



## Los textos de la *Santería* cubana: las construcciones metafóricas y la inversión paródica en la textualidad de algunos mitos afrocubanos

Ileana Diéguez Caballero

*Facultad de Filosofía y Letras*  
*Universidad Nacional Autónoma de México*

La aparición de un tema como el de la *Santería* cubana tiende a suscitar relaciones con los estudios antropológicos. Nos interesa ubicar este enunciado en el ámbito de las literaturas.

La *Santería* ha sido presentada<sup>1</sup> como un sistema de creencias y prácticas religiosas de origen africano que rinden culto a *orishas* o deidades; prácticas que fueron trasladadas a Cuba durante la forzosa entrada de esclavos africanos a lo largo de cuatro siglos. Estas prácticas fueron sistematizadas posteriormente a partir del canon *yoruba* para configurar lo que hoy conocemos como Regla de *Ocha* o *Santería*.

Desde las teorías literarias queremos plantear la *Santería* como un espacio intertextual, como un texto complejo de la cultura popular cubana. El entrecruzamiento de etnias y prácticas rituales africanas indica el reconocimiento de una heterogeneidad textual. En el espacio insular existían otros textos culturales con los cuales tuvo que entrar en contacto y forzado diálogo ese texto ajeno, en el que luego aparecería lo propio.

Nos inclinamos a pensar a la *Santería* como un sistema semiótico complejo, no homogéneo, en el cual se condensan interacciones culturales que abarcan niveles míticos y rituales. A su vez, los distintos mitos que la integran manifiestan una diversidad textual que se refleja en las configuraciones rituales. Insistimos en los diferentes niveles de textualidad: un texto general en el cual están insertos textos mítico-rituales constituidos por una heterogeneidad textual en la cual leemos una serie de operaciones metafóricas que se inscriben en el espacio del cuerpo popular cubano.

Para leer la *Santería* como texto, en el contexto de una cultura popular, así como ciertos mecanismos textuales que pueden caracterizarlo, hemos considerado propuestas teóricas como la semiótica de la cultura planteada por Iuri Lotman (1996) y la Escuela de Tartu, la intertextualidad desarrollada por Julia Kristeva a partir de los estudios bajtinianos sobre la palabra dialógica (1974), el modelo biosemiótico propuesto por Gabriel Weisz (1998) y las teorías que sobre el carnaval y lo cómico popular desarrollara Mijaíl Bajtín al estudiar la obra de Rabelais (1987).

Al considerar la *Santería* como espacio intertextual en el cual reconocemos operaciones de entrecruzamientos de múltiples textos, nos interesa colocar una breve problematización sobre el carácter sincrético de la cultura cubana. Este término —el sincretismo— en tanto “concepto académico tardío” (Lachmann 1994, 65), se ha convertido en una valoración peyorativa al considerar de manera caótica los traslados culturales como procesos de amalgamamiento y mezcla. Sin embargo, tal y como ha sido planteado por Lachmann, al bosquejar “lo heterogéneo como cualidad propia” (66), el sincretismo se manifiesta “como aspecto central de la intertextualidad.” Al considerar el cruce y mezcla de diferentes sistemas signícos, el sincretismo como “mecanismo cultural” (69), participa de este traspaso de fronteras que señala Lotman en los procesos semióticos de la cultura y los textos, haciendo que lo ajeno pueda aparecer como propio (Torop 1993).

En un texto conformado a través de un violento choque de culturas y su consecuente proceso de interacciones y transformaciones culturales, podemos decir que está implícito el procedimiento sincrético. Por ello, no es al término sincretismo al cual criticamos, sino al uso que se le ha dado en ciertos estudios sobre la cultura popular cubana. Tal y como ha sido utilizado este concepto por ciertos discursos de poder —desde el erigido por la Iglesia católica hasta por algunas investigaciones socio-religiosas—, el sincretismo supone la absorción de elementos religiosos populares por sistemas religiosos más organizados. Entendido de este modo, el sincretismo participa y sirve a los procesos de colonización y estas son las consecuencias que, pensamos, la teoría está invitada a discutir.

La verdadera historia de la inserción de la cultura africana en el espacio insular ha sido un proceso de ocultamientos y enmascaramientos por necesidades de autoprotección. La relación de los mitos africanos con los iconos católicos no fue espontánea, sino necesaria o forzosa. Los procesos configuradores de los *orishas* afrocubanos y sus dobles católicos definen el desarrollo de un complejo entramado cultural en el cual leemos tanto relaciones metafóricas como inversiones paródicas.

## La estructura mítica desde la semiótica lotmaniana

Los mitos afrocubanos han encontrado expresión en los *pattakies*, relatos en los cuales se cuentan las leyendas de los *orishas* desde diferentes puntos de vista. Estas historias que antes sólo existían en la memoria, hoy pueden encontrarse transcritas, publicadas como narraciones o cuentos mitológicos.

La trama en los textos míticos no puede explicarse bajo los principios de una estructura lineal. Particularmente, el texto de un *orisha* se articula a partir de diferentes *pattakies*; algo así como diferentes miradas que articulan una imagen compleja y múltiple, sin quedar atrapada en una historia única. En estos *pattakies* siempre aparecen las *orishas* relacionadas con otras deidades. O sea, un mismo *pattaki* puede darnos información de dos o tres *orishas*. El entramado mítico de cada uno es un cuerpo textual múltiple en tanto no ofrece una sola manera de contar la historia. Así como cada *orisha* tiene distintos caminos, diferentes manifestaciones vitales, así la historia que habla de ellos refleja esa multiplicidad semántica.

Pensar en la noción de trama en el cuerpo mítico afrocubano nos plantea varios problemas. Pretender hablar de la trama, como si fuese una historia, contradiría la ambigüedad de las construcciones míticas. Nuestra aproximación al mito no quiere apoyarse en la mitografía antropológica. Más que estudiar el mito nos interesamos en las construcciones textuales que en él se configuran. Para desarrollar estos aspectos consideramos las ideas desarrolladas por Iuri Lotman y Zara Mints en “Literatura y mitología” (Lotman 1996).

Lotman nos recuerda que una propiedad del mito es su tiempo cíclico: “los acontecimientos no tienen un despliegue lineal” (1996, 193) porque la historia no se organiza según el principio de encadenamiento. La narración mitológica “se enrolla, como un repollo, en el que cada hoja repite con ciertas variaciones todas las demás” (194), en una repetición infinita que se va representando en la dimensión ritual. En esta estructura cíclica se intenta transmitir aspectos de la vida de ciertas figuras míticas. Se van articulando diferentes relatos que ofrecen distintos puntos de vista sobre esos seres paradigmáticos. El principio de isomorfismo o isotopía reducía todas las versiones a un núcleo temático único. Lotman considera al personaje mítico como “una única imagen ambivalente” (195), lo que él llama el Personaje Único, y al que también llamamos entidad múltiple para diferenciar estructuras propias de los modelos discretos o literarios, de otras que operan en los modelos no discretos o míticos. Estas entidades únicas y ambivalentes, al trascender al espacio literario organizado bajo el principio de la linealidad y el encadenamiento, se transforman y se perciben como dobles, parejas de un relato: “La destrucción de la conciencia isomórfica condujo a que todo personaje mitológico único pudiera ser leído como dos o más héroes hostiles entre sí” (196). Las entidades míticas, al desplegarse bajo los principios de un sistema discreto, se convierten en una multitud de héroes, propiciando la aparición de personajes-dobles.

Los textos míticos son definidos por Lotman como modelos no discretos marcados por el principio isotópico. Esta homogeneidad temática, base para la repetición analógada a la estructura del “repollo,” observa una ruptura en los modelos literarios o discretos, organizados bajo una estructura lineal, cuyo discurso se organiza por los

mecanismos de la retórica. Al considerar la propuesta de leer la “mitología” y la “literatura” como “dos tendencias complementarias, cada una de las cuales supone desde tiempos inmemoriales la presencia de la otra” (192), queremos analogar en nuestra lectura algunos mecanismos retóricos a ciertas construcciones del entramado mítico. El análisis de Lotman propicia un punto de partida cuando estudia la estructura mítica desde el principio isomórfico o isotópico y nombra metafóricamente el entramado cíclico del mito como un repollo.

