

LA RECREACIÓN DE LOS ORIKÍES EN *CHANGÓ*, *EL GRAN PUTAS Y SORTILÉGIO II**

A RECRIAÇÃO DOS ORIKIS EM *CHANGÓ*, *EL GRAN PUTAS*, Y *SORTILÉGIO II*

DENILSON LIMA SANTOS

denilsonlimas@gmail.com

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO AMAZONAS, BRASIL

RECIBIDO (15.02.2016) – APROBADO (25.04.2016)

DOI: 10.17533/UDEA.ELC.N39A02

Resumen: Este artículo reflexiona sobre el lugar político-estético del intelectual afro en las Américas, a través del análisis de *Changó, el gran putas* y *Sortilégio II*. Estas obras recuperan la estética originada en los pueblos africanos de la tradición yoruba y bantú. ¿Cómo recuperar el texto oral de las tradiciones africanas? ¿Cómo reescribir los orikíes en el contexto de la diáspora? Para responder a estos interrogantes analizamos la escritura ancestral y la intelectualidad afro de Manuel Zapata Olivella y Abdias do Nascimento. El propósito es comparar el modo en que rescribieron las tradiciones bantúes y yorubas a partir de un reinención de lo ancestral.

Palabras claves: Yoruba, Bantú, Oriki, Manuel Zapata Olivella, Abdias do Nascimento

Resumo: Este artigo é uma reflexão sobre o lugar político-estético do intelectual afro-descendente nas Américas, através da análise de *Changó, el gran putas* e *Sortilégio II*. Estas obras recuperam a estética originada nos povos africanos de tradição iorubá e banta. Como recuperar o texto oral das tradições africanas? Como reescrever os orikis no contexto da diáspora? Para responder a estas interrogações analisamos a escrita ancestral e a intelectualidade de Manuel Zapata Olivella e Abdias do Nascimento. O propósito é comparar o modo como eles reescreveram as tradições banta e iorubá a partir de uma reinvenção da ancestralidade.

Palavras-chave: Ioruba, Bantu, Oriki, Manuel Zapata Olivella, Abdias do Nascimento

* Artículo derivado de investigación.

Cómo citar este artículo: Lima Santos, D. (2016). La recreación de los orikíes en *Changó, el gran putas* y *Sortilégio II*. *Estudios de literatura colombiana* 39, pp. 29-44. DOI: 10.17533/udea.elc.n39a02.

Escuchemos la voz que llegó de África

Las culturas yoruba y bantú, siendo tradicionales y extremadamente conectadas con la naturaleza, hacen parte de una filosofía que es “fruição entre uma grandeza e outra. É passagem” (Oliveira, 2007, p. 240). De hecho, las dos culturas africanas involucran tanto los fenómenos naturales como el comportamiento humano para comprender la vida, es decir, para expresar su cosmovisión y posibilitar un saber que es reactualizado en la continuidad de los ritos. La comunidad disfruta del conocimiento ancestral, del *aṣẹ* (*aché* en español o *axé* en portugués), que es parte fundamental de la relación entre los mundos *òrun* (mundo físico donde habitamos) y *àyìè* (mundo espiritual donde viven los ancestrales). En la transculturación de las tradiciones africanas en las Américas, el *terreiro* o barracón es el espacio donde está plantado el *aṣẹ*, que desde allí se propaga para los participantes de los rituales (Elbein dos Santos, 1986, p. 40). En la finca, la ritualidad religiosa de origen africano fue resignificada, para ello, fue fundamental el cuerpo, único documento que los negros pudieron traer de África, de ahí, hacer ficción a partir del negro como un *corpus* de conocimiento es el camino que Nascimento y Zapata Olivella utilizan para replantear el saber afro, tantas veces soslayado en sus países. Los intelectuales negros muestran que el *aché* fue reinventado en danzas, cantos y relatos, y a partir de ahí sus escrituras reinventan el legado yoruba y bantú en la diáspora.

Para estudiar la reinención de la cultura africana en las Américas, presentamos aquí dos obras y sus respectivos autores: *Sortilégio II: mistério negro de Zumbi redivivo* (1979), de Abdias do Nascimento (Franca, 1914 - Rio de Janeiro, 2011), y *Changó, el gran putas* (1983), de Manuel Zapata Olivella (Lorica, 1920 - Bogotá, 2004). Esta selección responde al objetivo de comparar las formas en que esos dos autores reescribieron las tradiciones bantúes y yorubas, posicionándose como intelectuales que las recuperaron en los planos estético y político. Además, en las obras citadas está presente la cosmovisión africana, resaltada por medio de los alabados o “pontos” y los orikíes, reescritos en poemas estampados en una escritura literaria que trasluce la musicalidad heredada de los géneros poéticos africanos y también una relectura de las tradiciones yoruba y bantú en las Américas. De hecho, el “legado africano é vasto e complexo, deitando suas raízes na história e no imaginário” (Oliveira, 2007, p. 273). Acudiendo a esta historia e imaginario, el diálogo entre Nagó y Elegba, gana un tono de instrucción y aviso sobre el devenir:

—Vengo a decirte que te alistes para la partida. Vendrá la gran nave en donde se confundirán todas las sangres. Estarán unidas aunque las separen las lenguas y las cadenas. En mitad del mar nacerá el nuevo hijo del Muntu y en la nueva tierra será amamantado por la leche de madres desconocidas.

