

FLORIDA INTERNATIONAL UNIVERSITY

Miami, Florida

DEVELANDO LA CUBA PROFUNDA: TRADICIÓN MÁGICO-RELIGIOSA EN EL
TEATRO CUBANO CONTEMPORÁNEO

A dissertation submitted in partial fulfillment of

the requirements for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

SPANISH

by

Jeniffer Fernández Hernández

2021

To: Dean John F. Stack, Jr.
Green School of International and Public Affairs

This dissertation, written by Jeniffer Fernández Hernández, and entitled *Develando la Cuba profunda: tradición mágico-religiosa en el teatro cubano contemporáneo*, having been approved in respect to style and intellectual content, is referred to you for judgment.

We have read this dissertation and recommend that it be approved.

Jorge Duany

Santiago Juan-Navarro

María Asunción Gómez

Maida Watson, Major Professor

Date of Defense: November 8, 2021

The dissertation of Jeniffer Fernández Hernández is approved.

Dean John F. Stack, Jr.
Green School of International and Public Affairs

Andrés G. Gil
Vice President for Research and Economic Development
and Dean of the University Graduate School

Florida International University, 2021

© Copyright 2021 by Jeniffer Fernández Hernández

All rights reserved.

DEDICATION

A mi familia toda

A mi papá, por inculcarnos el compromiso y el amor por el conocimiento

A mi mamá, por la paciencia

ACKNOWLEDGMENTS

La culminación de un proyecto doctoral, aunque exige un probado esfuerzo individual, supone un logro colectivo. En primer lugar, quiero agradecer a los miembros del comité por la confianza depositada en este trabajo y su apoyo constante a lo largo de los años. A la Dra. María Asunción Gómez por las interminables horas de discusión, sus revisiones, su paciencia y su asesoría académica desde que empecé mis estudios en Florida International University (FIU). A los doctores Jorge Duany y Santiago Juan-Navarro por sus comentarios iluminadores y sus siempre bienvenidos consejos. En especial, agradezco a mi directora de tesis, la Dra. Maida Watson, para quien me faltan las palabras de gratitud por acoger la idea, por su bondad desmedida y su guía certera.

De igual manera quiero agradecer al Departamento de Lenguas Modernas y a la Escuela de Postgrado de Florida International University por la preparación académica y el otorgamiento de las becas Doctoral Evidence Acquisition Fellowship (DEA), Doctoral Year Fellowship (DYF) y Pablo Ruiz-Orozco and Miguel Quesada Memorial Scholarship, sin las que no hubiera podido disponer de los recursos necesarios para culminar el manuscrito que aquí les presento. Quiero agradecer en particular al Cuban Research Institute (CRI) por conferirme la beca Eliana Rivero Research Scholarship in Cuban Studies, gracias a la cual pude viajar a Santiago de Cuba para recopilar información imprescindible y en donde además forjé conexiones que enriquecieron la tesis.

Mi agradecimiento va también para mi colega, la Dra. Ivonne López Arenal, quien me sirvió de puente para conectar con figuras claves del teatro cubano tanto fuera como dentro de Cuba, entre ellas Omar Valiño y los dramaturgos Pedro Monge Rafuls y Héctor Santiago. En Cuba, agradezco el apoyo del personal de la Casa del Caribe y el del Centro

de Documentación del Cabildo Teatral Santiago por su asistencia en la recopilación de archivos. Agradezco asimismo al cuerpo actoral de Estudio Teatral Macubá y Galiano 108, sobre todo a Fátima Patterson, Vivian Acosta, José González y también a Gerardo Fullea, por el intercambio de ideas, la confianza y por compartirme con sinceridad las particularidades de su praxis dramática.

Agradezco a mi familia, que continúa bendiciéndome con su amor y espiritualidad.

A todos, gracias.

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

DEVELANDO LA CUBA PROFUNDA: TRADICIÓN MÁGICO-RELIGIOSA EN EL
TEATRO CUBANO CONTEMPORÁNEO

by

Jeniffer Fernández Hernández

Florida International University, 2021

Miami, Florida

Professor Maida Watson, Major Professor

Contemporary Cuban theater has proved to be a fertile platform for the representation, promotion, and dissemination of traditional popular culture, especially that vein derived from the African heritage. From the ritual legacy of Afro-Cuban religious beliefs—santería, palo monte, sociedad secreta abakuá, voodoo, espiritismo cruzado—and the rich mythology on which they are inspired, a cultural production has emerged that uniquely affects Cuban performing arts. It is in this respect that, after the triumph of the Cuban Revolution in 1959, several theater groups and creators throughout the Island have imbued, as an aesthetic motto, dramatic writing and staging with such magico-religious practices. In this dissertation I closely examine the introduction and predominance of magico-religious expressions in contemporary Cuban theater. Mainly, my research revolves around two core objectives: to delineate the theoretical and aesthetic foundations that characterize this theatrical phenomenon and to explore the representation of blackness within the sociopolitical context of postrevolutionary Cuba.

My dissertation builds and expands upon the studies of the theater of the black diaspora, evaluating how Afro-Cuban ritual theater is legitimized in multiple dramatic

contexts, including the dramatization of African mythology in children's theater, the use of trance and mediumship as alternative methods for stage performing, and even homologous plays produced by exiled Cuban dramatists in the United States. Based on the analysis of a select *corpus* of plays and performances, I argue that Afro-Cuban ritual theater becomes a solid and effective platform from which to espouse aesthetic and social initiatives. Furthermore, to redefine or enrich the definition of what is Afro-Cuban ritual theater, I contend that magico-religious expressions must consciously affect either the process of dramatic writing and staging, and/or the performer's psychophysical training.

TABLE OF CONTENTS

CHAPTER	PAGE
INTRODUCCIÓN	1
1. Preámbulo necesario, fuentes teóricas y metodología	5
CAPÍTULO I. TEATRO NEGRO Y REVOLUCIÓN: ENTRE EL TOTALITARISMO Y LA IRA DE LOS DIOSES.....	19
1. María Antonia: en el vórtice del populismo y la marginalización	28
1.1 Acervos mágico-religiosos, pretexto y contexto dramático	30
1.2 La posesión, excusa para el metateatro	37
2. Mamico omi omo de José Milián: Ediciones El Puente y sus adeptos teatrales.....	46
2.1 El trickster dramático o la cubanización del trickster tale.....	54
3. Imaginario afrocubano en paradoja.....	57
4. Conclusión: el folklore científico de la Revolución.....	60
CAPÍTULO II. DEL MITO A LA REPRESENTACIÓN: EL HÉROE NEGRO EN EL TEATRO INFANTIL	63
1. Oralidad y teatro.....	66
1.1 Ritos iniciáticos: comienzo del periplo del héroe y su compromiso social.....	72
1.2 Ochosi de Mata, el patakí integrado	80
1.3 Criollización del mito: el héroe negro, un nuevo tipo dramático	84
2. ¡La peste al último! El público infantil, la mitología y la escrevivência, alquimia perfecta para el héroe	90
2.1 La mitología y el folklore en la tradición teatral infantil.....	96
2.2 Escrevivência o escribir desde adentro.....	102
3. Conclusión: del patakí a la escena.....	105
CAPÍTULO III. ENTRE EL ENTRETENIMIENTO Y LA EFICACIA: EL TRANCE Y LA POSESIÓN COMO MÉTODO DE REPRESENTACIÓN ACTORAL	107
1. El trance y la posesión como método alternativo.....	113
1.1 Cabildo Teatral Santiago y Estudio Teatral Macubá, la afrocubanidad en la escena santiaguera	113
1.2 Galiano 108, el método trascendente y la danza oráculo	123
1.3 Communitas: el teatro ritual y la identidad grupal	132
2. El teatro en trance y posesión como vía para expresarlo todo	136
3. Problemas que plantea el teatro en trance y posesión	144
4. Conclusión: una metodología autóctona para el entrenamiento psicofísico del actor.....	151
CAPÍTULO IV. DEL ÁFRICA AL CARIBE Y DEL CARIBE A ESTADOS UNIDOS EL TEATRO RITUAL AFROCUBANO EN LA ESCENA DE ENFRENTÉ.....	153
1. Lo afrocubano como diatriba: Revolución mala vs. exilio bueno, la eterna dicotomía.....	158

2. Viajar a la semilla o (re)construir la nación desde la otra orilla	171
3. Ser de aquí significa ser de aquí y de allá: la santería y la reafirmación de la identidad cultural.....	181
4. Conclusiones: lo afrocubano, símbolo de lo cubano en la diáspora.....	193
CONCLUSIONES	195
1. Ni folklore ni folklorismo	201
OBRAS CITADAS.....	204
VITA.....	217

INTRODUCCIÓN

El teatro cubano contemporáneo constituye un área de estudio necesaria en cuanto a la representación de la cultura popular, en especial la vena de herencia africana. La Cuba profunda, esa que Joel James afirma se halla en las manifestaciones no registradas del sincretismo religioso (147), encuentra una válvula de escape en el arte espectacular, asiduo portador de la tradición y espiritualidad de la nación. Del legado ritual de los sistemas mágico-religiosos afrocubanos —la santería, el palo monte, la sociedad secreta abakuá, el espiritismo cruzado, el vudú— y de la rica mitología en la que se asientan estas expresiones religiosas se ha generado una corriente que afecta de manera única a las artes escénicas, de modo que distintos grupos y creadores fomentan, como voluntad estética, la fusión de la tradición afrocubana y la representación escénica.¹

Las expresiones mágico-religiosas afrocubanas son portadoras de una gran espectacularidad y embriones indiscutibles del modelo teatral que se intenta analizar. Fernando Ortiz se refirió a ellas como teatro sagrado de los negros al estudiar las manifestaciones de los diferentes cabildos durante las fiestas patronales y los carnavales del periodo colonial (123).² Ramiro Guerra llama teatralización folklórica (7) y Joel James

¹ El término “afrocubano”, acuñado por Fernando Ortiz, no deja de ser polémico, simplemente porque desde un punto de vista antropológico individualiza a un ingrediente —el negro— de los múltiples que componen *lo cubano*. Sin embargo, en este estudio se utiliza para denominar expresiones culturales y religiosas cubanas de origen afrodescendiente.

² Los cabildos eran, en la época colonial española, asociaciones o agrupaciones de negros libres o esclavos que provenían de una misma tribu o nación. Los integrantes podían ser negros de nacionalidad africana —también conocidos como cabildos de nación— o criollos nacidos en la Isla, quienes se reunían para celebrar motivos religiosos y así salvaguardar sus tradiciones y creencias. Los cabildos eran sociedades de recreo y socorro, cada una con su organización y estructura particular. En época de carnavales, celebraciones religiosas o fiestas patronales, como el día de la Candelaria o el día de Santiago Apóstol en Santiago de Cuba, se les permitía tomar las calles y mostrar sus ritos y ceremonias. Aunque muchas de estas instituciones han desaparecido o perdido popularidad, actualmente existen cabildos vigentes que siguen

formulaciones folklórico-teatrales-afrocubanas (*En las raíces del árbol* 65) al proceso mediante el cual se intenta representar fielmente la tradición en un espectáculo fuera del medio religioso. En la continua e innovadora reproducción de códigos, ritos iniciáticos, funerarios y otras ceremonias en el ámbito y la estética constreñida del arte espectacular se sustituye la función sagrada, mística e incluso el temor reverencial, típico del dogmatismo, por las exigencias del entretenimiento. Es en este sentido que se vislumbra en el teatro cubano contemporáneo un *corpus* que vincula orgánicamente y de disímiles maneras la tradición mágico-religiosa afrocubana como medio preferencial para la creación dramática y la representación escénica. Matías Montes Huidobro se refirió a este *corpus* como teatro afrocubano (145), desafortunadamente sin más precisión o fundamento. Nancy Morejón prefirió llamarlo “poética de los altares”, y lo define como la interrelación entre la magia de los altares —espacio en el que considera se materializa la espiritualidad sincrética de los cubanos— y el teatro que sus coetáneos comienzan a desarrollar a partir de los años sesenta del siglo XX (28-35). Por su parte, Inés María Martiatu, su más ferviente cultora, lo denominó teatro ritual caribeño. Según su certera formulación se está en presencia de un teatro ritual caribeño cuando se hacen presentes en escena las ceremonias de origen mitológico que se han heredado gracias a la expresión oral. Lo llama “ritual caribeño”

cumpliendo su función como grupos de ayuda y centros de difusión y preservación cultural en Cuba. Tal es el caso del centenario Cabildo Carabalí Olugo fundado en 1877 en Santiago de Cuba, el Cabildo de los Congos Reales fundado en 1856 en la ciudad de Trinidad y el primero de origen congo, el Kunalumbo o San Francisco de Asís, fundado en 1809 en Sagua la Grande. Ver *Los cabildos y la fiesta afrocubanos del Día de Reyes* de Ortiz.

porque en la manifestación artística se mezcla lo sagrado religioso con lo profano que implica una puesta en escena (180-1).³

Tomando como punto de partida cronológico la Revolución de 1959, acontecimiento histórico-político que cambió el panorama cultural de Cuba, el presente trabajo pretende complementar los estudios anteriores acerca de las particulares del teatro ritual afrocubano contemporáneo partiendo, para ello, de dos objetivos fundamentales: delinear los fundamentos teóricos y estéticos que caracterizan a este fenómeno teatral y examinar su proyección de la negritud. La clasificación de las particularidades que dan sentido a esta expresión teatral autóctona de Cuba exige una aproximación amplia, por lo que se intentan someter a escrutinio diferentes variantes en las que se manifiesta el objeto de estudio, ya sea la dramatización de la literatura oral afrocubana en el ámbito del teatro infantil, el semitrance o la técnica trascendente como metodología alternativa para el entrenamiento psicofísico del actor e incluso un *corpus* homólogo producido por escritores cubanos en la diáspora —este último completamente ignorado por los críticos que residen en la Isla—. De igual manera, la diagnosis de la representación del negro en el arte de las tablas permitirá mostrar las dinámicas cambiantes en cuanto al tratamiento racial en el

³ Valiéndose principalmente del marco teórico de la obra fundacional de Ortiz, Martiatu argumenta que el teatro ritual caribeño es de carácter transcultural, pues se curte gracias a la continua convivencia histórica y a la mezcla de varias culturas a lo largo de los años (189), por lo que se diferencia del teatro intercultural o antropológico, una expresión teatral que conscientemente busca representar la tradición cultural de lo que le es ajeno u *otro*. Sin embargo, este estudio encuentra contradictorio un término tan abarcador. ¿Cómo condensar las diferentes manifestaciones teatrales de treinta y cuatro territorios caribeños que, si bien comparten una historia de colonización e incluso algunos el aislamiento producido por la insularidad, poseen particulares lingüísticas y disímiles dinámicas sociopolíticas? De igual modo, sería ingenuo —y un error transcultural— asumir que las expresiones rituales en el teatro caribeño no incorporan el elemento europeo o el indio. Por ello, en este estudio se utiliza el término “teatro ritual afrocubano”, pues delimita un territorio insular en particular y singulariza las expresiones mágico-religiosas que provienen de la tradición afrodescendiente.

contexto del longevo y camaleónico proyecto revolucionario. Se trata, en suma, de estudiar la praxis del teatro ritual afrocubano en sus múltiples variantes desde la década de 1960.

Basándome en la lectura de un selecto *corpus* de obras y del análisis de puestas en escena argumento que, por tratarse de una expresión que busca representar las tradiciones más sublimes de la cultura popular y de los marginados, el teatro ritual afrocubano es una plataforma efectiva para reflejar iniciativas estéticas y sociopolíticas. Sostengo además que para que una pieza se considere parte de esta corriente teatral los sistemas mágico-religiosos deben afectar, de forma consciente y específica, la escritura dramática, la puesta en escena y/o la metodología actoral. Para propugnar estos planteamientos analizo, entre otras, las obras *María Antonia* (1964) de Eugenio Hernández Espinosa, *Mamico omi omo* (1964) de José Milián y *Ruandi* (1977) y *Chago de Guisa* (1989) de Gerardo Fullea León. De igual modo se tienen en consideración piezas escritas en la diáspora, como *Las hetairas habaneras* (1976-77) de José Corrales y Manuel Pereiras García, *Botánica* (1991) de Dolores Prida, *Los hijos de Ochún* (1994) de Raúl de Cárdenas, *La eterna noche de Juan Francisco Manzano* (1995) y *Yemayá Awoyó: Historias de orichas yorubas de la isla negra de Cuba* (2004-6) de Héctor Santiago, así como también varios montajes de los grupos Galiano 108 y Estudio Teatral Macubá, entre los que se destacan *Repique por Mafifa o la última campanera* (1991), *La virgen triste* (1995), “La casa” (2019) y “La jaula abierta” (2019). A través de la interpretación de este *corpus*, que no pretende ser exhaustivo sino representativo, se busca reflejar que este no es un fenómeno artístico inopinado, aislado o accidental, sino una tradición teatral criolla, autóctona de la nación que, si bien es más visible desde la contemporaneidad, es el producto de la consolidación y maduración de estéticas teatrales precedentes —el bufo, el género de las relaciones y “el teatro de los

cuarenta”— y sobre todo de la consciente conjunción de prácticas religiosas primigenias, afrodescendientes y de gran carácter espectacular.

1. Preámbulo necesario, fuentes teóricas y metodología

Considero oportuno explicar en los siguientes párrafos apretados de esta introducción algunos referentes, acercamientos y terminologías. Una de las representaciones más tempranas en las que se registra la participación de los negros desde mediados del siglo XVI es la celebración del Día de Reyes o Día de la Epifanía de Nuestro Señor efectuada el seis de enero. Quizá por ser este un día de festividad religiosa y familiar dentro de la tradición católica, los amos dejaban a sus esclavos liberarse del trabajo, del yugo del látigo y “tomar las calles”. Se cree que los cabildos acudían para pedir el aguinaldo, por lo que diferentes grupos se esforzaban por exhibir en el desfile las muestras más puras de su baile, su música y su religión, convirtiendo el Día de Reyes en una de las celebraciones públicas más grandes y populares de la Cuba colonial. De las ricas descripciones que Ortiz nos regala sobre este festejo que, sin duda, sienta las bases del carnaval caribeño,⁴ sobresale la danza ritual del diablito o íreme. Durante la procesión un actor disfrazado de diablito con la cara cubierta actúa y baila como poseído, realiza pantomimas y otros gestos simbólicos en los que, a decir de Ortiz, “es donde mejor puede descubrirse cómo debieron de surgir, de las simbólicas pantomimas de los primitivos ‘misterios’, los factores del teatro literario” (289).

⁴ Según James, la tradición de la festividad carnalera en Cuba proviene de las procesiones religiosas de las cuales los cabildos eran los principales contribuidores. Considera además que estas son antecedentes del teatro o manifestaciones protocarnavalescas y prototeatrales (“Aproximaciones al Carnaval” 160).

Sin embargo, no es sino hacia mediados del siglo XIX cuando las tablas cubanas incorporan con éxito a los personajes negros dentro del espectáculo teatral. Su habla, su música y su religión logran introducirse en los escenarios tras el nacimiento de una nueva acción dramática, una propuesta que con su desenfado y picardía reta a la conocida zarzuela española: el teatro bufo. El bufo cubano, de carácter híbrido, tiene sus raíces en la *commedia dell'arte* italiana, los bufos madrileños, la farsa francesa y los *minstrel shows* norteamericanos. El teatro bufo es un teatro de tipos, pues los personajes, casi siempre muy bien definidos, representan una característica física, psicológica o moral predeterminada. En Cuba, se trata de un teatro hecho para los blancos por los blancos, donde los personajes negros son representados por actores con las caras pintadas.

Entre los personajes tipos sobresale el trío dinámico compuesto por el negrito, la mulata y el gallego, quienes a su vez se convierten en arquetipos de *lo cubano* en el teatro decimonónico. El personaje del *negrito* se desenvuelve la mayoría del tiempo en un ambiente marginal y tiene que recurrir a la astucia para encontrar el amor y deshacerse de los constantes problemas que le aquejan. Hablar del *negrito* es algo muy genérico, ya que durante los años en los que triunfó el bufo (de 1868 hasta finales del siglo XIX) este personaje tipo adquiere muchas variantes. Así, encontramos en las diferentes obras al negro catedrático, incansable imitador de las formas léxicas más rimbombantes del castellano en su intento por formar parte de una alta sociedad a la que no pertenece; el negro congoleño, su contraparte, quien se expresa en bozal y vive orgulloso de sus raíces africanas y conforme con su situación; el negro brujo; el ñañaño; el mandinga y el curro, personajes tipos que integran la segunda etapa del bufo (1878-fin de siglo) para retratar el ambiente marginal en escena (Leal 55).

El género bufo nace en 1868, el mismo año en que Carlos Manuel de Céspedes le otorga la libertad a sus esclavos en el ingenio azucarero La Demajagua y comienza la primera guerra contra España por la independencia. Se considera la primera expresión teatral de carácter nacional, pues tuvo su auge en los mismos años en los que se forja el sentimiento independentista y la lucha por la liberación. Rine Leal divide el género en dos etapas, que corresponden justamente a durante y a después de la Guerra de los Diez Años (1868-1878). Después del fracaso del pacto del Zanjón en 1878 y del acuerdo de igualdad de razas firmado en España en 1880, la representación del negro en el teatro bufo cambia, pero para peor. Atrás quedará el gracioso catedrático con sus aspiraciones de ascenso social o el conforme congoleño, pues Leal añade que es en este contexto donde aparecen en escena “la mulata, el negro brujo, el ñañiguismo, la chulería, y el ambiente marginal” (55).

Sobresalen en los bufos de fin de siglo las obras de Ignacio Sarachaga y José R. Barreiro. En *Mefistófeles* (1896) de Sarachaga, una versión muy libre del drama *Fausto* (1808-1832) de Johann Wolfgang von Goethe, ya se muestran vestigios de la práctica religiosa afrocubana en escena porque el protagonista es un negro “brujo”. El actor tiene que preparar “su brujería” frente al público, lo que implica la escenificación de un ritual que se tiene que materializar a través de la acción física en la representación teatral. No se debe pensar que el negro se humaniza en *Mefistófeles*, por ejemplo, por el simple hecho de que la “brujería” sublima su presencia étnica. Si algo caracteriza a *Mefistófeles* es que se secunda en los recursos estéticos de las religiones afrocubanas para contribuir al prolijo

debate que enmarca a este género como creador de una negritud superficial reforzada, casi siempre, por la hipersexualidad y la marginalidad.⁵

Cuando hablamos del negro en el teatro cubano no solo se debe tener en cuenta su representación, sino también su desempeño en la puesta en escena como director, actor o dramaturgo. Si bien en el bufo los negros no participaban del espectáculo teatral, en el teatro de relaciones forman parte activa del cuerpo de intérpretes. Desde los desfiles religiosos, manifestaciones consideradas prototeatrales, los negros no asumieron un papel interpretativo de tal protagonismo hasta el rotundo auge del teatro de relaciones en el siglo XIX. Las relaciones, un género con raíces en la gangarilla española y el bantú ibizongo,⁶ se practicaban en todo el país, pero tuvieron gran popularidad en la zona oriental, específicamente en Santiago de Cuba (Portuondo 177-80). Este era un teatro callejero, donde los actores, en tanto cuenteros, recitaban de memoria dramas clásicos españoles e historias de la literatura oral afrodescendiente, por lo que se presume que el género combinaba en singular engranaje el folklore y diferentes modalidades dramáticas. Los relacioneros solían ser blancos, mulatos y, sobre todo, negros; quienes, con un biombo improvisado, amenizaban “los mamarrachos” o las celebraciones del santo patrono (Santiago Apóstol) efectuadas del 24 al 27 de julio. Uno de los personajes más populares era, en efecto, el brujo. Aún hoy en día se conserva la práctica relacionera en grupos como

⁵ He publicado ideas tempranas sobre el teatro bufo expuestas en esta introducción en la revista *Latin American Theater Review*. Véase Fernández, “Vestigios de la ritualidad y representación mágico-religiosa de la cultura afrocubana durante la colonia en el teatro bufo.”

⁶ Las gangarillas españolas eran grupos de teatreros ambulantes, compuestos solamente por intérpretes hombres, que se hicieron populares en el siglo XVII. Por su parte, el ibizongo era una de las expresiones artísticas de la cultura bantú con más alcance poético y dramático. Ver *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba* de Ortiz.

El Conjunto Folklórico de Trinidad, Cabildo Teatral Santiago y Estudio Teatral Macubá, cuyo desarrollo y trabajo creativo se estudiarán en el tercer capítulo.

Durante los años veinte y treinta del siglo XX, con la llegada de las vanguardias y la popularidad del negrismo, los artistas e intelectuales cubanos comienzan a redescubrir lo negro como pilar fundamental para entender el carácter criollo de la nación. Esta corriente cultural que asume como proyecto la reivindicación de la identidad negra encuentra sus más fieles representantes literarios en la poesía afroantillana de Nicolás Guillén, los escritos etnoliterarios de Lydia Cabrera y Rómulo Lachatañeré y la narrativa de Alejo Carpentier, por solo mencionar algunos ejemplos. Con la excepción de *Manita en el suelo* (1931) de Carpentier, una obra musical destinada para el guiñol que compuso junto a su amigo Alejandro García Caturla y en la que rescata el mundo mitológico de la sociedad secreta abakuá, el movimiento afrocubanista no tuvo parecida resonancia en el teatro. Más bien se concentró en la poesía, la narrativa, la pintura y la música.

La renovación de la dramaturgia cubana habría que buscarla a partir del segundo lustro de los años treinta del siglo pasado. Tras la caída del gobierno del dictador Gerardo Machado (1929-1933), una cierta estabilidad política —sobre todo en la década de 1940— promueve la creación de casi una veintena de instituciones dramáticas, entre ellas la Academia de Artes Dramáticas (1940), el Teatro Universitario (1943), el Teatro Popular (1943) y Prometeo (1947). Como consecuencia, surge una urgencia por reinventar el movimiento teatral y encontrar una estética nacional. Es en estas circunstancias donde se dan a conocer los llamados “autores de transición” o “generación del 40”: Virgilio Piñera, Carlos Felipe y Rolando Ferrer, hoy en día consagrados como los padres del teatro cubano contemporáneo porque en sus estilos dramáticos se plantean postulados posteriormente

considerados matices fundamentales del teatro cubano en su totalidad.⁷ En este periodo, la introducción de la mitología y el ritual religioso afrocubano en escena comienza a ser más notoria y alcanza su mayor grado de expresión en las obras *Yari-yari Mamá Olúa* (1940) y *Agallú Solá Ondocó* (1941) de Paco Alfonso, *Juana Revolico* (1942) de Flora Díaz Parrado —injustamente olvidada por los críticos teatrales—, *Lila, la mariposa* (1954) de Ferrer y posteriormente *Réquiem por Yarini* (1960) de Felipe.