Las aproximaciones teóricas a la constitución múltiple de las figuras míticas nos resulta propicia para comprender la ambigua constitución de los *orishas* afrocubanos. Podemos pensar en ellos como ese Personaje Único o imagen ambivalente, entendiendo que se trata de entidades múltiples. Cada *orisha*, en tanto Personaje Único o entidad múltiple, posee un amplio campo isotópico en el cual se abren diversos caminos para el despliegue de la entidad. Cada *orisha* es un ser múltiple en el cual están condensados diversas posibilidades de manifestación. Cada uno de ellos se despliega en varios textos y cada uno de esos textos expresa una particular tendencia de la deidad, pero sin dejar de ser ella misma. Todos los avatares, textos o caminos de un *orisha* están marcados por una especie de red isotópica, estableciendo cada avatar relaciones de contigüidad entre uno y otro. Entre un camino y otro podemos leer relaciones metonímicas. En estos caminos los *orishas* tienen vida propia, es independiente un camino de otro. Pero todos esos avatares guardan una relación de pertenencia respecto al *orisha*-madre, del cual ellos son como desprendimientos relativos, porque no existen independientes de lo que consideramos el texto-madre.<sup>2</sup>

La *orisha*-madre la hemos pensado como un término que identifica el texto general del *orisha* (texto-madre), conformado por múltiples intertextos según los diferentes desprendimientos o avatares. Si mencionamos el término intertexto es porque en nuestro intento por proponer una lectura literaria de la *Santería* consideramos que la intertextualidad también es un mecanismo apropiado para leer la compleja estructura de los *orishas*. En la construcción textual de un *orisha* participan numerosos textos que son como variaciones del primero. Pensar en el texto de un *orisha* implica la idea de un entretejido constituido por los múltiples caminos o manifestaciones diversas del *orisha*. Cada camino o intertexto es como una madeja de hilos que participan del tejido o texto general. Incluso, los relatos o *pattakies* en los cuales se narran las diversas historias de estos dioses necesariamente los leemos como especies de intertextos, si pensamos en el entretejido de historias y de figuras míticas que en ellos participan.

También podemos aplicar las consideraciones lotmanianas sobre la multiplicidad que revelan las construcciones míticas y la complejidad de estos paradigmas, para leer la estructura de los *pattakies*. Estos relatos míticos nos cuentan historias de dioses. En ellos encontramos una gran variedad de relatos sobre un mismo *orisha*. Los *pattakies* serían como las diversas hojas del repollo —usando la imagen de Lotman— que configuran la estructura mítica. Son como miradas distintas sobre un mismo tema. En estos relatos, los *orishas* siempre van a entrar en contacto con diferentes deidades; en esos encuentros con *el otro* ellos van entretejiendo sus historias. Esta diversidad de sucesos articulados en los *pattakies* configura los distintos rostros que dibujan la

imagen de un *orisha*. Nuevamente la idea del repollo se presenta en la construcción de ese rostro: múltiple, ambiguo, condensación de otredades.

### La sinécdoque como construcción textual

Hemos señalado que nos interesa leer las construcciones del entramado mítico estableciendo analogías con elementos de la retórica literaria. Si desde la estructura lotmaniana del repollo leemos la construcción general del entramado mítico, también sería importante desarrollar lecturas particularizadas sobre el modo en que operan ciertos mecanismos de estas estructuras, en analogía con algunas figuras retóricas. Específicamente, el modo en que se configuran los *orishas* con una multiplicidad de rostros nos hace pensar en la estructura de la sinécdoque donde cada parte es una expresión del todo. La relación de pertenencia establecida entre los diversos avatares y el *orisha* la leemos analógicamente a la figura de la sinécdoque.

Al relacionar esta constitución múltiple y de sinécdoque con la estructura mítica de Yemayá u Ochún, entendemos cómo cada uno de los avatares en que se despliegan estas *orishas* son partes de un Personaje Único. Lydia Cabrera nos dice: “A Ochún la crió a sus pechos Yemayá, y al igual que ésta, es una y múltiple” (1974, 70). Ambas tienen varios caminos y a través de todos ellos se está presentando la propia deidad. Por medio de su manifestación particular sabemos de la presencia de lo general. Es el caso de una sinécdoque particularizante que se cumple en cada uno de los avatares de los *orishas*, pues en cada camino, independientemente del “apellido” que lleve, siempre será la deidad.

Indaguemos cómo se va configurando la textualidad de Yemayá en los siete distintos textos o caminos en que se despliega; pero considerando su construcción sinecdóquica, leamos en ellos la relación con los rasgos que caracterizan a esta *orisha*. Tomamos la descripción desarrollada por Lydia Cabrera en *Yemayá y Ochún*, texto elaborado a partir de las informaciones que sobre este mundo mítico le fueron facilitando diversos practicantes:

De Olokun, su raíz y Fundamento, nacen: Yemayá Awoyó, la mayor, la más vieja; Yemayá Oketé (Oguté, Okutí o Kubini); Yemayá Mayaleo o Mayelewo; Yemayá Ayaba o Achabá; Yemayá Konlé; Yemayá Akuara y Yemayá Asesu. (1974, 28)

Desde la estructura lotmaniana del repollo, podemos leer cada uno de los avatares de la *orisha* como las diversas hojas del repollo. Esas distintas hojas son las que envuelven y tejen el texto mítico de Yemayá. Cada uno de estos avatares acusa rasgos que participan de un mismo campo isotópico, relacionado con la naturaleza acuática y marina de la *orisha*. Señalaremos brevemente los elementos que caracterizan a algunas de estas Yemayás, diversidad esta que configura el entretejido de textos que es la *orisha*.

Yemayá Awoyó: la mayor, la de más ricos vestidos, se coloca los adornos de Olokun y se corona con el arco iris. Se ciñe siete faldas para guerrear y defender a sus hijos. A este camino de la *orisha* se debe la expresión de que “nadie sabe lo que Yemayá esconde debajo de sus faldas.”

Yemayá Akuara: es la de las dos aguas, la que vive en la confluencia del río, donde se encuentra con su hermana Ochún. Vive en aguas dulces, bailadora, alegre; pero también es recta y no gusta de hacer maleficios. Cuida a los enfermos y prepara remedios.

Yemayá Okuté u Okutí: su color es el azul pálido. Es la portera de Olokun. Vive fundamentalmente en los arrecifes de la costa, pero también se encuentra en los ríos, en la laguna y el monte. En este camino Yemayá es mujer de Ogún, dios de la guerra y de los hierros. Es severa, rencorosa —carácter de la *orisha*—, retadora, violenta. Es hechicera. Le pertenecen los corales y las madreperlas, atributos en general de esta *orisha*.

Yemayá Achabá o Ayabá: peligrosísima, sabia y voluntariosa. En general la sabiduría es un don de la *orisha*. Lleva al tobillo una cadena de plata. Aire altanero, mirada irresistible. Fue mujer de Orula, el dueño del tablero de Ifá, de la adivinación. La palabra de esta diosa es respetada en Ifá.

Yemayá Asesu: es la mensajera de Olokun. La de las aguas turbias y sucias. Come pato, atributo de Yemayá.

Yemayá Mayaleq o Mayalewo: vive en los bosques, pocetas o manantiales. Es hechicera, por lo cual se relaciona con su hermana Ochún en el camino de Ochún Kolé.

Todos estos caminos o textos expresan distintas manifestaciones de la *orisha* y acentúan algún aspecto. Pero en todos se repiten constantes que remiten al texto-madre de la *orisha*. Cada uno de ellos es la propia Yemayá. Todos estos avatares manifiestan una naturaleza acuática; en cada uno de ellos se configura una Yemayá que vive en las aguas. Todos repiten o acentúan ciertos rasgos de la *orisha*. Cualesquiera de sus caminos representa a la divinidad, aspecto este que nos permite considerar que en esta textualidad se activa una construcción sinecdóquica.

En nuestra construcción de una lectura literaria del espacio mítico afrocubano, hemos articulado distintas teorías. A partir de la relación sinecdóquica que media entre la *orisha* y cada uno de sus avatares, observamos un despliegue que asociamos con la idea del repollo lotmaniano, especie de metáfora sobre las estructuras míticas. La idea del repollo aquí propicia una especie de abanico de la estructura metafórica.