Toma mi sonaja de fuego: nadie encerrará tu inteligencia.

Toma el puñado de los vientos: nadie encerrará tu espíritu.

Toma la lanza y el escudo de Orum: será poderoso por la fuerza de tu puño (Zapata, 2010, pp. 91-92).

Algunos elementos de la cosmovisión africana aparecen en la narrativa de Zapata Olivella, entre ellos destacamos la relación de la ancestralidad con la naturaleza y el mundo. La ancestralidad, en realidad, tiene un espíritu relacionado con el medio ambiente (Oliveira, 2007, p. 265). Así, fuego y viento están conectados con la presencia del escudo de Orum¹, mientras que el devenir apunta hacia el hijo del Muntu, que en la novela es metáfora de grandes personajes que incorporarán el deseo de liberación o, más bien, de humanidad. De este modo, en la narración del afrocolombiano aparecen Benkos Biohó (líder palenquero colombiano), Zumbi de los Palmares (líder palenquero brasileño), Marcus Garvey (líder jamaiquino del movimiento negro), Agnes Brown (líder en la lucha por los derechos civiles de los afro-americanos), entre otros, representando la función intelectual del sujeto comprometido con sus orígenes y reivindicando el reconocimiento de la universalidad de África.

En el marco de la tradición africana recobrada en las Américas, Abdias do Nascimento recupera la tradición yoruba y bantú que fue silenciada por una sociedad blancocéntrica. En su novela, el personaje femenino de Iyalorixá representa la voz que habla de una filosofía ancestral:

Procurem entender o que está além das coisas... adiante daquilo que falo. Às vezes as palavras traem. Não confiem só nas palavras; Exu conhece a linguagem dos humanos e dos seres divinos, perguntem a ele. Quem pode tocar a raiz do verbo oculto nas trevas do mistério oral? Ninguém tem o poder de revelar o segredo sagrado da função da palavra... segredo das coisas... Águas de Olokun transbordando... molhando... Obatalá bebendo... drenando... chão seco surgindo, se fazendo. Chão que os pés celestes pisaram antes, terra que agora jaz debaixo dos nossos pés mortais (1979, p. 45).

La relación con la palabra y la ancestralidad es profunda, arraigada en el misterio de la vida. Abdias (1961) teoriza sobre la función del actor africano; aquí dilatamos su postulado hacia la función del intelectual afro para quien la palabra no tiene valor en sí misma, “pelo sentido cênico que lhe é

¹ Oricha hijo de Yemayá y Orungá. Oricha del sol.

emprestado pelo narrador ou intérprete. Ela é, apenas, um dos elementos de uma expressão global” (p. 22). Por eso, para Iyalarixá, guardar, conocer la palabra no es conocer el secreto ancestral. “Procurem entender o que está além das coisas... adiante daquilo que falo”; es decir, lo nombrado tiene la función de calificar, de caracterizar, pero la esencia de lo que se dice está más allá de un vocablo. Para las tradiciones yoruba y bantú, una vez proferidas, las palabras son como la energía: ganan una fuerza desmedida que no puede ser controlada y tiene el poder de interferir en la vida. “Daí a necessidade de quem as pronuncia deter os conhecimentos necessários para que faça bom uso da energia-palavra, posto que ela é capaz de engendrar coisas construtivas quanto destrutivas” (Oliveira, 2006, p. 47). La palabra-poder es lo que surge en el texto de Nascimento como transculturación del mundo africano en las Américas.

Los dos intelectuales reinventan las tradiciones africanas tejiéndolas en la escritura con base en la ancestralidad de las voces heterogéneas afrodiaspóricas. Sin embargo, otras cuestiones permean su pensamiento, un ejemplo de ello es la relectura de los orikíes tradicionales africanos —evocaciones de las características de los orichas (Risério, 2013)—, que invaden sus escritos, permitiendo una visión poética de la ancestralidad. La manera de reescribir las evocaciones originadas en África es considerada una estrategia para conformar la posición intelectual de los escritores, es decir, una estrategia que tiene la función de narrar sus tradiciones al tiempo que contribuye al desarrollo de sus reflexiones y propósitos estéticos.