Sin embargo, no es hasta después del triunfo de la Revolución en 1959 que el tema negro asume un protagonismo absoluto en el teatro, al contrario de lo que venía sucediendo hasta el momento. El florecimiento del tema negro se debe, en parte, a un acercamiento hacia lo popular tradicional tanto en el ámbito teórico como en la praxis institucional. Este esfuerzo incitó la creación de instituciones estatales como el Departamento de Folklore del Teatro Nacional (1959), el Instituto Nacional de Etnología (1961), el Conjunto Folklórico Nacional (1962) y el Seminario de Dramaturgia del Consejo Nacional de Cultura (1961-1964), así como también la suma de una pléyade de artistas e intelectuales negros al movimiento cultural. Por su afinidad con el Renacimiento de Harlem, Juanamaría Cordones-Cook llama a este resurgimiento de la intelectualidad negra “Renacimiento negro en La Habana” (11). Yo diría que, a diferencia de otros movimientos artístico-literarios —como el ya mencionado negrismo—, este “renacimiento negro” se caracteriza por incorporar a artistas de modestos recursos que, gracias a las iniciativas de inclusión social propuestas por el nuevo gobierno, principalmente, pueden sumarse a los proyectos

⁷ Para un examen más a fondo de las aportaciones de Piñera, Ferrer, Felipe y otros autores de la generación de los cuarenta al panorama teatral contemporáneo véase “Una dramaturgia escindida” de Jorge Espinosa y “El enigma de la leontina: Flora Díaz Parrado” de Rosa Ileana Boudet.

culturales. Tal es el caso de Nancy Morejón, Sara González, Walterio Carbonell, Georgina Herrera y los dramaturgos estudiados en este proyecto: Eugenio Hernández Espinosa, Gerardo Fullea, Tomás González Pérez y Fátima Patterson. Pese a ello, el rol de las manifestaciones mágico-religiosas de la cultura afrocubana en el teatro contemporáneo no ha sido justamente abordado por la academia. Sobre todo, ya sea por temor a represalias por parte del órgano oficial o por afinidad con el proyecto revolucionario, los críticos pretenden ignorar que en muchas de las obras concebidas en los años sesenta y setenta del siglo pasado el retrato de los negros y su sistema religioso se conforma desde la alteridad. Es decir, la mayoría de los personajes negros (María Antonia, Camila, Mamico) se continúan representando como seres hipereróticos y marginales, y su religión es casi siempre el elemento que complementa o propicia tal otrificación.

Terminado este somero preámbulo acerca de la representación y participación de los negros en el arte de las tablas, es prudente aclarar que el teatro ritual afrocubano comprende más que la inclusión de los negros a la *dramatis personae*. No basta con que estos asuman roles secundarios o protagónicos, por lo que como criterio para la selección de las obras y los montajes escogidos se tuvo en cuenta cómo los sistemas mágico-religiosos afrocubanos afectan de manera específica y consciente al desarrollo dramático, la puesta en escena y la metodología actoral. En consecuencia, en este estudio se consideran las dinámicas socioculturales y político estatales en las que se desarrolla este fenómeno artístico —en este caso enmarcadas a partir del triunfo de la Revolución— pues, según los criterios de Stuart Hall, Frantz Fanon y Henry Louis Gates, las expresiones artístico-literarias afrodiaspóricas no deben estudiarse solo en función de sus propuestas estéticas y

avances técnicos, sino a partir de su simbiótica relación con las iniciativas sociopolíticas que condicionan su existencia.⁸

Es precisamente por ello que en esta tesis se ha respetado la grafía propuesta por cada autor, ya sea crítico o dramaturgo, para transcribir los nombres de las deidades del panteón yoruba, de los ritos y de otros nombres asociados a las religiones afrocubanas. Esto supone una diferencia en muchos casos sublime —una tilde, un cambio consonántico o vocálico— pero que a su vez habla del carácter híbrido y criollo no solo de la tradición religiosa sino también del modelo teatral que aquí se analiza.⁹ Estas expresiones que hemos heredado de la tradición oral y hemos tratado de transcribir en nomenclatura española, la lengua matriz, son parte de una lengua viva y en constante desarrollo; de ahí que sus transformaciones y variaciones deban entenderse como un producto inevitable de la modernidad. La cultura caribeña es, en palabras de Hall, “irremediabilmente impura”; una condición que, aunque se ha percibido como desventaja, no es más que un reflejo de su modernidad (“Pensando en la diáspora” 485). Es pensando en esta impureza/riqueza cultural como consecuencia de la modernidad que se han decidido respetar las variaciones lingüísticas con las que cada autor transcribe en su trabajo científico o ficcional los vocablos de las disímiles religiones practicadas en Cuba de herencia africana, sobre todo porque estas variaciones forzosamente conllevan a reflexionar sobre las contingencias

⁸ Me refiero específicamente a lo postulado en los estudios *The Signifying Monkey* (1988) de Gates, *Piel negra, máscaras blancas* (1952) de Fanon y “Cultural Identity and Diaspora” (1994) y “Créolité and the Process of Creolization” (2015) de Hall.

⁹ Estas variaciones gráficas son notables en los trabajos de los investigadores más renombrados como Fernando Ortiz, Lydia Cabrera, Jorge e Isabel Castellanos y Natalia Bolívar. Tomemos como ejemplo la palabra orisha, escrita por Cabrera (*El monte*) y Bolívar (*Los orishas en Cuba*) con sh y por Jorge e Isabel Castellanos (*Cultura afrocubana*) con ch.

históricas que proporcionaron su existencia en el Caribe: la colonización, la trata esclavista y el sistema de plantación.

Como los sistemas mágico-religiosos de la cultura popular tradicional son la columna vertebral que da sustento y sentido al fenómeno teatral que aquí examino, desde un punto de vista teórico esta tesis se apoya, tal y como se ha podido percibir en el transcurso de esta introducción, en los estudios realizados por Fernando Ortiz, Joel James, Rómulo Lachatañeré y Lydia Cabrera. En el caso particular del teatro, considero las aportaciones de Ramiro Guerra en cuanto a la teatralización folklórica y las múltiples monografías de Inés María Martiatu, con las que mantengo un diálogo continuo por ser la que con más seriedad propuso los primeros acercamientos teóricos sobre este tema. De igual importancia son las aportaciones recogidas en el volumen *Rito y representación: los sistemas mágico-religiosos en la cultura cubana contemporánea* (2003), editado por Yana Elsa Brugal y Beatriz Rizk, muchas previamente publicadas, entre ellas las de Gerardo Fullea y Tomás González. Estos últimos son estudiados en la tesis en su capacidad de dramaturgos, directores y teóricos. Asimismo, para la realización de este trabajo fue esencial la cercana observación de puestas en escena y los diálogos que sostuve con los directores y el cuerpo actoral de los conjuntos Galiano 108 y Estudio Teatral Macubá. Gracias a tal conjugación de crítica literaria y testimonio, secundada por el análisis filológico, pude establecer las perspectivas conceptuales de este manuscrito.

Encontrar los orígenes del teatro en el ritual es una empresa que ha suscitado un intenso debate en el mundo académico y que además sedujo a grandes maestros del drama occidental, entre ellos Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Peter Brook y Eugenio Barba. Ténganse en cuenta los estudios de Artaud sobre el teatro pobre, las investigaciones sobre

el trance escénico de Grotowski y la Antropología Teatral de Barba. En Cuba, si bien el uso de los rituales afrocubanos en el ámbito escénico contemporáneo es estimulado por la labor de dichos directores, es también promovido, tal y como se analizará más adelante, por un esfuerzo consciente de diferentes grupos y teatristas a lo largo del país por investigar las tradiciones afrodescendientes, sobre todo en los focos culturales.¹⁰ Es aquí donde se hace imprescindible rescatar la labor teórica de Guerra —estudiada con más atención en el segundo capítulo— sobre el papel que juega el folklore, denominado por el autor como “arte del pueblo” (“Teatralizar el folklore” 4), en la cultura nacional. Para Guerra, la representación del folklore puede variar de un estado puro —ejecución de un ritual en un contexto religioso o sociológico determinado— hasta la abstracción —manipulación y reinención de la tradición con un fin puramente artístico— (“Teatralizar el folklore” 5-8). La corriente teatral que aquí analizo pertenece a este último estado. Es por su capacidad de reflejar el patrimonio intangible de la cultura popular tradicional, históricamente marginada, que argumento que el teatro ritual afrocubano se convierte en buque insignia, no solo de iniciativas estéticas, sino también sociopolíticas.

Ya que el objetivo principal de esta tesis es examinar y reconocer las características que singularizan este fenómeno teatral autóctono de Cuba, se tienen en cuenta también esfuerzos teóricos fuera del territorio nacional. Me refiero, por un lado, a los principios formulados por Richard Schechner, Victor Turner e I. M. Lewis con respecto al teatro y al performance ritual, y al trance y a la posesión; por el otro, a las premisas del escritor

¹⁰ Los focos culturales son comunidades, barrios o sitios donde se concentra, preserva y cultiva la tradición popular tradicional. Por lo general tienen señales de identidad muy precisas como bailes y celebraciones típicas, así como también casas templos o cabildos registrados. Algunos ejemplos son el barrio de Los Hoyos en Santiago de Cuba, la ciudad de Trinidad en el centro del país y la ciudad de Regla en La Habana.

nigeriano, premio Nobel de literatura (1986), Wole Soyinka acerca del teatro yoruba y la dramatización de la literatura oral africana. Las aportaciones de Soyinka sobre las particularidades del héroe yoruba son fundamentales, por ejemplo, para identificar la presencia del héroe negro caribeño en el contexto de la dramaturgia infantil con motivos afrocubanos. Este estudio también considera la imprescindible influencia que los teatristas, antes citados, Grotowski, Artaud, Brook, Barba y Bertolt Brecht tuvieron y siguen teniendo en el teatro cubano contemporáneo. A través de la anteposición y la comparación se amplían los debates actuales y, sobre todo, se acentúa la naturaleza única y la contribución que a las artes escénicas caribeñas aporta el modelo teatral cubano.

La estructura de la tesis contempla cuatro capítulos. El primero, “Teatro negro y Revolución: entre el totalitarismo y la ira de los dioses”, examina las primeras obras que durante las décadas de 1960 y 1970 comienzan a experimentar con los rituales afrocubanos en escena. El eje central del estudio es, entre otras piezas, *María Antonia* (1964), cuya publicación y exitosa puesta en escena lleva a los críticos a considerar el comienzo de una nueva corriente dramática en la Isla. En especial, mi análisis gravita sobre una perspectiva ignorada hasta el momento: reflexionar cómo la ambigua dialéctica oficial de los primeros años de la Revolución con respecto al folklore y a la religión se refleja en el teatro. La respuesta es un producto teatral bifronte, pues si bien estéticamente la introducción de los sistemas mágico-religiosos propicia, como nunca antes, una innovación en el desarrollo dramático y la puesta en escena —con personajes concebidos a partir de los dioses del panteón yoruba y con el metateatro en forma de trance y posesión—, los negros y su religión siguen siendo reimaginados desde la alteridad. Curiosamente, el argumento de muchas de estas obras, en tanto espejo de las condiciones sociopolíticas vigentes, gira en

torno a la imposibilidad de los protagonistas de ejercer su autonomía. Los personajes se enfrentan al colectivo y por ello son castigados con el ostracismo e incluso con la muerte.

El segundo capítulo, “Del mito a la representación: el héroe negro en el teatro infantil”, tiene como premisa indagar otra variante de la praxis de esta corriente teatral: la dramatización de la literatura oral afrocubana. Es en el teatro infantil, y específicamente en el formato de títeres, donde encontramos una plétora de obras inspiradas en las fuentes mitológicas de los patakíes, kutuguangos y otras historias de origen arará.¹¹ Mediante el análisis de *Ruandi* —publicada en 1977 y estrenada en 1983— y *Chago de Guisa* —publicada en 1989 y estrenada en 1991— de Gerardo Fullea se busca responder a las siguientes preguntas: ¿cómo se integra la mitología a la ficción dramática?, ¿qué códigos se toman prestados en el proceso?, ¿cuáles se dejan? y ¿cómo el formato dramático y el público hacia el que van dirigidas estas piezas terminan condicionando la caracterización de los personajes? El maridaje de la dramatización de la literatura oral con el formato del teatro infantil resulta en la resemantización de las tradiciones afrocubanas, y con ello se les propone a los más pequeños una nueva aprehensión de la negritud. El interés fundamental del capítulo es, entonces, reflexionar sobre las condiciones que provocan la creación de un héroe negro, ya sea el uso de las fuentes mitológicas, la implicación emocional del dramaturgo con el proyecto, los cambios en la dinámica gubernamental con respecto a la práctica religiosa a partir de la década de 1980 o el público infantil, que condiciona en sí el producto dramático.

¹¹ Los patakíes y los kutuguangos son breves narraciones orales sagradas contadas por los adeptos a la Regla Ocha-Ifá (santería) y a la Regla Conga (palo mayombe), respectivamente.

El enfoque de estudio del tercer capítulo, “Entre ‘el entretenimiento’ y ‘la eficacia’: el trance y la posesión como métodos de representación actoral”, son las formulaciones metodológicas que, enraizadas en los acervos mágico-religiosos, proponen los principios del trance, la posesión y otros aspectos devenidos de los rituales afrocubanos como técnicas alternativas para el entrenamiento psicofísico del actor. Especialmente examino la técnica del semitrance utilizada por Estudio Teatral Macubá y la técnica trascendente/danza oráculo creada por Tomás González Pérez y hasta la fecha practicada por el grupo Galiano 108. En el primer apartado exploro la diada “entretenimiento/eficacia” acuñada por Schechner, que identifica las representaciones rituales y las teatrales con el objetivo de resaltar el carácter híbrido de los diferentes entrenamientos que se desarrollan en Cuba. En el segundo acápite analizo varias puestas en escena estrenadas a partir de los años noventa del siglo pasado, con el fin de averiguar si estos entrenamientos son factibles para la interpretación de cualquier tipo de texto y género dramático. En la tercera parte, después de plantear las diferencias entre la teatralidad típica de los rituales religiosos afrocubanos — en los que usualmente los oficiantes caen en trance o en posesión— y el teatro en trance y posesión, me dispongo a señalar algunas problemáticas que su práctica plantea para las artes escénicas contemporáneas, como la fe del público en el actor en semitrance y el hecho de que los entrenamientos estudiados sean herramientas prácticas para todo tipo de intérpretes.

El cuarto capítulo, “Del África al Caribe y del Caribe a Estados Unidos: el teatro ritual afrocubano en la escena ‘de enfrente’”, examina, tal y como sugiere el título, un *corpus* dramático inspirado en las tradiciones mágico-religiosas afrocubanas desarrollado por autores cubanos que residen en los Estados Unidos desde 1959. El objetivo es conducir

un estudio inductivo que permita vislumbrar las semejanzas y diferencias de estas obras con las que se producen en la Isla y, a la vez, investigar los motivos que propician su creación desde la diáspora. Para facilitar el análisis de este *corpus* ralo he buscado hilos comunicantes entre las disímiles obras, por lo que he dividido el capítulo en las temáticas en las que con mayor frecuencia se evidencia el uso de los rituales y la mitología afrocubana. Encontramos que son principalmente tres, pues lo afrocubano se introduce en escena como herramienta para formular la frustración política de los autores tras salir de Cuba, para preservar los mitos colectivos del lugar de origen y para reflejar el complicado proceso de negociación cultural que inevitablemente atraviesan los inmigrantes y exiliados.¹² En este análisis me aproximo a la producción dramática de Pedro Monge Rafuls, José Corrales, Manuel Pereiras García, Matías Montes Huidobro, Dolores Prida, Héctor Santiago y Raúl de Cárdenas para reafirmar la necesidad de concebir el teatro cubano de ambas orillas como un solo cuerpo que, si bien fragmentado por ideología y temática, se mantiene unido por estilo y tradición.

¹² Menciono solo tres porque son las temáticas alrededor de las cuales podemos encontrar con más frecuencia obras consideradas parte del teatro ritual afrocubano. Sin embargo, este capítulo no pretende ser exhaustivo, sino una primera observación del tema en las obras de la diáspora, por lo que pudieran encontrarse otros ejemplos.

CAPÍTULO I.
TEATRO NEGRO Y REVOLUCIÓN:
ENTRE EL TOTALITARISMO Y LA IRA DE LOS DIOSES

Mi cabeza no le pertenece a nadie. ¿Viste cómo me la quisieron robar? Por un minuto creí perderla. Ochún no encuentra cabeza y me busca, pero no se la voy a dar, aunque en ello me vaya la vida.
—Eugenio Hernández Espinosa, *María Antonia*

“Nosotros, que somos un pueblo en el que figuran hombres de todos los colores y de ningún color; nosotros, que somos un pueblo constituido por distintos componentes raciales, ¿cómo vamos a cometer la estupidez ni el absurdo de dar albergue al virus de la discriminación?” (s/p).¹ Con estas palabras se dirige Fidel Castro al pueblo cubano en la ciudad de Güines el 29 de marzo de 1959, reiterando la política de cero discriminaciones adoptada por el naciente gobierno revolucionario que apenas en el mes de febrero del mismo año ya decretaba una legislación que ordenaba la abolición de la segregación en playas, cabarés, parques, escuelas y barrios.² En un intento por eliminar la discriminación racial y crear una conciencia colectiva antirracista, Castro indica que son los méritos del ser humano los que deben dictar su valor y no el color de su piel. Esta dialéctica que plantea la anulación de los factores raciales como estrategia para la unidad nacional tuvo su origen durante el movimiento independentista a finales del siglo XIX. Ya la había implementado

¹ Los discursos de Fidel Castro que se citan en este capítulo se obtuvieron en la página web *Discursos e intervenciones del Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz, Presidente del Consejo de Estado de la República de Cuba*. <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/>. El número de página no está disponible.

² Castro aborda el tema del problema racial principalmente en dos discursos: el primero pronunciado en el Palacio Presidencial el 22 de marzo de 1959 y el segundo en Güines el 29 de marzo de 1959.

José Martí cuando publica “Mi raza” en 1893 e incluso más temprano en “Nuestra América” en 1891.³ Es por el sentimiento anticolonial y antimperialista que permea toda la obra martiana que, en repetidas ocasiones, el actual gobierno le ha atribuido al Apóstol Nacional el papel de autor intelectual de su Revolución. Por su parte, ya es bien conocido que en sus construcciones discursivas y ensayísticas Castro utiliza la historia como figura metafórica y los próceres nacionales como herramienta para avalar el carácter de sus edictos.

En 1959, ante la inminente necesidad de darle cohesión al proyecto revolucionario, Castro retoma la estrategia martiana y legitima un discurso homogéneo de *lo cubano* en nombre de la igualdad social y por encima de las fisuras raciales. La causa revolucionaria asume como pilar el sufrimiento de los humildes, proporcionando “beneficios materiales y espirituales a aquellos sectores del pueblo que han sido siempre olvidados por todos los gobiernos” (Castro s/p). Años más tarde, con el eslogan “¡Cuba sí, yanqui no!”, se propaga una campaña nacionalista donde *lo cubano* se convierte en sinónimo de revolucionario y antónimo de imperialista.

Tras el triunfo de los barbudos fueron los ciudadanos afrocubanos uno de los grupos poblacionales más beneficiados. Louis A. Pérez afirma que el crecimiento económico y la estabilidad política, respaldados por el apoyo económico de la Unión Soviética y los créditos subsidiados, permitieron que la Revolución lograra algunos de sus programas más

³ En este último, considerado su ensayo canónico, el discurso martiano estrecha además lazos comunicantes entre los veintidós países de habla hispana por su compartida historia de lucha y segregación creada durante los viles años de la colonia, como principal estrategia para la unidad de la América española. En el contexto de la lucha por la independencia de Cuba, “Nuestra América” nace con tres propósitos fundamentales: (1) incitar a la toma de armas de las dos últimas colonias de ultramar, Cuba y Puerto Rico, (2) hacer un llamado de unidad a todos los países hispanoamericanos y (3) advertir de las ideas expansionistas de Estados Unidos.

ambiciosos (282). Los afrocubanos se beneficiaron desproporcionadamente de los avances sociales promovidos a favor de los pobres: la campaña de alfabetización, la expansión de los servicios de salud, la flexibilidad de la fuerza laboral, los planes de nutrición y los proyectos culturales. Otras medidas que ayudaron a mejorar su calidad de vida fueron la nacionalización de playas y escuelas, la redistribución de la tierra, la reducción de la renta y el aumento salarial. La búsqueda de una doctrina igualitaria y más tarde la inclusión de la ideología del “hombre nuevo” —donde se esperaba que todos los hombres y mujeres pusieran el beneficio de la patria antes que el suyo propio— sofocaron el discurso racial en los años sesenta. Al abordar el problema de la discriminación desaparece precipitadamente para la ideología oficial la problemática negra. Bajo la lógica del mestizaje y la anulación de las asimetrías de clase, iniciativa rectora del Estado socialista, se ignora la cuestión racial. Se prohibieron las sociedades de color en 1962 y los afrocubanos perdieron un espacio privado esencial para la actividad social.⁴ Se requería ser primero revolucionario y luego negro.⁵

⁴ Las sociedades de color eran grupos mayoritariamente de ocio y recreo compuestos por una clase emergente de profesionales negros o mulatos durante la República (1902-58). Estos clubes de afrocubanos, que llegaron a alcanzar la cifra de un par de centenas, proveían un espacio de ayuda mutua que también probó ser útil para expresar descontentos en cuanto al trato racial. La Revolución no demoró en desarticular esta iniciativa pues, bajo las nuevas consignas socialistas, era considerada obsoleta.

⁵ En su polémico artículo “Cuba: The Untold Story”, Carlos Moore cita un fragmento de una entrevista que el Che Guevara concediera a estudiantes internacionales. Los estudiantes le cuestionan la ausencia de libros de texto acerca de la historia de África y su cultura en el currículo estudiantil revolucionario, a lo que Guevara comenta: “I see no more purpose in black people studying African history in Cuba than in my children studying Argentina. . . Black people need to study Marxism-Leninism, not African history” (217–18). Durante las primeras décadas del proyecto revolucionario a los negros se les prohibió incluso llevar el pelo “a lo afro” (Sawyer 66). Las demostraciones raciales, quizá por su sinonimia estética con los movimientos de liberación negra en los Estados Unidos, eran consideradas una forma de diversionismo ideológico.

Según fundamenta Alejandro de la Fuente, esta idea de una “nación sin color” reafirma una actitud de negación frente a la problemática racial (383). Prestando más atención a la frase de Castro que da inicio al capítulo, no es muy difícil divisar que resume, *grosso modo*, las dos estrategias que en los últimos siglos se han empleado para tratar la cuestión racial en Cuba. Los “hombres de ningún color” nos recuerda al “cubano es más que blanco y más que negro”, pináculo del pensamiento martiano para impulsar la unidad tan necesaria dentro del contexto de la guerra independentista. Por su parte, “los hombres de todos los colores” nos acerca ahora a la filosofía del mestizaje, estimulada en Cuba principalmente por la transculturación ortiziana⁶ y todas las metáforas que devinieron de este concepto para explicar *lo cubano*: el ajiaco, la mulatez, “el todo mezclado” de Guillén. El mestizaje sí reconoce como una de las tantas venas “la negra”, pero ¿hasta qué medida “la no individualización” de cada uno de estos ingredientes o sectores raciales ayuda eficazmente al cese de prácticas discriminatorias?⁷ Para De la Fuente, la campaña contra la discriminación racial se mitigó en 1962, este silencio, resquebrajado solo para reconocer los logros, eliminó la posibilidad de un diálogo sincero referente al racismo (383-5).

Por su parte, las medidas gubernamentales trajeron también consigo la renovación del movimiento artístico afrocubano. Hubo un intento de reconocer las culturas yoruba, bantú y arará, ya que a partir de la década de 1960 estas se hicieron más visibles a medida

⁶ Ortiz acuña el término “transculturación” en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, refiriéndose a la inevitable mezcla de razas y culturas que componen *lo cubano* gracias a la convivencia de diferentes etnias durante cuantiosos años.

⁷ Mejor sería preguntarse, contemplando la sociedad cubana contemporánea como gran área de estudio, si ha sido factible transitar del lema “no tenemos raza” a “somos de todas las razas” o, según las palabras de Fidel, pensar en los cubanos como “hombres de ningún color y de todos los colores” como estrategias discursivas, al fin y al cabo homónimas, para eliminar los conflictos raciales.

que un número bastante grande de nuevos proyectos en la forma de instituciones y conjuntos folklóricos comenzaron a aparecer. Tal es el caso del Conjunto Folklórico Nacional (1962) y el Instituto Nacional de Etnología (1961) en la Academia de Ciencias Sociales bajo la dirección del musicólogo Argeliers León, precedidos por el Seminario de Etnología y Folklore organizado por Miguel Barnet, Rogelio Martínez Furé y Alberto Pedro en el Departamento de Folklore del Teatro Nacional (1956). La religión afrocubana también despertó el interés de los directores de cine, y así surge *Abakuá* de Bernabé Hernández, un corto que exhibe los rituales musicales de la famosa secta secreta, y *En un barrio viejo* (1963) y *Los del baile* (1965) de Nicolás Guillén Landrián, quien, utilizando un enfoque antropológico, decide adentrarse en el mundo afrocubano en momentos en los que mostrar “diferencias” era ir en contra de la homogeneidad social forzosamente implantada por el gobierno (Juan-Navarro 5-7).

