

JULIA CUERVO HEWITT

El mito de Ecué en la narrativa cubana

Entre los múltiples mitos que trajeron los esclavos africanos a Cuba durante los siglos de esclavitud en América,¹ el de Ecué se destaca por ser el elemento génesis de una de las organizaciones afrocubanas que más importancia socio-política alcanzó en la isla. Actuado en un tipo de mimodrama sagrado durante las ceremonias de iniciación, el mito recuenta el origen de la sociedad Abakuá:² un legado ancestral de las tribus carabalíes, Efik y Efor,³ del África occidental, que llegó a formar en Cuba una secta secreta, masculina,⁴ conocida popularmente como ñañiga. A través del ritual, el mito de Ecué ha mantenido vivo el recuerdo de un origen incierto que ha sido adaptado a nuevas situaciones en diferentes contextos geográficos y sociales. También, como veremos en este trabajo, en el campo literario la presencia de Ecué se hace sentir repitiéndose una y otra vez desde el siglo XIX hasta el presente. Alcanza inclusive una gran importancia estructural y semántica en novelas como *Ecué-Yamba-O* de Alejo Carpentier y *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante. Pero el mito de Ecué no sólo ha estado intrínsecamente presente en la narrativa cubana, sino que durante este tiempo ha sufrido transformaciones determinadas parcialmente por cambios en perspectivas literarias y, más aún, por la asimilación del mito en la conciencia colectiva del pueblo cubano.

Según cuentan los ñañigos, el origen de Ecué es básicamente el siguiente. Ecué llegó a tierra Efor como cumplimiento de una promesa que el dios supremo Abasi había hecho a su pueblo escogido: el regalo de su voz, secreto, o verdad divina, en la forma de un pez. Por razones que varían de una versión a otra, el pez anhelado entró en el recipiente de una joven llamada Sikán, Sinanekua o Kasikanekua, cuando ésta, según diferentes versiones, fue como de costumbre a buscar agua al río. Sorprendida, la joven se lo mostró al hechicero (en algunas versiones su padre) que lo guardó en una urna tambor y convocó una reunión secreta de hombres durante la cual se condenó a Sikán a muerte por ser la única mujer que sabía el secreto. Pero también, el pez, al ser apisionado, murió y con su piel se hizo un tambor que al ser tocado suavemente producía un eco sordo e inconfundible: la voz de Ecué. Más tarde, cuando una tribu vecina, la Efik, supo el secreto,⁵ se produjeron antagonismos violentos entre ambos grupos. En Cuba la rivalidad se manifestó en verdaderas contiendas sangrientas entre las diferentes potencias ñañigas que, aunque basadas en el mismo origen mitológico, se nutrían también del machismo español —dando lugar a lo que un santero habanero ha llamado la “guapería” de los jóvenes.⁶

Ritualmente, la inmolación de Sikán en sus diferentes versiones, y el descubrimiento del iniciado de la voz de Ecué, pasaron a ser los elementos básicos en los ritos de la inicia-

ción ñañiga en Cuba. Es así como se lo explica un personaje a otro en la novela de Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*:

En el ceremonial de iniciación Abakuá —reminiscencia de una antiquísima tradición africana— se evocaba la fundación de la Secta, en una suerte de mimodrama cuyo desarrollo, llevado por Tres Grandes Jefes y un Hechicero, culminaba con el sacrificio de una mujer llamada Kasikanekua —porque era conocedora de un Secreto que a nadie podía ser revelado y ninguna mujer era capaz de guardar un secreto... Pero la verdad es que la mujer se escabulle a tiempo... y quien muere en su lugar es una chiva blanca.

Este mito que propone el dilema entre vida y muerte, fraternidad y rivalidad, traición y lealtad, ha sido captado por la narrativa cubana en múltiples imágenes que abarcan desde simples observaciones sociales, a veces distorsionadas por el sensacionalismo, hasta la utilización del propio mito como reflejo literario. Es, además, la búsqueda y el recuerdo de la esencia vital de un pueblo en sus idiosincrasias y en su voz: una voz misteriosa que, como Ecué, es el recuerdo de que el presente y el pasado existen en círculos constantes y atemporales.

Una de las primeras imágenes literarias que proponen la presencia del ñañigo en Cuba la encontramos en la novela decimonónica *La familia Unzuánzu* de Martín Morúa Delgado, donde se describe el ñañiguismo como una asociación que:

...excitaba las pasiones e inspiraba los oídos selváticos que se manifestaban luego en la colectiva forma de bandos o partidos... A orgullo tuvo gran número de jóvenes, lo mismo de color que blancos, el pertenecer a una asociación que les daba fama de valientes y favorable partido entre la relativa porción de mujeres campechanas. Y cada jovenzuelo de aquellos alardeaba de ser un *ñon*, es decir, temible, temido y sin temor, que moría por su tierra defendiendo cualquier capricho de hermandad, o por individuales agravios, seguro siempre de tener quien combatiese a su lado o se sacrificase después por vengar al compañero inmolado. Las jóvenes mismas, las señoritas de cierta representación no se avergonzaban de sus preferencias por los jóvenes ñañigos.⁸

Se repite esta imagen en “Manga-mocha” de R. R. Zol, cuento decimonónico en el cual, teñido de sensacionalismo exacerbado, vemos que la presencia del ñañigo linda contradictoriamente entre la admiración y el rechazo. Manga-mocha, el personaje principal, era un asesino “frio, indife-

rente ante el peligro”⁹ y ante su propia suerte. Como sacerdote ñáñigo era representante de esa secta que, para el narrador, “era la mezcla espantosa de dos creencias hechas por la fe de la barbarie.”¹⁰