Los “gran putas” alabados y el sortilegio de los orikíes

Los “pontos”, como son conocidos los cantos de rituales en las religiones afrobrasileñas, son exaltaciones dirigidas a un oricha en el idioma portugués. Son entonados en la rueda de danza que es parte de la ritualidad de matriz africana. En esta rueda de danza (o *gira*, en portugués) hay una relación con el conocimiento ancestral, que es transmitido por ritmos y frases repetidas sobre la historia y sucesos de los dioses. En la obra *Sortilégio II* (1979), el “ponto de Oxumaré” aparece sencillo y sin representación de la pauta musical. En la primera versión de la pieza, *Sortilégio* (1961), Nascimento señala los “pontos” con las pautas musicales. Con la ayuda del músico Ironides Rodrigues. Además de ello, se percibe la seriedad y profundidad de la universalidad en la escritura de Nascimento (1979), que busca acercarse a las exigencias del

género teatral de corte occidental. Al mismo tiempo, su tarea de escritura dramática recupera el tema y la estructura de las narrativas orales de África.

Ponto de Ogún

Ogún
 verdade certa
 Espada nua, aberta
 da justiça, restaurador
 do sangue preto, farejador
Coro: Ogúnhî!

Bebe teu vinho fervente
 Enquanto da palma pendente
 O olho do abismo te chama
 Abre os caminhos na frente
 Teu povo te segue, te aclama

Coro: Ogúnhî! (p. 129).

El *ponto* de Ogún en la obra teatral de Abdias do Nascimento recupera elementos de la grandiosidad de los orichas. La alabanza presente en la obra resalta la fuerza, severidad y valentía asociada al oricha y, como es enseñado en el *terreiro*, el arquetipo del dios africano se extiende a sus hijos, es decir, a aquellos que tienen a Ogún como patrono y dueño del *ori* (cabeza), y que gozan de características semejantes a las de su divinidad. Sin duda, hay una relación entre la historia del dios africano y la temeridad que él transmite a los que le rinden culto: “temerário sem pudor/ Do mistério parte e valor”. Para asegurarse de comunicar la fuerza que hay en los cánticos del ritual, el escritor afrobrasileño da al coro la función de reiterar el saludo al ancestral: Ogúnhî, esto es, del yoruba Ògún yè, que significa salve Ogún. Este elemento de refuerzo característico de los cantos yoruba y bantú en la comunidad religiosa traduce la participación comunal, también presente en la escritura de Nascimento.

En la cultura yoruba, la ritualidad del xiré alude al círculo ritual de las danzas y los cantos ancestrales realizados para interpretar la vida. En el rito religioso de la tradición afrobrasileña, es decir, en el candomblé, la palabra “*xirê* designa a ordem em que são entoadas nas festas as cantigas para os orixás, mas também a própria festividade, o ludismo” (Sodré, 2002, p. 140). En la tradición yoruba, cantar y bailar es celebrar el saber milenario y reaprender cómo convivir en colectividad, observando la ética de la vida. La religiosidad afro de tradición yoruba —lo mismo pasa con la tradición bantú

recreada en las Américas— se encuentra pautada en el símbolo del círculo o rueda: el *xiré*.

El culto del candomblé es iniciado y finalizado por la *avamunha* (ritmo que acompaña la entrada y salida del público, principalmente para llamar o despedir a los iniciados cuando están en trance, de modo que es tanto el canto inicial como el final de la celebración), y la rueda es el orden del culto para cantar y bailar para y con los orichas. El orden del *xiré* es representado de la siguiente manera: para entrar en el barracón y bailar para y con los ancestros, primero entran los sacerdotes de la finca, después los invitados mayores, es decir, los que llevan más tiempo como iniciados. Tras ellos, entran los hijos de la casa en el orden dado por su edad de iniciación. Cuando empiezan a alabar a los orichas, lo hacen continuando la tradición: primero Echú, después Ogún, y se extienden con Ochosí, Osachín, Babalw-Ayé, Ochumaré, Changó, Logún-Edé e Ibeyís; estos son los *oborós*, es decir, los hombres. Luego, vienen las *yabás*, esto es, las mujeres: Oyá, Ochún, Yewá, Yobá, Nanan, Yemayá y, por último, el mayor de todos los orichas: Obatalá, el padre. Todos los participantes se disponen en la rueda, es una cuestión de respeto y de momento lúdico, puesto que bailar y cantar es natural para celebrar la vida y a los dioses.