Tal y como vimos con respecto a la textualidad de Yemayá, como una especie de entretejido, del mismo modo se configura la de Ochún. En el texto de la *Santería*, estas deidades siempre aparecen muy relacionadas. Nos interesa observar los vínculos entre los textos de ambas *orishas*. Los vínculos de sus cuerpos míticos revelan aquellos aspectos por los cuales estas *orishas* producen un entretejido que se conoce como “las dos aguas.”

### **Cuerpos metafóricos en la textualidad de Yemayá y Ochún**

La idea del cuerpo metafórico sugiere la construcción de un cuerpo-texto a través de un proceso biosemiótico.<sup>3</sup> En la construcción de un cuerpo metafórico “opera la transferencia del significado de un componente a un nuevo dominio corporal” (Weisz 1995, 259). Desde esta propuesta sugerimos una lectura de las *orishas* como cuerpos metafóricos, en los cuales se ubican procesos de condensación semántica.

Yemayá y Ochún constituyen textos mítico-rituales que se construyen en relación con el agua. Este elemento tendrá cualidades diferentes según el medio en que se le encuentre. Si es en el mar, será agua salada; si en el río, manantiales o fuentes, será agua dulce. La mitología nos habla de espacios connotados por la presencia de las *orishas*. El mar, por Yemayá; los ríos y lugares de aguas dulces, por Ochún. Esta particularidad introduce modificaciones entre la textualidad de una y otra *orisha*, pero ambas habitan espacios acuáticos y pueden incluso cohabitar en espacios fronterizos que marcan la confluencia de las aguas. Esta naturaleza acuosa que determina la textualidad de Yemayá y Ochún opera como punto de partida para considerar esa imagen ambivalente que popularmente se define como “las dos aguas.”

Nos interesa observar cómo está marcada la interacción entre los textos de ambas *orishas*. Estas observaciones apuntarán correspondencias que ubican una relación intertextual por medio de la cual se configura el entretreído de “las dos aguas.”

En Yemayá Akuara el río marca la correspondencia con Ochún, la *orisha* de aguas dulces, alegre y hechicera, con quien Yemayá tiene una relación de hermandad. En la leyenda se habla de cómo Yemayá protege a Ochún y le proporciona los ríos para que viva en ellos. En este camino se representa a las dos aguas, siendo este el espacio donde convergen ciertas características de ambas deidades. Aquí Yemayá es más alegre, virtud de su hermana Ochún. Con este nombre se manifiesta también uno de los caminos de Ochún, la Ochún Akuara. Como Yemayá Akuara, vive en el mar y en el río, es muy alegre, bailadora y apasionada de la música; rasgos con los cuales contagia a su hermana Yemayá.

Es interesante la convergencia de las dos hermanas míticas en este particular camino, en el cual leemos una configuración intertextual. La figura mítica de “las dos aguas” representada en el avatar Yemayá-Ochún-Akuara, es un entretreído del texto mítico de una y otra.

Los textos de Yemayá Okuté y Ochún Yumú también establecen relaciones. En ambos observamos la severidad como un aspecto que define el carácter de las dos *orishas*, marcando su condición de guerreras. Que este aspecto del carácter se priorice, indica la relación con Ogún, dios guerrero, muy severo y de difícil entendimiento. La presencia de otro *orisha*, rasgo que denota un tejido intertextual, activa o precipita ciertos aspectos que están en el cuerpo general de las diosas. Los objetos o atributos que aquí participan, así como los animales, constituyen las partes de un campo isotópico que está determinado por el espacio del monte.<sup>4</sup>

La relación entre Yemayá Mayaleo y Ochún Kolé ya fue establecida por Lydia Cabrera (1974, 30). Ambas *orishas* son aquí muy hechiceras. Ochún aparece relacionada con el Aura Tiñosa, ave que por su relación con los cuerpos y espacios en descomposición, guarda una relación semántica con el estado de la diosa en este avatar: vive en el lodo y entre los desechos. Este animal también lo relacionamos isotópicamente con el monte, donde vive Ogún y con quien la Mayaleo sigue tratando. Aquí el aspecto que se refuerza en ambas *orishas* es la condición de hechiceras. Pero este elemento nos comunica con otro texto de Yemayá: el de Yemayá Ahabá.

En Achabá, Yemayá lleva en su pie una cadena de plata y es de mirada muy altanera, características que leemos en relación a un carácter. Es muy poderosa en sus hechizos. Algunos le consideran como una de las manifestaciones más fuertes de la *orisha*. En este camino, ella es pareja de Orula —*orisha* de la adivinación—, quien reconoce la sabiduría de esta Yemayá y respeta su palabra.

También Ochún fue mujer de Orula y en uno de sus caminos —Ochún Funké— se le reconoce como sabia; por sus conocimientos y enseñanzas le llaman la Ochún Instructora. Lydia Cabrera nos recuerda que en Cuba, a Ochún también se le conoce como *Iyalode*: “reina, señora importante, mujer instruida” (1974, 73).<sup>5</sup> Este título condensa calificaciones que permiten relacionar la sabiduría con la distinción y la prosperidad. Al llamársele *Iyalode* se recuerda el nombre con que se distinguía la elegida de una comunidad africana para representar a las mujeres ante el rey y dirigir los negocios en el mercado. Es un título honorífico que denota grandeza, distinción. Los valores de la *Iyalode* africana se trasladan para renombrar metafóricamente a la *orisha* cubana.

En este relato leemos a las *orishas* relacionadas con el conocimiento. La presencia de Orula y su relación con ambas revela un elemento que activa la naturaleza sabia de estas diosas. Es muy interesante que la sabiduría marque el carácter de Yemayá y Ochún, *orishas* femeninas que de alguna manera aquí refutan el tabú que tiene el cuerpo femenino en el sacerdocio de Orula.

Estos textos describen ciertos modos de ser de las diosas. Como observamos, los elementos o características reforzadas en cada avatar van conformando el conjunto de valores que de modo general constituyen el texto de las *orishas*. Al considerar las correspondencias entre los cuerpos textuales de Yemayá y Ochún se configura la frase popular que señala a estos personajes míticos como “las dos aguas.”

En la intertextualidad encontramos un referente teórico para leer este cuerpo mítico de “las dos aguas” como un entretejido, el cual contiene a su vez los diferentes intertextos que constituyen las sumas de los caminos que hacen a Yemayá o a Ochún. Más allá de la diversificación de cada *orisha* en sus distintos avatares —con los cuales el texto general de la *orisha* guarda una relación sinecdótica—, al producirse una especie de dilatación o intensificación de ciertos caracteres, observamos que los textos de ambas diosas comienzan a tocarse, formando un espacio de confluencias semánticas que propicia una lectura del mecanismo intertextual que opera entre ambos textos.

Hemos observado que el elemento que activa las textualidades de Yemayá y Ochún es el agua. A través del agua podemos encontrar variaciones semánticas que nos conducen a las especificidades y diferencias entre estas deidades. Las aguas marinas nos conectan con Yemayá, madre por excelencia. Detectamos una relación analógica entre la condición maternal y protectora de esta diosa, con el mar como útero, como espacio profundo, oscuro y acuoso en el cual se inicia la vida. Al cuerpo de Yemayá se le han transferido los aspectos contenidos en los cuerpos de agua. La *orisha* Yemayá es leída como cuerpo metafórico del mar, de las aguas marinas. Lo acuoso es el elemento que construye el cuerpo de este Personaje Único.



Las aguas dulces nos conectan con Ochún, señora de los ríos, manantiales y fuentes. La frescura y dulzura del agua nos lleva a la miel, sustancia acuosa, elixir que condensa lo dulce de la naturaleza. Con miel esta *orisha* combate, conquista y cura, así como lo hace Yemayá con las aguas. A Ochún se transfieren aspectos semánticos de los cuerpos acuosos adjetivados por lo dulce. En Ochún leemos un cuerpo metafórico de la miel y las aguas dulces.