Compartiendo la misma imagen ya preconcebida, décadas más tarde, se vuelve a reiterar la percepción negativa del ñáñigo en otros dos cuentos: “Cuarto famba” de Gerardo del Valle y “El iniciado” de Luis M. Sáez. En el primero, se presenta la reinstalación del fambá Molopo Sangañampio después de haber estado inactivo durante quince años; porque, según cuenta el narrador, los viejos ñáñigos de antaño eran “bravos ecobios (hermanos Abakuá) que no abandonaban el terreno de la lucha, mientras restaba uno solo con sangre en las venas, frente a todo un regimiento de la Guardia Civil”.¹¹ Y ahora se sentían humillados porque los nuevos ecobios desprestigiaban “el nombre de la gloriosa institución... hasta el extremo de dejarse conducir cuarenta hombres por cuatro munipós” (policías).¹² También el cuento de Sáez, “El iniciado”, se encuentra marcado por el mismo sensacionalismo de violencia y traición que encontramos en textos anteriores. El joven Elpidio, aspirante a ecobio ñáñigo, recibe la peor acusación que se le puede hacer a un Abakuá, la de ser un “rajao”. Como resultado, Elpidio mata al agraviante,¹³ mostrando que estaba lejos de ser un cobarde.

Pero estas imágenes no emanan totalmente del vacío. El mito, de por sí, ya establece un aire contradictorio de violencia y fraternidad que, interpretadas por la sociedad cubana, dotó al Abakuá de un aura de respeto teñida por el terror y la superstición que conlleva siempre lo desconocido. Para fines del siglo XIV y para principios del siglo XX, los periódicos afirmaban que “el ñáñigo, al presentarse en el lugar del sacrificio, jura vendido beber la sangre del que no sea su hermano siempre que se lo ordene su jefe, y para probar su valor ese día tiene que asestar por la espalda una o dos heridas al primer blanco que encuentre descuidado”.¹⁴ Sólo después de años de estudios y contactos directos con negros cubanos los errores de estas descripciones pudieron ser denunciados. *El monte*, de Lydia Cabrera, ofrece esa apertura que el público necesitaba para adentrarse al mundo interno de las creencias afrocubanas. En ese libro testimonial, explica un informante:

Abakuá es una sociedad de socorros mutuos y de ayuda fraternal, de amáos los unos a los otros (sic) que guardan los secretos de la sociedad y adora su secreto como lo adoraron en África nuestros mayores... El ñáñiguismo no es lo que la gente se cree... No es verdad que después de jurarse un ñáñigo tenía que matar al primer cristiano que encontrase... lo que jurábamos categóricamente era no descubrir nuestro secreto. No derramar sangre de prójimo, y tan verdad es que lo digo, que al gallo y al chivo (...) como nos está prohibido usar armas cortantes se mata de un palazo y se descuartiza con los dientes y las manos.¹⁵

En los ritos de iniciación Abakuá, el principiante tiene que hacer una serie de juramentos como: “matar por ekwé (ecué) si es necesario. Defenderlo hasta la muerte”.¹⁶ y vengar “el agravio hecho de un hermano al que se ha herido o muerto”.¹⁷ La literatura más reciente, sin ignorar la naturaleza violenta de estos juramentos, exalta el alto sentido de fraternidad pero a la vez capta cuadros trágicos de la sociedad afrocubana. Por ejemplo, en la novela de Manuel Cofiño, *Cuando la sangre se parece al fuego* (1976), el joven Abakuá, Cristino, por ser hijo de Abakuá y por determinadas espec-

tativas de la secta, tiene que descubrir al asesino de su padre y vengar con otro asesinato el agravio hecho a su pariente.¹⁸ En este caso, la llegada utópica de la revolución de 1959 lo salva de su destino y le abre otras puertas que lo alejan de su tradición afrocubana. Como nuevo hombre revolucionario, y con el desenlace de la novela, las experiencias de la vida de Abakuá se desvanecen entre los pliegues de recuerdos lejanos.

Varios años antes de la publicación de *Cuando la sangre se parece al fuego*, ya la novela *Ecué-Yamba-O* de Carpentier había explorado el submundo afrocubano de violencia habanera. El texto de Carpentier retrata al ñáñigo en su vida cotidiana, sus creencias, sus ritos y sus rivalidades —y toma como punto de referencia el propio mito de Ecué. El joven protagonista, Menegildo Cué, aparece como la nueva víctima inmolada por otra potencia rival. Así como el rito restituye la inmorta-



Alejo Carpentier

lidad de un momento perdido a través de la repetición, también Cué se regenera a través de un hijo, con su mismo nombre, que señala la repetición del ciclo trágico del hombre afrocubano a principios del siglo XX. La novela, además, describe el sincretismo del pueblo cubano en el que hebras del cristianismo se entretajan con creencias y ritos africanos: bantúes, yorubas y carabalíes.¹⁹ Por primera vez en la narrativa cubana se ofrece una descripción minuciosa del rito de iniciación ñáñiga. El lector entra con el iniciado al *Fambá*, templo sagrado, para oír el ronquido inconfundible de Ecué, y contemplar las experiencias del iniciado, Cué, ante lo desconocido.