Por otra parte, el “ponto de Ogún” es un texto lleno de oralitura y ritmos de origen africano. En el texto, Nascimento resignifica los atributos del oricha para contextualizar el movimiento de la pieza teatral: “Ogún verdade certa/Espada nua, aberta/ da justiça, restaurador”. En este momento, Emanuel ya está informado de su sacrificio, de lo que representa el conflicto entre ser negro y apegarse a la cultura que lo blanqueará por mucho tiempo. Así, el canto a Ogún contribuye al objetivo de volver al conocimiento ancestral, según el cual los dioses vencían, aunque tuvieran sus debilidades. Es importante observar que hay una tensión en la escritura de Nascimento entre la performance y el texto. Karin Barber postula: que “[t]he text is the permanent artefact, hand-written or printed, while the performance is the unique, never-to-be-repeated realization or concretization of the text, a realization that ‘brings the text to life’ but which is itself doomed to die on the breath in which it is uttered” (2003, p. 324). El aspecto textual es diferente del performático. El primero alude a la fijación de la palabra, mientras que el segundo ostenta la unicidad, la captación del momento en que el emisor articula la historia, o en el caso del “Ponto de Ogún”, cuando el cantante, con su voz, cuerpo y gestualidad, performatiza el legado bantú y yoruba en la escenificación de *Sortilégio II*.

Pero si el texto es un artefacto permanente y la performance es única e irrepetible, ¿en qué contribuye entonces la obra de Abdias do Nascimento a la literatura afrolatinoamericana? La respuesta se encuentra en la transculturación de estructuras lingüísticas y culturales yoruba y bantú en la estética de corte europeo. El afrobrasileño está subvirtiendo y replanteando el teatro en su país con base en la tradición del arte dramático africano. Recuperar el origen del teatro hecho por los negros de Brasil era ir en contra de lo que el intelectual denunciaba: “fique consignado, que da alienação da nossa cultura, da alienação do nosso conceito estético, caímos na ambivalência a que o ideal da *brancura* submeteu a existência brasileira: um povo de cor que oficialmente pretende ser um povo branco” (Nascimento, 1961, p. 29). La discursividad yoruba y bantú en las plegarias y cánticos presentados en la obra teatral conforman este proyecto político-estético de Nascimento. La posición contraria a la idea de blanquear al negro es visible no solo en la performatividad de la oratura que invade la escritura en los “pontos”, sino también en el discurso de Emanuel:

Transitório mundo... Mundo eterno... cujo chão se alimenta da nossa carne... Carne-lama amassada à tepidez de nosso sangue... (*espia a ribanceira*) Ainda apontam suas armas inúteis... (*sorri*) Não sabem que recuperei meu tom de voz... Ignoram que re-encontrei minhas próprias palavras no meu Exu que resgatei... (*ensaia um passo sobre o abismo*) vou percorrer estas trevas cósmicas (1979, p. 133).

La posición del personaje revela el reencuentro del sujeto negro con sus orígenes ancestrales, ante la transitoriedad del mundo. Es en una función contextual, como ya señalamos sobre la alabanza al oricha Ogún, que los cantos ancestrales son transculturados por Nascimento. En otros términos, con base en el discurso de los personajes, el escritor afrobrasileño insertó la musicalidad para dar ritmo y componer el ambiente: no nos olvidemos que la escena transcurre en un *terreiro*. En este mismo espacio, se aprenden los orikíes, que giran alrededor de las cualidades de las divinidades y de la poeticidad de sus actos de bravura, capaces de despertar en la comunidad el sentimiento de temor y reverencia. Emanuel reconoce que él tiene una relación ancestral directa con el oricha Exu, caracterizado con los epítetos de guerrero y exigente.

Oriki de Exu 1

Se Exu entra numa terra
Ele já entra em pé de guerra.
A chuva que gela um egum

Não se atreve a cruzar o fogo.
Molha o fantasma encharcado.

Exu vai com a peneira
Comprar azeite no mercado.
Exu que empurra sem dó
Gente que se bate com medo (Risério, 2013, p. 126).

Exu está siempre relacionado con la dinámica del mundo. Este oricha tiene su dominio sobre las encrucijadas, dispone de una personalidad llena de paradojas. Es joven y viejo, alto y bajo, con una naturaleza lujuriosa. Su símbolo es su cabello siempre peinado con la forma del órgano sexual masculino, y en una de sus manos lleva un palo diseñado a la manera del pene. Exu siembra el conflicto, y con su habilidad sabe armonizar lo que él mismo causó. La divinidad enseña y castiga al *elebó* (persona que lleva el *ebó*: ofrenda que armoniza los seres y el mundo) que no hace bien su trabajo. Tal vez puedan entenderse las palabras de Emanuel: “vou percorrer estas trevas cósmicas”, en el sentido de que su reaproximación con el ancestro de la sabiduría denota un movimiento siempre doble: Exu es el mensajero que lleva los signos de los mortales a los dioses y los signos de los dioses a los mortales. La fuerza del oricha emerge en las metáforas paradójales: “A chuva que gela um egum [espíritu de los muertos, como los bazimú de los bantúes]/ Não se atreve a cruzar o fogo”. El ancestro se caracteriza siempre como rey de la astucia, pérfido y señor de las trampas. Esta dualidad de lo divino y lo humano comprende las oscilaciones de los personajes del texto teatral. De esta manera, la oralidad, la estructura musical de la ritualidad yoruba y bantú aparecen en la escritura de Nascimento para legitimar la estética bajo la alteridad verbal.