Al considerar las relaciones isotópicas que guardan entre sí los elementos de cada uno de estos personajes míticos, por el hilo de la miel y la dulzura encontramos la sensualidad, la sexualidad, el placer, el amor y la prosperidad, características de Ochún. Como por el hilo de las aguas marinas, vamos al mar-profundidad-oscuridad-medio-acuoso-útero-madre-protección-fecundación-prosperidad, características de Yemayá. Ambas deidades están conectadas por una especie de red isotópica activada a partir del agua, elemento del cual ambas *orishas* son cuerpos metafóricos configurados en esa “única imagen ambivalente”(Lotman 1996, 195) de “las dos aguas.”

### **Las construcciones metafóricas en algunos *pattakies***

Hemos insistido que en nuestra lectura nos interesa utilizar algunos mecanismos retóricos analogados a las construcciones de la estructura mítica. Así como el modelo del cuerpo metafórico explicita las construcciones textuales que conforman el cuerpo de los *orishas*, también nos importa observar estas operaciones metafóricas en la configuración misma de la trama de los relatos o *pattakies*.

Hemos seleccionado algunos *pattakies* que cuentan sobre las capacidades de Yemayá y Ochún para ejercer la sabiduría y proteger a sus hijos. En los mitos de ambas *orishas* casi siempre se destacan paradigmas relacionados con la maternidad, el amor, la seducción—de alguna manera, las características más popularmente conocidas. Pero en estos textos también nos interesa distinguir otras dimensiones.

Mencionamos que la trama del mito es un entretrejido de historias diversas que igualmente apuntan a la multiplicidad de las deidades. La trama pues, es un entretrejido de historias que refieren momentos de la vida de la *orisha* en los cuales se manifiestan determinadas características de la misma.

Uno de estos relatos cuenta cómo Yemayá se ganó el reconocimiento de Obatalá, *orisha* mayor. Elegua avisa a Yemayá que consulte el oráculo de Ifá en busca de ayuda, pues *orishas* y humanos se han quejado ante Olofi por las continuas penetraciones del mar. Ifá le indica sacrificar un carnero. En Ilé Ifé, el pueblo de *orishas* y humanos, estaban todos reunidos con Obatalá para juzgar a la diosa del mar. Entonces Yemayá avanza entre las aguas con una cabeza de carnero que ofrece a Obatalá, quien justamente se caracteriza por ser el dueño de las cabezas, pues él modeló y fijó las cabezas en los cuerpos humanos. Se dice que el *orisha* dijo: “Cabeza traes, cabeza serás,” y confirmó la sabiduría y la grandeza de Yemayá. De allí dicen que salió el dicho “Mi cabeza me salva o me pierde.” Esta anécdota explica por qué en los más graves momentos los *orishas* piden consejo a Yemayá, la diosa sabia y progenitora (Cabrera 1974, 54).

La construcción de esta trama sugiere una operación metafórica. Mediante una asociación metafórica quedan relacionadas la *orisha* y la cabeza del camero. La intersección semántica que aquí se produce denota una cualidad que caracteriza a la diosa: la sabiduría, magnificando su poder al reverenciar la cabeza. No olvidemos a Yemayá Achabá que en este camino se distingue por su sabiduría.

Este recurso metafórico va a caracterizar, en general, el proceso de la construcción de la trama en los mitos afrocubanos y particularmente en el mito que estamos estudiando, proceso que se extiende al ritual. Por ejemplo, durante el ritual del oráculo de Ifá o del *Dilogún*,<sup>6</sup> se produce un acercamiento metafórico entre la historia que cuenta el mito o *pattakí* de un *orisha* y el problema que tiene la persona que visita el oráculo. Cuando la persona se somete a estos procesos oraculares, el proceso de indagación queda expresado en una letra u *oddun*. El texto de cada *oddun* contiene varios *pattakies* o relatos míticos. Ellos marcan una relación analógica con la situación del interesado. Lo que alguna vez le sucedió al *orisha* ahora es contado para advertir o explicar sobre las situaciones en que puede estar o está implicada la persona. Cada *pattakí* expresa la historia y la voz de un *orisha*.

En los textos míticos, Ochún y Yemayá, están relacionadas con la sabiduría. Existen distintos *pattakies* que refieren las inclinaciones y poderes de Ochún y Yemayá para predecir y curar, pero siempre, curiosamente, como ejemplos de transgresión. Veamos algunos de ellos.

En el texto de Lydia Cabrera (1974) aparecen algunas narraciones sobre la relación entre Yemayá y Orula, *orisha* de la adivinación, quien en esos tiempos era su compañero.

1. Orula al regresar de un viaje y encontrar sus instrumentos de adivinación fuera de lugar,<sup>7</sup> protesta ante el gran Olofi y le pide que anule su matrimonio con Yemayá, pues “no quería mujer que supiese más que él” (42).

2. A Orula, que está de viaje, le llegan noticias sobre una mujer que acierta mucho con los augurios. Orula se disfraza y va a ese pueblo, que era el suyo y a la casa de esa mujer, que era la suya. Espera su turno entre mucha gente y cuando se sienta ante Yemayá ésta lo reconoce y le dice: “Aborí Bocha Abochiché. Eres mi okó —marido— pero yo no me iba a morir de hambre” (42). Entonces Orula la echa de la casa y Yemayá se queja ante el gran Olofi.

3. Orula tiene que asistir a una reunión convocada por Olofi. Yemayá queda en casa y decide atender a cuantos iban a solicitar los servicios del adivino. Fue tanto el éxito de ésta, que al volver Orula la gente pedía ser atendida por Yemayá, pero Orula respondía que las mujeres no pueden tirar Ifá. Ya nadie iba por el adivino, sin embargo, en su casa no faltaba comida y dinero. Orula resuelve tirar el Ifá para saber qué estaba sucediendo y descubre un animalito que intentaba imitar con sus patas lo que él hacía con sus instrumentos de adivinación. Era el conejo, o el mono —según la versión— el cual explicó a Orula que él imitaba lo que hacía Yemayá con el tablero cuando el adivino no estaba en casa. Dicen que de allí sale la sentencia lanzada por Orula: “el que imita fracasa.”

4. Orula sale de pesca y encarga a Yemayá que nadie toque sus instrumentos. Llega un hombre muy alterado preguntando por Orula, porque su hijo estaba muy enfermo. El hombre lloraba. Yemayá se compadece de él y olvida la prohibición de Orula. Tomó el tablero, leyó los signos de Ifá y marcó la curación. El hombre regresa junto al hijo. Orula retorna y Yemayá guarda silencio. Pocos días después el hombre vuelve para agradecer a ésta la salud del hijo. El adivino estalla en cólera: “Más que yo, Orula Agbamiregun, no puede saber una mujer; aquí en esta casa no cabe más que un sabio y ése soy yo” (43). Y echó a Yemayá del pueblo.

5. Orula tenía un cliente muy adinerado, a quien diariamente atendía. En ausencia del adivino, un día Yemayá atiende al hombre y soluciona su problema; el hombre no regresa más. Orula empobrece al no tener más el cliente que lo mantenía y pregunta a Yemayá por qué el hombre no volvía. Ella le dice que marcó una curación que resolvió el problema del hombre y Orula le dice que entonces se morirán de hambre. Yemayá toma unas piedras de chinas pelonas, las pone en una cazuela y las cocina como si fuesen papas. Orula “quedó asombrado de lo que podía hacer Yemayá y aquel día se separó de ella por lo mucho que sabía” (44).

En estos relatos observamos cómo la trama se teje y produce una operación metafórica. En estas historias —tanto las que cuentan las relaciones entre Yemayá y Orula, como en el primer *pattakí* referido— identificamos operaciones metafóricas en el nivel de la trama. En el caso de estos últimos relatos, la interacción de Yemayá con el sistema oracular de Ifá propicia que a ella le reconozcan su sabiduría.

En todas las historias el ejercicio de la sabiduría de Yemayá es considerado una transgresión. Existe un tabú con relación a la mujer que la condena a no poder tocar los instrumentos de Ifá. El cuerpo de la mujer es considerado inferior e impuro para ejercer este sacerdocio. Es curioso que su sexualidad y su naturaleza sean condenadas, al mismo tiempo que se le reconoce su sabiduría; pero no el ejercicio del poder religioso entre los *Babalawos* u orden de Ifá. Observamos cómo la moralidad que distingue y discrimina uno u otro género condiciona el espacio sagrado. Pese a este tabú que sobre el cuerpo femenino se marca en las prácticas de Ifá, en los textos de sus *odduns* se reconoce la sabiduría de Yemayá. Así está marcada para los *Babalawos* una acción especial cuando sale hablando el *oddun* o texto que representa a esta *orisha*.

