

Guiado por los orichas: La santería como agente definitorio de la identidad cubana y su representación en el cine y la literatura (1981-2001)

GEORGE COLE, TEXAS TECH UNIVERSITY

Introducción

La identidad cubana es un reflejo de su cultura. Al hablar de ésta es importante concebirla como un ajiaco como solía decir Fernando Ortiz. Esta sopa es una mezcla de diferentes ingredientes que forman algo nuevo. El proceso que da origen a esta cultura híbrida¹ es conocido como transculturación. Este término de acuerdo con Ortiz en su libro *Contrapunteo cubano de la caña y el azúcar*:

expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana aculturation, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. (134-135)

Uno de los componentes culturales que mayor impacto tendrá sobre el cubano será el africano ya que durante el siglo XIX con el auge de la producción de caña la importación de esclavos trajo consigo un gran número de estos a la isla. Para finales del siglo la mayoría de la población era de origen africano. El grupo étnico dominante en la Cuba decimonónica será el yoruba, pertenecientes al Imperio de Oyo en lo que hoy es Nigeria. Durante este periodo los yorubas se encontraron en

¹ La cultura cubana se compone de elementos españoles, africanos, indígenas y chinos.

guerra contra el Reino de Benin y los hausa y con el colapso de su dominio sobre este territorio fueron vendidos como esclavos durante esta fase de la trata.

Quizás la contribución más grande de los yorubas a la cultura cubana es el complejo sistema de creencias y prácticas religiosas conocido como santería, Regla de Ocha o Regla Lucumí.² El término santería solía tener una connotación peyorativa pues quería decir “culto a los santos”. Durante la época colonial los practicantes usaban imágenes de santos católicos para representar a sus deidades u orichas y de esa forma escapar del castigo de las autoridades eclesiásticas. La popularidad de esta religión será tal que ya para finales del siglo XIX y comienzos del XX gran parte de los negros, los mulatos y los blancos de las clases populares la practicaban, incluso algunos pertenecientes a las élites blancas.

Aún con la proliferación de la santería y otras prácticas y tradiciones de origen africano y su impacto en la cultura de la isla se veía como algo marginal. La imagen que definía la identidad cultural cubana era la del guajiro o campesino blanco. Esta visión idealizada del cubano es producto del siglo XIX y las luchas por la independencia de la isla.³ Durante este periodo al único que se le consideraba digno de ser cubano era al criollo blanco, al negro se le veía con recelo y se temía que hubiese una revolución parecida a la de Haití y la Cuba se convirtiese en una república negra. Incluso con esta exclusión se mantuvo una coexistencia relativamente pacífica entre los diversos grupos étnicos.

Durante las décadas de los veinte, treinta y cuarenta diferentes autores pertenecientes a la corriente artística conocida como negrismo intentaron incorporar la tradición africana, en particular la influencia yoruba de la que la santería se deriva, a la identidad cultural cubana, reevaluando la percepción que se tenía hasta ese momento de la tradición negra. Los años cincuenta traerán un auge en la popularidad de temas relacionados con el panteón lucumí y las prácticas religiosas santeras en la música popular de la isla como será el caso de muchas de las canciones de Celia Cruz y la Sonora Matancera.⁴ La aparición del teatro ritual cubano en los años sesenta cerrará este primer ciclo en el que la Regla de Ocha será

² Para conocer sobre las diferentes creencias y rituales religiosos se puede recomendar leer el artículo “Creencias principales y la estructura religiosa de la santería”.

³ Durante mucho tiempo se le quitó importancia a la gran contribución de los mabises (soldados negros) a la lucha independentista.

⁴ Para más información sobre la influencia de la representación de la santería y su influencia en el negrismo entre los años veinte a los cincuenta se puede consultar el artículo “‘Transculturo cubano’: la santería, el negrismo y la definición de la identidad cultural cubana a comienzos del siglo XX”.

central en la definición de la cubanidad.⁵ La búsqueda de lo que es ser cubano se retomará a comienzos de los años ochenta tanto por los cubanos en la isla como en el exilio. El propósito de este trabajo es presentar la forma en que se ha utilizado la santería como elemento definitorio de la identidad cultural cubana mediante un análisis de su representación la producción cultural a partir de la década del ochenta hasta el 2001.

La santería en el cine de los años ochenta

Luego de un hiato de casi una década en la que la presencia de la santería será algo marginal, el año 1981 marca el regreso de la religión a la producción cultural de la isla de una manera más visible y lo hará en el cine. Con este nuevo interés por estos temas dentro de la producción cultural se producirá una reevaluación de su importancia dentro de la identidad cubana que culminará con la producción cultural en los años noventa tanto en la isla como en el exilio.