Igualmente con el personaje de Benkos Biohó, Manuel Zapata Olivella recupera un símbolo de la lucha contra la estética hegemónica. Además del aspecto político, presente en la biografía del líder cimarrón colombiano, percibimos un retorno a la tradición bantú:

—Eres el escogido de Changó para iniciar la rebelión del muntu. Tu grito resonará en otras voces, en otras vidas, donde quiera que la loba blanca pise la sombra de un negro.

Benkos solo responde tres palabras. Si las dijo no lo sé, pero las oigo, las oyeron todos:

—¡Muera el amo!

¡A-lé, lé-lé!

¡Bumba, musange,

Musangé, é! (2010, pp. 228-229).

Estas palabras corresponden al momento en que Benkos va a intentar rescatar de la prisión inquisitorial a Pupo Moncholo, el babalao. Al recibir del ancestro Nagó la información: que él era el escogido para liberar al muntu, Benkos entona un canto en bantú junto a su grupo. En el glosario al final del libro, Zapata solo nos indica el significado del vocablo *bumba*, que es, entre “los congos cubanos, espíritu de un muerto que anida en su propia calavera o nganga” (p. 560). Con ello lo que queremos resaltar es la transmutación que el autor hace del léxico bantú en la narrativa y, más que eso, que hay una adaptación en la musicalidad. El ambiente discursivo es de conflicto entre los negros del palenque y los amos. Hay una discursividad literaria que reactualiza la canción ancestral para denotar que, en aquel momento, el canto indicaba un llamamiento a la guerra. Igualmente, Olivella hace uso de la práctica yoruba y bantú de alabar a los orichas y de poner de relieve sus atributos. En las palabras del narrador: “Es la hora pensada por Odumare desde los primeros tiempos. En este día, en esta noche, en Cartagena tenías que conjurar al muntu contra los amos”; lo que indica la performance textual apoyada no solo en las acciones físicas de los insurgentes, sino también en el aporte que el canto ancestral brinda a la comunidad. Es, quizás, en este sentido de cantar los hechos heroicos o los atributos de los ancestros y de los personajes, que el escritor afrocolombiano recupera, en la voz de Pupo Moncholo, el babalao, la característica del orikí, que ya plantearemos más adelante.

Soy Pupo Moncholo
 el cantador sin ronquera
 cuando comienzo una historia
 la cuento toda entera (p. 233).

La presentación de Pupo Moncholo nos remite a la función intelectual del *griot*, es decir, él cuenta a la comunidad la historia y los hechos de otros antepasados del clan. Lo que lleva a afirmar esto es la continuidad del habla del personaje: “Doy testimonio, en primera instancia, para ti muntu, luego para los demás” (p. 233). El testimonio del babalao se apoya en el canto “sin ronquera”, una señal de la transculturación de la herencia yorubantú en las Américas, que reactualiza el saber comunal. Sin duda, tanto Zapata Olivella como Nascimento reinventan los cantos ancestrales y el orikí-poema, que son evocaciones.

El orikí es un género oral que expresa una evocación y puede tener distintos temas: familia, guerra, amor, calidad de las mujeres, entre otros; sin embargo, bajo el contexto de los dos objetos de estudio, escogemos ana-

lizar la función y método del orikí-poema que trata de los orichas. Antônio Risério afirma que los “Orikíes aparecem engastados no corpo de outras formas poéticas, como no texto *ijalá*², nos cantos das moças nubentes ou na poemúsica dos ancestrais” (2013, p. 40). Es de manera unida, como un encolamiento, que el orikí aparece en la tradición yoruba, agregado a otros géneros poéticos, como las evocaciones a las hierbas o los poema/canto, de los que anteriormente citamos algunos ejemplos haciendo un contrapunto con el “Ponto de Ogún”.

El orikí es una forma orgánica y su texto del orikí genera una estructura propia. “Para além do meramente ‘orgânico’, o oriki é uma forma infixa” (p. 42). De ahí que una marca de la estructura de este género yoruba es el colaje, es decir, una unión de bloques lingüísticos que pueden ser sustraídos en una u otra performance. Aclaremos que el orikí-poema es un género oral, dotado de la calidad performática de ser único cada vez. Aunque la poesía recitada o el “drama may inspire written and visual texts in genres quite distinct from the performance genres” (Barber, 2003, p. 324), el poeta, o más bien los dos intelectuales afrolatinoamericanos de nuestro análisis, utilizan la oralidad del poema/canto, orikí y literatura oral de origen africano, para dar pistas, establecer bases que construirán la estética de la escritura afro. En otros términos, los registros escriturales de Nascimento y Zapata Olivella construyen interdependencia entre performance yoruba y bantú y texto.