Existen también diferentes relatos que cuentan las relaciones entre Ochún y Orula. Tantos son los favores que éste debe a la *orisha*, que ella ganó el derecho de ser su *apetebí*, es decir la esposa y ayudante del *Babalawo*, la que cuida de Orula. Al otorgarle esta categoría dentro del servicio de su sacerdocio, Orula reconoce que “es la máxima categoría que Ifá me permite otorgar a una mujer, y tú eres la primera de todas. En lo adelante, mis descendientes y ahijados del culto tendrán, en una hija de Ochún, la esposa ideal para compartir su trabajo y la vida misma, con lo que rendirán un callado homenaje a tu sacrificio” (Espinoso 1997, 249).

Esta relación entre Ochún y Orula, condensada en la figura de la *apetebí*, expresa una relación con el texto de Ochún-Funké. En este texto Ochún se distingue por su sabiduría, valor que también le reconoce Orula cuando le da este título honorífico. En la figura del *apetebí* podemos formular una construcción metafórica como resultado de

la interacción entre los *orishas* Ochún y Orula. Pero esta construcción metafórica es también corporal, pues la metáfora se configura sobre el cuerpo de una persona que representa a la *apetebí*, la cual según indica el mito, debe ser una consagrada a Ochún. Es importante diferenciar la *apetebí* —en tanto figura en la cual leemos una construcción metafórica— de lo que puede ser un cuerpo metafórico, como el de Ochún. La *apetebí* no representa totalmente a la diosa, sino representa la distinción que reconoce Orula en Ochún, como homenaje a los favores que de ella recibió. En esta figura leemos un texto-cuerpo-metáfora que perpetúa la memoria de aquellos hechos; pero no es un cuerpo metafórico. La *apetebí* refiere un significado de orden mítico, nos remite a un texto mítico; pero se verifica en el espacio ritual, sobre el cuerpo de la persona elegida para cumplir estas funciones.

En este relato también se configura un objeto metafórico. Distinguimos varios niveles en los cuales operan construcciones metafóricas. Hemos visto estas operaciones articuladas a la construcción de la trama, como los casos anteriormente señalados. Las hemos observado también con relación a títulos honoríficos que develan un significado mítico —como el de la *apetebí*— conferido a una persona que debe cumplir ciertas funciones en el espacio ritual. Pero también las observaremos en algunos objetos o animales relacionados con el campo isotópico de una *orisha*, en los cuales leeremos operaciones de transferencia e intercambio sémico que nos permiten considerarlos como objetos o animales metafóricos. Es decir, objetos que participan de la historia y a los que se atribuye valores procedentes de las acciones o poderes de los *orishas*. Son objetos resemantizados o creados especialmente para llevar determinada carga semántica. En este sentido tomamos el *idefá*, manilla que porta en su mano izquierda todo iniciado en el culto a Ifá, que tiene cuentas verdes y amarillas. El amarillo representa a Ochún, *orisha* que también habitará en la casa de los *Babalawos* a través de una piedra consagrada para representarla. El verde representa a Osain, deidad que también tiene hazañas con Orula. En el *idefá* leemos una condensación de valores que representan a otros dioses en unión con Orula, transfiriéndose a este objeto el poder protector que emana de tal unión.

A propósito de estos textos míticos, en los cuales se reconoce la presencia y la actuación de la figura femenina, queremos incluir una información. Existen testimonios de una tradición oral —posteriormente asentada como textualidad escrita— que hablan del papel de la figura femenina en la religiosidad afrocubana. Según Yrmino Valdés, las primeras *oriatés*, sabias manejadoras del oráculo del *Dilogún* en Cuba, fueron mujeres (1997, 12 y 135). Lydia Cabrera, en su libro *Yemayá y Ochún*, rinde homenaje a todas las mujeres que han sido salvaguarda espiritual de muchas generaciones: *Santeras*, *Mamalochas* o *Iyalochas*, depositarias en Cuba de la cultura de sus antepasados, sobre las cuales recaía el sostenimiento y conservación de muchas de las *ilé-orishas* o Casas de Santos, Casas Templos. La *Iyalocha*, como la gran madre que inicia o pare hijos en el camino de un *orisha*, encuentra su paradigma en la maternal Yemayá: "... son virtudes maternas las que concurren en una santera" (Cabrera 1974, 240). En las casas de las familias blancas también sobre las mujeres negras, en condición de esclavas domésticas y nodrizas, cayó el peso de amamantar y

sostener afectivamente a los hijos de los blancos. Tal vez las figuras paradigmáticas de Yemayá y Ochún, madres y protectoras, hayan inspirado la resistencia de las mujeres negras, finalmente muchas de ellas cuerpos metafóricos de las *orishas*.<sup>8</sup>

La consagración de la mujer como compañera del hombre está escrita en uno de los *odduns* o letras del Libro de Ifá. Se cuenta en un *pattaki* cómo los hombres quisieron someter a las mujeres y desoyeron el consejo de Orula, que sí atendieron ellas. Cuando los hombres reunidos en ejército llegaron al pueblo de las mujeres para someterlas, se hizo la noche y cayó una lluvia feroz. Los hombres, penetrados por la lluvia y el frío, pidieron socorro a las mujeres. Cada una introdujo un hombre a su casa. Al día siguiente, sin lluvia y con sol, el gran Olofi dispuso que los hombres permanecieran con las mujeres, tal y como habían entrado a cada casa. Y de esta forma nació el matrimonio.

Otros tantos *pattakies* narran las cualidades guerreras de Ochún y Yemayá. Si bien, representaciones de la maternidad y el amor, ambas *orishas* denotan caracteres muy fuertes. Yemayá puede ser terrible. No podemos olvidar que ella nace de Olokun, ese *orisha* andrógino que vive en el fondo del mar atado con cadenas por Obatalá para que no destruya a los humanos. A Olokun nadie le puede ver el rostro, se le baila con una máscara. Verle significa la muerte. De este *orisha* salen las Yemayás en sus diversos caminos. Yemayá Awoyó sale a pasear con los adornos de Olokun. Varios son los caminos en que esta deidad se relaciona con Olokun, ya sea como mensajera —Yemayá Asesú—, ya como portera —Yemayá Okutí—. Existe un *pattaki* que refiere los amores de Yemayá con el bello *orisha* Inle, a quien ella raptó muy enamorada y lo llevó al fondo del mar. Pero cuando esta caprichosa deidad se cansó de su amante y decidió regresar con los otros *orishas*, no podía dejar ir a Inle, pues éste había visto demasiado: lo que habita en lo profundo del mar no podía ser develado. Yemayá corta la lengua de Inle para que no hable sobre lo visto. Esta prohibición respecto a un secreto que nadie puede saber, la relaciona estrechamente con Olokun. Desde nuestra mirada, en el texto de Yemayá aparecen intertextos de Olokun; es decir, enunciados precedentes de los textos que configuran a Olokun.

En los relatos míticos el mar es un espacio propiciador de enigmáticas transformaciones. En él se sumerge Yemayá y sale transformada en hombre cuando pelea con el *orisha* hijo Changó. Aquí observamos una operación metafórica que denota una transformación de género, transformación que se produce a través del agua marina.

En varios textos míticos las aguas son manipuladas por Yemayá. En este contexto mítico leemos el mar como un espacio mágico. En general, podemos considerar que Yemayá establece una relación mágica con el agua. Pierre Verger refiere varias leyendas en las cuales observamos esta relación. Esta *orisha* tiene el don de poder hacer brotar el agua al golpear el suelo con sus pies, transformándose entonces en río (Verger 1997, 191). O puede hacer que sus senos crezcan desmesuradamente, hasta transformarse en dos fuentes que formen una laguna (194). Estas transformaciones de la diosa la vinculan siempre al agua, elemento del cual ella es cuerpo metafórico y al cual regresa para mutar convenientemente.