algo raro acontecía... en un rincón del santuario... RRRrrr ...algo como croar de sapo, lima que raspa cascos de mulo, siseo de culebra, queja de cuero torcido. Intermitente, neto pero inexplicable, el ruido persistía. Partía de una caja colocada al fondo del cuarto, cubierta por un trozo de yagua, y atada con bejucos. ¿Tambor, reptil, cosa mala, queja...? ¡El Ecué...! Menegildo sentía la carne de gallina subirse a sus espaldas, como manta movida por mano invisible... ¡El Ecué...!²⁰

El ronquido del tambor durante la iniciación es el recuerdo repetitivo de la voz original, del nacimiento de un grupo. Con la rememoración de la llegada de Ecué y de la inmolación de Sinanecua, se restituye la memoria sagrada de una esencia vital, inalcanzable y hasta cierto punto desconocida. Interesa destacar que en esta iniciación la pregunta que vincula a Cué con la inmolación de Sikán y que a la vez predestina su muerte es un juramento no de violencia sino de hermandad absoluta: “¿Pa qué viene usté a esta Potencia (sic)? — ¡Pa socorrel a mi hemmanos (sic)! ”²¹ Ya terminada la etapa sacra, el lector acompaña al personaje en las festividades que siguen la iniciación, los rigores de la fraternidad ñáñiga, y, subsecuentemente, la muerte del joven.

El título del texto, *Ecué-Yamba-O*, que en lenguaje ñáñigo significa “Loado seas Ecué”,²² revela, desde el comienzo, que la narración es un canto épico-trágico del submundo afrocubano. El rito iniciático del sacrificio de Sikán funciona como un oráculo que presagia el desenlace de la novela, como la repetición cíclica del mito: la muerte de Menegildo, asesinado por una potencia rival y el nacimiento de su hijo Menegildo, dentro de la misma capa social, bajo la tutela de la misma abuela, los mismos santos y los mismos dioses afrocubanos. El protagonista, Cué, es víctima de fuerzas exteriores que determinan la dirección de su vida, pero también es la víctima sacrificial de creencias que, simultáneamente, dentro de la ironía social presentada, le ofrecen seguridad y salvación. El nuevo recuento del mito, desde esta perspectiva literaria cubana, nos remonta a la traición e inmolación primigenia, pero ahora en un rito verbal que muestra el sacrificio regenerativo²³ no de una joven, sino de un iniciado Abakuá, un ecobio cubano.

También en otra novela más reciente, *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante, ahora sin el costumbrismo de *Ecué-Yamba-O*, pero aún entre ecos de voces cubanas, se vuelve a oír el repique incesante del mismo tambor del *Fambá* ñáñigo. En esta novela, la narración adquiere las características de un canto sutil, multidimensional y fragmentado del recuento sonoro de una esencia invisible, inalcanzable y, sin embargo, como el ñáñiguismo, netamente cubana. La presencia mitológica se traslada a un escenario narrativo donde el mito es reactuado por personajes cubanos del submundo nocturno habanero de los “night clubs”. La novela se abre

en el escenario del famoso “Tropicana”, para penetrar los múltiples actos que, detrás del escenario, componían la vida típica habanera nocturna de la década de los años cincuenta.

Como lejano eco de Usebio y Menegildo Cué en *Ecué-Yamba-O*, en *Tres tristes tigres* surge también otro Cué, Arsenio Cué, un actor cubano, amigo del escritor Silvestre. La estrecha amistad que existe entre ambos hace que se les vea como “gemelos, los Jimaguas ñáñigos de Eribó”,²⁵ deidades afrocubanas que simbolizan la fragmentación y unidad del cosmos. Estos, así como Cué y Silvestre, aunque diferentes, nunca se separan porque así señalan la totalidad intrínseca de toda polaridad, fragmentaciones equidistantes que buscan siempre su punto medio de equilibrio: “Me acordé de Cué y Silvestre, los jimaguas”.²⁶

Entre los otros amigos, relaciones metafóricas de Cué, se encuentran el mulato bongosero y Abakuá²⁷ Eribó, Bustrófedon, personaje que muere a mitad de texto, y el fotógrafo Códac. Como un eco lejano de Menegildo Cué y de la voz mitológica de Ecué, en esta novela de Cabrera Infante, Arsenio Cué metaforiza la voz ausente que se oye en el tambor *seseribó*. Notemos que este vocablo ñáñigo, *seseribó*, es el nombre que se le da a la urna tambor donde se esconde el secreto, la voz, Ecué. Por eso dice uno de los personajes en la novela que “descubrir” es una palabra “inventada para Eribó”.²⁸ Es decir, ese secreto, la misteriosa voz de Ecué, como ya vimos en *Ecué-Yamba-O*, es lo que el iniciado, y en este caso el lector, tiene que descubrir durante el rito de iniciación. Este rito, en la novela de Cabrera Infante, parecer ser, implícitamente, la lectura del texto.

Eribó, ecobio Abakuá, funciona metafóricamente como el bongosero gúardero del mito ancestral. Dentro de las múltiples correspondencias que sugiere el texto, es importante notar otra correspondencia contextual: según algunos ñáñigos y como registra Enrique Sosa Rodríguez, en su estudio sobre los ñáñigos, la palabra *bongó* es también Ecué.²⁹ Por eso, en la novela, no es una simple coincidencia que Eribó, *seseribó*, toque el bongó, mientras que Arsenio Cué metaforice el eco del repique, la voz sagrada de un pueblo que sólo se conoce a través de su oralidad, de sus giros lingüísticos, de los recuentos de los recuerdos y, en última instancia, para el lector, a través de una escritura distorsionada que trata de atrapar la voz original del pueblo, imitándola, traduciéndola a símbolos escritos.