De África hasta las Américas: insurgencia en la estructura poética

A partir del cuadro presentado más abajo, observaremos cómo aparece la estructura del orikí en la escritura de las dos obras, al compararlas con la evocación transcrita por Pierre Edouard Leopold Verger (1902-1996) o, como también es conocido en Bahía, Pierre Fatumbi Verger.

² Es un “tipo de poesia tradicional dos caçadores iorubanos; são cantos de saudação às folhas e aos animais, que revelam amor para com a natureza, traduzindo o significado e a expressão de sua história cultural, ética, filosófica e crença. No contexto religioso dos orixás da Bahia nem tudo são flores, mas os cantos de *ijalá* são cantos de fundamentos presentes em todos os rituais que envolvem as folhas e os animais. Ritos com os quais se saúda ao orixá da cura, Ossaiyn” (Santana Rodrigué, 2001, p. 176). En suma, el *ijalá* es un género poético dedicado a las hierbas sagradas, y comprende evocaciones al oricha Osachín, patrono de las medicinas.

Oriki de Yemanjá (cidade: Adjawere, África)

1 Yemoja iku li odó apá bá elete

(Yemojá mata no rio, ela mata como um leproso)

2 A de odó má pon

(Ela vai ao rio e não tira água)

3 Aji pon toli oba omi

(Ao despertar, ela tira água mais limpa)

4 Yemoja a gbi ori eran má igí

(Ela bate a cabeça de um animal na árvore) (Fatumbi Verger, 2000, p. 303)

FILHA II

Emanuel não sonha. As águas estão chamando... atraindo ele... (*grita*) Não!...

FILHA III

Ele não se matará. Emanuel está apenas fascinado pelos presentes de Yemanjá.

As yaôs atiram flores e pétalas de rosas brancas na direção da plateia, como se fosse o mar.

FILHA III

Continuando

Olhem como os presentes flutuam sobre o mar espesso... rosas brancas... lírios...

FILHA I

... pentes... espelhos... perfumes...

FILHA II

...colares...brincos... pulseiras... (Nascimento, 1979, pp. 90-1)

Nombraré a sus únicos hijos:

Aganyú, el gran progenitor

y a su hermana Yemayá

que recorrieron solos el mundo

compartiendo la luna, el sol

y las dormidas aguas...

hasta que una noche

más bello que su padre

relámpago en los ojos

del vientre de la Oricha Orungán.

Y el propio Aganyú

su padre arrepentido

lleno de celos

turbado por su luz

lentamente

leño entre fuego

extinguió su vida.

Más tarde...

años, siglos, días

un instante...

violentada por su hijo

de pena y de vergüenza

por el incestuoso engendro

en las altas montañas

refugióse Yemayá. (Zapata Olivella 2010, pp. 50-1).

Es importante recordar que el orikí que Fatumbi Verger transcribió es eminentemente oral. Como afirma Risério (2013) el traductor intenta captar el sentido de la oralidad, pero cuando traduce la escritura del texto oral sucumbe a una actitud narcisista: en lugar de resaltar el texto original, lo que exhibe es su autosatisfacción como traductor (p. 107). Pero lo que ponemos de relieve aquí es cómo se da el traslado de la estructura del *poema-orikí* en las dos obras analizadas en este ensayo, teniendo en cuenta que el texto escrito tiene autonomía, mientras que el oral depende del momento y de las acciones del artista. En la escritura de Verger, el elemento metafórico, “Yemojá mata no rio, ela mata como um leproso”, es fundamental para entender el mensaje de fuerza y grandiosidad de la oricha. La seducción, el hecho de atraer hacia el agua aparece en Nascimento: “As águas estão chamando... atraindo ele”. Ya en Zapata Olivella, lo que se muestra es la relación de conflicto entre los hermanos Yemayá y Aganyú, de cuya unión incestuosa nace Orugán, posteriormente asesinado por su padre. Fuerza y debilidad son temas recurrentes en los orikíes, puesto que

definem os predicados dos grandes guerreiros e expõem a imperícia dos péssimos; que falam dos equipamentos de combate (das armas mais antigas às armas de fogo introduzidas primeiramente pelos portugueses); dos empregos dos encantamentos e da medicina tradicional pelos combatentes; de técnicas e estratégias; do tratamento dos mortos e dos cativos destinados ao castigo exemplar ou à escravidão doméstica; etc. (Risério, 1992, p. 39).