Dos filmes que incorporan a las prácticas yorubas son *Patakín* (1981) de Manuel Octavio Gómez, basada en una pieza teatral de Eugenio Hernández Espinosa y *Cecilia* (1982) de Humberto Solás, basada en la obra homónima de Cirilo Villaverde. Estas adaptaciones reflejarán una tendencia por parte de los cineastas cubanos de buscar inspiración no sólo en textos literarios conocidos, sino en lo relacionado con la temática afrocubana, elemento indispensable de la identidad cultural; además permitirá redescubrir estos componentes y de esa manera llegar a una redefinición de lo que es ser cubano.

Mientras estos fenómenos se dan en Cuba, en el exilio la presencia de la santería en diferentes zonas urbanas de los Estados Unidos se consolida, sobre todo en Miami y Nueva York. Esto va a despertar el interés de Hollywood por el tema y se producirá la película *The Believers* (1987). En vez de presentar este elemento de la cultura cubana como una religión y con respeto, Hollywood lo usará para fomentar la actitud anglo con respecto a toda práctica religiosa que no se adapte a su concepto de lo que es una religión, en particular, la recreación de un sacrificio de animales que llevará a que diversos grupos en pro de los derechos de animales traten de impedir las celebraciones religiosas, lucha que terminará con la decisión de la Corte Suprema de 1993 a favor de la Iglesia Lucumí Babalú Ayé en la que se protege sus

⁵ Para tener una visión sobre la representación de la Regla de Ocha en las tablas cubanas ver el artículo "Los òriṣà se manifiestan sobre las tablas: la presencia de la santería en el teatro cubano de los años sesenta".

Polifonía

prácticas rituales incluyendo el sacrificio de animales (*Church of the Lukumi Babalu Aye, Inc. v. Hialeah*, 508 U.S. 520). Otro problema que presentará este film será que se afianzará la idea de que la santería no es más que una serie de creencias populares, relacionadas con el catolicismo folklórico, con el fin de hacer “brujería” y que sólo es practicada por personas de las clases bajas, ignorantes, delincuentes y narcotraficantes. Esta visión será la que dominará la representación por parte de Hollywood de la religión y sus creyentes hasta nuestros días.

En 1988, el cineasta cubano Juan Carlos Tabío retoma la temática religiosa en su película *Plaff o Demasiado miedo a la vida*. Aquí se ve cómo la protagonista, Concha, muestra su devoción a Santa Bárbara identificada en el sincretismo religioso con Changó. Aunque la imagen que se ve es la de la santa católica, los códigos operacionales serán los de la deidad yoruba. Otros elementos religiosos que se presentan son la prohibición de silbar en la casa donde hay un Eleguá y el uso del huevo en rituales religiosos. Este film, al igual que otros como *Fresa y chocolate* (1993), muestran la santería como un elemento cotidiano en la vida del cubano, forma parte de su día a día pero no es un aspecto central dentro de la historia.

La pieza teatral de Eugenio Hernández Espinosa, *María Antonia* (1967), cobrará vida nuevamente en el año 1989 pero no en las tablas. El cineasta Sergio Giral recreará en la película del mismo nombre y despertará nuevamente el interés por este aspecto de la cultura cubana. Giral incorporará una escena al final de la película que no se encuentra en la obra original.

El film presenta la trágica historia de María Antonia, una mulata que vive en un solar de La Habana de los años cincuenta y que lucha contra su propia naturaleza. Su espíritu trasgresor la lleva a rebelarse en contra de los deseos de su oricha tutelar, Ochún, de salvarla de la muerte sacándola del espacio tóxico en el que vive y su relación con Julián, un mulato chulo con deseos de convertirse en un boxeador famoso.

María Antonia, una mulata seductora como Ochún, representa el ideal de belleza femenina en la cultura cubana que se consolidó durante el negrismo. Su comportamiento de libertad sexual y el ir vestida de amarillo, color de la diosa de los ríos y la sensualidad, servirán para enfatizar su conexión con la oricha. Ella es una con ella, en otras palabras, es un elemento definitorio de su identidad de la misma manera en que lo es la santería en la cultura cubana.

María Antonia tiene una naturaleza rebelde, desobediente y tiende a abusar de su sensualidad para destruir. Ochún a lo largo de la historia tratará de ayudarlo a cambiar su destino y apartarla de aquellas acciones negativas que amenazan con destruirla. Ella decide abandonar sus creencias y tradiciones e insulta constantemente a las deidades yorubas lo que la llevará a morir de manera violenta siendo apuñaleada en su sexo con su cuerpo cayendo frente al altar de Ochún como un sacrificio para espiar sus culpas.⁶ Este final representa al cubano que “muere” o, en otras palabras, pierde su identidad cuando rechaza u olvida quién es y de dónde viene.