Las correspondencias entre la novela y el mito ñáñigo revelan un latir arcaico que se ha hecho moderno y que resuena en la cotidianidad de los personajes, rememorando la presencia de un mundo desaparecido. Por eso, la voz misteriosa del tambor, de la música, de las voces, encuentran su eco en la verbalidad sonora de la escritura que cuenta y recuenta la esencia de un pueblo. Esa esencia es la que el lector, como el iniciado, tiene que descubrir entre metáforas, alegorías, correspondencias de imágenes, relaciones, lances amorosos, traiciones, reticencias y juegos fonéticos o semánticos.

Como en el rito de iniciación Abakuá, en la novela son muchas las pistas que señalan la presencia y el hallazgo del secreto. Por ejemplo, la presencia del personaje Bustrófedon ya, de por sí, eleva la narrativa a calidad de escritura sagrada, de recipiente verbal que encierra misterios por ser descubiertos. “Bustrófedon”, según señala Jorge Luis Borges, es el nombre que se le da a “la lectura de textos sagrados, de derecha a izquierda un renglón, de izquierda a derecha el siguiente, metódica sustitución de unas letras del alfabeto por otras, la suma del valor numérico de las letras”.³⁰ De cara

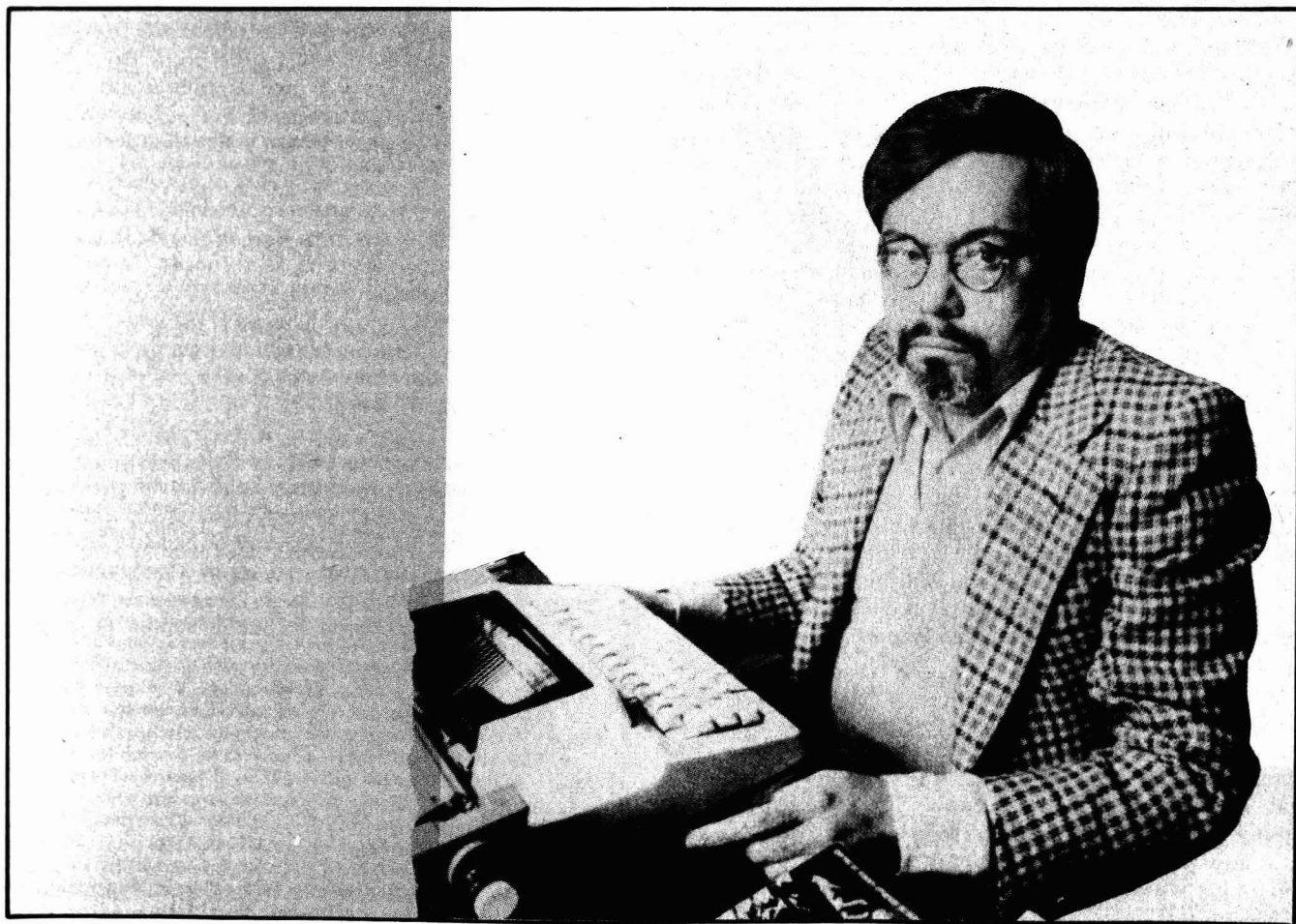
ante esta correspondencia semántica y por la función metafórica que conlleva su nombre, el personaje Bustrófedon invierte y sustituye letras, sílabas y palabras para crear un tipo de lenguaje propio, oral que, aún después de su muerte, se queda impregnado en el recuerdo de otros personajes. Vemos pues que, implícitamente, en el texto de Cabrera Infante, como en las escrituras sagradas, las revelaciones no se encuentran sólo en la semántica de las palabras, sino también en la relación entre todos los elementos de la escritura.