Si bien hay un evidente renacer de la temática afrocubana en el ámbito artístico y el gobierno apoya las expresiones folklóricas a través de la creación de instituciones y conjuntos, las prácticas religiosas son reprimidas. Se prohíben ciertos rituales, como los toques a los santos en fechas señaladas de celebración y las procesiones religiosas, y consecuentemente encarcelan a los practicantes que desafían las normas; por tanto, el ambiente de tensión racial permanece aun cuando el racismo se proclama como constitucionalmente ilegal (Moore 18).⁸ Robin Moore asegura que el folklore afrocubano era visto como una expresión “‘atrasada’ or ‘backward’, primarily because of its

⁸ Según argumenta Lourdes Casal, la reprimenda a los religiosos afrocubanos durante el periodo de 1969 a 1971 se debe a la asociación de algunos santeros con el mercado negro y otras actividades ilícitas (22). Dicho dato vincula la práctica de la religión afrocubana y a sus líderes con conductas delictivas y antisociales.

associations with ‘primitive’ West African societies and their ‘superstitious’ beliefs” (7). Lo cierto es que, al redefinirse la Revolución como socialista, marxista y leninista en 1961, la participación en los cultos religiosos se convierte en un impedimento para el ciudadano porque imposibilita su admisión al Partido Comunista (PCC), la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC), las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), la Federación de Mujeres Cubanas (FMC) y otras organizaciones revolucionarias. Años más tarde, en 1982, un comunicado del Partido Comunista aclara que: “Los valores culturales folklóricos — música, danza, instrumentos musicales, etcétera— que aportan las etnias representadas en estos grupos deben asimilarse, depurándolos de elementos místicos, de manera que la utilización de sus esencias no sirva al mantenimiento de costumbres y criterios ajenos a la verdad científica” (*Instituto de Literatura y Lingüística* 28, citado por Moore). El discurso oficial prueba de esta manera ser poco más que ambiguo, pues pese a que asume la causa de los humildes como banderín, las religiones afrocubanas son aceptadas solamente en función de su valor folklórico. Y este valor folklórico es interpretado, tal y como se verá a continuación, de acuerdo con su facultad de propagar los nuevos valores revolucionarios. Las creencias religiosas afrocubanas se consideraban “vestigios” o “atavismos” del pasado prerrevolucionario.

De esta ambigüedad queda constancia incluso en las investigaciones del etnólogo, poeta, africanista, músico y Doctor Honoris Causa del Instituto Superior de Arte Rogelio Martínez Furé, quien desde hace más de sesenta años ha sido una de las figuras que con más ahínco ha contribuido al estudio y divulgación del patrimonio africano en Cuba. En “Diálogo imaginario sobre el folklore”, uno de sus artículos más aclamados en el que, entre

otras cosas, se pregunta sobre el objetivo del folklore en la nueva sociedad revolucionaria, argumenta:

El desarrollo del folklore de un país puede ser estimulado en forma inteligente y científica. Puede irse eliminando poco a poco el llamado folklore *negativo* (supersticiones, tabúes sin fundamento científico, concepciones idealistas acerca de fuerzas naturales que rigen la vida de los hombres, prácticas de curanderismo, coprolagia, xenofobia, etcétera), mientras se enriquece y emplea el folklore *positivo* (todo aquel que ayude al desarrollo armónico de la sociedad, que contribuya a reforzar los lazos de solidaridad entre los hombres, que exalte las tradiciones de lucha contra la opresión;... y todas las formas artísticas que florecieron alrededor de concepciones religiosas populares, pero que posean valores culturales independientemente de su contenido idealista, del que pueden ser depuradas dándoles una nueva función revolucionaria). (274)

El folklore *positivo*, según Martínez Furé, además de ser estandarte de la lucha del pueblo contra los modelos culturales extranjerizantes, es una plataforma para la difusión de los ideales revolucionarios. Esta cita, de indudable valor crítico, debe interpretarse como un esfuerzo de los intelectuales cubanos por examinar la cultura tradicional popular a la luz de la nueva dialéctica socialista revolucionaria, lo que a su vez demuestra la mediación del discurso sociopolítico en la investigación científica y la creación artística.

Si en algún área artística son visibles las consecuencias de esta ambigua dialéctica oficial es en el teatro con motivos afrocubanos. De hecho, la hipótesis que guía a este capítulo, en el marco general de la tesis, es que esta dialéctica conflictiva, que por un lado

rescata las expresiones folklóricas y por el otro desestima la práctica religiosa, se refleja en un producto teatral bifronte. En medio de un ambiente tan represivo y confuso, el teatro de las décadas de 1960 y 1970 valida la creación de una nueva generación de dramaturgos y directores —en su mayoría negros— y el florecimiento de un nuevo modelo dramático. Es tras la publicación y el estreno de obras como *Santa Camila de La Habana Vieja* (1962), *El gallo de San Isidro* (1964) y *Un gallo para la Ikú* (1966) de José R. Brene; *Réquiem por Yarini* (1960) de Carlos Felipe; *María Antonia* (1964) y *Calixta Comité* (1969) de Eugenio Hernández Espinosa y *Mamico omi omo* (1965) de José Milán que se puede afirmar que el uso de los acervos mágico-religiosos de la herencia africana en Cuba permite, como nunca antes, la experimentación en el ámbito de la creación dramática y la representación escénica. No obstante, los personajes negros continúan representando cualidades indeseables como la prostitución, el matonismo y el analfabetismo. Por su parte, las religiones afrocubanas se muestran comúnmente como símbolo de marginalidad —tal y como ocurriera en el segundo periodo del bufo (1878-1898) con las figuras del negro brujo y el ñañigo lumpen—, pero esta vez sin el deje vernáculo o las ansias de protesta social —como la abordara la generación de 1940 con su Teatro Popular—. ⁹ En el contexto revolucionario, los acervos afrocubanos se presentan para recrear el mundo cruel y delictivo en el que se desenvuelven los personajes o como elemento que les impide

⁹ Me refiero a aquellas obras de los autores de transición que, tal y como adelantaba en la introducción, pueden ser consideradas precursoras de esta corriente teatral ritual afrocubana que comienza a consolidarse después de 1959: *Juana Revolico*, *Yari*, *Yari Mama Olua*, *Agallú Solá*, *Ondocó*, *Tambores* y *Lila la Mariposa*. En muchas de estas obras, la cultura afrocubana es también concebida como sinónimo de marginalidad; sin embargo, varios críticos coinciden (Leal, “Marginalismo y escena nacional” 19) en que esto debe interpretarse como una aguda crítica en contra del gobierno del momento por desatender a los sectores más pobres del país.

integrarse al movimiento de rehabilitación social, moral y política.¹⁰ Dado que el discurso revolucionario oficialista condiciona las iniciativas artísticas, la producción teatral adquiere en Cuba inevitables matices políticos.

Es a partir de esta bifrontalidad que en las siguientes páginas examino las obras *María Antonia* y *Mamico omi omo*. De ahí que en el estudio se cruzan dos líneas paralelas de análisis: aquella que busca rescatar las innovaciones en el ámbito dramático y escénico tras la introducción de los acervos mágico-religiosos, y la que examina la proyección de este legado afrocubano más allá de los aciertos estéticos. Este carácter bifronte, a su vez, habla de la capacidad del teatro ritual afrocubano de abrazar en su praxis las conflictivas dinámicas político-estatales. De hecho, el argumento de *María Antonia* y *Mamico omi omo* gira alrededor de la imposibilidad de los protagonistas de ejercer su libre albedrío. En tiempos donde el gobierno profesa el sometimiento de las masas, en estas piezas el destino trágico de los personajes es afectado por la voluntad de entidades metafísicas que controlan y ajustician sus acciones. Lejos de estar estancada o de evolucionar en el vacío, la expresión teatral en cuestión, cual compleja urdimbre de entresijos culturales, se ocupa de dramatizar las paradojas ideológicas del momento.

¹⁰ *Santa Camila de La Habana Vieja* es un claro ejemplo. La protagonista del drama, Camila, es una negra espiritista que vive enamorada del chulo Ñico. Cuando triunfa la Revolución, Ñico comienza a involucrarse en los programas del gobierno y asume nuevas responsabilidades colectivas, renuncia a la mala vida, a los santos y a Camila. Renuente a abandonar sus creencias por la Revolución, Camila es incapaz de integrarse a la sociedad y desprenderse de sus antiguas conductas como lo hace su amado, quien le es infiel con una miliciana. La implementación de la ortodoxia marxista unida a un dogmatismo acérrimo da cabida a tramas parecidas en el teatro de las primeras décadas de la Revolución, en donde no se trasgrede el panfleto inmediateista.

1. *María Antonia*: en el vórtice del populismo y la marginalización

María Antonia es el primer éxito dramático de Hernández Espinosa, uno de los autores más prolíficos que se dio a conocer después del triunfo de la Revolución. Con más de dos docenas de piezas teatrales en su autoría, tres de las cuales se llevaron a la pantalla grande,¹¹ Hernández Espinosa se ha encargado a lo largo de los años de situar en el panorama artístico las diversas tradiciones culturales de origen africano en Cuba. Entre sus obras más conocidas y premiadas se encuentran *El sacrificio* (1961), *María Antonia* (1964), *Calixta Comité* (1969), *Mi socio Manolo* (1971), *La Simona* (1973), *Odebi y el cazador* (1980), *Obba y Changó* (1983), *Obba Yurú* (1988), *Emelina Cundiamor* (1988), *Alto riesgo* (1996), *Ochún y las cotorras* (1999), *Tibor Galarraga* (2003) y *Quiquiribú Mandinga* (2003). Fue director del Conjunto Folklórico Nacional y en 1990 fundó el grupo Teatro Caribeño de Cuba, el cual le permitió experimentar libremente con las tradiciones populares. A lo largo de su longeva carrera artística, Hernández Espinosa ha obtenido numerosos lauros, entre ellos la medalla Alejo Carpentier (1995), el Premio Nacional de Teatro (2005) y el Premio Nacional de Literatura (2020). En 2020 fue homenajeado también en la Feria Internacional del Libro de La Habana.

Aunque pudiera pensarse que el Wole Soyinka caribeño, como se le conoce en Cuba, ha sido uno de los más favorecidos por el régimen, su obra no ha estado exenta de polémica. *Calixta Comité* fue censurada durante su estreno en el Festival Internacional de

¹¹ *María Antonia* hizo su debut en el séptimo arte bajo la dirección de Sergio Giral en 1990. Por su parte, *Changó Valdés* (1980) se convirtió en *Patakín* (1982) en la versión cinematográfica de Manuel Octavio Gómez y *Mi socio Manolo* fue llevada al cine por Julio García Espinosa en 1989 con el título de *La inútil muerte de mi socio Manolo*.

Teatro de La Habana en 1980 luego de dos representaciones (Curbelo 119). La obra que aquí nos ocupa, *María Antonia*, tuvo reacciones mixtas por parte de la prensa y los críticos teatrales en la Isla. El propio Virgilio Piñera la sentenció como una “impresión de color local carente de contexto” (citado por Martiatu 13). No obstante, *María Antonia* se estrenó por primera vez en 1967 bajo la dirección de Roberto Blanco y con la colaboración del Conjunto Folklórico Nacional con una popularidad sin precedentes. En sus primeras representaciones acumuló más de veinte mil espectadores. Su éxito se debe a dos factores fundamentales: la universal historia de amor no correspondido y el intrépido uso de la magia afrocubana cuyos códigos populares, si bien no conocidos por todos los miembros de la audiencia, son irresistiblemente atractivos.

La obra que comienza *in medias res* en casa de Batabio, el babalao o sacerdote de la Regla Ocha-Ifá, cuenta la historia de María Antonia, una negra de carácter irascible y arrebatador que se rebela ante el orden divino a pesar de los continuos rezos y trabajos espirituales que le prepara la Madrina, su madre de crianza. El atractivo del conflicto de *María Antonia* se debe a la universalidad de la tragedia que presenta. Mientras la Medea de Eurípides traiciona a su padre y a su hermano para que Jasón obtenga el vello cino de oro, hace arder en llamas al rey Creonte junto a su hija Creúsa y comete filicidio por despecho, la Medea caribeña de Hernández Espinosa cumple tiempo en prisión al incrementarse infracciones cometidas por su amado Julián, quien luego la rechaza embriagado de éxito tras un supuesto contrato de boxeo que promete sacarlo de la miseria. Desesperada, María Antonia asesina a Julián solo para encontrarse posteriormente con su propia muerte. A casi sesenta años de su publicación, la distancia me permite reevaluar esta obra fundamental del teatro ritual afrocubano y el contexto histórico en el que se forjó.

Y es que el conflicto central de esta pieza, que con la introducción de los íremes (diablitos), los fúmbis (muertos), los maleficios y el comportamiento delictivo de los personajes negros recrea el aspecto más lóbrego de la tradición afrocubana, no yace solo en la frustración amorosa sino en la necesidad de la protagonista de desafiar la cosmovisión en la que se desenvuelve la vida de los personajes.

1.1 Acervos mágico-religiosos, pretexto y contexto dramático

Como se ha advertido en páginas anteriores, es a partir de la segunda mitad del siglo XX que vemos una madurez en el uso de la cultura afrocubana en el teatro. Sin embargo, ¿qué se quiere decir con esto? Para formular una respuesta es necesario mirar al pasado. Sin duda, la presencia negra en las artes escénicas hay que encontrarla en el ámbito popular, por lo que remontarnos al género bufo y al alhambresco es casi una parada obligatoria.¹² No obstante, al rastrear los vestigios mágico-religiosos en obras pertenecientes a ambos géneros encontramos que estos no afectan significativamente ni al desarrollo dramático ni a la puesta en escena, a no ser por la inclusión de los ritmos musicales y por la introducción de los personajes tipo; me refiero al negro brujo y al ñañigo, cuya presencia, automáticamente, alude a la práctica religiosa.¹³ Es a partir de las obras que se comienzan

¹² Con género alhambresco me refiero al tipo de teatro que se producía en el Teatro Alhambra de La Habana, cuya temporada abrió el 10 de noviembre de 1900 y cerró el 18 de febrero de 1935 tras el derrumbe del edificio teatral. El género alhambresco se caracterizó por el sainete paródico costumbrista cargado de humor, por sus innovaciones en cuanto a la puesta en escena y por su público únicamente masculino.

¹³ Después de un extenso trabajo de archivo, solo pude encontrar en *Danzón de gallos* (1885) de José María Quintana y en *Mefistófeles* de Ignacio Sarachaga, la obra bufa que mencioné en la introducción, indicios de la ejecución de un ritual religioso en una vaga acotación. En esta última no se especifica el ritual, y ni siquiera importa en el contexto de la representación. Siguiendo las pautas del teatro vernáculo, no es muy difícil concretar que esta acción física es poco más que una bufonada sin intención alguna de respetar el legado cultural.

a producir en las últimas décadas de la pasada centuria que se puede afirmar plenamente que lo mágico-religioso asume protagonismo al convertirse en pretexto y contexto dramático.

Pero ¿a qué me refiero con pretexto y contexto dramático? Primeramente, la cultura afrocubana comienza a ser *leitmotiv* de la historia, es decir, se convierte en el principal elemento que propicia la falla trágica de los personajes. María Antonia desobedece el orden divino y por ello muere. Camila se aferra a sus orishas y a su labor de espiritista, aunque eso implica no ser parte de la Revolución y perder el amor de Ñico. Y en *Mamico omi omo*, tal y como se estudiará más adelante, los personajes, cegados por el mandato de Eleggua, cometen filicidio. En segundo lugar, la cosmovisión afrocubana ayuda a recrear el ambiente y la estructura dramática. Inés María Martiatu afirma, en su temprano análisis de la puesta en escena de *María Antonia*, que Hernández Espinosa y Blanco se inspiraron en la forma dramática del waniiléere o güemilere, una fiesta yoruba dedicada a los orishas, quienes se hacen presentes ante los participantes a través de la posesión (17). La alegoría del waniiléere es efectiva para explicar cómo lo mágico-religioso se convierte en contexto dramático, a mi ver, porque este es uno de los pocos actos rituales colectivos donde se recorren las cortinas y los orishas intercambian energías y comparten junto a los seres humanos mediante la danza y el diálogo directo. En las obras que aquí analizo, tal y como en el waniiléere, los seres humanos y los entes metafísicos comparten el mismo espacio, estos últimos influyendo en las decisiones y el destino de los primeros. En términos narrativos, esto implica que los agentes metafísicos son una herramienta utilizada por los

autores para proponer inflexiones dramáticas, puntos de giro, el clímax, su posterior resolución y, sobre todo, para la concepción psicofísica de los personajes. A ello hay que sumarle la inclusión de rituales, bailes, cánticos y rezos en lengua que afectan de manera peculiar a la puesta en escena.¹⁴

Veamos cómo *María Antonia* resume todas estas características. A través de los diferentes rituales y símbolos empleados en la obra se establece desde el principio que la protagonista es “omo Ochún” o hija de la deidad. En la tradición yoruba, los orishas son considerados deidades que poseen poderes sobrenaturales y generalmente están asociados con las fuerzas de la naturaleza.¹⁵ Wande Abimbola, profesor de literatura y lengua yoruba, argumenta que después de terminar su trabajo en la tierra, la energía del orisha se transforma en recursos naturales; así Shangó se tornó en rayo y lluvia, Olókun en los océanos, Ogun en hierro y Yemayá y Ochún se convirtieron en el río Ogun (308-9). Por ser creación divina de Olodumare, dios supremo yoruba, los humanos poseen ori (mente, inconsciente, cabeza) y èmí (aliento divino), y están relacionados mediante la naturaleza con los orishas; por esta razón, es muy común asociar a los seres humanos con un guía protector orisha con el cual comparten la psique arquetípica, la manera de comportarse e incluso el mismo destino.¹⁶

¹⁴ Me refiero a los múltiples dialectos de origen africano que todavía se conservan en Cuba en el ámbito religioso y en otros contextos, como son las ceremonias seculares (toques caseros en honor a los santos) o clases de apreciación musical folklórica.

¹⁵ La religión yoruba, proveniente de África occidental, es un grupo de creencias estructuradas en torno al culto de un panteón de deidades llamadas orishas. En la diáspora asume varias modalidades, como es el caso de la santería en Cuba o el candomblé en Brasil, ambas de carácter sincrético.

¹⁶ Según la tradición oral, los orishas pueden tener múltiples destinos o caminos. Los caminos son diferentes manifestaciones de un mismo orisha. Estos son siempre revelados en los patakíes o historias. Ver *Los orishas en Cuba* de Natalia Bolívar Aróstegui.

En la obra de Hernández Espinosa, Ochún está presente durante toda la acción: en el tambor que le ofrece la Madrina, en el ritual del río y en los constantes rezos por el bienestar de María Antonia. En el diálogo que sostiene con Carlos en la manigua, la joven aclara: “Un babalao le dijo [a la Madrina] que Ochún era dueña de mi cabeza, que tuviera cuidado si no quería perderme. Me desató las manos, la boca. Me enseñó a bailar, a cantar, a ser alegre. Me abrió las puertas y me dijo: ‘Hija de Ochún, compórtate como tal y que ella sepa refrescar tu eleddá’. Fui hija de Ochún” (324-25). María Antonia alude al momento en que toma conciencia de que es hija de Ochún porque este acontecimiento marca un antes y un después en el desarrollo de su identidad que podríamos dividir en tres etapas: (1) ingenuidad o desconocimiento del vínculo con la deidad, (2) reconocimiento e incorporación de estereotipos de conducta automatizados y (3) evasión del estereotipo o rechazo del arquetipo yoruba, acción que le conduce a la muerte. La relación de parentesco entre el ser humano y el orisha es fundamental para conformar su identidad. Interpretar tanto la personalidad como la relación de los seres humanos con el medio a través de la naturaleza de su orisha o ángel protector supone un camino psicológico prescrito y patrones de conducta conocidos. No en balde el resto de los personajes esperan que María Antonia se comporte tal y como lo haría una omo Ochún. La Madrina, por ejemplo, mientras trata de apaciguar el espíritu de su rebelde ahijada durante la bendición de la deidad en el río, le dice: “Hija de Ochún, alégrate con nosotros, muévete, reina, para que tus días sean tranquilos, mujer; suerte para tu espíritu y bendición para tu eleddá” (297). De igual modo, durante la fiesta que se le ofrece a la deidad para que intervenga por el bienestar de María Antonia, los santeros y demás presentes exigen a la muchacha que forme parte de la acción

amenizando la celebración tal y como le corresponde según su rol de omo Ochún dentro de la festividad religiosa:

HOMBRE 1. ¡Llegó María Antonia!

HOMBRE 2. Volvió la reina.

MUJER 1. Al fin, hija, al fin.

SANTERA 1. Vamos, tu madre quiere verte. Baila, hija de Ochún. Que tus días se abran entre nosotros llenos de gracia y amor. (365)

En el plano afectivo, los hombres esperan recibir de María Antonia la explosividad sexual heredada de su madre. Ella comparte con la deidad del panteón yoruba la gracia para el baile y el don para conquistar a los hombres, su sonrisa y su alegría, pero también su tristeza súbita. Ochún u Oshún, según explica González-Wippler, es la Venus africana, es “la diosa yoruba del amor. . . Es bella y coqueta y se le representa de ordinario con un espejo en las manos. . . Adora bailar y contar chistes en los güemileres, pero también es terrible cuando se despierta su cólera” (123-24). La deidad Ochún —sincretizada al cristianismo como la Virgen de la Caridad del Cobre, patrona de Cuba—, se presenta como una mujer muy guarachera y alegre. Ella es “la quinta esencia de la coquetería, de la gracia, de la zalamería insinuante y cautivadora. . . alegre y retrechera” (Cabrera 38). En las intervenciones que sostiene con su amado Julián se evidencia cómo el vínculo de María Antonia con la deidad influye también como catalizador de su estado anímico y de la dinámica erótico-sexual de la pareja:

JULIÁN. (*Violento*) Te has vuelto loca.

MARÍA ANTONIA. Té doy risa, ¿verdad? Hablando cosas que ni yo misma entiendo.

JULIÁN. Una hija de Ochún...

MARÍA ANTONIA. (*Cortante*) ¡Mierda!

JULIÁN. ¿Por qué no estás contenta? (351)

Evidentemente, Hernández Espinosa se apoya en la personalidad arquetípica con la que comúnmente se reconoce a Ochún como técnica para el diseño psicofísico del personaje de María Antonia. Utiliza también a la deidad Yemayá para la configuración del personaje de la Madrina y a Changó para el de Julián. Yemayá es la madre del panteón yoruba, la dueña del mundo, la madre de catorce de los orishas más importantes. Se la asocia con el mar por su inmensidad y su carácter severo (González-Wippler 122). Así que no asombra que el autor se haya inspirado en ella para el personaje de la Madrina, quien, desde el principio de la obra, asume el rol de *mater dolorosa* sosegando el humor de María Antonia e interviniendo ante el poder divino por su salvación. Por su parte, Julián, al igual que Changó, una de las potencias del panteón yoruba más populares por ser “extremadamente viril y un gran mujeriego” (González-Wippler 115), se caracteriza por su éxito con las mujeres y por su afición al juego y al baile. Aun cuando las deidades no se presentan físicamente en escena por medio de la posesión, su presencia en este tipo de obras es fundamental para entender la psicología de los personajes, así como también para el desarrollo general de la trama.

Si en la cosmovisión yoruba se cree que el orisha, como el ser humano, es un ser/energía natural, ambos quedan conectados a través del medio. Estar en sintonía con los orishas solo puede mejorar el aché, que no es más que “el poder mismo, la fuerza suprema desnuda y absoluta” (Castellanos y Castellanos 312), “el poder en estado de energía pura” (Bolívar 6), la gracia divina que la deidad transforma en energía y le otorga al ser humano.

El aché es un concepto abstracto pero que comprende el sentido comunitario de la cosmovisión yoruba, pues para recibir esta buena suerte —que también reside en las piedras y plantas, y que se puede proporcionar realizando limpiezas y sacrificios— se necesita comulgar o estrechar la unión con el orisha. Este concepto animista intuye un vínculo simbiótico entre la deidad y el practicante, porque para garantizar el aché el segundo debe asegurarse de complacer los caprichos del primero. El aché presupone también el equilibrio u orden de las cosas, por lo que su pérdida o falta se cree es la causante de enfermedades y desgracias.

En la obra de Hernández Espinosa, la tragedia se desata justamente tras la pérdida del aché de María Antonia. Una vez llegan a casa de Batabio, la Madrina le explica los motivos de su visita: “Busque su aché, que lo ha perdido” (266). Pero ¿cómo pierde la protagonista su aché, la gracia divina, a tal punto que termina asesinada a manos de Carlos? María Antonia muere tras desafiar los principios del orden religioso al exhibir un comportamiento punible y al rehusar ser amparada por Ochún. La joven es prostituta, irreverente, y ante la amenaza de perder el amor de Julián, le realiza un amarre o ritual para garantizar su amor. Descontenta con el resultado de esta acción, finalmente lo envenena y le proporciona la muerte. En casa del babalao, en vez de redimirse, María Antonia desafía al sacerdote, primero renegando de su vínculo con Ochún: “Yo no conocí madre” (269), y luego rechazando las recomendaciones del oráculo Ifá: “Yo no creo en esa mierda” (364). El *fatum* de María Antonia es provocado por su ruptura repentina con el componente divino.

Agravando aún más la relación con Ochún, la joven se niega posteriormente a entregarle su ánima a través de la posesión. En varios momentos de la obra, Ochún reclama

la cabeza de su hija, que en otras palabras quiere decir poseerla —o, como se dice en lenguaje vernáculo, “montarse el santo” o “subirse el santo”—, pero esta lo impide. La acotación que explica la acción aclara que el akpwón (entonador principal en los rituales religiosos) canta persistentemente encima de María Antonia e incluso le susurra algo al oído mientras que las iyalochas (santeras) y Ochún (a través de una persona poseída) le cercan el paso. A punto de caer en trance, la joven logra escapar: “Mi cabeza no le pertenece a nadie. ¿Viste cómo me la quisieron robar? Por un minuto creí perderla. Ochún no encuentra cabeza y me busca, pero no se la voy a dar, aunque en ello me vaya la vida” (299). María Antonia no solo rehúsa regirse por los comportamientos predeterminados que impone el ser hija de Ochún, sino que bloquea la comunicación con su ángel protector al impedir la cohabitación de ambas en su psiquis, que es solo posible en las múltiples manifestaciones religiosas afrocubanas a través de la posesión. Este es el origen de su ruina; más que rechazar el predeterminismo religioso, María Antonia se revela contra el orden natural y como resultado pierde su aché. En esta obra de Hernández Espinosa, la tragedia se origina debido a la desconexión del individuo con las normas que rigen la cosmovisión dramática. El autor enfrenta a su protagonista, un personaje abyecto y alienado, contra la norma, el colectivo, pero María Antonia sucumbe. Tanto así que cuando está en el umbral de la muerte, Ochún la posee cumpliendo finalmente su voluntad: “*Carlos, con violencia, le hunde el cuchillo en su sexo. María Antonia contiene un grito... Gira dando un grito. Ochún la ha poseído*” (367).