Mientras Hernández Espinosa termina su obra con la muerte de María Antonia, Giral va haciendo pasar la cámara de forma lenta desde el altar hasta una calle cubana en el presente. Mientras esto ocurre la música tradicional yoruba se va transformando en hip hop. De un carro sale una mulata con unos zapatos dorados. Estos elementos sirven para enfatizar el mensaje del cineasta de que estos eventos se repetirán, la historia es cíclica, y las preocupaciones y situaciones del pasado serán las mismas hoy y mañana. El cubano es quien es y no puede dejar atrás su historia o su identidad cultural.

Los años noventa, cine y testimonio

Este nuevo auge de la santería llevará a que en 1991, durante el Segundo Congreso del Partido, se reconozca oficialmente a la religión como un elemento integral de la realidad social cubana. Con este evento se verá un renacimiento en la representación de la Regla de Ocha en las manifestaciones culturales. Cabe señalar que dicho evento también contribuyó a la fundación de la Asociación Cultural Yoruba, organismo sancionado por el gobierno que intenta agrupar a los practicantes de la santería en la isla y de promover sus tradiciones. Esto producirá un aumento en el llamado turismo religioso, o sea personas que viajan a Cuba con el fin de participar en diversas ceremonias religiosas. De hecho, el gobierno creó toda una industria en los años noventa alrededor del fervor religioso ideando los llamados *ochatours* o el *santurismo*. Estos no son más que excursiones pagadas por extranjeros con el fin de iniciarse o participar de rituales. A esta intervención por parte del régimen se opondrán miles de religiosos en la isla ya que ven a esta institución como una marioneta del gobierno de Castro para controlar las prácticas religiosas y beneficiarse de la entrada de divisas extranjeras (Hagedorn, 222).

⁶ Ochún es la dueña del sexo femenino y se dice que castiga de esa manera.

Para el año 1994, Tomás Fernández Robaina publicará el primer libro de tipo testimonial dedicado a las experiencias de diferentes practicantes de la Regla de Ocha. *Hablen paleros y santeros* será un intento por parte de Fernández de “recoger testimonios de hombres y mujeres pertenecientes a sectores de la sociedad cubana que consideraba interesantes y que escasamente habían sido abordados por nuestros escritores” (1). Este libro es una especie de collage en la que se mezclan fragmentos de canciones, poemas y patakís (cuentos) con relatos por parte de santeros y paleros los cuales narran sus experiencias dentro de la religión, sus recuerdos con respecto a diferentes mayores o cabezas de diversas casas de santo y la percepción que se ha tenido de la santería en varias épocas.

Es interesante ver cómo Fernández Robaina comienza y termina su libro invocando a Eleguá siguiendo de esta forma el ritual religioso en el que toda ceremonia debe iniciarse con un rezo y ofrenda a esta deidad para que la misma abra los caminos y las vías de comunicación entre este mundo y el que habitan las divinidades: “Oye Elegguá, Elegguá de todas las esquinas, de todas las direcciones, toma estos dulces, estos juguetes, ten los ojos bien abiertos; quita todas las barreras, pensamientos malos, tropiezos y bembas que interrumpen mi libre andar” (5). De la misma manera le invoca al final del texto cuando dice: “Gracias, mi buen Elegguá, gracias por darme tu aché, por haberme dado luz, claridad, por haberme guiado por el laberinto de la vida, del tiempo y de esta fiesta en honor del dueño de mi cabeza” (107).

Este texto puede evocar lo que intentó llevar a cabo Lydia Cabrera con *El monte*, mientras el de Fernández es mucho más fiel pues presenta las palabras de los entrevistados tal y como son sin pasarlas por el filtro literario y el aire folklorista como lo hizo Cabrera. Otro factor es que las personas entrevistadas por Fernández tienen más educación y quieren compartir sus historias, mientras que los informantes de Cabrera muchos de ellos no hablan muy bien el español y, sobre todo, tienen la intención de guardar secretos para proteger sus prácticas religiosas, por eso mucha de la información del texto está llena de errores y de detalles contradictorios.

El tema de la santería continuará tomando fuerza en el cine cubano en los años noventa. Los directores Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío realizarán en 1995 la película *Guantanamera* en la que presentarán diferentes referencias a creencias y prácticas religiosas asociadas a la Regla de Ocha. La primera referencia que tendremos a creencias será la foto de una niña la cual continuará apareciendo a lo largo de toda la película. La foto es vista por Yoyita la cual dice que le parece

Polifonía

haberla visto recientemente y en ese momento muere. Más adelante el personaje de Cándido la verá con mucha frecuencia hasta que éste muere también.