La afinidad del texto de Cabrera Infante con la de un manuscrito sagrado se afirma también a través de múltiples coincidencias que, una vez vistas, guían al lector al descubrimiento de un significado escondido tras la escritura. La unidad del texto, por ejemplo, como la de un oráculo, se encuentra encerrada en las correspondencias entre los fragmentos que cuentan cada uno de los personajes. Podemos añadir que, además, entre los pliegues de las fragmentaciones narrativas, se esconde también el silencio metafórico de lo que no se cuenta. Por ejemplo, Silvestre, de pronto, recuerda y narra una experiencia suya sin mención alguna a su significado dentro del texto. El lector es el que tiene que encontrar su correspondencia contextual:

me tiró los caracoles en una ceremonia secreta, a oscuras en su cuarto en penumbras al mediodía con una velita alumbrando los cauris en una versión afrocubana que me dio como recuerdo, las leyendas, los secretos de la tribu decía él, africanas, cubanas ya, que me contó. Tres.³¹

La cita se remonta al recuento sagrado del rito adivinatorio afrocubano del dilogún, un oráculo ancestral que ganó popularidad en Cuba y llegó a ser conocido en el folklore popular como "tirar los caracoles".³² La participación de Silvestre en ese rito permite que el personaje trascienda el tiempo narrativo a sus momentos más remotos para adquirir conciencia de los secretos de un origen que ahora recobra presencia en los ecos de otra narración. En el dilogún, la posición en la que caen los caracoles o cauris coincide con una leyenda, cuento o refrán recitado por el sacerdote en el que se encierra, metafóricamente o no, el problema o la situación cuestionada.³³ La correspondencia entre los diferentes elementos se encuentra establecida siempre por un sistema numérico de binarios muy preciso³⁴ que marca el desarrollo de las recitaciones en las que se hayan escondidos los consejos y los remedios. Por eso, conciente de los secretos rituales, se lamenta Silvestre: "¿Por qué no estaba Bustrófedon con los dos para ser tres? Mejor que no esté. No entendería. No hay dibujitos. Nada más que sonidos y, tal vez, furia".³⁵

Con la presencia de Bustrófedon, de los juegos y distorsiones verbales, de los personajes metafóricos, y de la fragmentación narrativa, la novela se va revelando como un oráculo literario que el lector tiene que descifrar, y en el que la posición de sus elementos, como en el dilogún, se corresponde con las narraciones que le suceden. Consecuentemente, no es sino hasta terminada la lectura del texto que nos damos cuenta de la continuación interna de cada fragmento interrumpido. Retrospectivamente nos percatamos de que la novela es también la reactuación y recuento del mito ancestral de Ecué traducido al submundo nocturno habanero. El nue-



Guillermo Cabrera Infante

vo secreto iniciático es la revelación de un pasado atemporal presente ahora sólo en el ritmo y los ecos del lenguaje. Corroborando su paralelo con el mito, los supuestos secretos de la novela, la virginidad de Vivian y la posesión de Laura, revelan la traducción o traslado a otro escenario de los mismos temas ancestrales: posesión, rivalidad y traición. De aquí que la narrativa parezca emanar de una necesidad de hablar para no traicionar el silencio, para no hablar³⁶ del verdadero tema: la rivalidad. En el recuento mitológico, en el ñañiguismo, y en el texto, esta rivalidad masculina es el antagonismo ancestral que intenta establecer la posesión primigenia³⁷ como legado divino.

Si en el mito afrocubano la voz misteriosa del pez ausente se reproduce a través del cuero de un tambor (imitación de la voz original), en el texto de Cabrera Infante oímos la voz de Cué a través de un escritor que es a la vez traductor de las palabras de Cué. No queda duda de que Silvestre, como autor implícito, conoce perfectamente el secreto de la identidad de Cué: "Dejé de sonreír", dice Silvestre, "Cué estaba lívido, con la piel pegada al cráneo, de cera. Era una calavera. Un pescado, recordé".³⁸ Pero Silvestre no es el único que reconoce la esencia ancestral de Cué, ya que el propio Cué busca y reconoce su secreto, el de su entidad mitológica: "no me miro para ver si estoy bien o mal", dice Cué, "sino solamente para saber si soy. Si sigo ahí. No sea que haya otra persona dentro de mi piel... Si soy, si sigo aquí. Sigo aquí. ¿Es un eco, un Ecué, Ekué?"³⁹

Ya revelada al lector la identidad de Arsenio Cué, su correspondencia metafórica con el pez Ekué, resta comprender el miedo que Cué expresa en esta cita ante la posibilidad de ser sustituido por otro, tener otro dentro de su piel, ser copia o imitación. El miedo se debe a que toda ceremonia es la imitación de un original que permanece presente sólo en el recuerdo y, por lo tanto, vulnerable a la sustitución de sus elementos. Desde este punto de vista, el propio texto narrativo se revela como una gran copia del lenguaje habanero, una traducción de la oralidad a la escritura. Esa oralidad, como Cué, parece estar conciente de que al ser atrapada por la escritura corre la misma suerte que la del pez Ecué: la muerte.