De esta manera, Zapata Olivella y Nascimento se acercan a la dinámica que destaca la grandiosidad de los dioses yorubas, resaltando la humanidad de sus actos. Hay en la poesía de los textos de estos afrolatinoamericanos una relectura de los mitos de origen africano. Por ejemplo, los adeptos —o aquellos que no tienen ligación religiosa, pero le rinden culto a la oricha Yemayá— echan flores blancas y regalos al mar para pedir o agradecer por las bendiciones, y tal transculturación es visible en el texto del autor afrobrasileño con la presencia de ciertos objetos: “pentes... espelhos... perfumes...”. Y en el poema del escritor afrocolombiano, el símbolo maternal de la oricha es puesto en escena: “de sus entrañas removidas nacen los sagrados catorce Orichas”, lo cual es otro elemento narrado en la tradición yoruba en las Américas. La maternidad de la divinidad en la novela da cuenta de la relación parental que fue perdida con la trata, con la sustracción, allá en África, de seres amados que fueron trasplantados a la fuerza hacia el continente americano.

En este sentido, el conflicto entre los dioses representa la debilidad humana en las relaciones sociales y, al mismo tiempo, la capacidad de reorganización familiar. Por otro lado, en el orikí transcrito por Fatumbi Verger, el atributo: “Guardiã da floresta” indica la fuerza de las imágenes de la mujer/diosa que puede matar suavemente o a la fuerza —“Ela bate a cabeça de um animal na árvore”—, si hay un desequilibrio en el mundo. El símbolo del bosque, lugar guardado por Yemayá, es representación de la armonía entre los seres. Sin embargo, para alcanzar el proceso armónico, hay que conocer los límites entre la vanidad y el dolor.

Otro tanto se puede decir sobre la poesía yoruba tradicional, inserta en el encuentro de una precisión fonética, puesto que se trata de un género propio de un idioma tonal; por ello, buscar la métrica del mismo modo que en la estructura poética occidental es un reto imposible. El ritmo viene de los encuentros entre los componentes fonéticos característicos de la lengua; ya que los “oriquis não só não apresentam o mesmo número de versos, como os seus versos não apresentam o mesmo número de sílabas” (Risério, 1992, p. 41), el elemento importante para establecer el ritmo lírico del orikí es el de las estructuras sintácticas, pues ellas determinan la cadencia del poema-orikí (p. 42). Igualmente, se puede observar que, como las lenguas yoruba y bantú pierden el aspecto tonal al encontrarse con los idiomas europeos en las Américas, en los poemas o canto-poemas de Nascimento y de Zapata Olivella se percibe el uso de recursos como analogía, aliteración, sinestesia, entre otros, para recuperar los rasgos orales africanos en la escritura. En la macroestructura se usan el teatro y la novela en función de una recuperación del orikí, mientras que en la microestructura se encuentran los influjos yorubantú: mitología, léxico, semántica, etc. Todo ello sería resultado de una alteridad verbal que transforma el aspecto fonosintáctico de la tradición afro para adecuarlo a la estructura morfosintáctica del portugués y el español.

Es importante observar que en su estructura, el orikí “não é uma forma fixa, como a sextina provençal ou o soneto. Pelo contrário, tanto podemos encontrar um oriki de sete ou oito versos quanto um que se esparrame por mais de cento e quarenta linhas” (Risério, 1992, p. 40). De hecho, el género yoruba se caracteriza por su oralidad y no por la cantidad de versos. En los orikíes transcritos por Fatumbi Verger —que se dedicó a estudiar los orikíes de modo etnográfico— se encuentra el espacio religioso de los yorubas a partir de la linealidad del aspecto geosocial (p. 36). Fatumbi Verger (2000) relata sus investigaciones etnográficas sobre las similitudes entre los rituales

de Salvador de Bahía y de algunas ciudades de África, entre las cuales se pueden citar Dahomei, Ketu, Abeocutá, etc.

Comienzo de otro camino

Podemos ver que los influjos de la tradición poética yoruba se transforman en contacto con los idiomas occidentales, sobre todo los que son la base de la escritura de los dos intelectuales afrolatinoamericanos. Hay que señalar una cuestión: la escritura de Nascimento y de Zapata Olivella tiene influjos de las tradiciones de los orikíes, pero no similitud con toda la estructura del género tradicional africano. Es importante saber que la “última coisa que devemos encontrar, nos orikis de orixá, é o desenvolvimento lógico-linear de uma ideia ou enredo [...] Oríkis não são textos narrativos, sequer no sentido de narrativa fragmentária” (Risério, 2013, p. 43). Mientras no hay linealidad en el género oral yoruba, la obra de Nascimento presenta una sistematización de la historia. Las narrativas de los ancestrales son reelaboradas para que los afrodescendientes vivencien el “o espaço primordial convoca o regresso à continuidade do ser”. A partir de estos elementos de la tradición yoruba, podemos afirmar que los escritores cumplen la función intelectual-política de resaltar la episteme afrolatina. Ellos recuentan las historias de los ancestros tejiendo hilos que forman una tela multicolor en la novela y el teatro afrolatinoamericanos.