Al espectador se le explica que esta pequeña representa a Ikú (la muerte) valiéndose de diferentes recursos. El primero de estos es mediante el canto a Ikú interpretado por Lázaro Ros que se escucha como música de fondo cada vez que aparece esta niña. El segundo es a través de una escena en la que vemos mucha lluvia y a la niña caminando con una anciana y se escucha la narración de un patakí en el que se cuenta cómo se acabó con la inmortalidad. Esta historia dice que al principio Olofin (Dios) creó a los seres humanos y les dio vida, pero olvidó crear a la muerte. Los hombres se ponían viejos pero no se morían. La tierra se llenó de viejos y gobernaban de acuerdo a sus antiguas leyes.

Los jóvenes se cansaron de vivir así y le pidieron a Olofin que hiciera algo. Éste se percató de que las cosas no eran tan buenas como Él las había planeado. Llamó a Ikú y le ordenó que hiciera algo al respecto. Ikú provocó un diluvio que duró treinta días y treinta noches y sólo los niños y los jóvenes se salvaron pues subieron a las montañas y a los árboles. Los viejos murieron ahogados y de esa forma se acabó con la inmortalidad. Este relato ayuda a comprender la presencia de la niña y la razón por la cual hay muertes siempre que aparece. Al final de la pieza se hace más obvio cuando estando en el cementerio comienza a llover e Ikú viene en busca de Adolfo, de esta manera simbolizando la muerte de las viejas ideas y dando paso a las nuevas.

A parte de las referencias a Ikú, la película muestra algunas prácticas comunes dentro de la santería. El personaje de Ramón es un creyente. La primera vez que se le ve se pueden percibir unos collares en su cuello. Otro elemento religioso que posee es que en su muñeca izquierda lleva un pequeño brazaletes de cuentas amarillas y verdes. Esta pulsera se conoce como el *Idé Ifá* y sirve para proteger a la persona que lo lleve de una muerte temprana, o sea, antes del tiempo escogido por la misma antes de encarnar. Este objeto le será muy útil ya que aunque siempre sufre de accidentes por culpa de los problemas de faldas de Mariano, Ramón siempre sobrevive y sólo sufre golpes.

El otro momento en el que se recrea un ritual es cuando Mariano y Ramón se preparan para salir de viaje en su camión. Antes de montarse, Ramón procede a rociar ron y echar humo con un puro a las ruedas del camión, luego limpia con unas hierbas las llantas y al subirse continúa echando humo. Este pequeño ceremonial es

para invocar la protección de Echú, dueño de los caminos, y de Ogún, dueño de los metales y el encargado de remover los obstáculos, para que les protejan en su viaje.

La búsqueda de la madre, la búsqueda de la identidad cultural

Con la película *La vida es silbar* (1998) el director Fernando Pérez brindará a su audiencia otra manera de incorporar elementos religiosos de la Regla de Ocha dentro del cine. La primera referencia a la santería aparece en la primera escena cuando se ve a una mujer negra vestida de blanco que lleva un brazalete de cuentas en su muñeca con diferentes hileras que representan los diversos orichas y que se encuentra rodeada de niños. También se indica que esta mujer a la que se le considera la madre de todos esos niños se llama Cuba. A estos chiquillos se les está enseñando a bailar. Cabe señalar que la música que se escucha es de Bola de Nieve y en ésta se hace referencia a Changó el cual poseerá un rol enorme dentro de la película. La alusión a la importancia de la tradición africana en la cultura cubana se manifiesta desde el comienzo.

Pero si bien es cierto que la tradición africana tendrá un papel importante, también la tradición hispánica la tiene. Esto se ve cuando traen a un bebé con un crucifijo y la cámara se enfoca en éste y en la pulsera, de esta forma enfatiza el hecho de que la cultura cubana es una cultura híbrida.

Ese proceso de hibridación que se produce y que lleva al sincretismo religioso se verá representado en el cuarto de Elpidio. Dentro de éste, hay una imagen de Santa Bárbara (se pueden ver la corona en forma de castillo, la espada y el cáliz), aunque con ciertos rasgos africanos. Esta imagen sirve para representar al oricha Changó. Esa interpretación se intensifica al ver un papalote en la pared junto a esta imagen con el número cuatro, número representativo de esta deidad.

El personaje de Elpidio va a poseer características relacionadas con esta divinidad yoruba. Va a vivir en la clandestinidad, bebiendo, jugando, disfrutando de la compañía de mujeres y con un gran amor por la música. De hecho, de acuerdo a la tradición en Cuba, a esta deidad se le describe como “el más popular de los orishas” (Cabrera, *El monte*, 221), aficionado al baile y “tan varonil y mujeriego” (Cabrera, *El monte*, 56). Por lo tanto va a representar el epítome del hombre cubano, de la misma manera que la mulata en conexión con Ochún representa el ideal de la mujer cubana.