Si el pez muere atrapado en un recipiente, la oralidad muere conjuntamente en la rigidez confinada de la escritura. Al tratar de fijar la oralidad de un pueblo, la palabra, como una foto, se convierte en una copia falsa, distorsionada, del original. Por eso, en *Tres tristes tigres*, la esencia origen (Cué) y el escritor (Silvestre) entablan una rivalidad verbal constante en la cual la oralidad y la escritura parecen estar siempre concientes de que, como explica Cué, "una foto transforma la realidad cuando más exactamente la fija".⁴⁰ Como resultado, la palabra se tuerce, juega y rejuera con significados y contextos, con similitudes fónicas y fonéticas, con imágenes transformadas en otras, distorsionadas, y como Ecué, traducidas a recuerdos vagos del origen: "Me sonrei", narra Silvestre, "la bebida devolvía a Cué a los orígenes. Ahora hablaba en el dialecto de Códac y Eribó y Bustrófedon a veces".⁴¹

Es importante subrayar que la propia narración del mito en la novela difiere de otras múltiples versiones afrocubanas. En *Tres tristes tigres* Sikán viola el tabú a propósito. Su traición consiste en contarle a su padre y al pueblo lo oído en el río: el secreto del "ruido sagrado".⁴² Cuando su padre no quiso creer sus palabras, Sikán se posesionó del pez sagrado y lo trajo al pueblo para corroborar su cuento. Como castigo, Sikán fue inmolada. Y el pez aprisionado, traicionado, murió. Con la piel del pez:

se encueró el ekué que habla ahora en las fiestas de iniciados y es mágico. La piel de Sikán la Indiscreta se usó en otro tambor, que no lleva clavos ni amarres y que no debe hablar, porque sufre todavía el castigo de los lengua-largas... sobre un parche lleva la lengua del gallo en señal eterna de silencio. Nadie lo toca y solo no puede hablar. Es secreto y tabú, y se llama seseribó.⁴³

En esta versión del mito, el acto de narrar lo oído constituye la primera traición. Por un lado, Sikán traiciona a su pueblo contando lo que ha oído mientras que, paralelamente, como una copia del mito, Eribó traiciona a Vivian revelando el secreto de su virginidad.⁴⁴ Por otro lado, Bustrófedon muere sin haberse hallado explicación alguna para sus juegos lingüísticos llevándose a la tumba el secreto del origen de las "transformaciones maravillosas de la boberia".⁴⁵ Si el rito ancestral es una copia distorsionada, y la escritura es una traducción y por lo tanto una traición, la única revelación posible del secreto es a través del silencio. De aquí que la sección del texto de Cabrera Infante "Algunas revelaciones" (pp. 261-263) sean hojas en blanco.

Vemos, pues, que si el ñañigo tiene su *jambá* y *ejambá* que en Efik quiere decir la arena preparada para efectuar los juegos⁴⁶ el texto de Cabrera Infante es el *ejambá* verbal de juegos literarios que remiten al mismo mito: a una esencia perdida que aún existe en el recuerdo y que la palabra, el escritor, trata de aprisionar. En ambos casos, la realidad es sólo una voz, un eco. Y el iniciado, el lector y el escritor se encuentran con la imposibilidad de ir más allá de los símbolos. Es eso lo que le trata de explicar Arsenio Cué a su amigo y rival verbal, Silvestre:

...te mataría tratando nada más que de recordar su voz... la voz, y no podrías o verías delante de tus ojos sus ojos suspendidos en el ectoplasma del recuerdo — "ectoplasma del recuerdo", eso lo dice también Eribó. ¿Quién lo habrá inventado? ¿Cué? ¿Sese Eribó?... y no verías otra cosa que las pupilas que te miran y el resto, créeme, sería literatura.⁴⁷

En conclusión, hemos visto que el recuerdo de la voz de Ecué ha estado repicando, latente, en las páginas de la narrativa cubana. Que en ese "ectoplasma del recuerdo" la voz misteriosa ñañiga ha estado escondida entre el cuero de las páginas literarias desde el siglo XIX hasta el presente. Pero que en *Tres tristes tigres* el cuadro sensacionalista de la literatura anterior se transforma ahora en un *ejambá* verbal en cuyo interior se llevan a cabo múltiples ritos literarios. Como resultado, la novela pone en tela de juicio la función de la palabra escrita. Traduce un mito ancestral al dialecto popular cubano y, simultáneamente, resucita a Ecué, la voz primigenia personificada, no en un pez, sino en un actor habanero: Arsenio Cué. Como Eribó, *seseribó* o tambor urna, la novela logra guardar la voz misteriosa del recuerdo, alcanzando a través de sus juegos lingüísticos una de las más altas representaciones literarias de la esencia del pueblo cubano en los ecos de su voz.

Notas

1. Para mejor comprensión de las tradiciones africanas que llegaron a América y se consolidaron en Cuba ver: Roger Bastide, *Las Américas negras* (Madrid: Alianza Editorial, 1969), Lydia Cabrera, *La sociedad secreta Abakuá* (Miami: Editorial Cabrerías y Rojas, 1970). Rómulo Lachatañeré, "El sistema religioso de los lucumíes y otras influencias africanas en Cuba", *Estudios Afrocubanos*, Vol. 3, No. 1-4, pp. 27-38, Rogelio Martínez Furé, *Diálogo imaginario* (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1979), Fernando Ortiz, *Los negros esclavos* (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975, primera publicación *Los negros brujos* en 1906), Enrique Sosa Rodríguez, *Los ñañigos* (La Habana: Casa de las Américas, 1982).