En relación a estas mutaciones leemos una frase popular: “Yemayá tiene siete sayas pero nadie sabe lo que esconde debajo” (Cabrera 1974, 46). Las siete sayas son atributo esencial de Yemayá Awoyó, la de más ricos vestidos, y se las coloca para guerrear por sus hijos. Estas siete sayas convergen como objetos metafóricos a los cuales se traslada la acción de la diosa. En esta afirmación de que nadie puede pretender mirar lo que hay debajo de ellas, leemos una analogía con el mar, en cuyas profundidades la *orisha* guarda sus secretos y nadie puede conocerlos. En ese objeto animado por la *orisha* —se coloca esta falda para luchar— acaso se reúnen los movimientos resultantes del airado caminar como analogías de las embravecidas olas del mar.

En este atributo-objeto-metafórico estamos constatando una operación que transfiere elementos del texto de Olokun. El objeto metafórico que representa las siete sayas es un emblema de Yemayá Awoyó, entidad formada por la intersección de caracteres de Yemayá y Olokun. No olvidemos que en este camino Yemayá se viste con los adornos de Olokun; de alguna manera las siete sayas que se coloca son una investidura, un elemento cuyos referentes señalan un fondo marino, acuático. En las siete sayas percibimos una transferencia de ciertas características del agua.

No será éste el único relato en que el agua, que leímos metaforizada en las siete sayas, sea un elemento directamente relacionado con el carácter guerrero de la diosa. Cuenta una historia cómo en aquel tiempo mítico en que convivían dioses y humanos, alguien intentó calumniar a Changó y provocó la ira de su madre, Yemayá, quien amenazó radicalmente:

—Esta tierra que ustedes pisan, la pisarán hasta que yo quiera. Si por vuestra maldad pierdo al hijo de mi corazón, los hombres no pisarán más sobre ella. Todo será agua salada y de mi agua dulce no beberán. (Cabrera 1974, 33)

El agua vuelve a aparecer aquí como una sustancia que la cambiante diosa puede manipular a su conveniencia.

Otro *pattakí* cuenta cómo a través del agua fue castigado Changó. Él, fuego y ella agua. En una fiesta de *orishas*, sólo se ofrecía por comida una brasa ardiente. Yemayá, en honor a su hijo, la rechazó, pues era agua y no podía comer fuego sin apagarlo. Todos los demás *orishas* hicieron lo mismo. Al llegar Changó, dijo que si no había otra cosa él se la comería, pues él sí comía candela. Había desafiado a su madre, quien lo bañó en agua. El dios del fuego tuvo que esconderse por largo tiempo, rebajado por aquel personaje de las aguas.

En otros textos, este mismo personaje marino manipulará las aguas para defender al dios del fuego. Hubo un tiempo en que Yemayá fue pareja de Ogún, el temible *orisha* de los hierros, quien celoso por los amores entre madre e hijo, declara la guerra a Changó. En una pelea entre los dos *orishas* Yemayá inunda el campo de batalla y así separa a los guerreros. Cuando consideró que ambos estaban aleccionados, retiró las aguas. Pero al enterarse de que Ogún persistía en la guerra contra su hijo, produce otra inundación más terrible que dejó a Ogún por largo tiempo aislado en una elevación del monte. Otra *orisha*, Ochún, se encargaría de regresarlo a la vida normal.

## Objetos metafóricos en las textualidades míticas

En estos relatos podemos observar la ambigüedad que caracteriza a los personajes y objetos míticos. Estos objetos —también pueden ser frutos o animales como señalaremos próximamente— vehiculan aspectos o características de los *orishas* y configuran operaciones textuales metafóricas.

Entre los que consideramos objetos míticos o atributos podemos identificar elementos de vestuario, como las siete faldas de Yemayá o los cinco pañuelos de Ochún. También se distinguen atributos-herramientas que pueden ser instrumentos de trabajo de los *orishas*, armas defensivas, como los machetes y en general todas las herramientas de Ogún. Estos atributos participan de las configuraciones textuales de los *orishas*.

Observemos cómo los elementos y atributos de Ochún aparecen en la trama de algunos *pattakies*. Tomamos un relato que narra cómo Ochún saca del monte a Ogún. En esta historia Ogún era virgen y se negaba a salir del monte. Este rudo *orisha* era muy necesitado por sus instrumentos de labranza y sacrificio. Muchos fueron los intentos por sacar a Ogún del monte, pero ningún *orisha* lo lograba. La bella y seductora Ochún, llenó una jícara de miel —*oñi*, la cual hemos sugerido como uno de los elementos que activan la textualidad de Ochún—, ató sus cinco pañuelos a la cintura, hizo sonar sus manijas de cobre, e intentó acercarse a Ogún, quien al verla se escondió. Ochún comenzó a cantar, él la escuchaba y por un instante asomó su cabeza, momento que aprovechó Ochún para untarle los labios con miel. Ochún continuó cantando y bailando mientras seducía con la miel al dios de los hierros. Durante cinco días se dice que repitió Ochún la visita a Ogún: la voz lo encantaba y la miel lo endulzaba. Así, al quinto día Ogún siguió a Ochún, quien haciendo rodeos lo sacó del monte y lo llevó ante los demás *orishas*.

En esta historia, probar la miel puede sugerir probar mujer (Cabrera 1974, 75). La miel de Ochún es analogía de vida, amor, placer, seducción, abundancia.<sup>9</sup> A través de la miel pueden condensarse ciertas características que definen a Ochún: su dulzura, su sensualidad, su seductora alegría. Los objetos o atributos que aquí participan forman parte del campo semántico de la *orisha*. Los cinco pañuelos, como las manijas de cobre, son atributos de su vestuario. Incluso, el número cinco y el cobre también forman parte de lo que identificamos como campo semántico de la *orisha*: el cobre es uno de sus metales, como también el número que la representa es el cinco.

Así como aparece Ochún en este relato, con una jícara de miel, ofreciéndola mientras canta y baila, acostumbra esta *orisha* a presentarse como guerrera: la guerrera de la miel, el baile y el canto. El baile de esta diosa es uno de los más sensuales que se conocen en la religiosidad y cultura cubano-africanas. Citamos un fragmento de la descripción desarrollada por Fernando Ortiz en *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*:

Su música y sus bailes son los más sensuales, sus versos los más salaces. La bailadora de Ochún la evoca agitando los brazos para que suenen sus manillas de oro. Y de lo alto, como desde las cimas de las montañas, sus manos bajan y corren a lo largo de su cuerpo, como los manantiales y arroyos. Sus saltos, sus vueltas y sus ondulaciones

suaves muestran la alegría juvenil y recuerdan así los rápidos del río como sus torbellinos y las ondas lánguidas de los remansos. A veces baila Ochún en ademanes de remero en faena de canoa. En otros momentos recuerda su feminidad virtuosa, imitando los movimientos de la mujer africana al moler en el pilón la pulpa del funche familiar. (Ortiz 1985, 348)

Otros *pattakies* relatan las conquistas de Ochún. Una guerra feroz aniquilaba tribus; el hambre producía la muerte. Olofi, irritado por esta guerra entre los humanos, se niega a recibir súplicas para salvarlos. Ochún se prometió que sería recibida por el gran Olofi. Preparó una canasta con cien bollos empapados de miel y también colocó cinco carreteles de hilo y agujas. A cada soldado que le interrumpía el paso camino al palacio de Olofi, la *orisha* le ofrecía un bollo con miel y le remendaba la ropa. Al llegar a las puertas derramó la canasta de endulzados bollos ante la guardia de palacio. Mientras los hombres se precipitaban sobre los dulces, Ochún se deslizó hacia las habitaciones de Olofi. Rogó al gran dios que pusiera término a la guerra e hiciera reinar nuevamente la paz. Ochún, con su amor, conmovió a Olofi y su petición fue concedida.

Observemos los elementos que contenía la canasta de la *orisha*: bollos (dulces) empapados en miel, alimentos de la diosa; en general, los dulces, golosinas y panes dulces son atributos-alimentos de Ochún y forman parte de su campo semántico en la medida en que contienen un elemento muy especial: lo dulce. Los cinco carretes de hilos con las agujas, son también atributos-objetos que corresponden a la *orisha*, cuya funcionalidad se explicita en el contexto mítico por el modo en que le sirven a Ochún para servir y seducir. En dos de los textos que configuran el entretejido textual de Ochún, los de Ochún Yumú y Ochún Olodí, el personaje mítico teje cestas y mallas para los pescadores o borda en el fondo del río. Los elementos y objetos que aparecen en la canasta del *pattakí* participan del texto general de la *orisha*.