Polifonía

Siguiendo con las alusiones al dios del trueno, en un momento en el que Elpidio necesita encontrar dirección en su vida la necesidad de encontrar a su madre Cuba (su identidad cultural) lo llevará a buscar el consejo de un santero. Este sacerdote se le verá vestido de blanco y con un collar de cuentas rojas y blancas, los colores alusivos a Changó. El santero realizará una consulta por medio de los caracoles para ayudar a Elpidio. Esta práctica se recrea de forma fiel, se ve al oloricha (santero) sentado en el suelo sobre una estera con una vela blanca mientras reza en lengua y lanza los caracoles sobre el suelo. Además le pide una de las manos a Elpidio en la que posee una piedrecilla para poder ampliar el mensaje que le brindan las deidades. Se le aconseja que sacrifique y que no olvide buscar a su madre dentro de sí mismo.

Elpidio a lo largo de la película le pedirá a la imagen de Santa Bárbara/Changó que le proporcione una señal. Cuando está a punto de abandonar la isla se desencadena una tormenta en la que se escuchan el viento y los truenos, y comienza a llover. En este instante descuelga el papalote (que no tiene ya el número cuatro) y se corta un dedo y comienza a sangrar, es entonces cuando vuelve a aparecer el cuatro. De esta forma se cumple el sacrificio y Elpidio se percata que aunque se quiere ir, pues desea vivir en libertad, también necesita de Cuba. Le pide a Changó que sea la música la que lo lleve a encontrar a su madre.

El personaje al salir corriendo se encontrará en la calle con un grupo de santeros tocando bajo la lluvia y una mulata bailando, en ese instante cree ver a la mujer negra con su brazaletes. A partir de ese encuentro le queda claro que Cuba o, mejor dicho, la identidad cubana es algo que se lleva dentro.

Al final del film se presentan dos elementos relacionados a la santería, por un lado el silbar y por el otro la aparición de jimaguas o gemelos. El silbar es una actividad relacionada con Echú, el dueño de los caminos. Al ver a todas las personas silbando y la referencia a que todos los habaneros serán felices en el 2020 se deja claro que la dicha que vendrá en el futuro puede ser traída por esta deidad mediante el cambio.

Continuando con esa idea, el hecho de que al final las últimas personas que se ven son dos parejas de gemelos implica no sólo alegría, sino también prosperidad. De acuerdo a las creencias yoruba, el tener ibeji o gemelos es anuncio de bendiciones.

El tema de la madre como símbolo de la identidad cultural o la patria perdida será retomado nuevamente en la película del director cubano Humberto Solás, *Miel para*

Polifonía

Oshún (2001). Esta producción estará llena de referencias a la santería como deja ver el título; la miel es una de las ofrendas más importantes que se le dan a Ochún.

El protagonista del film es Roberto, un cubano-americano que va a Cuba en busca de su madre a la que no ha visto desde que su padre se lo llevó de la isla. Al llegar a Cuba va donde su prima Pilar para que le ayude en su misión.

Luego de buscar en diferentes sitios y no encontrar ni una sola pista, terminan yendo a una iglesia en la que Pilar se pone a rezar. Roberto se para enfrente de una imagen de Santa Bárbara, su prima le dice que para los cubanos ella representa a Changó. Él contesta que como profesor de español y de literatura latinoamericana ha dictado cursos sobre ese tema.

Pilar decide llevarlo a casa de su madrina para ver si pueden hallar respuesta. Al llegar, se está celebrando una fiesta de santo. Se pueden ver numerosas personas vestidas de blanco con los collares de colores que representan a las diferentes deidades. Hay un grupo de hombres tocando los tambores batá mientras cantan en lengua yoruba.

De ahí se pasa a una escena en la que se ve a la madrina vestida de blanco con un turbante amarillo (color emblemático de Ochún) poseída por esta oricha. Ésta le habla a Roberto en lengua y por medios de unos intérpretes le indica dónde encontrar a su madre.

Le dice que él es su omó (hijo) y pide oñí (miel). Le deja saber que se reunirá con su madre y que la encontrará entre Ilé Yemayá (la casa de Yemayá) e Ilé Yalodde (la casa de Ochún), o sea el lugar donde se juntan las aguas del mar con las del río.

Luego se ve a la madrina saludando a sus ahijados con el llamado “saludo santero” en el que se cruzan los brazos sobre el pecho y se dice santo. Luego de saludar a Pilar, ésta le cuenta sobre su búsqueda y que la santa les había dicho que iban a encontrar a la madre de Roberto, pero que él no cree. Ella responde que eso no importa, que los santos ayudan a todo el mundo.

Después de un largo viaje por diferentes pueblos de la isla llegan a Baracoa donde encuentran un río que desemboca en el mar y que se llama Miel. Es en este lugar que finalmente encuentran a la madre de Roberto, la cual llega a través del mar sobre un bote. Esto recuerda las procesiones que se realizan el día de la Caridad del Cobre, sincretizada con Ochún. De esta forma se deja ver que es gracias a la intervención

divina que se logra el reencuentro entre madre e hijo, que a su vez simboliza el reencontrar las raíces cubanas.