2. Ver Lydia Cabrera, *La sociedad secreta Abakuá* y Enrique Sosa Rodríguez, *Los ñānigos*. Estos son los dos libros que mejor explican la naturaleza, origen y ritos de la sociedad Abakuá en Cuba.
3. *Ibid.*, p. 31 y Lydia Cabrera, *La sociedad secreta Abakuá*, p. 17.
4. Sosa Rodríguez, *Los ñānigos*, demuestra que el propósito de esta sociedad fue afirmar la supremacía del hombre para romper con su antiguo pasado matriarcal, p. 63, también pp. 85 y 95.
5. Lydia Cabrera, *Abakuá*, pp. 97, 111-112.
6. Conversación con un santero de Guanabacoa, La Habana, en 1980. Estas divisiones eran bien conocidas durante los años de esclavitud. Explica Lydia Cabrera, *Abakuá*, que "Las sangrientas contiendas de los Efik y los Efor, pretenden muchos negros que lo saben por tradición oral, eran para los dueños de los esclavos iniciados y divididos entre estos dos bandos, lo que hoy los matches de Base-Ball entre Almendaristas y Habanistas. Y es que se convivía muy de cerca con los esclavos", p. 9.
7. Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1978), p. 214.
8. Martín Morúa Delgado, *La familia Unzúanzu* (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1975), pp. 120-121.
9. R. R. Zoel, "Manga-mocha" en Sosa Rodríguez, *Los ñānigos*, p. 420.
10. *Ibid.*, p. 422.
11. Gerardo del Valle, "Cuarto fambá", *1/4 fambá y 19 cuentos más* (La Habana: Ediciones Unión, 1967), pp. 82-83.
12. *Ibid.*, p. 82.
13. Luis M. Sáez, "El iniciado", *El iniciado* (La Habana: Ediciones Unión, 1967), p. 13.
14. Sosa Rodríguez, *Los ñānigos*, p. 319.
15. Lydia Cabrera, *El monte* (Miami: Ediciones Universal, 1975), pp. 198-199. Como contraste podemos comparar las descripciones de la prensa colonial como la que encontramos de Ontiano Lorca, "Los diablitos o el día infernal en La Habana", en Fernando Ortiz, *La antigua fiesta afrocubana del Día de Reyes* (La Habana: Ministerio de Relaciones Exteriores, 1960) "En el ñānigo se extremó toda la grosera y bárbara imaginación de las tribus africanas. Institución, signos, trajes, todo eran en alto grado repugnante. Era de ver con qué feroz entusiasmo seguían las masas de la clase más íntima del pueblo, sin distinción de edades, sexos ni razas, aquel ridículo madero emplumado, símbolo que enarbola cada una de aquellas salvajes agrupaciones ahitas de aguardiente y sangre de gallo, y que, según delataba la voz pública, tenía por juramento una herida mortal en el pecho de cualquier humano. Las demás tribus llamaban la atención por lo pintoresco y exótico de sus cantos, trajes y bailes: en los ñānigos todo era feroz, sombrío, nauseabundo. La horda repleta de navajas y puñales, marchaba a paso lento, no agrupada, sino apiñada, tras los bailadores, que no cesaban, en sus convulsiones chocantes, de agitar el rimero de cencerros que llevaban atados a la cintura. Y cuando se encontraban dos agrupaciones de éstas, enemigas por lo común, pues siempre se tenían declarada mutua guerra, se trataba una lucha en la que se herían y asesinaban feroz y cruelmente", p. 12.
16. Sosa Rodríguez, *Los ñānigos*, p. 181.
17. *Ibid.*, p. 233.
18. Manuel Cofiño, *Cuando la sangre se parece al fuego* (La Habana: Editorial de Arte y Literatura, 1977), p. 116.
19. Los pueblos bantúes llegaron a ser conocidos en Cuba como congos y su religión, "regla de palo". Por otro lado, los yorubas se conocieron como lucumí y los de extracción carabalí están relacionados a los ñānigos o sociedad secreta Abakuá. Estas tradiciones africanas mantuvieron sus características principales. No obstante, por razones sociales y económicas se creó un sincretismo africano-cristiano que, sin asimilar lo africano, creó una fachada europea bajo la cual se seguían adorando a los dioses de ébano. Para una extensa explicación de las situaciones que dieron lugar al sincretismo ver Manuel Moreno Fragnals, *El ingenio I* (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1978), pp. 112-126. Sobre este sincretismo explica un líder de regla lucumí, *El Akoni, La voz de Orunla* (New York: Studium Corp., 1975) "Cuando el mayoral llegaba al barrancón y se encontraba con el toque y los cantos en lengua yoruba, les preguntaba: —Negros, ¿qué estáis haciendo? Y el astuto esclavo respondía: —Ná, mi jamó... Santa Bárbara —señalando a la imagen católica con un dedo. Y el mayoral se decía para sus adentros: "Bueno... es una forma rara, pero por lo menos están adorando un santo nuestro" Y esto resultaba con todos los orichas en las celebraciones... así se convirtió en buena práctica lo que había sido en realidad un artificio para escapar a la prohibición religiosa", pp. 150-151.
20. Alejo Carpentier, *Écué-Yamba-O* (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1977), p. 124.
21. *Ibid.*, p. 125.
22. *Ibid.*, p. 166.
23. La inmolación de Sikán y la rememoración ritual del sacrificio se ajustan a las teorías avanzadas por René Girard en *Violence and the Sacred*, traducido por Patrick Gregory (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1977) en el que éste propone que las sociedades y las religiones comienzan con un acto de violencia, p. 49, con una inmolación, p. 149, que se continúa reactuando para mantener la unidad del grupo. Sin esta víctima, que en el mito de Ecué corresponde a Sikán, el grupo se desintegraría en violencia interna, pp. 109-110.