1.2 La posesión, excusa para el metateatro

En el marco de este estudio vale indagar en los efectos de la escenificación de los rituales, y en especial de la posesión, en la transmisión de códigos culturales a la audiencia

a través de la experiencia estética del montaje. A menudo, el modelo teatral en cuestión logra captar la estrecha relación entre los humanos y el mundo espiritual típico de las religiones afrocubanas, donde se cree que los ancestros, los muertos-vivos y las deidades ayudan a balancear la vida de la comunidad. En *María Antonia*, la posesión es el fenómeno que permite la cohabitación entre el componente material y el inmaterial. Hernández Espinosa presenta en la obra dos tipos de posesiones: una psicofísica y la otra meramente psicológica.

La posesión más evidente ocurre cuando un personaje cae en santo o, para parafrasear a Lydia Cabrera, monta a algún orisha. Gracias a las acotaciones del autor sabemos que a lo largo de la obra ocurren tres posesiones: cuando Ochún posee a uno de los participantes en la procesión al río, cuando posee a María Antonia en la fiesta y cuando Yemayá posee a la Madrina. Cada vez que “se monta en escena a un santo o a un muerto” nos encontramos en presencia del metateatro, porque los personajes asumen una función distinta a la que les es asignada en la obra marco. Así, el personaje deja de ser Madrina y se convierte en Yemayá, o deja de ser María Antonia para convertirse en Ochún. El actor no está poseído por la entidad, sino que hace “como si estuviera poseído” y se crean de esta manera dos niveles de representación.¹⁷ En escena se originan dos grupos de personajes, los que toman conciencia de la representación y asumen —como el público de la obra

¹⁷ El teatro en trance y posesión que surge a partir de la experimentación con la tradición religiosa afrocubana se analizará en el capítulo III. No ocurre tal cosa en *María Antonia*; al menos, es imposible saberlo, pues el teatro en trance y posesión se refiere a la pedagogía del actor. La posesión en escena, por el contrario, alude a la escenificación o imitación de dicha acción tal y como ocurriría en el contexto religioso, lo que conlleva el uso del metateatro.

marco— la función de observadores y los que llevan a cabo la doble representación y permanecen en función de observados.

La representación de los ritos religiosos en *María Antonia* da paso a la creación de un metateatro que solo se convierte en representación sagrada dentro de la ficción teatral. El metateatro, una herramienta dramática de larga tradición que William Shakespeare populariza en la célebre escena del tercer acto de *Hamlet*, donde el príncipe reproduce ante el rey las circunstancias del delito cometido contra su padre, y que los grandes dramaturgos del Siglo de Oro español supieron aprovechar como elemento propiciador de la comedia, se difunde nuevamente en el teatro del siglo XX. Antonio-Sajid López argumenta que el auge de la incorporación de esta técnica a finales del siglo pasado se debe a que “El teatro parte de la urgencia política de la estética. La autoconciencia escénica se vuelve un arma valiosa en términos de ideología porque permite construir, sobre un ambiente humano de renovación, una forma que manifieste los mundos posibles del ser humano” (55). No debemos olvidar tampoco que justamente a partir de la década de 1960, los dramaturgos cubanos —influenciados por los preceptos de Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Bertolt Brecht y Eugenio Barba— encuentran en las formas primitivas del ritual los principios para la creación escénica. De ahí el impulso investigativo que da nacimiento al teatro ritual afrocubano. Resulta novedoso y, hasta me atrevo a afirmar, un rasgo único de esta corriente teatral, que se comience a introducir la posesión religiosa como excusa para experimentar tanto con los orígenes rituales como con el metateatro.¹⁸

¹⁸ Montes Huidobro afirma en “Teatro dentro del teatro” que en la escena cubana el metateatro se manifiesta en tres formas: el martiano (donde entran en pugna el ideal y la realidad), el mágico y el esquizofrénico.

Si bien cualquier personaje puede ser poseído por la entidad metafísica, el metateatro se logra, casi siempre, gracias a un personaje puente que es el encargado de transitar tanto en el mundo material como en el inmaterial. El padrino, la madrina o, en el caso de *María Antonia*, el babalao son los intermediarios (personajes puentes) entre el personaje en desgracia y la entidad metafísica. Concibamos esta dinámica como una interacción lineal, donde el personaje A (personaje en desgracia) necesita del personaje B (padrino/madrina/babalao) para comunicarse con el personaje C (entidades metafísicas) y acceder a sus favores. Por ser el intermediario y el encargado de ejecutar el ritual, el personaje B es casi siempre el personaje a través del cual se introduce el elemento metateatral en escena.

La posesión propicia a su vez la técnica metateatral que Richard Hornby bautiza como “juego de roles” (67).¹⁹ El juego de rol involuntario es ocasionado por situaciones que escapan del control del personaje. Mediante esta técnica, factores ajenos al personaje (sus debilidades internas o la combinación de factores externos o internos) lo dominan, manipulando la identidad o identidades que debiera asumir (74), tal y como ocurre cuando Yemayá “le roba la cabeza” a la Madrina o cuando Ochún se apodera de María Antonia. De igual manera, la posesión permite el juego de rol alegórico porque los personajes, casi siempre inconscientes del acto, interpretan a una figura literaria o histórica conocida, o a una entidad popular (Hornby 74). Gracias al juego metateatral y ayudados por las acciones físicas y la música, los actores deben representar imágenes o actitudes que ya se reconocen como propias del orisha en cuestión gracias a lo recogido en la literatura oral afrocubana.

¹⁹ En su estudio fundacional sobre el metateatro, Hornby propone cinco categorías metateatrales: el teatro dentro del teatro, la ceremonia dentro del teatro, el juego de personajes, la referencia real y la literaria, y la autorreferencia. Consultar *Drama, Metadrama and Perception*.

En general, la representación de los rituales es la vía principal que este modelo dramático encuentra para introducir el metateatro. Tanto la consulta en casa del babalao como la bendición de la virgen en el río y la fiesta en honor a Ochún son rituales religiosos y seculares típicos de la cosmovisión yoruba. En escena, estas ceremonias promueven la unidad grupal entre los personajes, pero a la vez imponen un orden jerárquico encabezado por el personaje B; es decir, el personaje que tiene comunicación directa con el mundo espiritual asume momentáneamente el protagonismo durante la ceremonia.

Sin embargo, Hernández Espinosa introduce otro nivel de posesión en *María Antonia* a través del personaje de Cumachela. Aquí, la intervención del ente metafísico, si bien afecta al ori (recordemos que significa cabeza o conciencia) del personaje o a la manera en la que se comporta, no necesariamente supone que el personaje imite a la entidad y asuma una función distinta a la que le es propia en la obra marco, creando otro nivel de representación. Cumachela es el personaje que mejor encarna la tradición afrocubana porque tiene una identidad física y otra metafísica. En su libro *Cosmos e historia*, el historiador Mircea Eliade divide en tres etapas diferentes la relación de dios con los hombres. La primera abarca el tiempo en que los dioses residen en la tierra junto a los hombres, luego le sigue el tiempo de los héroes en que los hombres podían dirigirse directamente a los dioses y estos les respondían, y finalmente la actualidad, donde se ha perdido la comunicación entre el componente humano y el divino. La investigadora teatral Beatriz Rizk afirma que las religiones afrodescendientes no llegan a esa tercera etapa y, por lo tanto, su sistema religioso aún necesita del contacto directo con lo divino (23). Cumachela es ese personaje liminal que vive a caballo entre el mundo de los vivos y el de

los muertos, es un muerto-vivo o la muerte viviente que interviene en la acción dramática propiciando la tragedia final.

La identidad física de Cumachela es fácilmente reconocible a través del diálogo y las acciones que intercambia con el resto de los personajes. Tiene apariencia de mendiga, lleva puestos harapos y arrastra consigo un saco con el que recoge desperdicios. Su identidad metafísica se revela cuando María Antonia entra a la manigua, lugar destinado a los entes metafísicos por ser “teatro de las más extrañas y horrendas apariciones” (Cabrera 190). Cuando se encuentra con la protagonista, Cumachela le pide que la salude y que le dé siete kilos prietos con los que posteriormente la hechiza: “*Saca una muñeca de trapo. Le arranca la cabeza y echa los siete kilos en el interior del cuerpo, botando bien lejos la cabeza*” (319). Esta acción alude a la pérdida simbólica del ori de María Antonia. Como ente demiurgo, Cumachela tiene total conocimiento y control sobre la acción. En la manigua, le predice a María Antonia que conocerá a Carlos y que en la noche encontrará la muerte. Más tarde en el bar, es Cumachela la que incita a Carlos a la violencia y le provisiona el cuchillo que utilizará para clavárselo a María Antonia en el sexo: “*(Dándole el cuchillo) Toma, para que la dejes ciega. Es mejor ir pa’la cárcel que pa’l hoyo. (Carlos le arrebató el cuchillo)*” (349). Si Cumachela, como entidad metafísica, teje los hilos de la trama para proporcionar la perdición de la protagonista, la joven no tiene ninguna posibilidad de sobrevivir.

A lo largo de toda la obra hay varios indicios de la presencia de Cumachela en María Antonia. Teatralmente, Hernández Espinosa representa esta especie de posesión

psicológica a través de la acción física y el diálogo al unísono.²⁰ Apenas se abre el telón, la primera acotación reza: “*Madrina, de rodillas. María Antonia detrás de ella se sostiene de pie. Sobre sus espaldas, la Cumachela. Madrina, con rezo, avanza hasta llevar a su ahijada al centro de la escena*” (263). María Antonia carga en su espalda a otro ser que además habla por su boca de forma irreverente y soberbia, como una especie de doble. Por momentos, las identidades de ambas se entremezclan. En la manigua, por ejemplo, recitan al unísono el mismo parlamento en tres ocasiones: “CUMACHELA Y MARÍA ANTONIA. Pero ¿por qué tengo que hablar contigo? ¿Quién eres?” (317), al igual que ocurre en presencia del babalao: “MARÍA ANTONIA Y CUMACHELA. ¡Maldita seas, María Antonia! ¡Maldito el día que viste la luz, maldita seas!” (265). En la escena del bar de los muelles en el cuadro sexto, Julián confunde la voz de Cumachela con la de María Antonia y en el cuadro octavo Cumachela reemplaza a María Antonia como interlocutora protagónica junto a Julián, intercambiando así la función narrativa de ambos personajes en la obra. Una vez que la joven mata a Julián, su rostro se transfigura al igual que el de Cumachela. Ya no puede deshacerse de la muerte:

MARÍA ANTONIA. ¿Quién eres? ¿Por qué no llevas rostro? ¿Qué quieres, Cumachela? No, no eres Cumachela. ¿Quién eres entonces? ¿La pordiosera que guarda la manigua? Ay, madre mía, ¿será este el rostro tuyo que nunca conocí? No. Vete, eres tú, vieja. No tengo kilos prietos.

²⁰ Cumachela podría ser inclusive un fúmbi perturbador, un muerto oscuro. En palabras de Cabrera “el ánimo de un muerto, que mandado por el brujo, o sin que nadie lo mande, se apodera o se instala junto a un sujeto, ‘se le pega’ por mero capricho, por enojo o simpatía...el muerto impone su voluntad, el muerto trastorna mucho. El espíritu atrasado perturba y hasta enloquece al que agarra” (33).

CUMACHELA. No vengo a pedirte dinero, ni a robarte la voz, como dicen las Iyalochas. ¿Qué tiene de malo mi rostro si el tuyo ha perdido su color? (*Sacando un espejo*) ¡Mírate! *María Antonia retrocede espantada al ver su rostro transfigurado.* . . . ¿Dónde arrojaste la sandunga, tu bravuconería? ¿Estás sola? ¿Y el negro que me robaste de los muelles? ¡Dámelo! . . . Quiero advertirte algo: cuando la noche comienza a caer, Ikú sale a buscar a los espíritus traviesos para echarlos en su saco. (359)

Cumachela no es María Antonia en su peor versión, sino un ente liminal que Hernández Espinosa emplea a su antojo. A veces es un personaje de naturaleza física que se utiliza para aderezar las escenas de comicidad como es el caso de la escena del bar, y a veces un personaje de naturaleza metafísica que se convierte en Ikú (muerte en yoruba) y posee a la protagonista.²¹ Esta dualidad de estado convierte a Cumachela en el personaje mejor trabajado de toda la obra por ser el encargado de recoger toda la espiritualidad de las religiones afrocubanas, donde se cree que las deidades o muertos no conviven tan separados de los hombres. Ellos existen aquí en nuestro espacio o, como dice Martiatu, “suelen estar por debajo o por encima de los hombres. . . al evocarlos y hacerlos comparecer por medio de la magia o la mística de la fe, el creyente solo descorre la ‘cortina’ que los separa del mundo visible” (19).

²¹ Ver de Paul Humphrey su reciente artículo “Ikú, Cumachela and the Figure of Death”, donde analiza en la obra y en la versión cinematográfica de Sergio Giral el papel de Cumachela como figura metafórica de la muerte.

¿Cómo representar que la protagonista ha perdido su aché y que le espera la muerte siendo fiel a esa misma cosmovisión religiosa que sirve de contexto dramático sino a través de Cumachela, la Ikú, un fúmbi perturbador que habla improprios y le prepara un maleficio en el que le arranca la cabeza y la lanza a lo más profundo de la manigua? María Antonia tiene que morir y para ello Hernández Espinosa utiliza a Cumachela, quien manipula, a través del poder de la magia, la acción dramática. La obra de Hernández Espinosa no es caso único; en *Réquiem por Yarini* de Carlos Felipe las entidades metafísicas propician de igual manera la esencia trágica. Sabemos que Yarini morirá, no solo porque el título de la obra actúa como una especie de *mise en abyme* de la narrativa dramática o porque todos buscan su muerte y su perdición; sino porque la Macorina, una muerta, lo desea y manipula la acción a su antojo.

Cuando el padrino Bebo la Reposa llega a casa de Yarini tras haber consultado a Changó, le advierte al chulo que las potencias lo salvarán si decide marcharse sin mirar atrás. Tal y como desaparece Eurídice en el mito griego o como Edith se convierte en sal en el capítulo del *Génesis* por desobedecer a Dios, Yarini se da la vuelta y más tarde muere. Si no hubiera regresado la Santiaguera, Yarini se hubiera salvado, pero la Macorina posibilita el reencuentro entre ambos y como consecuencia el chulo muere a manos de Lotot, su rival francés.²² Ni Yarini ni María Antonia pueden salvarse y los entes metafísicos se encargan de ello.

²² Con su don sobrenatural, la Macorina abre el carro en el que se encuentra secuestrada la Santiaguera para que se escape y acuda a Yarini, quien, sin poder huir de su amada, muere. Y mucho antes interfiere en el juicio del chulo, haciendo que apueste por el número ocho (el muerto) cuando juega a la charada con su rival francés y pierde a la Santiaguera por primera vez, acción que desata la tragedia. La Macorina desea a Yarini y manipula la acción dramática hasta obtenerlo: “¡Ven a mí, Alejandro! ¡Acompáñame! ¡Quiero enseñarte por qué valió la pena que dijeras que era el ocho muerto, y no el nueve elefante! ¡Ay! ¡Ay! ¡Me duele la mano con la que abrí la portezuela del coche! ¡Y todo por culpa tuya! ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!” (62).

Adelantando un poco las conclusiones del capítulo, es justo al término de este acápite hacer referencia a esa bifrontalidad que abraza al teatro con motivos afrocubanos a la que me refería al principio. Es cierto que en *María Antonia* los acervos mágico-religiosos afectan la escritura y la puesta en escena de una forma innovadora, convirtiéndose en contexto y pretexto dramático, y que los personajes negros, lejos de ser caricaturas, adquieren profundidad trágica; sin embargo, no se logra evadir la marginalización ni se subvierte el hado nefasto. *María Antonia* sigue siendo interpretada como un personaje abyecto, vándalo del orden y antisocial, al igual que los personajes de *Mamico omi omo* que analizaré a continuación. Por su parte, los recursos religiosos —los íremes, Cumachela, los maleficios que propician la pérdida de la cordura y los amarres amorosos— ayudan a recrear el mundo violento y delictivo en el que se desarrolla la trama.

2. *Mamico omi omo* de José Milián: Ediciones El Puente y sus adeptos teatrales

Al igual que en *María Antonia*, en *Mamico omi omo* de José Milián la tradición afrocubana adquiere protagonismo, aunque sigue reimaginándose junto a los personajes negros desde la alteridad. Esta pieza recrea, con un estilo más directo y menos poético, un mundo lacerante en el que el conflicto dramático reside en la batalla interna que libran los personajes por complacer los caprichos de las fuerzas mágicas. Acorralados por los miedos y obsesiones que provoca la relación tan estrecha con las entidades metafísicas, los personajes obedecen ciegamente su voluntad y pagan con su alienación.

José Milián es el dramaturgo cubano menos estudiado de los que se dieron a conocer en la década de 1960. No lo tenía nada fácil. Los grandes del teatro cubano, Virgilio Piñera, Carlos Felipe y José Triana, todavía estrenan y publican por aquellos años sus obras más exitosas. Tampoco se encuentra entre las voces dramáticas noveles que

irrumperon con fuerza en la escena revolucionaria. Otros nombres como Nicolás Dorr, Antón Arrufat, Héctor Quintero, Gerardo Fullea, José Ramón Brene o Hernández Espinosa obtuvieron éxito inmediato con la publicación y el montaje de sus obras. Sin embargo, Milián se ha destacado por ser un dramaturgo polémico al adoptar una estética cruel, un lenguaje burdo y tratar las consecuencias de los extremismos religiosos. Con apenas 17 años publica en Ediciones El Puente una trilogía bajo el nombre *Mamico omi omo* (1965) que incluye, además de la obra que da título al volumen, *Camino para llegar a viejo* y *Paraíso 1956*.

La corta pero intensa vida de Ediciones El Puente merece atención en este estudio por ser el primer sello editorial que, bajo la Revolución, les otorgó voz a jóvenes escritores negros, a los problemas raciales y también reunió a un grupo de autores homosexuales que fueron reprimidos posteriormente por el gobierno. Desde sus inicios en 1961, El Puente buscó propiciar un espacio en el que se promoviera la producción literaria de los nuevos autores sin la preocupación de seguir una estética o temática constreñida. Bajo la dirección del joven José Mario Rodríguez, la editorial les brindó una plataforma a los poetas novísimos²³ e incluso a escritores que habían abandonado Cuba —Mercedes Cortázar e Isel Rivero—. Uno de los aspectos más peculiares de esta editorial compuesta por jóvenes y adolescentes, que llegó a publicar poco menos de cuarenta títulos de cuento, poesía y teatro, fue el *corpus* de escritores negros y la preocupación por rescatar la tradición afrocubana, como queda claro con la publicación de la poética negroafricana en *Poesía*

²³ Ver específicamente el libro *La novísima poesía cubana* (1962) de Reinaldo Felipe García Ramos y Ana María Simo.

yoruba (1963) de Martínez Furé, *Isla de güijes* (1964) del folklorista Miguel Barnet y *Osain de un pie* (1964) de Ana Garbinski.²⁴

Según asevera Pio E. Serrano, “los participantes de El Puente no estábamos vinculados por una poética común ni por una homogénea disposición política. Esta disimilitud no era obstáculo entonces para la fraternidad compartida en un proyecto común” (95). La cohesión temática o estilística no era parte del credo editorial, y sí la posibilidad de poseer algún grado de libertad creativa, aunque fuese poca, ante el constreñido proyecto revolucionario. En cuanto la editorial enfrenta dificultades con la obtención de papel para la publicación, se une a la UNEAC y deja de ser un proyecto independiente. Ediciones El Puente era harina de otro costal y los ataques por parte del régimen no se hicieron esperar. Se le acusó de diversionismo ideológico, de tener poca calidad, de ser “un proyecto erróneo político y estéticamente” (Díaz 9), y a los autores se les culpó de pederastas. La inclinación sexual de Rodríguez y su amistad con el etnólogo afrocubano Walterio Carbonell —quien en su libro *Cómo surgió la cultura nacional* (1962) alentó el Poder Negro y fue sometido a años de trabajo forzado y luego internado en una institución psiquiátrica— propiciaron la persecución de los autores y el cierre de la editorial. El propio Fidel en una de sus habituales reuniones con los estudiantes de la

²⁴ Entre los autores negros que formaban parte del núcleo literario de Ediciones El Puente se encuentran Nancy Morejón, Georgina Herrera, Gerardo Fullea, Ana Justina Cabrera, Armando Charón, Martínez Furé y Hernández Espinosa, aunque este último no llegó a publicar nunca bajo el sello de la editorial. Por su parte, en más de una ocasión Morejón ha señalado las repercusiones que en su vida profesional tuvo el ser integrante de El Puente. En una entrevista concedida para la revista electrónica *Opus Habana* con motivo del Premio Nacional de Literatura en 2001, aclara: “Todavía hoy a mí me cuesta intervenir en una reunión de ese tipo. Porque siempre siento —es inconsciente— detrás de mí como un mal ojo. En fin, había como una especie de mala voluntad, y contra la mala intención no puedes hacer nada... porque éramos considerados algo así como seres endiablados. Te digo que a mí todavía en un Consejo Nacional de la UNEAC me da trabajo levantar la mano para decir algo, porque me parece que va a salir alguien y me va a decir: ‘Cállese usted, porque los de El Puente. . .’ Ahora te lo puedo contar, pero antes no se hablaba de esas cosas. . .” (s/p).

Universidad de La Habana promete “hacer volar El Puente” tras la publicación de *Con temor* de Manuel Ballagas (Reed 78). Finalmente, la visita a Cuba de Allen Ginsberg, el poeta norteamericano y miembro clave de la Generación Beat, y su relación con Rodríguez sepultan el proyecto. La abierta homosexualidad del *beatnik* autor de *Aullidos* (1955) amenaza la imagen del “hombre nuevo” y como consecuencia las autoridades lo expulsan de la Isla y envían a Rodríguez a las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP).²⁵

Ediciones El Puente demuestra que en los inicios del proyecto revolucionario germinan voces literarias exploratorias que pusieron a prueba la falta de libertad de expresión y minaron la censura ideológica. Y no fue necesariamente por la falta de compromiso político de muchos de sus volúmenes pues *Santa Camila de La Habana Vieja* de Brene, una pieza, sin ambages, panfletaria, se publicó bajo el sello de la editorial en 1963. Si bien es fortuito afirmar que esta iniciativa fue silenciada únicamente por tratar cuestiones raciales, es cierto, tal y como señala María Isabel Alfonso, que “el fuerte componente litúrgico de la santería, del palo mayombe o de las prácticas de la secta abakuá, por ejemplo, nada tenía en común con el ateísmo fundacional del discurso marxista, eje ideológico de la Revolución” (154). Legitimar el patrimonio afrocubano durante los primeros años del proyecto revolucionario se convirtió en una empresa conflictiva con repercusiones paradójicas, tal y como se ha venido abordando desde el principio de estas

²⁵ Iniciativa implantada por el gobierno durante los años 1965 a 1968 que consistía en la imposición de trabajo forzado en el campo como castigo a aquellos que por su orientación sexual, religión, o simplemente por su manera de vestirse (los llamados “hippies”), se oponían a los edictos revolucionarios y eran considerados “antisociales”.

páginas, en el ámbito literario. La combinación del racismo y la homofobia resultó una fórmula fatal para el tratamiento oficial de Ediciones El Puente.

Concretamente, la trama de *Mamico omi omo* gira alrededor de Mamico, santero de profesión, quien vive con su mujer Mercedes en una casucha en el corazón del monte en condiciones precarias. Tras haber perdido a su hijo, la pareja acoge a Bruno después de que su mamá, Margot, se lo entregue porque no lo puede mantener. El tiempo pasa y Margot regresa de la ciudad para llevarse al pequeño. Renuente a entregarlo y siguiendo el mandato de Eleggua, Mercedes envenena al muchacho y termina en la cárcel junto a Mamico. Aquí, los acervos mágico-religiosos también son contexto y pretexto dramático, pero se presentan desde una perspectiva siniestra e incluso nauseabunda (Huidobro, “José Milián” 355). Ya sea por avenencia o miedo, los personajes se rigen por las decisiones de las entidades mágicas aun cuando estas indican cometer actos que ponen en tela de juicio la conducta ético-moral. Como recurso dramático, Milián se apoya en la inclusión del doble diabólico de los personajes, en la sombra de Eleggua —que en varias ocasiones se transforma en el doble de Mamico— y en el árbol del jagüey —que en Cuba es un símbolo de ingratitud y traición—. Tanto Mercedes como Mamico están constantemente controlados por Eleggua y las fuerzas mágicas que residen en el árbol. En un momento Mercedes exclama: “Voy a decirle algo... a lo que tengo miedo... Estoy atada y no puedo escapar... Estoy prisionero de ese maldito árbol... ¡No quiero creer en él! (15). Eleggua, el jagüey y los dobles se convierten en agentes activos de la acción dramática e intervienen en la toma de decisiones.

Pero ¿cómo se reimagina y resemantiza en el contexto de la tradición afrocubana la idea del doble? Milián sitúa su historia en el corazón del monte, donde los elementos naturales inciden sobre la psiquis de los personajes y donde Eleggua, el orisha sombra,

controla la dinámica escénica. En *Mamico omi omo*, los dobles revelan los sentimientos más oscuros de los personajes, funcionan como elemento premonitorio de la tragedia final y controlan la acción dramática. En la escena del prólogo, Margot llega a casa de Mercedes y Mamico para entregarles a su hijo. Incapaz de expresar los motivos por los que no puede hacerse cargo del pequeño, el doble de Margot interviene en la escena:

DOBLE. Le ofreceré dinero por cuidarme a Brunito... Yo voy a
buscar trabajo a la ciudad.