Esta película abre el nuevo milenio con una nueva perspectiva con respecto a la religión. Por un lado la presenta de manera fiel, y por el otro la muestra, no sólo como parte integral de la cultura cubana, sino también como una fuerza del bien, una religión que puede ayudar al ser humano. De esta forma se aleja cada vez más de la visión que se tenía a comienzos del siglo XX en que era percibida como “brujería” o “cosas de negros”; ahora da respuestas a la pregunta de quiénes somos y hacia dónde vamos.

El ver a la santería como un puente que lleve a encontrar la identidad cultural del cubano cobrará mucho auge en el exilio. Para las personas que se encuentran lejos de su tierra y para los descendientes de éstas, la religión servirá para reencontrar su “cubanidad”. Esto se verá reflejado en ciertas novelas testimonios y en otras que exploran el tema de la búsqueda de la raíces.

En el año 1992, Cristina García publica su novela *Soñar en cubano* en la que explora la vida de esta familia de cubanos que se encuentra en el exilio. Aquí se verá a la santería como algo cotidiano de la vida en la isla y aparecerán referencias a la misma en episodios de retrospectiva que proporcionan una visión un tanto nostálgica de la vida en Cuba.

La primera es una visita que realiza Felicia a casa de una santera, se describe la habitación en la que guardan los fundamentos de los orichas de la siguiente forma:

Una estatua de ébano de Santa Bárbara, la Diosa Negra, preside la pared del fondo. Frente a sus pies descansa una ofrenda de manzanas y plátanos. Unas fragantes oblaciones coronan los altares de los demás santos y dioses: maíz tostado, centavos y un cigarro aromático para San Lázaro, protector de los paralíticos; coco y cola amarga para Obatalá, el Rey de Todo lo Blanco; ñame cocido, vino de palmas y un saquito de sal para Ogún, patrón de los metales.

A la entrada de la habitación está Elleguá, Rey de los caminos... (29-30)

De este fragmento llaman la atención varios detalles. El primero es el hecho de que nuevamente se considera a Santa Bárbara como diosa cuando en realidad representa al dios del trueno Changó, error que no se dará más adelante cuando habla del cuatro de diciembre e indica que es “el día de la fiesta de Changó, el dios del fuego y del rayo” (111). El segundo punto es la descripción de las ofrendas

presentadas a las diferentes deidades las cuales concuerdan con las que se les brindan. Y en tercer lugar, es un error ortográfico al llamar Elleguá a Eleguá.⁷

García describirá de una manera muy detallada el proceso de consulta mediante los caracoles:

El santero sumerge el dedo corazón en agua bendita y la esparce por el suelo para refrescar las caracolas. Comienza a rezar en yoruba, pidiendo la bendición de los orishas, y rindiéndoles homenaje, uno por uno. Luego, con dieciséis cauris en la mano, toca la frente, las manos y las rodillas de Felicia... (200)

Aunque el método presentado por la autora es correcto, la alusión al agua bendita es errónea pues sólo se utiliza agua fresca. Lo interesante es ver cómo se intenta recrear las prácticas religiosas lo más fielmente posible, algo que proviene de los esfuerzos realizados en los años sesenta por traer autenticidad a la representación de las prácticas y creencias religiosas.

Luego se le recomienda a Felicia realizar una limpieza: “se unta un trozo de carne o un hueso de sopa con aceite de palma, luego se le rocía ron, se cura con el humo de un puro y finalmente se mete dentro de una bolsa de papel, con la que ella deberá frotarse todo el cuerpo, de pies a cabeza” (201). Esta obra deberá llevarla luego a las puertas del cementerio. Lo que salta a la vista es cómo García da detalles específicos que reflejan un cierto conocimiento del procedimiento de algunos rituales de la santería.

En otros momentos de la obra se recrean otras prácticas, por ejemplo cuando se describe a un babalawo y se le llama “el sumo sacerdote de la santería”, lo cual es correcto (Cole, “Creencias principales” 240), indica que éste “saludaba al sol cada mañana con los brazos extendidos” (245), parte del ritual matutino de los sacerdotes de Ifá.

Cuando habla del día del santo de un babalawo menciona que “sus ahijados recorrían kilómetros y kilómetros para venir a verle y le traían semillas de cola y gallinas negras” (245-6). Ésta es una referencia a la celebración del aniversario de

⁷ John Mason menciona que esta deidad es conocida como Èṣù Elégbára “Gatherer of a great multitude” y “Owner of Vital Force” (1) en la tradición yoruba en Nigeria. También se le conoce como Elégbá (2). Este nombre se españolizó en Cuba dando origen a Elégbara y a Eleguá (*Anagó* 108-109). El uso de ll en vez de l por parte de García cambia la pronunciación del nombre del dios de los caminos y por tanto presenta un error ortográfico.

consagrado un sacerdote. En este día sus ahijados vienen a saludarle a él y al fundamento del oricha y se le trae una ofrenda ritual que incluye dos cocos, en este caso las nueces que representan a Ifá y las gallinas que serán sacrificadas para darle de comer a los fundamentos de la deidad y luego serán cocinadas y comidas por los asistentes.