Es curioso el dato que nos revela cómo el contenido de esta canasta representa una de las ofrendas que el consultante del *Dilogún* deberá realizar ante una situación que requiera el favor de Ochún. Es importante observar la manera en que un elemento del texto mítico se traslada al espacio ritual, en el cual se despliegan sus significaciones. Así como en el relato mítico los contenidos de esta canasta sirvieron a la diosa para obtener la compasión de Olofi por la humanidad, de igual modo esos mismos elementos configurarán un texto ritual que busca activar las relaciones entre las personas y los *orishas*.

En los diversos relatos hemos observado la ambigüedad de las sustancias o elementos que representan a las *orishas*. El agua y la miel pueden ser manipuladas para guerrear, para dañar o para curar, constituyen un *phármakon*. Existen *pattakies* que indican las propiedades curativas de la miel, como se refiere en aquel donde Ochún salvó a Babalú Ayé. Este *orisha* había muerto cubierto de llagas por no atender una prohibición de Orula. Las amantes de Babalú Ayé fueron a pedir a Orula que intercediera con Olofi para regresarle la vida. Pero Olofi no lo escuchó. Entonces Ochún derramó miel en el palacio de Olofi. Éste preguntó quién había derramado tan deliciosa miel, puesto que deseaba más. Ochún se presentó diciéndole que su miel sería a cambio de la vida de Babalú Ayé, petición que también le concedió Olofi.



## Animales y frutos metafóricos

Las operaciones metafóricas observadas en ciertos objetos míticos que vehiculan aspectos de los *orishas* pueden ser de utilidad para leer otros textos mítico-rituales en los cuales observamos la configuración de animales y frutos metafóricos.

El pato es una ofrenda muy especial en los textos rituales de Yemayá. Este animal era el mensajero de la *orisha*, quien una vez lo envía ante Olofi con un importante mensaje. El mito dice que intencionalmente el pato da el mensaje trastocado. Yemayá se da cuenta de lo sucedido, cubre el pato con un pañuelo azul y se lo come. Este relato mítico marca comportamientos en el texto ritual. De modo que cuando a Yemayá se le ofrece este animal, que exige un tratamiento muy cuidadoso, se le debe cubrir con un pañuelo o tela azul, tal y como hiciera la diosa, según narra el texto mítico.

Otra versión de esta historia descarga en un objeto el motivo del incumplimiento del pato ante su dueña. Yemayá envía al pato por un objeto que le daría Olofi para hacer un *resguardo* o talismán. El pato traía el objeto en su pico, pero mientras regresaba sufrió un susto y se tragó el objeto, atravesándosele en el buche. Yemayá trató de rescatar el precioso amuleto, sin éxito. Dicen que por eso el pato perdió la voz, aunque otra historia lo relaciona con una difamación que hiciera a Orula.

Todas estas versiones sobre el pato atraen la mirada sobre éste como un animal protector. En los textos rituales la figura del pato es muy importante. Algunas *Omó-Yemayá*—iniciadas en Yemayá—reciben indicaciones de tenerlos en sus casas, como guardianes; es un amuleto viviente, es el animal de la *orisha* (Cabrera 1974, 280) y sólo se le sacrifica cuando ella lo reclama. Cuando se hace, las *Iyalochas* buscan en su buche una piedra pequeña, que es de los mejores *resguardos* de Yemayá.

El texto mítico aporta abundante información sobre el pato. En él observamos procesos de resemantizaciones que lo transforman en animal metafórico de la *orisha*. Por el relato mítico sabemos que el pato participa del campo semántico de la diosa y traslada estos valores al espacio ritual, donde el uso del pato está asociado a acciones que buscan el favor de Yemayá. En la significación de este animal como amuleto viviente leemos una operación de transferencias metafóricas. El texto mítico está activando el texto ritual: es la historia entre el pato y los *orishas* la que le da el valor como animal metafórico.

Consideramos al objeto que se encuentra en el buche del pato un objeto metafórico. A él se transfieren los valores de aquel poderoso amuleto que Olofi enviaba a Yemayá. Al incorporar a su cuerpo —buche— el objeto de Olofi, se produce una interacción sémica de la cual resulta este objeto metafórico.

Existen varios animales tabú en el texto ritual de la *Santería*, cuyas explicaciones podrían encontrarse en los textos míticos. Como el pato para Yemayá, el pavo real es un animal sagrado para Ochún. Nunca se le sacrifica sin consultarle o sin pedirlo la *orisha*, pues equivale a matar un rey. El pavo real tiene corona y su muerte, como la de los antiguos reyes africanos, tiene que acompañarse de otros sacrificios. Como el del pato, es un rito muy cuidadoso, exige varios días y sólo pueden presenciarlo los iniciados.

En el nombre de este animal está indicada su realeza. Es un ave de reyes, es un ave reina o rey. A Ochún también se le conoce como *Iyalode*, que en Cuba significa reina y señora importante e instruida. En África, *Iyalode* es la que está al frente de una comunidad de mujeres y que las representa ante el rey, es un título honorífico. El pavo real es un animal metafórico que es resemantizado al transferírsele la realeza de Ochún.

También en ciertos frutos que participan de la textualidad de las *orishas*, observamos procesos de metaforización. La calabaza guarda una estrecha relación con Ochún. En varios *pattakies* aparecen estos frutos protegiendo o guardando secretos de la diosa. La calabaza fue alcancía de Ochún (Cabrera 1986, 354-362). Por esta capacidad que posee la calabaza para guardar dinero u otros objetos de valor se relaciona con la prosperidad. Desde esta dimensión de vasija, receptáculo que contiene cosas muy preciadas, la analogamos al vientre de la diosa, espacio corporal que representa fecundidad y prosperidad. Estos relatos míticos resemantizan la calabaza. A ella se transfieren valores fecundos del vientre de la *orisha*. Sobre este fruto opera una transferencia semántica que lo convierte en objeto metafórico.

Pero desde las operaciones que trasladan a la calabaza aspectos corporales de la *orisha* podemos leer el tabú que este fruto representa para las hijas de Ochún (*Omó-Ochún*): en los textos rituales a éstas les está prohibido comer o picar calabaza.

El texto mítico relata cómo la calabaza curó el vientre de Ochún (Cabrera 1986, 359). Este relato marca una significación que se traslada al texto ritual: la calabaza adquiere poderes curativos que actúan especialmente sobre el vientre femenino. Este fruto puede leerse como un objeto metafórico al que se han trasladado ciertas características de Ochún, la *orisha* asociada a “lo bajo corporal” y a la sexualidad.

### **La inversión paródica del cuerpo metafórico afrocubano**

En este último punto queremos señalar ciertas dualidades que observamos en el cuerpo metafórico que representa a Ochún como *orisha* de las aguas dulces, la prosperidad, la sexualidad, el placer, la abundancia. En esta representación leemos una inversión paródica de los cánones del cuerpo de una cultura oficial. Esta dualidad puede extenderse al texto general de la *Santería* cubana.

Hemos asociado a esta *orisha* con “lo bajo corporal,” una de las ideas desarrolladas por Bajtín en sus estudios sobre el carnaval y la cultura popular. En las imágenes del cuerpo grotesco como manifestación de lo cómico en las plazas públicas, Bajtín advierte una inversión de la topografía cristiana medieval.

En el carnaval como sistema de imágenes de la fiesta popular se produce una imagen ambivalente del mundo, una inversión paródica. Lo grotesco, como imagen heterogénea en la cual se integran reinos excluyentes y opuestos, produce una visión inquietante. El cuerpo grotesco se relaciona con el cuerpo procreador, que se extiende y se multiplica. Abarca una fisonomía interna y externa: es un cuerpo bicorporal (Bajtín 1987, 286), abierto, imperfecto, opuesto al elaborado canon de la decencia, representado por cuerpos perfectos, terminados, cerrados, sin orificios.