24. Explica Roger Bastide en *Las Américas negras*, traducido por Patricio Azcárate (Madrid: Alianza Editorial, 1969), que la sociedad de los ñānigos que se conoce en Cuba "no existe ya en ninguna otra parte de la América negra", p. 109. Según explica Sosa Rodríguez, *Los ñānigos*, el ñāniguismo cubano es la quinta etapa del desarrollo de la sociedad *ngbe-ekpe*, que en su forma cubana no existió en el África, p. 110, sino que, al trasladarse a Cuba, se transformó en lo que es hoy el ñāniguismo y por lo tanto dio lugar a una verdadera entidad afrocubana.
25. Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* (Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A., 1965), p. 405.
26. *Ibid.*, p. 114.
27. *Ibid.*, Abakuá, p. 120; bongosero, p. 282; mulato, p. 76.
28. *Ibid.*, p. 125.
29. Sosa Rodríguez, *Los ñānigos*, p. 158.
30. Jorge Luis Borges, *Discusión* (Madrid: Alianza Editorial, S. A., 1976), p. 48.
31. Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, p. 339.
32. Ver sobre esta versión afrocubana, William Bascom, "Two Forms of Afro Cuban Divination," en Sol Tax, ed., *Acculturation in the Americas* (New York: Cooper Square Publishers, Inc., 1967), pp. 169-179. Ver también, Andrés Rogers, *Los caracoles, historia de sus letras* (Washington, D. C.: Rico Publishing, 1973), y Julia Cuervo Hewitt, "Ifá: oráculo yoruba y lucumí", en *Cuban Studies*, 13, No. 1 (Winter 1983), pp. 26-27.
33. *Ibid.*, p. 30 y también Andrés Rogers, *Los caracoles*, pp. 18-22.
34. *Ibid.* Para citar uno de los muchos ejemplos de correspondencia en el dilogún, la segunda figura de los caracoles, *Ellico*, sugiere "flecha entre hermanos," p. 18, mientras que la novena, *Osá*, señala el refrán "su mejor amigo, es su peor enemigo," p. 19. Ambos en contraposición binaria resultan en la divinación 2-9, o "Revolución en su casa, en la calle tropiezos," p. 20.
35. Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, p. 442. Aquí la mención "dibujitos" parece referirse también a los ritos ñānigos. Explica Roger Bastide, *Las Américas negras*, que "los ñānigos duplican sus ritos manuales con ritos dibujados... los dibujos son de gran riqueza simbólica; constituyen en primer lugar algo así como escudos o blasones pertenecientes a cada secta o "potencia" y a cada sacerdote del culto. Pero también constituyen una especie de escritura", costumbre única de los ñānigos, diferentes a los dibujos que hacen los de tribu bantú en su magia, p. 111. Para un mejor conocimiento de estos dibujos ver, Lydia Cabrera, *Anaforuana* (Madrid: Forma Gráfica, S. A., 1975).
36. Rodríguez Monegal, "Estructura y significaciones de *Tres tristes tigres*," Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, "discutíamos y bebimos la sexta copa porque la conversación cayó otra vez, ella solita, en lo que Cué llamaba El Tema y que ahora no fue sexo ni la música ni siquiera su Pandect inconcluso. Creo que vino a parar aquí rodando y rodando sobre las palabras que querían evitar la pregunta, la única pregunta, mi pregunta", pp. 339-340.
37. Ana Rueda, en su trabajo aún inédito, "El triángulo trágico de *Tres tristes tigres*", Vanderbilt University, primavera, 1982, establece una relación muy precisa entre *Tres tristes tigres* y la teoría del triángulo del deseo de René Girard, *Deceit, Desire and the Novel*, traducido por Yvonne Freccero (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1965). Según Rueda, "La rivalidad es la base sobre la que está estructurada la narración de la novela", p. 5. Así como el mito describe el por qué de la rivalidad entre Efor y Efik, la novela explica el por qué de la rivalidad entre amigos; Rueda lo percibe desde el ángulo del deseo, de que el objeto deseado se desea porque es deseado por otro. Ver René Girard, *Deceit, Desire and the Novel*, p. 83, teoría que, desde la crítica de Rueda, pasa de dos personajes rivales por una mujer, a la rivalidad entre Silvestre y el autor implícito G.C.I. "Silvestre y G.C.I. libran entre ellos una batalla por un puesto de reconocimiento que se traduce por ver quién se adjudica subrepticamente la organización del material. Este triángulo trágico dramatiza la colisión entre dos autoridades que tienen la última palabra en la novela. Objetivo inútil, ya que, en primer lugar, las palabras no son vehículos de nada, y, segundo, el autor original y legítimo es una ausencia en la serie repetitiva de la escritura o de la traducción," p. 28.
38. Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, p. 422.
39. *Ibid.*, p. 349.
40. *Ibid.*, p. 343.
41. *Ibid.*, p. 342.
42. *Ibid.*, p. 89.
43. *Ibid.*, p. 90.
44. *Ibid.*, p. 432.
45. *Ibid.*, p. 223.
46. Sosa Rodríguez, *Los ñānigos*, p. 174.
47. Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, p. 307.