MARGOT. ¿Quieres callarte?... ¡Eres muy decidida!

DOBLE. Esas son tus intenciones, por eso he hablado... Estás desesperada
por venderlo.

MARGOT. Sabes por qué lo hago... ninguna madre desea regalar
un hijo. (14-5)

Como herramental temático y dramático, los dobles introducen la alteridad, tan necesaria para generar el conflicto. En escena, el doble representa el *pathos* oscuro pues revela las intenciones más turbias y las vergüenzas del personaje. Margot aparece nuevamente durante la tercera parte para recoger a Brunito, pero su doble no interviene en la acción y no tendría por qué hacerlo. El doble solo aparece cuando el personaje está a punto de cometer un delito o un acto socialmente reprobable, como lo es abandonar a un hijo o matar.

En cuanto a su efecto en la acción dramática, siempre que los dobles aparecen en escena proponen un punto de giro en la dinámica narrativa. El ejemplo más concreto ocurre cuando Mercedes acude en la noche al jagüey en busca de solución y su doble le comunica que Elegua quiere sacrificar a Brunito. Dicha decisión desencadena la tragedia al convertir

a Mamico y a Mercedes en asesinos. Por su parte, el jagüey asume tanta importancia en la obra que pudiera considerarse un personaje más. Con respecto a las propiedades mágicas del jagüey, Cabrera apunta que es un árbol venerado por los creyentes porque se utiliza para hacer trabajos buenos o malos, su hueco es cobija para los orishas y causa temor entre mayomberos por su carácter misterioso y traicionero (402-3). En la obra, los personajes se refieren a él como si tuviera vida, es el intermediario —personaje B— que propicia la comunicación con Eleggua y, a veces, Eleggua mismo. Como elemento oracular, el jagüey les comunica a Mercedes y a Mamico la voluntad de Eleggua de asesinar a Brunito. Tal y como Dios le pide a Abraham que sacrifique a su hijo Isaac, el doble comunica que Eleggua necesita el sacrificio del pequeño. En cuanto el jagüey —mensajero entre el ser humano y la entidad metafísica— confirma la voluntad del orisha con la caída de hojas, Mercedes prosigue con el sacrificio. A diferencia del pasaje del *Génesis*, en *Mamico omi omo* la deidad no interviene en favor de la vida.

El uso de los dobles acentúa la alienación y el desarraigo de los personajes y, sobre todo, su subordinación ante fuerzas contra las que no pueden luchar. Desde la comedia *Los dos Menecmos* (216-186 a. C.) de Plauto, *El retrato de Dorian Gray* (1890) y *La importancia de llamarse Ernesto* (1894) de Oscar Wilde o *El otro* (1926) de Miguel de Unamuno hasta los cuentos cortos de Julio Cortázar, el doble ha sido un tema constante en la tradición literaria occidental, vinculado tanto a la comedia como a la tragedia.²⁶ Es

²⁶ Tómese por ejemplo la comedia de equivocaciones shakesperiana (1589-1593) o las comedias del Siglo de Oro español, entre ellas *El palacio confuso* de Lope de Vega (1634), *La comedia de engaños* (1567) de Lope de Rueda, *El príncipe constante* (1629) y *La devoción de la Cruz* (1640) de Calderón de la Barca o la tragicomedia de Lope *El caballero de Olmedo* (1620). El doble como motivo literario aparece también en las letras cubanas con *La ondina del lago azul* (1860) de Gertrudis Gómez de Avellaneda, pero no es hasta los primeros años de la Revolución, junto al florecimiento de la literatura fantástica en Cuba, que el tema

durante el Romanticismo, bajo la praxis de la literatura fantástica, donde el doble comienza a consolidarse como elemento demoníaco y aterrador. Quizá fue E. T. A. Hoffman quien en el siglo XIX vincula la idea del *doppelgänger* a la pérdida de la identidad del individuo con *El hombre de arena* (1817). Para Rebeca Martín López, con la aparición del doble “al sujeto ya ni siquiera le queda el consuelo de ser uno, por detestable que resulte ese uno. La aparición del doble contradice radicalmente su convicción de ser único y de poseer una parcela intransferible del mundo” (38).

En *Mamico omi omo* la amenaza del doble se cierne sobre el individuo tanto del exterior como del interior y sugiere el detrimento físico, psicológico y moral de los protagonistas. La mayoría de las veces —según proponen las acotaciones del texto—, el doble cohabita en el plano espacial del sujeto, interviene activamente en la escena y se comunica directamente con él. Tiene, como consecuencia, una importante función dialógica en el contexto discursivo y performativa en el ámbito del montaje.

El doble incide también sobre el individuo desde el interior a través de la ya mencionada posesión psicofísica. En un momento, Mercedes intuye la presencia del orisha al oírlo respirar y Mamico responde: “No es él el que respira soy yo” (24). En la escena final, Eleggua, doble de Mamico, lo posee. Mientras Mamico se retuerce en el suelo, se proyecta en escena la sombra del orisha, una figura amorfa que se presenta con un solo pie y mano. El nombre de la obra hace incluso alusión a la relación de parentesco entre la deidad y el personaje, una traducción de “Mamico omi omo” podría ser “Mamico hijo

del doble incursiona de lleno en la cuentística, la narrativa y la cinematografía en obras como “Casa sitiada” (1969) de César Leante, “Estatuas sepultadas” (1967) de Antonio Benítez Rojo, “Memorias de un decapitado” (1965) y “Hallazgo nocturno”(1965) de Ángela Martínez. Para un estudio sobre el desarrollo del doble en la literatura fantástica en Cuba, consúltese la tesis doctoral *Cuba i+real* de Licet García Simón.

mío”. De cualquier manera, el doble sugiere la pérdida del control del individuo sobre su destino.

Si la irracionalidad del mundo fantástico posibilita la introducción del doble en la literatura romántica decimonónica, en el teatro ritual afrocubano el contexto del monte proporciona la atmósfera para su intervención y les brinda a los personajes las vías de comunicación directa con los recursos naturales y por consiguiente con las potencias mágicas afrocubanas. En este contexto no necesitan los personajes explicarse el acontecimiento fantástico como producto de su imaginación ni vincularlo a leyes desconocidas por su realidad (Todorov 29) porque la magia es inherente a su cosmovisión y la aceptan como elemento cotidiano. Brunito come lagartijas y bebe agua sucia. Mercedes se refiere a su hijo muerto como “monito”, se mueve como un perro (31) cuando realiza sus rituales y el jagüey es un miembro más de la familia. Por momentos, Brunito, el único personaje que no tiene doble, se concibe, al igual que el hijo muerto de Mercedes, como una extensión del propio jagüey (Linares Ocanto 131). Aun así, no deja de ser problemática la elección de términos que utiliza el autor. La práctica de los rituales se asocia a una acción tan primitiva que, mientras los ejecuta, Mercedes se deshumaniza. Las creencias afrodescendientes son utilizadas, de esta manera, como herramienta para recrear un mundo distópico y bárbaro.

2.1 El *trickster* dramático o la cubanización del *trickster tale*

El personaje de Elegua asume protagonismo en la obra controlando, timando y engañando al resto de los personajes, tanto que nos recuerda a la figura mítica del *trickster*. En la tradición oral africana y afrocaribeña es muy común encontrar al personaje del

trickster.²⁷ Casi siempre desbordando astucia, el *trickster* —pícaro, díscolo o embaucador— representa el desorden y el caos. Quizá el *trickster* más popular en la tradición afrocaribeña sea ananse, ananci o anancy, una araña traviesa que sobrevive a las adversidades casi siempre gracias a su aguda inteligencia y maña. La introducción del *trickster* es importante para mantener el equilibrio, pues gracias a él se libran las batallas, casi siempre internas, entre el bien y el mal. Esta tensión da paso al comentario moralista. En su estudio acerca del *trickster tale* en la tradición caribeña, Patrick Taylor argumenta que “the tale articulates a mythical conception of the world as a place of endless and ongoing struggle, of progress and regress, friendship and enmity” (145). Aun cuando el *trickster* no sea un sujeto trágico, su mera presencia cuestiona la integridad del ser humano y sugiere la necesidad de reformular los códigos sociales.

En la literatura cubana contemporánea, la figura del *trickster* ha sobrevivido bajo las vestes de Eleggua o Eshu.²⁸ En la tradición afrocubana, Eleggua, sincretizado como el Santo Niño de Atocha, es el dios de las encrucijadas y el que posee las llaves del destino, por esta razón normalmente se encuentra detrás de las puertas de las casas. Es un orisha inquieto y travieso “si se le desprecia y no se le atiende, por el contrario, es capaz de jugar las más viles trastadas, Eleggua es un entrometido, un invasor, es además el que abre las puertas del monte y de la tierra” (Castellanos y Castellanos 373). En la obra que aquí nos

²⁷ Ver, entre otros, los cuentos africanos recogidos por el africanista Robert Sutherland Rattray en el volumen *Akan-Ashanti Folk Tales* (1930). En el Caribe, la figura del *trickster* se puede encontrar también en *Dream on Monkey Mountain* (1970) del santalucense Derek Walcott, en *The Arrivants: A New World Trilogy* (1973) del barbadense Edward Brathwaite, en *Krik? ¡Kraak!* (1995) de la haitiana Edwidge Danticat y en *By Love Possessed* (2012) de la jamaicana Lorna Goodison.

²⁸ Me refiero específicamente al teatro con motivos afrocubanos. Sería interesante investigar si en otras áreas como la poesía, el cuento y la novela, el personaje que representa el desorden y el caos, o sea, el *trickster*, se vincula de alguna manera con el arquetipo del travieso Eleggua.

ocupa, Eleggua logra tomar control de la acción y se desequilibra el balance entre las fuerzas opuestas del bien y el mal. Se presenta en su rol más sangriento demandando sacrificios humanos, timando a los personajes y conduciéndolos hacia su perdición.²⁹ Y es que, en esta pieza, al igual que en *María Antonia, Santa Camila... y Réquiem...*, los acervos afrocubanos se utilizan como elemento que propicia la falla trágica. Vale resaltar también que la simbología asociada con Eleggua inunda toda la obra. El número tres, número del orisha más travieso del panteón yoruba, aparece repetidamente en la trama: son tres los pollos que tienen Mercedes y Mamico, y tres las velas que les quedan para alumbrarse. El pollo, además, es el animal que normalmente se utiliza en los sacrificios en honor a la deidad (Castellanos y Castellanos 29). En todo caso, la introducción del *trickster* en esta obra sugiere un diálogo entre las formas dramáticas cubanas con el resto de la literatura afrocaribeña poscolonial. A su vez, devela la hibridez no ya estética sino también temática y de convicciones éticas en que se manifiestan las tradiciones heredadas de África occidental en la literatura y el arte contemporáneo en el Caribe.

Es cierto que Milián en *Mamico omi omo* no muestra la misma madurez dramática ni el dominio de la tradición que Hernández Espinosa en *María Antonia*. Quizá sus diecisiete años fueron un factor que contribuyó a que esta obra no obtuviera los mismos elogios que obras coetáneas. No obstante, en ambas piezas el argumento, secundado por los acervos mágico-religiosos, presenta una lucha incesante entre los protagonistas y

²⁹ En sus estudios acerca de la personalidad y la psiquis, Carl Jung se refiere al arquetipo de la sombra, ya sea a través del inconsciente personal o del inconsciente colectivo, como todos aquellos impulsos que constituyen la parte oscura e inferior de nuestra psiquis. Propone incluso, como uno de los arquetipos negativos, la figura mítica y literaria del *trickster*, un personaje de aspecto físico poco agradable e incivilizado, que se presenta para timar al héroe e incitarlo hacia el pecado y proporcionarle la muerte. Para Jung, el *trickster* es una estructura psíquica arquetípica de extrema antigüedad y su comportamiento infantil es el reflejo de una conciencia humana absolutamente indiferente, correspondiente a una psique que apenas ha salido del nivel animal (140).

fuerzas superiores. El verdadero dilema de Mercedes y Mamico no es ni la miseria ni la imposibilidad de tener descendientes, sino que las deidades a las que rinden pleitesía terminan alejándolos de toda civilización, los privan de libre albedrío y les reprimen, alterando su estabilidad y arrebatándoles el control sobre sus propios destinos. Los personajes, que solo viven para complacer los caprichos de Eleggua, culminan la obra sentenciados a muerte por el crimen cometido y, lo que es peor, despersonalizados.

3. Imaginario afrocubano en paradoja

Como puede revelar el análisis de *María Antonia* y *Mamico omi omo*, el teatro ritual afrocubano durante esta primera etapa exhibe características ambivalentes. Primeramente, hay que señalar los aciertos estéticos provocados por la inclusión de los acervos mágico-religiosos, señas estéticas que a partir de entonces pueden considerarse típicas de esta corriente teatral. El estudio de las obras en este capítulo me permite proponer los siguientes rasgos sobresalientes: (1) la sociedad humana es concebida como un lugar comunitario, donde las deidades, los ancestros, los vivos, los muertos-vivos y otras entidades mágicas conviven en armonía con los seres humanos y ayudan a balancear la vida de la comunidad. (2) Los orishas se utilizan para crear la psicología de los personajes. Estos, en su mayoría marginales, poseen características físicas y morales que los asemejan a un orisha específico, de ahí que su manera de comportarse e incluso su desgracia estén estrechamente relacionadas con los caminos del orisha al que representan. (3) La representación de los disímiles rituales, sobre todo de la posesión, es el mecanismo principal para la transmisión virtual de códigos culturales al público a través de la experiencia estética del montaje y a su vez permite a los directores experimentar con estrategias dramáticas como el metateatro y el doble. (4) A las deidades afrocubanas y otros entes metafísicos se les otorga el poder

de afectar el destino de los personajes —o, al menos, el de representar sus instintos más pueriles y desdeñables— y por ende el de la trama. El inevitable destino trágico de los personajes es estimulado por la voluntad de un ente demiurgo que crea y armoniza su universo en todo el sentido de la filosofía platónica. Estas características que oscilan entre la creación y representación dramática no están presentes en todas las obras que se circunscriben a esta corriente teatral, pero se utilizan con frecuencia por los diferentes dramaturgos al menos durante estos primeros años.³⁰

En general, hay un intento genuino por representar la tradición religiosa y secular afrocubana, “descaricaturizar” al personaje tradicional del *negrito* y alejarlo de cualquier lazo que lo vincule con el pintoresquismo vernáculo propio del bufo decimonónico. Es difícil tropezarse con personajes cuotas o superficiales, pues los protagonistas no se presentan desprovistos de carga dramática. Sin embargo, el negro continúa caracterizado como un personaje marginal. Continúa la escasez de opciones visibles para la representación de los afrocubanos, pues los protagonistas —prostitutas, chulos, guajiros léperos, estafadores, bárbaros asesinos— son todos antihéroes, díscolos, figuras inadaptadas que ponen al descubierto las vergüenzas ético-morales de la sociedad. Por su parte, la acción dramática normalmente ocurre en un mundo de caos: el ambiente solariego, el hampa y sus barriadas más pobres o el monte primitivo, desnudo, mágico y salvaje,

³⁰ En uno de los ensayos más iluminadores acerca de las peculiaridades de las obras que forman parte de la corriente ritual afrocubana, Gerardo Fullea rescata: “(1) el sentido lúdico del diálogo y las situaciones; (2) el carácter eminente sensual de los conflictos y los caracteres; (3) el humor como recurso, propósito y componente fundamental de las situaciones dramáticas; (4) la presencia de nuestros ritmos cubanos, en expresión musical o danzaria; (5) y la particularidad propiciatoria de las diferentes deidades de incidir en la problemática de los personajes y la solución de sus acciones, sin funcionar la inevitabilidad, pues opina que los personajes siempre tienen la oportunidad de reescribir su historia ellos mismos y de apropiarse de su realidad” (178-79).

donde reinan la soledad y la oscuridad de la noche como contexto distópico que propicia la ejecución de actos inmorales.

Más importante aún es que las fuerzas religiosas afrocubanas, en vez de ayudar, atrasan, confunden, manipulan y castigan a los antihéroes dramáticos. Incapaces de poseer libre albedrío, los personajes son castigados por ignorar los consejos de las deidades o por obedecerlos, y los entes metafísicos a los que recurren para favores terminan jugándoles una mala pasada. La analogía que se traza entre el mundo ritual de los negros y su destino aciago sugiere una especie de modelo en espiral fatalista e interminable: los personajes, incapaces de concebir sus acciones y las relaciones humanas sin separarse de las influencias religiosas, están destinados al fracaso, y lo están igual si no utilizan las ventajas del ritual religioso para sobrevivir a las peripecias del día a día.

No queda sino preguntarse entonces por los motivos que pudieron originar tal resultado, lo que forzosamente lleva a remitirnos a la complicada situación sociopolítica de la Cuba posrevolucionaria. Si por un lado tenemos que el deseo de investigar las tradiciones afrocubanas es fecundado por iniciativas —como la creación de conjuntos, becas e instituciones— que posibilitan la inclusión de sectores marginalizados al panorama literario y artístico, por el otro, bajo la agenda del Estado socialista, se menosprecia la práctica religiosa y cualquier expresión que amenace la concepción monolítica de la nación.³¹ Dichas medidas o actitudes frustraron la plena autentificación del imaginario afrocubano dentro del nuevo contexto revolucionario.

³¹ Alejandro de la Fuente recoge un escrito anónimo publicado en la revista *El militante comunista* en 1968, donde queda clara la postura discriminatoria para con las religiones afrodescendientes: “La santería es una mezcla grosera de elementos mitológicos de ciertas religiones africanas. . . Se precian de sus supuestos conocimientos acerca de las virtudes de las plantas, el cual es más primitivo que, por ejemplo, el que

Este modelo teatral es capaz incluso de manifestar las condiciones sociopolíticas, de un modo más sublime, a través del argumento. En tiempos en los que el régimen cubano ejerce total control sobre el individuo, las obras analizadas optan por enfrentar a sus protagonistas contra fuerzas totalitarias y controladoras. María Antonia se enfrenta a su cosmovisión religiosa, Mercedes y Mamico, alejados de toda civilización, quedan presos de la voluntad de Elegua y Camila se opone al movimiento revolucionario (aquí es más evidente por el sabido carácter panfletario de la pieza). Sea cual fuere el argumento, los personajes son todos seres excluidos. El excluido, popular en el teatro de estos años, es un ser alienado o autoalienado de esencia individualista y antisocial que, en la mayoría de los casos, opone resistencia a su comunidad, al colectivo. De ahí su esencia trágica. El teatro, espacio literario y performático privilegiado en la recepción de las tensiones nacionales, refracta las inestabilidades que surgen en momentos de cambios sociohistóricos. Este incidente motivo dramático, no muy lejos está de la ideología del “hombre nuevo”, iniciativa propuesta por Guevara para alcanzar el “ideal revolucionario”, que implicaba una total subordinación de los deseos individuales a la voluntad colectiva.

4. Conclusión: El folklore científico de la Revolución

Rescatar el folklore desde su aporte científico —un rótulo que no deja de ser estridente³²— en Cuba, dentro del proyecto revolucionario, asume otras implicaciones.

poseían los alquimistas medievales...Una religión es primitiva cuando no ha llegado ni siquiera a elaborar abstracciones. . . A nosotros nos revuelve el estómago, mas para una mentalidad primitiva tiene lógica. . . Es innegable, que estos rezagos del pasado hacen infeliz la vida de las personas y no ayudan en nada a la construcción del socialismo” (399-400).

³² Para el antropólogo español Honorio Velasco Maillo, una de las paradojas que impone el folklore es entenderlo como arte y como ciencia. Están aquellos con la habilidad necesaria para interpretarlo o practicarlo, artistas o *performers*, y aquellos encargados de recopilarlo y estudiarlo, los llamados

Supone, ante todo, un compromiso con la dialéctica oficial. Una lucha por, según nos recuerda Martínez Furé:

estimular su desarrollo orgánico y dirigirlo hacia los objetivos de la construcción socialista, mejorando sus técnicas. . . o analizando científicamente las verdaderas virtudes de la farmacopea tradicional. . . En fin, expurgándolo de ideas y hábitos nocivos a una concepción materialista del mundo e integrando todo ese acervo nacional a la gran corriente de la cultura universal revolucionaria.³³ (269)

Después de 1959, los investigadores y artistas cubanos se ven forzados de la noche a la mañana a interpretar la cultura popular tradicional y sus disímiles floraciones artísticas — que, en definitiva, es lo que aquí nos ocupa— a la luz del Estado socialista. ¿Cómo entonces rescatar los acervos mágico-religiosos, algo que ya en sí presupone un riesgo, bajo las exigencias que impone la estética teatral dentro del constreñido contexto revolucionario de las primeras décadas? Sin duda fue una paradoja o un acto de valentía, pero que trajo como resultado propuestas teatrales ambiguas, sobre todo por la falta de precedentes.

folkloristas. Según Velasco Maillo, los que han insistido en incorporar al folklore bajo la gama científica, han tenido que “ampararse en otras denominaciones, especialmente bajo la etnología y etnografía” (125). Valga mencionar también los tempranos estudios de William Bascom acerca del folklore como un arma de control y coerción social. Ver “Four Functions of Folklore”.

³³ No se debe pensar tampoco que intentar promover el folklore fue tarea fácil. En una entrevista personal concedida a María Isabel Alfonso, Martínez Furé comparte las dificultades y los ataques racistas que sufrió mientras intentó impulsar la labor del Conjunto Folklórico Nacional: “Si todavía hay grandes tensiones, ¡imagínate en la década del 60! Y llega un momento donde comienza el movimiento de reivindicación de las minorías que no controlaban el poder, entonces cada vez que tú hablabas que había que incluir historias de África o de afroamericanos te decían que tú querías destruir la unidad del pueblo cubano, que tú querías destruir la cultura blanca, el discurso histórico que es el mismo en todo momento de crisis. Un discurso soviético donde las nacionalidades no tenían un papel fundamental... Nunca olvidaré que cuando empezamos a fundar el Conjunto Folklórico Nacional, recibimos grandes andanadas de ataques, de individuos que ocupaban posiciones de bastante control o con posibilidades de determinar cosas, y que no querían que existiera. Porque había mucho racismo” (156-57).

En general, la producción teatral de los años sesenta y setenta sigue una tendencia que se enfoca en denunciar los males y vicios del régimen anterior durante la República (1902-58) o alabar al presente gobierno mientras se señala su carácter antiburgués. En aquellas obras que se centran en la Cuba prerrevolucionaria (*María Antonia* y *Mamico omi omo*), la alienación de los sujetos negros se concibe como un proyecto fallido de la sociedad. En las que toman lugar en el presente (*Santa Camila...*), la culpa recae sobre el individuo por no involucrarse en el movimiento de rehabilitación social patrocinado por el naciente gobierno. Sea como fuere, los personajes negros siguen siendo interpretados desde la alteridad y la religión el medio para representar su otrificación. El teatro con motivos afrocubanos de esta época no puede sino entenderse como un producto del difuso entramado discursivo de la oficialidad y de los potenciales conflictos que supuso legitimar la cultura afrocubana en este contexto.

CAPÍTULO II.

DEL MITO A LA REPRESENTACIÓN:

EL HÉROE NEGRO EN EL TEATRO INFANTIL

Bio o s'enia, imale o si (if humanity were not, the gods would not be)

—Wole Soyinka, “Moralities and Aesthetics in the Ritual Archetype”

There is very little that we can achieve on the issue of halting environmental change or degradation unless and until we see the universe through the worldview of the indigenous peoples who regard themselves as the custodians of the Earth and whose religions and way of life are intertwined with nature in all its ramifications.

—Wande Abimbola, “Religion, World Order, and Peace: An Indigenous African Perspective”

La herencia africana en Cuba atesora en la oralidad el conocimiento tradicional de los antepasados. Los vestigios de la mitología afrocubana yacen en la memoria colectiva del pueblo y desde siglos pasados se han preservado gracias a la constancia de la literatura oral. La repetición “boca a boca” de los patakies y kutuanguos, más que estrategia nemotécnica, fue un símbolo de resistencia contra el colonizador español y su cultura, pues proveía al individuo negro acceso al proceso de identificación y las bases para el fomento del culto religioso. Los patakies y los kutuanguos son cuentos o fábulas que recogen el dossier cosmogónico, las prácticas rituales y el universo filosófico de las culturas yoruba y bantú respectivamente. Por ser Cuba tierra de gran descendencia de esclavos yorubas, los patakies son de mayor cuantía y riqueza. Tanto así que, según aclara Rogelio Martínez Furé, “puede afirmarse la existencia de una literatura yorubá de Cuba perfectamente

diferenciada de las de otras procedencias, y en la que se expresa una mitología comparable, por su proyección universal, a las grandes mitologías orientales y mediterráneas” (211). El *corpus* narratológico del patakí constituye el centro de adivinación de la Regla Ocha-Ifá, de ahí su propagación y popularidad entre los adeptos de esta religión, comúnmente conocida en Cuba como santería.¹ Cuando el babalao, sacerdote de la Regla Ocha, procede al registro de la persona que acude al oráculo debe interpretar la letra, signos u *oddun*, y complementar su veredicto con estos relatos o leyendas, cuyo objetivo final es aconsejar y ayudar al consultado.²

En su estudio sobre la tradición oral africana, Mirta Fernández Martínez divide dos grupos literarios: los géneros mezclados en la vida cotidiana y los géneros que comprenden lo que denomina palabra antigua o palabra fuerza. El primer grupo incluye los proverbios, adivinanzas, fábulas, cuentos, divisas, saludos, cantos ligados a actividades y trabalenguas. El segundo grupo comprende relatos históricos e iniciáticos, mitos cosmológicos, leyendas, plegarias, genealogías y epopeyas de los fundadores ancestrales (35-36). Se pudiera afirmar que la literatura oral afrocubana está conformada por ambos grupos. Incluso, más que precisar el origen teogónico, explicar las conductas y los amoríos de los dioses, y condensar la práctica y el significado de los ritos dentro del contexto religioso, las leyendas de origen

¹ Recordemos que santería es el nombre con el que se conoce a las religiones yorubas de origen lucumí tras mezclarse con las nomenclaturas e influencias del catolicismo, religión hegemónica de la corona española. La santería adopta en el Caribe hispano dicho nombre debido a su típica adoración a los orishas del panteón yoruba, sincretizados en los santos católicos.