La textura del cuerpo grotesco es densa, terrenal, visceral, nada ideal, no inmaculada. No es un cuerpo de vírgenes, sino de parturientas. El vientre, el falo, la boca y el trasero son las partes que representan el cuerpo grotesco, partes abiertas a un intercambio con el mundo interior y exterior, por donde el cuerpo “se desborda, rebasa sus propios límites y activa la formación de otro” (Bajtín 1987, 285).

Articulemos estas ideas al cuerpo de Ochún. Los textos míticos nos cuentan las historias de una *orisha* seductora, festiva, sensual, procreadora, próspera. Representada por lo dulce —la miel y las aguas dulces—, el cuerpo de esta diosa señala dos lugares cavernosos, abiertos, que invitan a un seductor viaje por las profundidades terrenales: la boca, por donde los demás *orishas* y hombres comen la miel de Ochún; el vientre, donde se procrea lo comido, donde se instala el cuerpo del goce. Su vientre encuentra un traslado metafórico en la calabaza, fruto que puede ser comido; alcanza que vale por lo que contiene: una invitación a sus interiores puede generar placer, prosperidad: desde hijos hasta plumas que valen como monedas.

Ochún es asociada a los vientres, a los embarazos. Ya indicamos que la miel que la representa es leída como sangre de las flores. Existe una leyenda brasileña (Elbein 1997, 87-88) que señala el estrecho vínculo entre la sangre, la gestación, las plumas de aves y la abundancia.

El baile, el vestuario, el abanico y los adornos de Ochún, la sonoridad que producen sus pulseras de cobre, parecen sugerir continuamente la invitación de una *orisha* siempre dispuesta al placer, a la fiesta, al goce corporal. Las sensuales historias de Ochún con Changó, con Orula, con Ogún, revelan sus capacidades corporales y sexuales. El título honorífico que recibe de Orula cuando le nombra *apetebi* es en deuda por todos los favores que este anciano *orisha* recibiera de aquella.

Todos los relatos que configuran a Ochún como una Afrodita afro cubana constituyen el texto de esta *orisha* en la cultura popular de la *Santería* cubana. Pero en la cultura cubana a Ochún se le considera sincretizada con una virgen del catolicismo: La Caridad del Cobre, patrona de Cuba, es la Ochún que tiene su altar en la región minera de El Cobre, en el oriente de la Isla. Es la deidad asociada a las ferias, ritos agrícolas y religiosos del siglo XIX, en varias regiones de la Isla (Portuondo 1995).

La complejidad intertextual que representa la popular figura de Ochún-La Caridad del Cobre señala esa condición dual, bicorporal de los cuerpos de la cultura popular. En nombre de la paganía y el cristianismo, Ochún-La Caridad es la santa-puta-patrona-protectora de una isla. La inversión carnavalesca del mundo que opera en los sistemas de la cultura popular ha creado en la cultura cubana ese Personaje Único, ambivalente y venerado, esta *orisha* danzante surgida de antiguos y lejanos ritos, antes marginados y forzados a una asimilación formal con los santos católicos: “...las imágenes grotescas del cuerpo predominan en el lenguaje no oficial de los pueblos, sobre todo allí donde las imágenes corporales están ligadas a la injuria y la risa” (Bajtín 1987, 287).

El texto heterogéneo, ambiguo, en movimiento, de una cultura de azarosas llegadas, de inmigraciones forzadas, de disfrazados cantos en lenguas africanas, de ritos que se enmascaran y que hasta hoy permanecen entrelazados de refranes y choteos,<sup>10</sup> de

excitantes tambores y desgastantes diásporas, parece ser el cuerpo textual de lo cubano que tiene como paradigma una imagen paródica y carnavalesca de la vida.

---

### Notas

<sup>1</sup> Existe una amplia bibliografía que podría orientar al lector interesado en acercamientos étnicos, religiosos y antropológicos sobre el tema: pueden buscarse autores como Fernando Ortiz, Rómulo Lachatañeré, Lydia Cabrera y Natalia Bolívar.

<sup>2</sup> Siguiendo las ideas lotmanianas, definimos como texto-madre al texto general del *orisha*. Hemos explicado que cada *orisha*, en sus distintos avatares, conforma un determinado texto que resulta variante del texto principal del *orisha* y en el cual están contenidos todos los posibles despliegues. El texto-madre es el texto total en el que se expresan las características y manifestaciones del *orisha*. Cada texto-madre está formado por varios intertextos relativos a cada avatar del *orisha*.

<sup>3</sup> El modelo biosemiótico se ocupa de estudiar la manera en que el cuerpo genera un texto y considera los vínculos entre lenguaje, psique y cuerpo.

<sup>4</sup> Con esta palabra se define un espacio vegetal y animal en el cual habitan ciertos *orishas*. Para una mayor información de la palabra monte en la *Santería* cubana, véase *El Monte* (Cabrera 1986).

<sup>5</sup> Lydia Cabrera toma este dato del antropólogo francés Pierre Verger.

<sup>6</sup> Oráculos de origen africano. El de Ifá sólo puede ser oficiado por sacerdotes o *Babalawos*. El *Dilogún* ha sido modificado en el contexto cubano y en él sí pueden officiar mujeres: *Mamalochas* e *Iyalochas*.

<sup>7</sup> Especialmente se refiere al *Ekuele* o cadena utilizada en este sistema adivinatorio.

<sup>8</sup> Nos referimos concretamente a las *Mamalochas* e *Iyalochas*, mujeres consagradas en la *Santería*, *madres de santos* que han iniciado a muchos hijos. En estas *santeras* leemos la configuración de cuerpos metafóricos de las *orishas*. Cuando fueron iniciadas, a sus cuerpos se trasladaron los *orishas*, según el que correspondía a cada una. Sus cuerpos han sido resemantizados por esta presencia.

<sup>9</sup> En estas culturas de procedencia africana la miel también se relaciona con la fertilidad: se identifica como sangre de las flores, la sangre está profundamente vinculada a la capacidad progenitora. Sugerimos ver: Juana Elbein Dos Santos, *Os nágó e a morte* (1997, 89).

<sup>10</sup> El choteo es la “burla de palabra”, según nos dice Fernando Ortiz en su *Glosario de afronegrismos* (1991, 171). Pero allí mismo nos remite a su *Catauro* de cubanismos, del cual cita: “Chotear ¿no es escupirle a uno moralmente, dicho sea sin choteo, o sin más choteío que el indisculpable?” (171).

### Obras citadas

Bajtín, Mijail. 1987. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Trad.

Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza.

Bolívar, Natalia. 1990. *Los orishas en Cuba*. La Habana: Unión.

Cabrera, Lydia. 1974. *Yemayá y Ochún*. Madrid.

- . 1986. *El Monte*. Miami.
- Elbein Dos Santos, Juana. 1997. *Os nagó e a morte*. Petrópolis: Vozes.
- Espinosa Félix y Amadeo Piñero. 1997. *La leyenda de Orula*. La Habana: Ediciones Cubanas.
- Kristeva, Julia. 1974. *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen.
- Lachatañeré, Rómulo. 1992. *El sistema religioso de los afrochabanos*. La Habana: Ciencias Sociales.
- Lachmann, Renate. 1994. "El sincretismo como provocación al estilo." *Revista Criterios* 31: 65-83.
- Lotman, Iuri M. 1996. *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Selec. y trad. del ruso Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra.
- Ortiz, Fernando. 1985. *Los bailes y el teatro de los negros en el folclor de Cuba*. La Habana: Letras Cubanas.
- . 1991. *Glosario de afronegrismos*. La Habana: Ciencias Sociales.
- Portuondo, Olga. 1995. *La Virgen de la Caridad del Cobre: símbolo de cubanía*. Santiago de Cuba: Oriente.
- Torop, Peeter. 1993. "Peeter Torop conversa con Iuri Lotman." *Discurso* 8: 123-36.
- Valdés, Yrmino. 1997. *Dilogún*. La Habana: Unión.
- Verger, Pierre Fatumbi. 1997. *Orixás, deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Bahía: Fund. P. Verger, Corrupio Edic., Promoc. Culturais Ltda.
- Weisz, Gabriel. 1998. *Dioses de la peste*. México: Siglo XXI.
- . 1995. "Cuerpo biológico/cuerpo simbólico". *Revista Morphé* 11-12: 251-60.