En la novela también se hace mención del oráculo de obì, o sea, del coco. Se habla de que “las cáscaras cayeron en ellife, dos por el lado blanco y dos por el marrón, lo cual significa un sí incuestionable” (246). Esto concuerda con lo se explicó en el primer capítulo en la descripción sobre las signos de este oráculo.

Algo que logra representar la autora en su novela es la tendencia de algunas personas a ver la religión como algo malo, además de presentar algunos de los mitos que sobre la misma circulaban. Entre estos se encuentra la forma en que la madre de Felicia les prohibía a sus hijos salir los días cuatro de diciembre y “les advertía que podían ser secuestrados y sacrificados al dios de la gente negra si se quedaban correteando solos en la calle” (111) y cómo no dejaba que Felicia visitara a su amiga Herminia ya que todo el mundo señalaba a su padre como curandero.

Un dato interesante que se captura en la novela es la creencia popular de que tanto Batista como Castro eran practicantes de la santería. Se rumoró que Fulgencio Batista se había iniciado como sacerdote de Changó y que contaba con la protección de muchos trabajos espirituales. García recrea la opinión de la gente al respecto cuando Celia le escribe una carta a Gustavo y le dice que los cubanos: “teníamos que luchar contra Batista, me dijo que era inútil, que el canalla estaba protegido por Changó, el dios del trueno y del relámpago. El destino de Batista, me dijo Salvador, está escrito. Huirá de Cuba con una fortuna en su maleta, y morirá por causas naturales” (221). Mientras que en el caso de Castro se decía que se había iniciado y que era “hijo de Elleguá” (252).

Con su novela, García logra pintar una imagen de la religión fiel a la realidad en muchos aspectos pero matizada por el prisma del recuerdo. Con la publicación de este libro se abren las puertas para otros trabajos similares.

En 1999, Flor Fernández Barrios publica sus memorias tituladas *Blessed by Thunder*. En este libro se empleará la santería como herramienta para enfatizar los elementos de la cultura cubana que quizás no se encuentran en el exilio, en particular en Los Ángeles, y a la misma vez pretende usarla como conexión con su abuela la cual le ayudará en el proceso de definir su identidad como cubana.

Polifonía

Al comienzo del libro cuando Fernández Barrios narra su nacimiento indica que su abuela le recordaría que: “...you have a don, a gift. Never forget that thunder greeted you into this life.’ Then she would explain that thunder and lightning were the powers of the Yoruba deity Changó, also known as Saint Barbara in the Catholic religion” (3). Ya con esto se establece el tono de respeto y veneración hacia los orichas que se percibe a lo largo de la obra.

Si en el caso de la familia de Felicia en la novela de Cristina García había una renuencia a las prácticas religiosas de la santería, en la de Fernández Barrios se verá a verdaderos creyentes. La autora participa de muchos rituales a lo largo de su niñez en la isla. Su frecuentes visitas a casa de Carmen, a la cual describe como “well known for her divination and healing powers” (51), la pondrán en contacto directo con diferentes aspectos de la religión los cuales describirá en detalle a través de su libro.

Quizás la escena que más llama la atención es la descripción que hace de un bembé (celebración religiosa). En ésta prestará atención no sólo a los detalles, sino también a las explicaciones de cada elemento ritual. Comienza dando información sobre los tambores que se emplean en las fiestas religiosas, luego uno de los tamboreros identifica los tambores *bátá* por sus nombres, “this *batáa* is called *Iyá*, and those two are called *Itótele* and *Okónkolo*” (57). Luego se transcribe el canto con el que comienza la celebración:

Ibarago moyuba

Ibarago moyuba

Ibarago moyuba Elegguá Eshulona. (57)

Este canto dedicado a Echú se suele emplear para comenzar las actividades rituales ya que pide su bendición, de esta manera logrando que éste abra los caminos y permita la comunicación con el plano divino. De hecho, Carmen le explica esto a Fernández cuando le dice que “it is important to call *Elegguá* first; otherwise he may get upset and not open the doors to the orishas” (57).