² El sistema adivinatorio de Ifá está compuesto por dieciséis libros sagrados y Ocha por doce. Según versiones, los signos u *oddun* son conformados por al menos mil leyendas o patakíes. Guillermo Gallardo, babalao de 85 años e informante de Flavia González Mariño, le asegura que “un buen registro debe comenzar por la mención del signo que sale al consultado, luego mostrarle el refrán que marca el *oddun*, contarle la historia según el problema de él y entonces, solo después de todo esto, hablarle ya al directo de lo que le ocurre” (128).

africano en Cuba establecen las bases de la relación del ser humano con la naturaleza. Por eso es muy común encontrar patakíes cuyos protagonistas son animales y plantas, entre ellos la jicotea (la tortuga), el camaleón, la cotorra, la lechuza, el majá, la jutía, el chivo, la ceiba y el corajo, quienes poseen la capacidad de hablar y adquieren otras actitudes humanoides como la avaricia y la astucia. A su vez, el estudio semiológico de esta tradición oral permite dilucidar que los patakíes fungen como paradigmas para la moderación del comportamiento humano al proponer también normativas para la conducta social. La literatura oral, indudable embrión del teatro, es de por sí un performance cuyos objetivos, según aclara Richard Schechner, pueden ser entretener, transmitir significado, persuadir, establecer o cambiar la identidad, fomentar el sentido de comunidad, sanar y lidiar con las fuerzas sagradas o demoníacas (46). Ya sentenciaba el sabio malí Hampâté Bâ que en África “Cuando moría un anciano, ardía una biblioteca” (17).

Este capítulo aspira, como objetivo principal, explorar otra arista del teatro ritual afrocubano, específicamente esa que estriba hacia la dramatización de la literatura oral, y a la vez busca responder interrogantes vitales en el contexto de esta investigación: ¿qué características se identifican en las manifestaciones teatrales que devienen del proceso de dramatización de la mitología afrocubana? y ¿qué cambios sufre la proyección de la negritud en este contexto dramático? Las obras de las que aquí me ocupo se encuentran en el vórtice del teatro infantil y la tradición mitológica afrocubana. *Ruandi* (1977) y *Chago de Guisa* (1989) del director y dramaturgo Gerardo Fullea León son más que una mera hierofanía del patakí, pues descansan solo en el misterio y la magia de dicha tradición mitológica para presentarnos a los personajes negros como héroes centrales de las infinitas aventuras que se originan en un cosmos fantástico. De ahí que la segunda premisa de este

capítulo sea indagar sobre el desarrollo de un nuevo estereotipo de representación del negro: “el héroe”. No obstante, antes de proseguir con el análisis filológico, propongo un alto para examinar brevemente la transición de la mitología oral afrocubana a las artes escénicas contemporáneas y repasar los grupos y creadores que se han interesado por introducir los patakíes y otras leyendas de origen congo y arará a su praxis dramática.

1. Oralidad y teatro

Cuando a finales del siglo XIX las ciencias sociales redescubren la importancia del estudio de la literatura oral para el mantenimiento de la cultura, la antropología, la lingüística, la etnología y más tarde la literatura comienzan a conferirle protagonismo al rescate de la oralidad, pues es considerada memoria viva de un pueblo y sus etnias (Victori Ramos 18). Ya en 1927, Fernando Ortiz hace un llamado a los estudiosos y maestros a recuperar el patrimonio afrocubano ante la amenaza de su olvido:³

En Cuba nada hemos hecho aún para recoger toda esa floración folklórica. Y ello es tanto más lamentable, cuando el trabajo de espigarla no es tan difícil y está al alcance de cualquier persona culta . . . Bastará que el lector aficionado pregunte con interés a cualquier anciana de color y obtendrá un cuento. Óigalo y escríbalo libremente en forma lisa y llana, sin preocuparse del pulimento ni del estilo literario, que más estropean que realzan el

³ A pesar de ser considerado un precursor esencial del estudio de la cultura africana en la diáspora, los primeros escritos de Fernando Ortiz, me refiero a aquellos publicados en los primeros veinte años del pasado siglo, tienen un fuerte contenido racista, reforzados por el atavismo criminal lombrosiano — *Los negros brujos* (1906) y *Los negros esclavos* (1916) —. Posteriormente —si tomamos a *Contrapunteo cubano* (1940) como punto de inflexión—, los ensayos de Ortiz se convirtieron en uno de los principales defensores de la cultura afrocubana.

positivo valor folklórico de una narración. Procure, en cambio, recoger las palabras o frases en lenguajes exóticos, aunque no las entienda ni sepa traducirlas, es decir las lenguas o cánticos africanos, que casi todos esos cuentos comprenden. (“Cuentos afrocubanos” 119)

Como resultado del creciente interés por rescatar el legado africano en Cuba —sobre todo a partir de la década de 1920— se comienza a mezclar una vertiente oral y anónima con otra vertiente escrita y culta. La memoria ancestral del ágrafo informante junto a la noesis del investigador experimentado da nacimiento a obras como *¡¡Oh, mío Yemayá!!* (1938) de Rómulo Lachatañeré, *Cuentos negros de Cuba* (1940) de Lydia Cabrera y *Cuentos y leyendas negras de Cuba* (1942) de Ramón Guairo. La reescritura del *corpus* mitológico trasgrede el ámbito religioso, pues ya no solo pertenece a la memoria de los viejos adeptos ni a las libretas que tan celosamente guardan los padrinos de generación en generación para sus ahijados iniciados, sino que comienza a circular en ámbitos letrados. En cierto modo, el cuento desacraliza al mito porque en él se desdibujan los límites entre el ritual religioso, la investigación etnográfica y la literatura. Este *pastiche* o “surrealismo etnográfico”, como le llamara James Clifford (citado por Torres 12), incorpora armónicamente la investigación etnográfica junto a las estilizaciones pertinentes de la labor artístico-literaria.

Con la publicación de los trabajos arriba mencionados y otros más recientes, y quizá por ello menos estudiados, como son *Poesía yoruba* (1963) de Martínez Furé, *Isla de güijes* (1964) y *Akeké y la jutía* (1978) de Miguel Barnet, *Osain de un pie* (1964) de Ana Garbinski, *Kele Kele* (1987) y *La lechuza y el sijú* (2002) de Excilia Saldaña, la mitología afrocubana queda constreñida a los límites escriturales. Sin embargo, con la teatralización del folklore se retoma la oralidad. El acto de teatralizar es en sí una reinterpretación de la

mitología en nuevos códigos orales y estéticos. Dichos códigos, aunque de carácter efímero, van más allá del canon escritural que, si bien eterno, está destinado a ser reducido a sus fronteras semánticas. La escritura no puede homologar la interpretación oral.

El intento más evidente por insertar la tradición afrocubana en el teatro es la creación del ya mencionado Conjunto Folklórico Nacional. Antecedido por los espectáculos folklóricos organizados por el Departamento de Folklore del Teatro Nacional de Cuba (1960) bajo la dirección del musicólogo Argeliers León, el Conjunto se convirtió en la primera institución revolucionaria cuyo único objetivo era la teatralización del folklore y su divulgación en el ámbito nacional e internacional. Creado por el etnógrafo Rogelio Martínez Furé y el coreógrafo mexicano Rodolfo Reyes Cortés en 1964, la praxis del grupo se basa en el profundo estudio de los acervos musicales, danzarios y orales de las diferentes tradiciones religiosas de origen africano practicadas en Cuba. El Conjunto también estrena lo conocido como teatro de autor.⁴ Tal es el caso de la pieza *Odebí el cazador* (1980) de Hernández Espinosa llevada a escena por Martínez Furé en 1982. *Odebí el cazador* es una versión libre del patakí “Ochosi de Mata”, del cual Hernández Espinosa retoma la idea central, pero sin la intención de la obvia reproducción mecánica de la historia mítica.⁵ Esto resulta en la desacralización del mito a través de la transmutación de los códigos religiosos y la universalidad del conflicto. La historia sigue a Odebí, cazador de nacimiento, a quien se le otorga un arco y una flecha con los cuales puede cazar a cualquier

⁴ El teatro de autor propone una dramaturgia propia a los intereses del creador. Por lo general el teatro de autor es el producto de largos periodos investigativos y de un esfuerzo por renovar, desde algún intersticio, la praxis teatral.

⁵ Tanto “Ochosi de Mata”, como “Oyá” y “Orumila y la Ikú”, que se mencionan más adelante, fueron recogidos previamente en los distintos ciclos de *¡¡Oh, mio Yemayá!!* (1938) de Rómulo Lachatañeré.

animal del bosque con la excepción de Eiyé-góngo, la maravillosa ave de mil colores. Impulsado por los sentimientos que suscitan las prohibiciones, Odebí desobedece el orden divino y se obsesiona con la caza del ave descuidando también su relación amorosa con Maguala, reencarnación de Eiyé-góngo. Sin noción alguna del dato anterior, Odebí mata al ave y con ello da muerte a su amada. Furioso reprocha a Orula por no confesarle el secreto y se rebela así contra la pleitesía irracional impuesta por el orden divino, pronunciándose dueño de su propio destino. La trasgresión del mito también está presente en su obra *Obá y Shangó* (1983),⁶ basada en el patakí de las orejas de Obá, que cuenta un pasaje esencial de la vida matrimonial entre ambas deidades yorubas.

En el oriente del país, el Cabildo Teatral Santiago (fundado en 1962) domina la iniciativa artística con su renovadora expresión teatral que retoma las tradiciones orales de origen yoruba y bantú y las mezcla con el teatro de relaciones, como ocurre en *De cuando Santiago Apóstol puso los pies en la tierra* (1974) y *Cefi y la muerte* (1978). Esta última está basada en el patakí “Orumila la Ikú” dramatizado por Raúl Pomares. Por su parte, el director de escena Tomás González Pérez también se suma al ciclo de patakíes con su obra *El rescate de Shangó* (1993), en donde cuenta un capítulo de la vida del temerario guerrero yoruba. Inspirado en el patakí “Oyá”, transcrito con anterioridad también por Lachatañeré, la obra de González Pérez se centra en la trampa que Echu y Oshún le preparan a Oyá para rescatar a Shangó de su destino aciago junto a la diosa del cementerio. Con el *Rescate de Shangó*, González Pérez, al igual que Hernández Espinosa, recodifica y transmuta la mitología afrocubana al introducir un lenguaje coloquial dotado de gran dosis de humor,

⁶ Bascom recoge dieciséis versiones del patakí de las orejas de Obá solamente en Cuba y en Brasil. En el capítulo IV se analiza la versión de Héctor Santiago, titulada “Patakí de Obá”, escrita desde la diáspora.

como es el caso de los vocablos vernáculos “ninja, bicicleta y estar en coba” (419), y al situar su acción dramática en el contexto habanero del presente.

No obstante, es en el teatro infantil donde más visible es el movimiento de derivación/aproximación desde y hacia el patakí u otros mitos y leyendas en el proceso de dramatización. En 1963 los hermanos titiriteros José y Carucha Camejo junto a Pepe Carril fundan el Teatro Nacional de Guiñol en La Habana y logran mantener en cartelera durante los años sesenta varias piezas inspiradas en los patakies, como *Chicherekú* (1964), *Oya Fumileré* (1965), *La loma de Mambiala* (1966), *Shangó de Imá* (1966-7) e *Ibeyi y Añá* (1969). El elemento lúdico, la imaginación y la magia dan pie a una creación teatral que combina en perfecto equilibrio las dos tendencias fundamentales del viejo lema horaciano *docere et delectare*. Esta es también la consigna de la compañía dramática infantil Teatro Papalote (fundada en 1962). Con sede en Matanzas y bajo la célebre dirección artística de René Fernández Santana, Teatro Papalote se ha caracterizado por su innovación en cuanto al manejo y producción del títere y por la renovación de la teatralización folklórica. La combinación entre arte y religión alimenta una serie de obras concebidas por el Premio Nacional de Teatro (2007) para los más pequeños de la casa, como es la antología *Haz de Tres* (1995) que recoge sus famosas obras “Historias de burros”, “Ikú y Elegguá” y “Los ibeyis y el diablo”. Imitando la dinámica del teatro bufo entre los personajes del *negrito* y el gallego, la última obra trata de las travesuras que dos hermanos jimaguas le juegan a un diablo explotador que se cree dueño del monte. La raíz negra y su antinomia blanca están también presentes en la antología *Reinas y leyendas* (1995) que cuenta con los monólogos “Ochún y el espejo mágico”, “Yemayá y la maravillosa flauta” y “Obatalá y el castillo encantado”. Otras agrupaciones habaneras que incorporan la mitología afrocubana a sus

espectáculos infantiles son la Compañía Teatral Integración (1990) dirigida por Raciél Reyes, el Teatro Cimarrón (1995) de Alberto Curbelo y el Teatro Chekeré.

Es justo resaltar que las dos obras de Gerardo Fullea que analizo a continuación, *Ruandi* y *Chago de Guisa*, se alejan de la teatralización folklórica, es decir, de la simple reproducción de la tradición oral y la repetición de códigos y símbolos conocidos de antaño en escena. En cuanto a la implementación del folklore en las diferentes expresiones culturales de la nación, Ramiro Guerra designa cuatro niveles en dependencia del grado de fidelidad con que se manifiesta en cualquier expresión artística.⁷ La teatralización folklórica es el tercer nivel, donde “un trabajo técnico y especializado desarrolla y amplía con necesarias estilizaciones las manifestaciones folklóricas, sin salirse de fronteras o marcos que puedan deformarlo” (7). Un ejemplo de las obras que se encuentran en este tercer nivel son la mayoría de las puestas en escena del Conjunto Folklórico Nacional — con excepción del teatro de autor— u otras manifestaciones artísticas cuyo objetivo es presentar, en un ambiente secular, la tradición folklórica lo más fielmente posible. El cuarto nivel “se ubica en el ámbito de la creación artística, inspirada en el lenguaje folklórico nacional” (7). En este estrato el intelecto y la sensibilidad del creador recobran primacía al manipular y reinventar la tradición a su antojo. A este nivel pertenecen las obras de Fullea, quien, en un intento por desligarse de cualquier vestigio que pueda atarlo al folklorismo y para evitar el debate que este término suscita entre lo considerado alta cultura vs. baja

⁷ Para Guerra el primer nivel comprende la manifestación folklórica en su estado más puro “ligado internamente a un rito, a un hábito recreacional, a una tradición o a un imperativo social” (5). Tal es el caso de los rituales en algún contexto religioso. El segundo nivel son aquellas manifestaciones — literarias, musicales, danzarias, etc.—aprendidas de los aspectos formales del primero pero que se “han desvinculado de sus contenidos originales que ya han perdido vigencia en el ámbito cultural del grupo que lo ejerce o de la época en que se revive” (6).

cultura, me confiesa en una entrevista personal: “No me interesa la religiosidad escénicamente, lo que me interesa es la magia y el misterio” (s/p).

El público infantil, los cambios en la dinámica gubernamental con respecto a la religión afrocubana y a su práctica, y la implicación emocional del dramaturgo, quien parte de motivaciones y vivencias personales para la composición de sus obras, allanan el camino hacia la introducción del héroe negro en escena. Inspirado en la literatura oral y superando la reescritura de elementos religiosos, Fullea logra con su héroe esclavo y su héroe cimarrón reevaluar la conciencia racial a través del rescate de ideales considerados pilares del carácter nacional: la resistencia y la rebeldía. Tanto Chago como Ruandi se lanzan a un periplo iniciático por el monte, centro de peregrinación y sacrificios, en donde deberán poner a prueba su valor enfrentándose a fuerzas naturales y mágicas, con el único objetivo de alcanzar el bienestar comunitario.

1.1 Ritos iniciáticos: comienzo del periplo del héroe y su compromiso social

Con apenas catorce años se traslada Fullea de Santiago de Cuba a la urbe capitalina. El detrimento de la salud de su madre, quien sufría de tuberculosis y no podía cuidarlo, lo condujo a La Habana bajo la custodia de sus tíos. Años más tarde plasma la relación “a medias” con su progenitora y homenajea su memoria en la obra Premio Casa de las Américas de 1989 *Chago de Guisa*. Graduado del Seminario de Dramaturgia del Consejo Nacional de Cultura (1961-1964), Fullea recibe clases bajo el renombrado Osvaldo Dragún y la también dramaturga mexicana Luisa Josefina Hernández. Historiador, crítico teatral, director de escena y dramaturgo, el santiaguero vio florecer su carrera bajo los proyectos artístico-literarios de la Revolución, pues de sus humildes comienzos en La Habana como lustrador de botas llegó a posicionarse como una de las figuras más

relevantes del teatro cubano contemporáneo, desempeñando su labor de dirección artística principalmente en la Compañía Teatral Rita Montaner (1962), un grupo que desde sus inicios se ha caracterizado por representar teatro de autor.⁸ Entre sus obras más conocidas y laureadas se encuentran *Cal en las Tumbas* (1961) —Tercer Lugar en el Primer Curso Nacional de Teatro Cubano del CNC (1962)—, *Azogue* (1979), *Plácido* (1982) —Premio Concurso Teatro Estudio (1982)—, *La querida de Enramada* (1981), *Lengua de coco* (1994), *Remolino en las aguas* (1996) y las obras que inspiran estas páginas: *Ruandi*—Mención Concurso La Edad de Oro (1978), Premio UNEAC (1985), Premio Rubén Martínez Villena (1986) — y la ya mencionada *Chago de Guisa*.

Con *Ruandi* y *Chago de Guisa*, obras concebidas como parte de una trilogía aún incompleta, Fullea retoma la estructura mitológica que sigue el periplo del héroe y, apoyándose en la literatura oral afrocubana, enmarca sus historias en el contexto de la lucha por la libertad de los esclavos y la independencia de Cuba. Ruandi, esclavo narigonero en un ingenio de la provincia de Matanzas,⁹ se lanza al monte tras la amenaza de ser enviado a la capital. Cansado de los maltratos propios de la esclavitud, en los que Fullea no ahonda por ser esta una obra concebida para los niños, el joven de doce años inicia un viaje por el

⁸ En el desarrollo del teatro ritual afrocubano han jugado un papel fundamental aquellos grupos que, bajo el mando artístico de algún creador, contribuyeron como espacio para la investigación y propagación de esta corriente teatral autóctona de Cuba. Tal es el caso del Teatro Nacional de Cuba; Teatro Caribeño, compañía de Eugenio Hernández Espinosa; Teatro de Arte Popular, creado y dirigido por Tito Junco Martínez; el Cabildo Teatral Santiago, especialmente bajo la dirección de Rogelio Meneses; y los diferentes proyectos que en los años noventa devinieron de la praxis del último en el oriente del país: Estudio Teatral Macubá, dirigido por Fátima Patterson, y Calibán Teatro fundado por Nora Lidia Hamze Guilart, así como también los grupos Teatros de Orilé de Mario Morales y Galiano 108 de Tomás González y Vivian Acosta.

⁹ Se les llamaba narigoneros a los esclavos cuya labor era conducir a los bovinos. Normalmente, los narigoneros eran niños de corta edad que manejaban a los animales tirando de las narigueras.

monte inhóspito en el que deberá enfrentar todos sus miedos con el objetivo de encontrar la libertad. El fin del ciclo mítico del héroe, donde el protagonista debe proveer algo beneficioso para su comunidad (Campbell 179), no es visible sino hasta *Chago de Guisa. Ruandi* culmina una vez que el narigonero logra sobrepasar todas las pruebas y alcanza victoriosamente su libertad; sin embargo, en *Chago de Guisa* descubrimos que el palenque de Guisa,¹⁰ situado en la actual provincia de Granma (antes Oriente), es regido por el gran Ruandi. El esclavo que comienza su periplo cuando era solo un niño logra crear dentro del ambiente colonial un espacio de resistencia y cimarronaje. Este es el gran acierto de Fullea, plasmar una visión descolonizadora y mítica de sus personajes negros en escena.

Por su parte, *Chago de Guisa* trata de las aventuras de un joven cimarrón de catorce años por el monte. Desde que recibe el llamado,¹¹ Chago se enfrenta a incidentes fantásticos que, si bien representan triunfos físicos en forma de recursos para el resto de los apalencados, suponen también triunfos psicológicos para él. La travesía de Chago es fundamentalmente interior y a su término comprende que su propósito en la vida, como héroe al fin, está intrínsecamente entrelazado con el de su comunidad. Como parte de la tradición del palenque de Guisa, el capitán Ruandi determina que todos los muchachos de

¹⁰ En el contexto colonial esclavista, los palenques eran comunidades formadas por negros cimarrones que lograban huir con éxito del cautiverio, por lo que se consideraban centros de resistencia esclava contra el sistema explotador. Normalmente, se encontraban intrincados en el corazón del monte.

¹¹ En *Chago de Guisa*, Fullea logra cumplir en gran medida con casi todas las etapas del periplo del héroe señaladas por Josep Campbell en *The Hero with a Thousand Faces*. Según Campbell, la primera etapa está compuesta por la llamada a la aventura o las señales de la vocación del héroe, la negativa al llamado o la locura de la huida del dios, la ayuda sobrenatural o la inesperada asistencia que recibe quien ha emprendido la aventura, el cruce del primer umbral y el vientre de la ballena o el paso del héroe por el reino de la noche. La segunda etapa, etapa de las “pruebas y victorias de la iniciación” consta de seis subdivisiones: el camino de las pruebas o del aspecto peligroso de los dioses, el encuentro con la diosa (Magna Mater), la mujer como tentación, la reconciliación con el padre, la apoteosis y la gracia última. El retorno está constituido por seis subdivisiones: la negativa al regreso o el mundo negado, la huida mágica o la fuga de Prometeo, el rescate del mundo exterior, el cruce del umbral del regreso o la vuelta al mundo normal, la posesión de los dos mundos y la libertad para vivir (Campbell 28).

edad deben iniciar una aventura por el monte de la que deben regresar “con algo que sirva para la alegría de todos” (34). Los cuatro amigos —José, hijo del curandero Bután (alusión a Babalú Ayé); Pedro, hijo del herrero Salabanda (referencia a Sarabanda en palo mayombe u Ogún en la santería); Lugo, hijo del valiente guerrero Siete Rayos (clara alusión a Changó) y Chago, hijo de Mata (referencia a Ochosi de Mata)— emprenden su travesía individual en aras del bien común. Guiado en las encrucijadas por Atocha, Chago recorre un largo viaje por diferentes derroteros: el camino de la sabiduría, el camino de la riqueza, el camino del poder y finalmente su propio camino, que le conduce hacia el palenque.

El motivo iniciador del viaje del héroe es en estas obras una deficiencia que afecta tanto al protagonista como a su comunidad. Esa deficiencia es para Ruandi la falta de libertad y para Chago la búsqueda de bienes que provean a los habitantes del palenque, ambas provocadas por la penosa empresa de la trata negrera y la esclavitud. Antes de comenzar su periplo, los personajes deben abandonar el entorno familiar y lanzarse a un lugar inhóspito. Chago abandona el palenque y Ruandi la hacienda para sumergirse “monte adentro” (80). El monte es el espacio en el que transcurre el período liminal del rito de iniciación de los protagonistas. Según Víctor Turner, los ritos de iniciación están compuestos principalmente por tres fases: la primera es la separación, la segunda es el período intermedio o liminal, y la tercera es la fase de reincorporación, en donde el sujeto ritual se encuentra en una nueva posición más estable con nuevos derechos y obligaciones (94). Ruandi, por ejemplo, tiene por obligación crear dentro del contexto esclavista un espacio donde se preserve la libertad que ha alcanzado y se convierte así en jefe de un palenque. Chago, por su parte, una vez que asume su propósito en la vida, debe optar por el camino del compromiso social.

No obstante, la mayor parte de la acción dramática de ambas obras transcurre durante la fase liminal del rito de iniciación de sus protagonistas, que en otras palabras es el periplo del héroe. Durante la fase liminal, tanto Chago como Ruandi están en constante contacto con el cosmos. Es en el monte, cosmos y olimpo para nuestros héroes negros, donde se origina el conflicto dramático a través del excitante sistema de pruebas. Conforme nos recuerda Turner, “neophytes in many *rites de passage* have to submit to an authority that is nothing less than that of the total community. This community is the repository of the whole gamut of the culture’s values, norms, attitudes, sentiments, and relationships” (103). Ciertamente, la relación de los personajes con el monte propicia la comunicación directa con los dioses y otros entes mágicos del rico dossier cosmogónico afrocubano. Tanto así que el contacto directo de los protagonistas con las fuerzas mágicas de la naturaleza del monte cubano propone un modelo de causa y efecto, pues cada decisión que toman los personajes durante su aventura determina no solo el fracaso o éxito de su empresa sino también el bienestar comunitario.

Por ejemplo, apenas comienza su travesía, Chago se tropieza con Luleno, un viejo esclavo leproso que los rancheadores Tano y Tino torturan porque no les revela el lugar del palenque. Como se rehúsa a cooperar, Tano y Tino lo atan a un árbol y lo abandonan a su suerte. Chago lo rescata y alimenta y, como premio por su buena acción, Luleno le obsequia una flauta con la que posteriormente se defenderá de los eggunes (seres mitológicos que según la tradición religiosa afrocubana reinan en el monte en la oscuridad de la noche). La buena acción de Chago, quien apenas emprende su aventura, es recompensada por la asistencia inesperada de Luleno. Gracias a la flauta, Chago puede escapar de los eggunes y llevar consigo plantas que beneficiarán a su comunidad.