La performance del texto de Nascimento es la realización de lo que él había aseverado sobre la cultura negra en Cuba, y se puede decir lo mismo del resto de Latinoamérica: “A cultura, a religião e as artes encontram ambiente de respeito, prestígio e estímulo, sendo esperado o rápido florescimento de um teatro escrito” (1979, p. 25). De hecho, este momento de florecimiento teatral afro ganó más visibilidad desde la década del sesenta, cuando Nascimento hizo el análisis del teatro africano y latinoamericano. Podemos citar, a modo de ejemplo del progreso del drama afro en este continente, *Chambacú, drama en tres actos*, de Régulo Ahumada (Colombia), escenificada en 1964 y publicada en 2000; *Mi Zanaharí: cosa de negros comedia musical en dos actos*, de Carlos López Schmidt (Perú), que según Nora Eidelberg es “una comedia musical que rinde homenaje a Nicomedes Santa Cruz, el insigne autor de las décimas, y a Victoria Santa Cruz, su hermana, creadora de las danzas, las coreografías y el estilo del cual saldría después Perú Negro” (2012, p. 571); o a tantos otros autores y autoras que recuperan en la escritura y teatro

la posición de los negros ante la construcción de su arte y su pensamiento intelectual.

De hecho, se puede decir que Abdias do Nascimento y Manuel Zapata Olivella inauguran en las letras afrolatinoamericanas la reinención de la cultura africana en el proceso de transculturación. Ellos, a partir de la oratura, los orikíes y la ancestralidad yoruba y bantú reescriben la cultura negra como materia estética, en un proyecto político que no solo recupera el mundo simbólico y lingüístico de los pueblos tradicionales de África, sino que además repiensa la Historia Intelectual de las Américas, indicando nuevos caminos para visibilizar y resaltar los saberes atávicos de las gentes del Atlántico negro. Lo que nos parece importante es observar que la transculturación de las evocaciones de origen africano en la obra de Nascimento y Zapata Olivella implica la reinención de la estética ancestral a partir del género, estructura y método de los poemas-orikíes, que son “passados adiante com rara fidelidade, em se tratando de transmissão oral” (Risério, 1992, p. 38). De esta manera, con el presente ensayo se ha querido responder a estas preguntas: ¿cómo se presentan los orikíes en la escritura literaria de los dos objetos de estudio? y ¿cuáles son los elementos estructurales que permiten visibilizar la transculturación del poema-orikí yoruba y bantú? En últimas, cabe recalcar que la estrategia de recreación de la tradición oral africana se da en la subversión de la escritura de corte europeo. Subversión que permite a los intelectuales afro la elaboración de un texto performático para recuperar la dimensión elástica de los orikíes.

Bibliografía

- 1 Barber, K. (2003). Text and Performance in Africa. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 66, pp. 324-333.
- 2 Eidelberg, N. (2012). Mi Zanaharí: cosa de negros. Activismo y arte entre los afroperuanos. En J. Cordones-Cook y M.M. Jaramillo. *Del palenque a la escena: Antología crítica de teatro afrolatino*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, pp. 571- 574.
- 3 Elbein dos Santos, J. (1986). *Os nagô e a morte: pàde, àsèsè e o culto de Ègùn na Bahia*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes.
- 4 Fatumbi Verger, P. (2000). *Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil e na antiga Costa dos Escravos, na África*. São Paulo: USP.
- 5 Nascimento, A. (1961). *Dramas para negros e prólogos para brancos: antologia de teatro negro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições Teatro Experimental do Negro.
- 6 Nascimento, A. (1979). *Sortilégio II: mistério negro de Zumbi redivivo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

- ⁷ Oliveira, E. (2006). *Cosmovisão africana no Brasil*. Curitiba: Gráfica Popular.
- ⁸ Oliveira, E. (2007). *Filosofia da Ancestralidade*. Curitiba: Editora Gráfica Popular.
- ⁹ Risério, A. (1992). “De Orikis”. *Afro-Ásia* 15, pp. 36-55.
- ¹⁰ Risério, A. (2013). *Oriki Orixá*. São Paulo: Perspectiva.
- ¹¹ Santana Rodrigué, M.G. (2001). *Orí opéré ó: o ritual das águas de Oxalá*. São Paulo: Selo negro.
- ¹² Sodré, M. (2002). *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Rio de Janeiro: Imago; Salvador: FCE-BA.
- ¹³ Zapata Olivella, M. (2010). *Changó, el gran putas*. Bogotá: Ministerio de Cultura.