A medida que van cantando a las diferentes divinidades, Carmen le va explicando a quién van invocando: “Now, they’re calling *Oggún*, the warrior of iron,’ and she went on to name each deity as the drums changed: ‘*Obatalá*, the orisha of calm and clarity; *Oshún*, the goddess of the rivers; *Babalú-Ayé*, Saint Lazarus, the healer; *Yemayá*, the goddess of the sea” (58). A diferencia de otros textos, aquí se puede

apreciar que los hechos que se narran son producto de la experiencia personal de la autora y no se basan en eventos que le contaron.

Este testimonio cierra el siglo XX presentando la evolución que ha tenido no sólo la percepción de la religión, sino también la manera en que se representa en las diversas manifestaciones culturales. Finalmente se ve como parte integral de la identidad cubana y como una religión como cualquier otra, llena de belleza, sabiduría y rituales con una importancia que no deben ser menospreciados por la actitud heredada de instituciones intolerantes.

Conclusión

El impacto de la santería como agente definitorio continúa hoy en día. El nuevo milenio promete seguir con la tendencia de las últimas dos décadas del siglo XX con testimonios como el de Marta Moreno Vega, *The Altar of My Soul* (2001), o novelas como *The Accidental Santera* (2008) de Irete Lazo. Cabe preguntarse si ese patrón terminará. Quizás la respuesta se puede encontrar en lo que dice Matías Montes Huidobro en su novela *Concierto para sordos* (2001), en la que no sólo se le dedica una sección a la santería, además se menciona que: “hasta Camila ha vuelto a sacar su pilón de santería” (42), haciendo referencia a la obra de Brene, para enfatizar que no importa lo que pase y los cambios que ocurran, la santería seguirá sobreviviendo y adaptándose a las necesidades de su época ya que es parte integral de la cultura cubana no sólo en la isla sino en el exilio.

Obras citadas

The Believers. Dir. John Schlesinger. 1987. DVD. MGM, 2002.

Cabrera, Lydia. *Anagó: Vocabulario lucumí (El yoruba que se habla en Cuba)*. 2da ed. Miami: Universal, 1986.

--- *El monte*. 1954. Miami: Universal, 2000. Impreso.

Church of the Lukumi Babalu Aye, Inc. v. Hialeah. 508 U.S. 520 US Supreme Court. 1993. 15 Agosto 2016, <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/508/520/>.

Cole, George. -“Buscando santo: panorama histórico de la religión yorùbá en Cuba.” *Negritud*. 1 (Noviembre, 2007), 217-230. Impreso.

Polifonía

- “Creencias principales y la estructura religiosa de la santería.” *Hispania*. 90.2 (2007), 235-245. Impreso.
- “Los òrìṣà se manifiestan sobre las tablas: la presencia de la santería en el teatro cubano de los años sesenta.” *Negritud*. 2.1 (Verano, 2008), 64-76. Impreso.
- “‘Transcultureo cubano’: la santería, el negrismo y la definición de la identidad cultural cubana a comienzos del siglo XX.” *Dissidences*. 4/5 (Fall, 2008). 15 Agosto 2016,
http://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol3/iss5/5?utm_source=digitalcommons.bowdoin.edu%2Fdissidences%2Fvol3%2Fiss5%2F5&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages.
- Fernández Barrios, Flor. *Blessed by Thunder: Memoir of a Cuban Girlhood*. Seattle: Seal, 1999. Impreso.
- Fernández Robaina, Tomás. *Hablen paleros y santeros*. 1994. La Habana: Ciencias Sociales, 2001.
- Fresa y chocolate*. Dirs. Tomás Gutiérrez & Juan Carlos Tabío. 1993. VHS. Miramax. 1997.
- García, Cristina. *Soñar en cubano*. Trad. Marisol Palés Castro. New York: Ballantine Books, 1994. Impreso.
- Guantanamo*. Dir. Tomás Gutiérrez & Juan Carlos Tabío. 1995. DVD. New Yorker, 2000.
- Hagedorn, Katherine J. *Divine Utterances: The Performance of Afro-Cuban Santería*. Washington: Smithsonian Institution P, 2001. Impreso.
- Irete Lazo. *The Accidental Santera*. New York: St. Martin’s P, 2008. Impreso.
- María Antonia*. Dir. Sergio Giral. 1989. DVD. Video ICAIC, 2010.
- Mason, John. *Who’s Knocking On My Floor?: Èṣù Arts in the Americas*. New York: Yorùbá Theological Archministry, 2003. Impreso.
- Miel para Oshún*. Dir. Humberto Solás. 2001. DVD. Maverick, 2004.

Polifonía

Montes Huidobro, Matías. *Concierto para sordos*. Tempe: Bilingual P, 2001. Impreso.

Moreno Vega, Marta. *The Altar of My Soul*. New York: Ballantine, 2001. Impreso.

Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano de la caña y el azúcar*. Barcelona: Ariel, 1973.
Impreso.

La vida es silbar. Dir. Fernando Pérez. 1998. DVD. New Yorker, 2001.