Lo mismo ocurre en *Ruandi*. A lo largo de su camino, el joven esclavo se tropieza con diferentes animales, árboles y otras criaturas típicas del *corpus* mitológico afrocubano que, si bien unas veces le ayudan, otras le entorpecen. La primera prueba de Ruandi, como niño al fin, es contra el miedo. En la oscuridad de la noche, la ceiba “semeja para Ruandi un gigantesco animal de cien brazos” (38). Horrorizado, recurre a las enseñanzas de su abuela Minga, un personaje creado por el autor para representar la riqueza y sabiduría recóndita en la memoria colectiva de los antepasados africanos:

CEIBA. Ahora saldrás corriendo de nuevo hacia el barracón, llorando como lo que eres... ¡un malcriado y ridículo muchacho que se cree un héroe! Un tonto y miedoso que al primer obstáculo se detiene y arrepiente, pues no sabe lo que quiere.

RUANDI. Yo sí lo sé. ¡Lo sé! Y no soy ningún miedoso, no lo soy... Abuela Minga, ayúdame a vencer el miedo, ayúdame a vencerlo, abuela Minga.

MINGA. ¡Hummm! El miedo es el primer enemigo que uno puede encontrarse en el camino. Si superas el miedo inicial, habrás ganado la batalla. (40-41)

Además de la Ceiba del Bosque, Ruandi se tropieza con Doña Lechuza profusa, que con su prosopopeya no hace más que atrasarlo; con las Auras, que simbolizan el oportunismo y la mezquindad; y con el Alacrán Blanco, que le pica “porque la piedad no está en [sus] principios” (65). Pero también comparte su travesía con Doña Jicotea, que le brinda lecciones de perseverancia; con la Joven del Río (vaga alusión a Ochún), quien le ayuda a cruzar sus fieras aguas y con Doña Piedra. El pasaje donde interviene Doña Piedra, quien “no quiere estar detenida eternamente” (62), hace alusión al culto de las piedras y en

especial a Eleggua como dueño y señor de los caminos. Doña Piedra le pide a Ruandi que le ayude a llegar al río y este promete impulsarla con los pies, ya que cargarla en su bolsillo lo atrasaría mucho. Una vez en el río, la oscuridad de la noche y el cansancio vencen al muchacho, pero Doña Piedra le devuelve el favor y le ayuda a cruzar, cumpliendo así la función de Eleggua como orisha protector de los proyectos emprendidos por el ser humano, cuyo éxito o fracaso dependen completamente de su benevolencia u hostilidad.

De esta manera, el conflicto interno de los protagonistas —la búsqueda de la libertad y el camino hacia el autoconocimiento— se representa a través de un continuo enfrentamiento del hombre contra las fuerzas naturales. Como diría Wole Soyinka acerca del modelo del drama yoruba, “The relationship between man and god (embodiment of nature and cosmic principles) cannot be seen in other terms than those of naturalness” (15). Es el contacto de los personajes con el cosmos, en este caso el monte, el que provee la comunicación directa con las entidades metafísicas, tal y como ocurre en el enfrentamiento antes mencionado entre Chago y los eggunes que toma lugar durante su travesía por el derrotero de la sabiduría. En un pasaje que retoma la mitología bantú, Chago se encuentra con sus eggunes o muertos familiares. En cuanto lo reconocen, su abuelo, su padre y su hermano mayor le transmiten toda la sabiduría acerca de las plantas del monte y su uso. Paradójicamente, sus familiares le impiden que regrese al palenque, pues los conocimientos adquiridos solo deben existir dentro de los límites del monte (mundo de muertos) porque los humanos “tratarían de atesorar cada uno para sí la mayor cantidad de conocimiento. Y para ello lucharía” (62). Gracias a su astucia y a los polvillos de las mariposas que atrapa su amigo José, Chago logra librarse de ellos. Como la vida es un largo proceso de aprendizaje, moraleja que solo comprende Chago al final, una vez afuera olvida las

lecciones adquiridas. Sin embargo, Chago le entrega a José un jabuco con hierbas y raíces que logra extraer de su encuentro con los muertos, del que se beneficiarán grandemente todos los apalencados. En palabras de Soyinka, “entering the microcosmos is an act undertaken on behalf of the community, and the welfare of the protagonist is inseparable from that of the total community” (“Drama and the African World-View” 42). Después de todo, el éxito de Chago presupone el bienestar de su palenque y la libertad del joven Ruandi es un triunfo simbólico contra la empresa esclavista.

Si el paso por el monte es un período de autoaniquilación, de muerte, de renacimiento y aprendizaje, lo es también de enunciación. El monte cubano es el escenario desde donde emerge y desde donde se nos permite apreciar y evaluar el legado cultural afrocubano. Al respecto Lydia Cabrera señala:

El monte es sagrado porque en él residen, viven, las divinidades. Engendrador de la vida, somos hijos del monte porque la vida empezó allí; los santos nacen del monte y nuestra religión también nace del monte. Todo se encuentra en el monte —los fundamentos del cosmos— y todo hay que pedírselo al monte. . . La vida salió del monte, somos hijos del monte, monte equivale a tierra en el concepto de madre universal, fuente de vida. Tierra y monte son lo mismo. (17)

El monte es el único contexto en donde los personajes en tránsito pueden proyectar abiertamente su negritud. Siguiendo las nociones de Walter Mignolo (21), el monte, más que un simple lugar geográfico, es un nuevo lugar de enunciación desde donde se articula el discurso de los personajes; es el espacio epistémico en el cual el héroe ejerce la comprensión hermenéutica y, sobre todo, donde se propone una cosmovisión cultural a

través de la cual es posible anteponerse a las ideologías y prácticas hegemónicas. El monte, como fuente de toda la existencia, produce la plenitud del bien y del mal y se convierte en el espacio ideal para situar las aventuras que deben superar los personajes y también para develar sin prejuicios los fundamentos religiosos y otros misterios de la raza, justo como ocurre en el episodio ya mencionado de los eggunes, en el paso de Chago por el engañoso mundo de los güijes (sirenas cubanas) y finalmente en su encuentro con Oloffí, amo del cielo y la tierra. ¿Pudiera existir otro cosmos para nuestro héroe esclavo y nuestro héroe cimarrón dentro del contexto colonial donde las costumbres, los rituales y entidades mitológicas de la cultura afrocubana se presenten desde una perspectiva de celebración y no de rechazo? En comparación con la manigua y el monte que se muestran en *María Antonia* y *Mamico omi omo* como atmósfera siniestra donde típicamente ocurre el asesinato u otro acto de índole repudiable, Fuleda antepone su monte ubicuo como contradiscurso racial, como espacio simbólico de resistencia que brinda además a los negros las vías para la autoidentificación por ser depositario de la memoria colectiva.

1.2 “Ochosi de Mata”, el patakí integrado

Chago de Guisa está basada en un patakí específico: “Ochosi de Mata”. Incluido en *¡¡Oh, mío Yemayá!!* de Lachatañeré, “Ochosi de Mata” es un patakí hagiográfico que resume una anécdota de Ochosi, deidad del quehacer humano relacionada con la caza.¹² En la leyenda recogida por Lachatañeré, Oloffí le promete a Ochosi un aché (don/gracia)

¹² Jorge e Isabel Castellanos, en un intento por establecer cierto orden entre las deidades mayores del panteón lucumí, las dividen en diferentes categorías: las deidades cosmogónicas; las telúricas, ya sean fluviales, marítimas, de los minerales, de las plantas o de los agentes patógenos (como es el caso de Babalú Ayé); las deidades del quehacer humano y las deidades adivinatorias (“La religión: la Regla de Ocha” 25).

si logra cazar a la codorniz. La tarea es fácilmente lograda por el cazador; sin embargo, su presa desaparece. Cuando al fin logra llevar el ave al dios supremo y este le confiere la jerarquía de rey entre los cazadores, Ochosi pide que su flecha hiera mortalmente a quien le robó la codorniz en primera instancia, sin saber que irá dirigida al corazón de su iyare, su madre. Acongojado por el matricidio que acaba de acometer, Ochosi promete no hacer uso del aché que le otorgó Olofffi sino para mancillarlo (167).

A efectos de mi investigación conviene preguntarse: ¿cómo integra Fullea el patakí en su ficción dramática? y ¿qué códigos toma prestados de la mitología en el proceso de dramatización? En *Chago de Guisa*, Fullea no se limita a lo que sería la teatralización folklórica —según la teoría de Guerra mencionada anteriormente— a través de la reproducción mecánica del patakí y ni siquiera a la exégesis de su moraleja.¹³ En su lugar, se inspira en la historia de Ochosi para luego deconstruirla en su obra. Además de los cambios onomásticos, una diferencia notable entre el patakí recogido por Lachatañeré y *Chago de Guisa* es el carácter eminentemente sensual del conflicto, específicamente durante la intervención del secretario Orúmbila y Bisi, la chica del wemilere. Otra diferencia es el recurso del humor como fundamento de las situaciones dramáticas, tal y como ocurre durante el encuentro entre Chago y Olofffi:

OLOFFFI. ¡Codorniz, codornicita mía! ... Serás adorada, serás mi alma, serás... (*Se contiene y mira de reajo a Chago. Se compone algo su*

¹³ Si bien un patakí admite múltiples interpretaciones y, por cierto, es el trabajo del babalao conocerlas y transmitir las al consultado según sus necesidades específicas, se pudiera afirmar que “Ochosi de Mata” habla sobre la importancia de controlar la soberbia y la prepotencia. Sin embargo, *Chago de Guisa*, basada en “Ochosi de Mata”, propone una reflexión acerca del papel del individuo en su comunidad.

vestimenta y adopta una actitud grave, la que se espera de él) ... ¿Qué le hacemos, Orúmbila...?

ORÚMBILA. Lo que usted quiera, Olofffi.

OLOFFFI. Lo que yo quiera. Pues podríamos hacerlo amo de los montes...
¿no?

ORÚMBILA. Ya ese cargo está dado, mi padre.

OLOFFFI. Qué memoria la mía. ¡Oh! Basta de burocracia. Me tiene hasta la coronilla. (127-28)

Como es esta una obra intencionalmente concebida para un público infantil, Fullea despoja al creador supremo de la Regla Ocha-Ifá de su prepotencia y lo convierte en una deidad olvidadiza cuya alma se enternece ante la codorniz.

Ante la tendencia diacrónica y la atemporalidad típica de los patakíes,¹⁴ Fullea antepone su historicidad, característica presente en toda su labor dramática. *Chago* transcurre durante un tiempo determinado, las vísperas de las luchas independentistas (de 1865 a 1868), y en un espacio específico, Guisa. Con el ánimo de seguir señalando discrepancias es justo rescatar que el treno de Chago ante la muerte de su madre cobra protagonismo en la ficción de Fullea por ser fundamento necesario para el desarrollo dramático.

Sin embargo, es durante el clímax y el desenlace de su obra donde Fullea hace más explícitos los códigos que toma del patakí “Ochosi de Mata”. El patakí le otorga a *Chago de Guisa* el herramental simbólico para la escena climática y su posterior

¹⁴ Para más información acerca del tiempo mítico y su relación con el ritual en las civilizaciones premodernas véase *El mito del eterno retorno* del historiador, filósofo y novelista rumano Mircea Eliade.

resolución. Fullea utiliza el matricidio cometido por Ochosi como punto de inflexión para su protagonista. Imitando la acción del iyare de Ochosi en el relato de Lachatañeré, Aticide, madre de Chago, le roba la codorniz al ver el poco interés que su hijo muestra ante el compromiso social. Una vez de vuelta en el palenque, el capitán Ruandi exhorta a Chago a sumarse a la lucha por la independencia de Cuba, pero este último rechaza el compromiso que le exige la causa y se niega al regreso —primera fase de la tercera etapa del modelo del periplo del héroe propuesto por Campbell— porque el aché que le promete Oloffí es “mejor que la libertad” (121). Gracias al matricidio involuntario, Chago comprende su propósito en la vida y decide no seguir el derrotero de la riqueza, ni el de la sabiduría o el del poder, sino el camino hacia el palenque que le conduce a la lucha por la independencia. Tal y como propone Soyinka en su teoría acerca del drama yoruba, a diferencia de la tradición dramática occidental, el modelo trágico yoruba posee una orientación comunitaria (*Myth, Literature, and the African World*). *Chago de Guisa*, inspirada en “Ochosi de Mata”, se hace eco de este precepto, pues lo más importante es lo que hereda la comunidad como resultado del martirio del protagonista. El sufrimiento del héroe es necesario si tiene como consecuencia el bienestar comunitario ya sea en fortaleza moral, material o autoconocimiento colectivo. En suma, el matricidio del patakí se recicla en la versión dramática de Fullea como recurso detonante de la escena climática.

Otra excusa para utilizar a Ochosi como inspiración para Chago es la relación de la deidad con el cimarronaje y la insurrección de los negros. Según afirma Guillermo Martínez, Ochosi es una de las nuevas deidades que los esclavos comienzan a venerar en América e incorporan a su panteón (113). La condición del esclavo en el ambiente colonial implicó la pérdida o dislocación del instrumental ritual religioso y a la vez la incorporación

de la nueva situación al sistema mágico de adivinación. Cuando un negro lograba escapar del yugo del látigo y se internaba en el monte invocaba a Ochosi para huir con rapidez y librar la persecución. Con el paso del tiempo, Ochosi se convierte en patrón de los presos y de las causas injustas (Bolívar 71). Nada más aceptado que la deidad Ochosi de Mata como símbolo del coloniaje y el sentimiento antiesclavista para darle forma a Chago de Guisa, héroe cimarrón. Existe, sin embargo, una motivación personal por la cual el dramaturgo recurrió a este patakí en particular para componer su ficción. La muerte de su madre, de la cual se sintió por años culpable, es una de las razones que influye, como se estudiará a continuación, en la humanización del protagonista y lo aleja de la caracterización marginalizada, típica en el teatro con motivos afrocubanos de las décadas anteriores.

Compendiando lo antes analizado podríamos asentir que, desde un punto de vista narrativo, los mitos (intrínsecamente conectados en estas obras a los obstáculos que Chago y Ruandi deben vencer) ayudan a avanzar la acción dramática. De igual manera, su uso, más que herramental para entender y decodificar la realidad, propone el conflicto dramático que conduce al clímax y a su posterior resolución y ayuda en la concepción de los personajes.

1.3 Criollización del mito: el héroe negro, un nuevo tipo dramático

Llegados a este punto podremos coincidir en que la representación de los personajes negros en las dos obras de Fullea que aquí estudio se aleja exponencialmente del *negrito* del bufo cubano decimonónico y sus múltiples tipos: el catedrático, el negro congoleño, el negro brujo y el ñañigo. Igualmente se distancia del buen negro o negro noble —avatar del “buen salvaje” de la literatura colonial— que populariza la novela decimonónica

antiesclavista,¹⁵ y que es manso y servicial con el amo justo, pero feroz y vengativo con el amo cruel. Diferente es también a la representación del negro curro recogida en los artículos de costumbre de José Victoriano Betancourt y a la del negro brujo de Ortiz. Pero, sobre todo, Chago y Ruandi se distancian del negro marginal y alienado que el teatro ritual afrocubano perpetúa durante las dos primeras décadas de la Revolución, como queda constancia en las obras analizadas en el capítulo anterior: *María Antonia*, *Mamico omi omo* y *Santa Camila de la Habana Vieja*. Chago y Ruandi son héroes, pero no del todo al estilo de la mitología griega ni al de la tragedia ritual yoruba sugerido por Soyinka. De ambas fuentes se nutre Fullea para proponernos algo nuevo: un héroe esclavo y otro cimarrón, héroes caribeños que personifican el sufrimiento y la historia colectiva de su raza en el Nuevo Mundo.

He aquí, a modo de resumen, las características más significativas del perfil de este héroe negro y su periplo: (1) el motivo que provoca la fase iniciática del héroe y el comienzo de la aventura es una deficiencia que proviene de su condición racial. Ruandi se lanza al monte porque necesita ser libre y Chago porque debe proveer recursos a los apalencados. Ambas situaciones son creadas por el sistema esclavista colonial del que Ruandi y Chago son víctimas. (2) La aventura del protagonista (la acción dramática) se

¹⁵ Ver *Autobiografía* (1835) del escritor esclavo Juan Francisco Manzano (1797-1854) y *Francisco: el ingenio o las delicias del campo* (1839) de Anselmo Suárez y Romero (1818-1878), ambas escritas por encargo del literato Domingo del Monte (1804-1853). Inspirados por las tertulias organizadas por Del Monte, los jóvenes escritores criollos a finales de la década de 1830 proponen como centro de su escritura al negro esclavo. Así se populariza la llamada política del “buen tratamiento” dentro de la naciente literatura antiesclavista. Dicha política, de afán moralizante y didáctico, condena la figura del “blanco malo” por su trato injusto hacia los esclavos y alaba “al negro bueno”, símbolo de la mansedumbre y la resignación católica. Lejos de ser antiesclavistas, generalmente estos escritos proponen mejorar las condiciones del esclavo, pero no abolir la esclavitud.

desenvuelve mayoritariamente en un mundo regido por las fuerzas naturales y mágicas de la mitología afrocubana. (3) El cosmos, en este caso el monte, es el *locus* de enunciación desde donde se articula el discurso racial del héroe y desde donde este encuentra los recursos para el proceso de autoidentificación. (4) La fortuna del héroe es inseparable a la de su comunidad. Como Chago y Ruandi son personajes simbólicos, arquetipos del mito, el éxito o fracaso de su empresa está estrechamente ligado al destino de su comunidad. Esto nos lleva a la última característica: (5) el objetivo principal del periplo del héroe es siempre el bienestar comunitario; por tanto, el sufrimiento del protagonista debe resultar en la fortuna material o espiritual de su comunidad.

Estas características pueden servirnos como parámetros o puntos de partida interpretativos para rastrear la presencia del héroe negro en otras obras inspiradas en la mitología afrocubana. Tal es el caso de la obra de Hernández Espinosa mencionada anteriormente, *Odebí el cazador*, que también toma como base el patakí “Ochosi de Mata”. Pero ¿se pudiera afirmar que Odebí es un héroe? ¿Cómo el sufrimiento de Odebí provocado por la muerte de su amada, encarnación del ave de mil colores Eiyé-Gongó, resulta en el bienestar comunitario? La historia de Hernández Espinosa comienza con los júbilos por el nacimiento de Odebí, quien brota de entre las piernas del Apkwaló. Una vez el cazador se dispone a comenzar su aventura iniciática por el monte, Orula le advierte que puede cazar cualquier animal que encuentre en su travesía menos a Eiyé-Gongó. El viaje iniciático de Odebí es un período de aprendizaje, pero sobre todo de rebeldía, pues el muchacho se obsesiona con la caza del ave prohibida y reta el mandato supremo de Orula: “ningún descubrimiento del hombre es nefasto” (408). De esta manera Odebí, como arquetipo del mito, plantea un debate entre el derecho del hombre al conocimiento y la dependencia

absurda a las leyes divinas que lo condenan a la pleitesía y a la ignorancia. Odebí opta por ejercer su libre albedrío, tal y como hiciera María Antonia, pero a diferencia de esta sale victorioso en su altercado contra los dioses. Su *hybris* no culmina en tragedia, sino en una valiosa lección moral. Una vez superado el luto por la muerte de su amada, continúa su travesía por el monte cazando, que para Odebí es una aventura hacia el conocimiento: “Soy libre. Libre para conocer los secretos más íntimos que aún desconocemos” (417).

El conflicto de *Odebí el cazador* no es doméstico, sino universal. El conocimiento adquirido como parte de su error es un logro humanista, pues simboliza el éxito del ser humano en su conflicto contra el orden divino. La única diferencia entre esta obra y las de Fullea es la historicidad. La ficción en *Chago de Guisa y Ruandi* está inspirada en un capítulo de la Cuba colonial; de ahí que el contexto esclavista determine los personajes y sus motivaciones. Por su falta de historicidad, *Odebí el cazador* es una obra más apegada al mito; por lo tanto, Odebí es un personaje más genérico y abstracto.

Manita en el suelo (1931) de Alejo Carpentier es otra pieza inspirada en el acervo mitológico popular criollo con un contexto histórico definido, pues la trama transcurre en La Habana española del siglo XIX. Esta pieza que Carpentier escribiera especialmente para que fuese musicalizada por su entrañable amigo Alejandro García Caturla sigue la historia del personaje Manita, un negro ñáñigo jefe de potencias que “desinfló a la luna de una puñalá” (244). Esta obrita de la cual Carpentier se sintió muy orgulloso, pues en una epístola dirigida a Caturla le confiesa “es lo mejor que me ha salido escénicamente” (“Correspondencia” 298), es una rica pieza musical pensada para el guiñol. El personaje cuasi mítico de Manita se cree que estuvo inspirado en Manuel Cañamazo, una poderosa figura ñáñiga asesinada en un asalto dirigido por miembros de una secta abakuá en 1871

para liberar a estudiantes de medicina supuestamente de la misma cárcel de La Habana donde Carpentier escribió *Ecué-Yamba-O* (1933) (White 174).

Dentro del movimiento cultural del negrismo, *Manita en el suelo* persigue las mismas ansias que *Ecué-Yamba-O* de rescatar la autenticidad de los ritmos y los ritos africanos abakuás. Otros personajes populares que figuran en la pieza son Papá Montero, los Tres Juanes, la Virgen de la Caridad, el Chino de la Charada y el Capitán General de España. El acierto de *Manita...* es el rescate de la tradición mitológica y musical, su fallo es no reivindicar la raza. A pesar de la musicalidad de sus versos, “de su estilo moderno, alerta, teatral y viviente” (Carpentier, “Correspondencia” 299) y del humor inherente de los diálogos, *Manita* sigue siendo un criminal, un ñáñigo de afilados puñales, un lumpen, o al menos lo sumamente ingenuo por no saber que “¡Puñalá de ñáñigo nunca mató Luna!” (261). El carácter etnográfico de esta obrita, presente también en *Ecué-Yamba-O*, permite que se proyecte la negritud como un elemento auténtico de la nación cubana que se antepone a la centralización de la cultura bajo el modelo europeo, pero también la tacha de primitiva, en el sentido vanguardista, pues *Manita* es caracterizado como un personaje exótico y marginal. La presencia del héroe negro en las artes escénicas no será recurrente hasta el teatro infantil revolucionario, específicamente a partir de la década de 1980.

Volviendo a Fullea, es evidente que su dramaturgia muestra claras señales de hibridez cultural. En *Chago de Guisa* esta alquimia creativa se hace más visible con la interrelación de elementos rituales afrocubanos de la herencia yoruba y bantú. Si bien la obra parte de una reinención del patakí yoruba “Ochosi de Mata”, los nombres de los personajes y el panteón antropomórfico que interviene en el decurso del periplo de Chago apuntan a la herencia bantú. Del paradigma del drama ritual yoruba propuesto por Soyinka,

Chago de Guisa también adopta la orientación comunitaria y su estructura cíclica. Cada vez que Chago emprende un nuevo derrotero envejece diez años, mas cuando decide seguir su verdadero camino se vuelve otra vez un niño de catorce años. Chago sigue un patrón de creación y destrucción interminable, imitando así el ciclo del héroe oguniano señalado por Soyinka.¹⁶

Sin embargo, estas raíces africanas se mezclan en orgánico engranaje con la tradición mitológica griega. El periplo de Chago emula casi todas las etapas del viaje del héroe señaladas por Campbell. De igual manera, Fullea recrea el mitema homérico en el que Ulises se enfrenta a las sirenas en el mundo de los güijes y “los acertijos que logra vencer Chago aluden a Edipo y la esfinge” (Martiatu 154). Otro elemento de la tragedia griega que se vislumbra en *Chago de Guisa* es la falla trágica del héroe como resultado de su *hybris*.

Este carácter heterogéneo que peca de contaminación cultural es quizá el sello más evidente de la dramaturgia con motivos africanos en el Caribe. La criollización del mito comprende la negociación entre lo que Stuart Hall llama *présence africaine, présence européenne y présence américaine* (“Créolité and the Process of Creolization” 16). Esta criollización, proceso constante de apropiación, recreación, jerarquización, subordinación y resistencia, brinda las herramientas al dramaturgo para, a partir de la reinención de los mitos, crear lo inédito y con ello definir la identidad nacional. Chago y Ruandi, arquetipos del coloniaje, son una estrategia para la cubanización de los discursos míticos. A su vez, la

¹⁶ En su ya canónico ensayo “The Fourth Stages”, Soyinka plantea que el modelo ritual de la tragedia yoruba sigue un patrón “oguniano”. Es decir, imita los principios cíclicos de construcción y destrucción propuestos en la mitología acerca de la deidad Ogún. En dicho modelo, el alejamiento y desintegración del protagonista, seguidos por su renacimiento, afectan positiva o negativamente a su comunidad (140-60). Ver *Myth, Literature, and the African World*.

hibridez cultural y estilística de las obras de Fullea demuestra que la ansiedad por crear una narrativa nacional legitimadora no fue solo preocupación de los escritores en los años treinta y cuarenta del siglo XX.

Curiosamente, la heroína es la gran ausente. No será hasta los años noventa que la santiaguera Fátima Patterson retomará a la mujer negra como centro de su dramaturgia y logrará emancipar su representación marginal al evitar reproducir el personaje tipo de “la mulata *femme fatale*” tan popular en las letras cubanas.¹⁷ Tanto así que su obra pionera apunta hacia el florecimiento de un movimiento dramático producido por mujeres negras que busca replantear en escena la cultura afrocubana, el sufrimiento causado por la raza y los conflictos de género.

2. ¡La peste al último! El público infantil, la mitología y la *escrevivência*, alquimia perfecta para el héroe

Ahora bien, ¿qué factores provocan este cambio radical en la representación del negro en las artes escénicas? ¿Cómo el estilo dramático y el público hacia el que se dirigen tanto *Ruandi* como *Chago de Guisa* condicionan la caracterización de los personajes? ¿En qué medida la implicación emocional del dramaturgo, quien parte de vivencias personales para la creación de ambas obras, afecta positivamente a la exposición del acervo cultural afrocubano y la representación racial? Antes de intentar darle respuesta a dichos interrogantes en este apartado es preciso recordar que la década de 1980 vio renacer las artes escénicas a nivel institucional y proliferar la crítica especializada en Cuba. En las

¹⁷ La dramaturgia de Patterson se analizará en el capítulo posterior en relación con la praxis que adopta en las puestas en escena de su grupo Estudio Teatral Macubá con respecto al trance y a la posesión, que devienen del estudio de los mismos fenómenos presentes en los rituales religiosos afrocubanos.

aulas del Instituto Superior de Arte (1976) se comienza a experimentar con nuevas técnicas de interpretación dramática tanto de índole internacional como nacional. De igual manera, se crea en 1982 la revista teatral *Tablas*. *Tablas* ha logrado mantener hasta nuestros días un perfil crítico riguroso de la producción dramática que se escribe y estrena en el país, primero bajo la dirección de Rosa Ileana Boudet, luego de Yana Elsa Brugal, Omar Valiño, Ámbar Carralero, entre otros. Al final de la década se alcanza un signo estético y temático donde reina la pluralidad, según fundamenta Valiño, gracias al incremento de eventos y festivales especializados, al contacto con compañías extranjeras, a la búsqueda de la comunicación directa con el público, a la mezcla exitosa de estilos de diferentes generaciones de creadores, a la apreciación de la labor de todos los roles necesarios para la creación teatral (directores, actores, músicos, escenógrafos, críticos, etc.) y gracias “a la indagación social y ontológica en torno al hombre cubano contemporáneo y a la perspectiva individual de este ante el proceso histórico y su vínculo con la sociedad y la nación” (16-17). El teatro, no inmune a los cambios y a la reestructuración de los ochenta —una década que si acaso no vislumbraba la catástrofe política, social y dialéctica que se avecinaba con la derrota del campo socialista de Europa del Este, sí sentía de cerca los vientos de la *perestroika* y el *glásnost*¹⁸ de Mijaíl Gorbachov en la antigua Unión Soviética—, logra retomar la experimentación artística y rescatar la tradición, años más tempranos reprimida.

¹⁸ La *perestroika* fue una iniciativa de reforma económica propuesta por el gobierno de Mijaíl Gorbachov, jefe de Estado de la Unión Soviética (1988-1991), que buscaba democratizar y descentralizar el modelo económico sin atentar contra los ideales socialistas. Particularmente, el *glásnost* pretendía otorgarles más libertad a los medios de comunicación masiva. A la *perestroika* se le atribuye parte de la responsabilidad del colapso de la URSS.

En cuanto a la religión afrocubana, una serie de modificaciones sociales, incitadas en parte por la visita de líderes religiosos a Cuba, tuvo como resultado la libre práctica de los cultos, el cese de la captura de los líderes religiosos y finalmente la apertura del Partido Comunista a los practicantes. Dentro de la agenda del “deshielo religioso”, en 1985 se publican exitosamente las conversaciones de Fidel junto al fraile dominico brasileño Frei Betto en el tomo *Fidel y la religión: conversaciones con Frei Betto sobre el marxismo y la teología de liberación*, en un intento por enmendar la tensa relación entre la Iglesia católica y el Estado revolucionario a la luz de la nueva teología de la liberación.¹⁹ En 1987, dos líderes religiosos africanos visitan Cuba: el Asantehene de Ghana y el Ooni de Ife, líder supremo del pueblo yoruba de Nigeria. Como fruto de esta última visita, Cuba es seleccionada como la sede para el Cuarto Congreso Internacional de la Tradición Orisha y la Cultura, y se acuerda erigir un centro cultural en honor a la Isla con el nombre de José Martí en Ife, epicentro de la fe lucumí en Nigeria (Carlos Moore, *Castro, the Blacks...* 343). Finalmente, en 1991, después de casi veinticinco años de gobierno revolucionario, el Partido Comunista Cubano accede a abrir sus puertas a todos los religiosos, incluyendo los practicantes de las religiones afrocubanas. Por primera vez comienza una cierta apertura en cuanto a la libertad de culto y pensamiento religioso.

¹⁹ La teología de la liberación, a raíz del Concilio Vaticano II, intenta responder qué relación existe entre la salvación y el proceso histórico de liberación del ser humano. En Latinoamérica la teología de la liberación juega un papel importante en el contexto de la lucha de clases ya que se inclina hacia una lectura evangélica que favorece a los pobres. Bajo los preceptos de Frei Betto es totalmente posible ser comunista y cristiano puesto que todos los cristianos buscan, en primera instancia, la justicia social. En cuanto al caso de Cuba, Betto argumenta que la Iglesia católica se dejó manipular por el gobierno norteamericano, que se oponía rotundamente a la Revolución Cubana, especialmente cuando esta se negó a imponer, bajo los preceptos del socialismo, una dictadura de clases (3).

Como resultado, la escena de la década de 1980 comienza a abordar con más frecuencia la temática afrocubana. Superada la etapa del teatro colectivo y la movilización de las masas, el nuevo teatro se refracta hacia una praxis arraigada en la investigación. En palabras de Raquel Carrió, el interés por un teatro de investigación²⁰

abrió la experiencia teatral a fuentes vivas de conocimiento: en principio, las tradiciones campesinas, las leyendas o patakines procedentes de las culturas africanas llegadas al Caribe, las formas vernaculares y el acervo del folclore negro en Cuba, todo lo que de alguna forma había sido cultura marginal, *código secreto*, cerrado, sumergido. Pero este ascenso de “la marginalidad” va acompañado (o genera él mismo) un propósito de investigación, de experimentación como método para la configuración de la imagen textual y escénica. (50)

Esta preferencia por lo marginal tanto en el ámbito textual como en el escénico no es un fenómeno nuevo, ni comienza ni termina en los ochenta. En el capítulo anterior se analizaron obras que desde la década de los sesenta apostaron por descaricaturizar al *negrito* vernáculo y elevar a la altura del drama dichas “expresiones marginales” provenientes del acervo ritual y mitológico afrocubano; sin embargo, es durante los ochenta que se consolida la “necesidad investigativa” de las raíces culturales negras. Es en obras como *Ruandi*, *Chago de Guisa* y *Odebí el cazador* que el teatro ritual afrocubano logra

²⁰ El teatro de investigación en Cuba es un fenómeno atribuido principalmente a los grupos dedicados al estudio y puesta en escena de las tradiciones populares. Entre ellos se encuentra el Teatro Buendía, del que Carrió es aún asesora literaria, conformado por la primera ola de graduados del Instituto Superior de Arte fundado en 1976. En este apartado, Carrió se refiere especialmente al carácter transcultural de los montajes trasgresores de las obras *Electra Garrigó* en 1984 y *Lila, la mariposa* en 1986 del teatro Buendía bajo la dirección de Flora Lauten.

reformarse y deslindarse de ese sello marginal que caracteriza su expresión bifronte de años anteriores, gracias a una nueva proyección emancipadora de la negritud. La “maduración o consolidación” de la praxis del teatro ritual afrocubano, que es, a mi entender, el maridaje armónico entre la fiel representación de la cultura afrocubana y la representación desmarginalizada de los personajes, está profundamente vinculada al anhelo investigativo de los creadores en los ochenta y a su reconocimiento y revaluación por parte de la crítica especializada.

Un claro ejemplo es *María Antonia*. A pesar del exorbitante éxito taquillero durante su primera temporada en 1965 bajo la dirección de Roberto Blanco, la obra fue injusticiada negativamente por la crítica especializada, que claramente no estaba lista para una obra de tal trascendencia.²¹ No obstante, *María Antonia* continuó reapareciendo en el repertorio teatral y en 1985 se representó en el Festival del Instituto Internacional de Teatro en Canadá y posteriormente se grabó para la Televisión Española en 1989 como parte de la colección de puestas antológicas del teatro iberoamericano (Martiatu, *Una pasión compartida: María Antonia* 6). Otra muestra del interés de la crítica teatral por reevaluar las tradiciones afrocubanas es el volumen de Inés María Martiatu que sirve de inspiración para este estudio: *El rito como representación*. El libro, donde su autora acuña por vez primera el término “teatro ritual caribeño”, está compuesto por una serie de artículos críticos que Martiatu escribió mayoritariamente durante los años ochenta y noventa.

²¹ Ver en el capítulo anterior — página 29— la reseña negativa de Virgilio Piñera. Para más información acerca de la evaluación de las primeras puestas de *María Antonia* por la crítica especializada en los años sesenta consultar “María Antonia: Waniiléere de la violencia” de Inés María Martiatu.

En cuanto a su labor artística, Fullea afirma que es también en los años ochenta cuando logra “alcanzar una voz personal que respondía a [su] condición social, étnica y humana. Fue cuando aprend[ió] que más que decir tenía que aprender a conocer y reflexionar sobre lo aprendido” (Hidalgo 160). Los múltiples premios y puestas en escena de *Ruandi* y *Chago de Guisa* lo confirman. En 1983 la compañía Rita Montaner estrena *Ruandi*, luego la reponen el Teatro de Arte Popular en 1984, el Teatro Guiñol de Cienfuegos en 1991, el Teatro IATI en el 2001 y el Teatro Guiñol de Holguín en el 2005. Por su parte, en 1991 se estrena *Chago de Guisa* en el Teatro Nacional con la compañía Teatro Caribeño, y luego en 1993 por el Teatro de Arte Popular bajo la dirección de Tony Díaz. Ambas obras se han llevado continuamente a escena dentro y fuera de Cuba, en países como Estados Unidos y Francia, a lo largo de los años.

De igual manera, los años ochenta marcan el inicio de la presencia de la religión en el cine cubano, que se acrecentó en los años noventa. Dos filmes que incorporan el ritual religioso afrocubano son *Cecilia* (1982) de Humberto Solás, basado en la obra homónima de Cirilo Villaverde, y *Patakín* (1985) de Manuel Octavio Gómez, basado en *Changó Valdés* (1980) de Hernández Espinosa. En 1990 Sergio Giral sorprende con su versión cinematográfica de *María Antonia* y en 1995 los directores Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío estrenan *Guantanamera*. El resurgimiento de la práctica religiosa afrocubana parece estar directamente relacionado con las tensiones económicas y psicológicas del Período Especial a raíz del fracaso del campo socialista de Europa del Este y la desaparición de la Unión Soviética. La dictadura camaleónica de Castro, que atraviesa en los noventa una especie de crisis identitaria, se centraliza en la herencia afrocubana como estandarte de la nueva política nacional y como herramienta de legitimación. El discurso

oficialista reutiliza esa religión tildada de primitiva, “cosa de negros” y asociada con el oscurantismo como símbolo primordial de la cubanía.²²

2.1 La mitología y el folklore en la tradición teatral infantil

Además de los cambios político-estatales y del florecimiento del teatro de investigación, otro factor que indudablemente influye en esta nueva representación emancipadora de la negritud es el público. Tanto *Ruandi* como *Chago de Guisa* son obras de teatro infantil. El teatro infantil es una expresión dramática concebida y dirigida específicamente para los más pequeños, ya sea representada por adultos o niños. En un intento por estrechar la comunicación entre el joven lector y su historia, Fullea incluye un mensaje a modo de preludio dramático que curiosamente siempre comienza con la palabra “muchachos”. Con un tono tan desenfadado como aquel que encontramos en *La Edad de Oro* (1889) de José Martí,²³ el dramaturgo exhorta a los pequeños a amar en *Ruandi*: “Muchachos, no quisiera escribir ni una sola línea en donde no alentase una brizna de amor” (15). En el preludio de *Chago de Guisa*, ahora con una voz más desvincijada pero

²² En su estudio *Cubanidad and the Performance of Blackness in the Theater of Cuba's "Special Period"*, Elizabeth Ruf-Maldonado examina un conjunto de puestas en escena de los grupos Teatro Buendía, La Colmenita y Teatros de Orilé que utilizan los legados de la herencia afrocubana como recurso para imaginar y/o representar la cubanía durante el Período Especial. Justamente durante el Período Especial se populariza la “diplo-santería”, una iniciativa auspiciada por el gobierno donde se pretende atraer a extranjeros para que ejerzan turismo religioso y cuya principal ganancia recae en la monetización de las iniciaciones. “Santurismo” y “OchaTurs” son otros términos con los que también se le conoce a esta irónica estrategia del estado cubano para sobrellevar la crisis económica. Consultar “Santurismo” de Julie Rausenberger.

²³ En su tesis doctoral *Literatura infantil, ideología e identidad nacional antes y después del triunfo de la revolución cubana*, Zeila Frade argumenta que la revista *La Edad de Oro* de José Martí se ha convertido en paradigma de la literatura infantil nacional, sobre todo por su dimensión ideológica y pedagógica, ya que el autor asume como uno de sus objetivos inculcar a los jóvenes lectores principios éticos básicos, el amor por la historia latinoamericana y el compromiso para con el futuro de la nación.

no menos cálida ni paternal, el autor les recuerda a los niños la importancia del juego y los anima, pues son ellos los críticos más sagaces y sinceros, a que le compartan su impresión de la historia: “No me escuchen si miento y burlense, como buenos camaradas, si les aburro; pues entonces, evidentemente, no he entendido nada. Pero de ocurrir lo contrario... háganme sitio en la corrida y... ¡la peste al último!” (11). Y con ello el niño sabe que a través del ejercicio de la lectura penetrará en un mundo mágico de aventuras donde prevalecerá, ante todo, el juego.

Además del elemento lúdico que Fullea incorpora exitosamente en su historia, su teatro infantil tiene como uno de sus principios el viejo lema horaciano *docere et delectare*. El elemento didáctico, a veces en forma de experiencia estética, constituye el *ethos* de su fundamento dramático. *Chago de Guisa* y *Ruandi* son parte de la tendencia que floreció en el teatro cubano a mediados de los ochenta del siglo pasado que se centró en la rememoración del pasado histórico nacional (Espinosa Domínguez 54), por lo que exhiben un claro interés por educar a los niños acerca de los horrores de la esclavitud y otras consecuencias del coloniaje. Como el modelo dramático del periplo del héroe es un *bildungsroman* basado en el sistema de pruebas, *Chago de Guisa* y *Ruandi* proponen una reflexión sobre los valores de resistencia y rebeldía, especialmente por su relación con el sufrimiento racial durante la colonia. Parte de ese anhelo didáctico es enseñar a los más jóvenes la cultura afrocubana, la cual ha sido representada en las artes escénicas casi siempre desde la alteridad. ¿Cómo no reivindicar la raza cuando el teatro infantil, que inevitablemente opera en las aguas de la educación y el aprendizaje, estriba en torno a principios sociales y éticos? La experiencia estética que se logra en las obras gracias a la introducción de la magia propia de los rituales, del lenguaje poético y musical, de los

relatos mitológicos, cuentos y fábulas de origen popular constituye una lección a partir de la celebración de la negritud. No obstante, al autor no le interesa sermonear ni dictar una lección histórica magistral. Sus personajes niños ni hablan ni se comportan como adultos, sino que juegan a ser libres, a amar y a ser grandes. El logro de Fullea es haber combinado en equilibrado balance el componente lúdico y el didáctico, sin que el uno abruma necesariamente al otro.

Por su parte, el uso de la mitología y el folklore en la literatura infantil como vías para el entretenimiento y la educación no es una estrategia nueva. En Occidente la oralidad ha constituido las bases iniciáticas de la tradición literaria infantil, como confirman los cuentos del inglés John Newbery, *Pentamerone* (1634) del italiano Giovanni Battista Basile y *Contes de ma mère l'Oye* (1697) del francés Charles Perrault. Los comienzos del teatro para niños se remontan, a su vez, a la teatralización folklórica. Aunque es imposible precisar una fecha, Stuart Bennet sugiere que el inicio del drama infantil escrito comienza a finales del siglo XIX en Europa por compañías viajeras que teatralizaban historias folklóricas y cuentos de hadas. Entre ellos los más populares en el Reino Unido fueron *Peter Pan* (1904) de J. M. Barrie y *Toad of Toad Hall* (1929) de A. A. Milne (12).

La inclusión del folklore y la cultura popular tradicional en el teatro para niños en Cuba quizá tuvo sus inicios en las representaciones callejeras del negro congo Matinto a principios del siglo XIX. En *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore cubano*, Ortiz señala brevemente que Matinto se ganaba la vida con sus dotes de ventrílocuo y titiritero entreteniendo a niños y adultos en la zona villareña de Yaguajay. En su guiñol improvisado relataba cuentos impregnados de palabras congas e incluso confeccionaba títeres de personajes tipos de la época como el chino, el blanco, el negro y el mulato (525).

Después del triunfo de la Revolución, el ya mencionado Teatro Papalote, bajo la dirección artística de Fernández Santana, ha sido el grupo de teatro infantil que por más de sesenta años ha intentado incorporar las tradiciones de origen africano a su repertorio. Justamente a partir de los años ochenta, el grupo consagra su praxis arraigada en la investigación de la cultura popular con el estreno de *El gran festín*, donde incorpora el origen arará; *Nokán y el maíz*, historia de procedencia bantú; *El tambor de Ayapá*, *Obiyá fufeelé* y *Okín, pájaro que no vive en jaula*, inspiradas en la vertiente yoruba. No en balde, David Wood y Janet Grant confirman que las leyendas y mitos de diferentes culturas que tratan de la suerte y el destino, aventuras, monstruos, batallas en contra de elementos naturales, viajes iniciáticos y luchas por la supervivencia han probado ser exitosos en el teatro infantil a lo largo de los años (31). *Chago de Guisa* y *Ruandi* no son la excepción.

Otra serie de elementos técnicos que inscriben a estas obras de Fullea dentro de la tradición teatral infantil son el ritmo dramático, el lenguaje poético y musical y el humor. *Ruandi* está compuesta por doce cuadros de corta duración que ayudan al dramaturgo a mantener el interés de la audiencia joven, caracterizada por su poca capacidad de atención. Para conservar el ritmo dramático, Fullea utiliza lo que Woods y Grant llaman *suddenlies*, que no son más que pequeños cambios repentinos que buscan retener la atención activa de los niños (38). Los doce cuadros en *Ruandi*, por ejemplo, funcionan como una serie de miniclímax que conducen al clímax dramático final: la libertad del joven esclavo. Cada prueba que Ruandi va venciendo es acompañada por una sensación de triunfo que, en el mejor de los casos, se comparte con el público. Otros *suddenlies* que dotan de inmediatez a la trama pudieran ser el cambio constante de escenarios y localizaciones, la introducción de nuevos personajes a lo largo de la aventura y las transformaciones mágicas, como ocurre

con la Ceiba y la Niña del Río. De igual manera, la ligereza del lenguaje poético, la musicalidad de las intervenciones dialógicas de la abuela Minga y el humor de las situaciones matizan de colores brillantes la oscura empresa de la esclavitud. Tal es el caso de las intervenciones del papá de Belinda que, por ser el dueño de la hacienda y de todos sus esclavos, representa el sistema colonialista y es, por ende, uno de los antagonistas dramáticos. El Padre es incapaz de llamar al joven esclavo por su nombre, cada vez que se refiere al muchacho le llama Tuandi, Luandi, Cuandi, Suandi, Fuandi, Ñuandi y Muandi. Este sutil juego consonántico resulta en un eficaz recurso humorístico.

La creación del héroe negro se debe, ante todo, a que el personaje es el principal elemento con el cual el público infantil conecta por medio de la empatía. Chago y Ruandi no se imaginan desde la alteridad porque los personajes de una obra infantil, más allá de ser buenos o malos, son por naturaleza “larger than life” (Woods y Grant 41). Ya sea por sus exuberantes características físicas o por sus dotes mágicas, estos poseen peculiaridades que atraen y seducen a los más pequeños. Y es que, para mantener la atención de los niños, los personajes no deben ser mundanos ni su conflicto ordinario. La magia en *Ruandi* y *Chago de Guisa* y el emocionante sistema de pruebas, típico del derrotero del héroe, establecen lazos comunicantes con la audiencia, quien logra hacer suya la aventura de los jóvenes. El proceso de identificación con el personaje convierte al público en copartícipe de su destino. La empatía, por su parte, ayuda a inducir el elemento didáctico. ¿Cómo no convertir en héroes a sus protagonistas cuando la exaltación de la raza negra y su cultura es parte de la lección antirracista y antiesclavista que Fullea quiere transmitir a su público infantil? Como es de esperar, ningún personaje negro es antihéroe dramático. Resulta difícil personificar el antagonismo en estas obras pues, más allá de los seres mágicos que

estorban a los protagonistas durante su periplo, la antítesis dramática, ese elemento que rompe el *statu quo* y que provoca el conflicto, surge de la condición misma de los personajes: la esclavitud y el cimarronaje, productos del sistema colonial.

De tal trascendencia han sido estas obras de Fullea, que Ruandi va camino de convertirse en un ícono cultural del imaginario colectivo como lo fueron anteriormente el mítico Papá Montero y el entrañable personaje de Dora Alonso, Pelusín del Monte. En el panfleto “El timonel” que produce el grupo titiritero Teatro la Proa bajo la dirección de Erduyn Maza sobresale entre las crónicas teatrales del año 2014 una entrevista concedida a Ruandi. En ella el títere dialoga con su interlocutor acerca de la amistad, de su aventura, de la esclavitud y del perdón, y aconseja a los niños cubanos del presente (7-9). De igual manera, el Museo de Esculturas en Madera de la Dramaturgia Cubana, con sede en Matanzas, incorporó a principios del 2021 una nueva pieza llamada Ruandi creada por Adán Rodríguez Falcón e inspirada en el personaje del joven esclavo. La pieza, confeccionada con madera y sogas, se balancea en el aire por una hamaca que, según el artista plástico, significa “el juego infantil y las ansias de escapar hacia las nubes, de huir de su condición esclava” (citado por María Elena Bayón s/p). El acto de imaginar a Ruandi fuera del espacio constreñido de las tablas es un importante paso hacia la aceptación de su discurso y negritud en el imaginario colectivo.²⁴ Ruandi ya es irremediabilmente *larger than life* pues su esencia, que trasciende la ficción de Fullea, comienza a ser imperecedera. Dos conclusiones se pueden dilucidar del análisis anterior: (1) el teatro infantil en Cuba tiene gran dimensión pedagógica y (2) logra reflejar aristas larvadas de la cubanía con el

²⁴ Fullea le confesó a Darrelstan Ferguson en una entrevista publicada en la revista *PALARA. Publication of the Afro-Latin/American Research Association* en 2017 que estaba trabajando en un guión para una versión cinematográfica de *Ruandi* en los Estados Unidos.

rescate de las singularidades y temas tradicionales, especialmente aquellos procedentes de la vertiente de origen africano, algo que el teatro para adultos ha tendido a trivializar casi siempre a través de la representación burlesca o marginalizada de los negros y su sistema religioso.

2.2 *Escrevivência* o escribir desde adentro

Mientras platicaba con Fullea acerca de la estructura dramática de *Chago de Guisa* y su base mitológica en uno de nuestros encuentros durante el XXXIX Festival del Caribe en Santiago de Cuba en el año 2019, me confesó con voz resquebrajada y ojos vidriosos de dramaturgo octogenario: “Tenía esa deuda, tenía que escribir esa obra de alguien que ve cómo el mundo se le desbarata ante la pérdida de la madre. De ahí surgió Chago. Ahí escogí el patakí ‘Ochosi de Mata’. Esa obra de alguien que ve cómo el mundo se le derrumba con la muerte de la madre. Es una deuda con su vida y nuestra relación” (s/p). Si algo comparten *Chago de Guisa* y *Ruandi* es que ambas obras nacen de la experiencia íntima del autor, de capítulos dolorosos de su vida que logra exorcizar a través de la creación literaria.

Cuando tenía siete años su madre enferma de tuberculosis y no lo puede cuidar. Una vez que se muda a La Habana con sus tíos a los catorce mantienen una relación a distancia hasta que esta muere apenas con cuarenta y dos años. El fallecimiento de su madre provoca un sentimiento de culpa en Fullea que se refleja en la elección del patakí, donde Ochosi comete matricidio involuntariamente, y en los múltiples diálogos que entablan Chago y Aticide, donde evidentemente intenta revivir por medio de la ficción su frustrado vínculo maternofilial. Chago se refiere a su madre con tiernos eufemismos —“guanábana amarga” (26), “gorda verruguita” (26), “mi cosita gruñona” (27), “mi reina, mi sol” (28),

“mi guayaba pintona” (31) —, y es también gracias a la relación entre ambos que Fullea logra humanizar a su protagonista.

En cuanto a la inspiración para escribir *Ruandi*, Fullea recuerda que su amiga, la investigadora y crítica teatral Inés María Martiatu, le llamó por teléfono con gran pesar porque acababa de leer un fragmento de *El ingenio* (1964), la obra cumbre de Manuel Moreno Fraginals sobre la economía de plantación cubana durante el período esclavista en el Caribe. Se trataba de un acápite citado por Moreno Fraginals del artículo “Los bohíos al obscurecer” (1859) de Anselmo Suárez y Romero, acerca de un niño esclavo narigonero que murió tras ser aplastado por los robustos bovinos en un largo día de trabajo. Dio rienda suelta Fullea a su imaginación y en un par de días nació Ruandí, y con él vindicó al niño esclavo. En su lectura crítica de la obra de su amigo, Martiatu afirma: “Ya no era la imagen recurrente de la criatura cosificada, aplastada una y otra vez por los bueyes. Ahora era Ruandi, vivo, niño, hermoso y lleno de esperanzas” (48).

El vínculo emocional del autor con la historia narrada y el compromiso con la memoria colectiva de su etnia —la mitología oral afrocubana— contribuyen a la humanización de los personajes y a fijar el tono de su creación dramática. La escritora afrobrasileña Conceição Evaristo acuña el término *escrevivência* cuando se refiere a su propia producción literaria, una expresión altamente condicionada por la memoria de sus antepasados, por los sufrimientos de su raza y su género. La *escrevivência*, acrónimo de escritura y vivencia, compromete la escritura con la vida y valora la representatividad

múltiple a través del rescate de las voces marginalizadas por el discurso literario elitista.²⁵ Para Evaristo, la *escrevivência* es “a gênese de minha escrita está no acúmulo de tudo que ouvi desde a infância. O acúmulo das palavras, das histórias que habitavam em nossa casa e adjacências. Dos fatos contados a meia-voz, dos relatos da noite, segredos, histórias que as crianças não podiam ouvir” (18). Extrapolando con cautela los modelos interpretativos de esta teoría bautizada por Evaristo a las especificidades políticas, históricas y personales que particularizan la dramaturgia de Fullea, se puede aser que la *escrevivência* constituye el punto de partida narrativo de *Chago de Guisa* y *Ruandi*. Ambas obras están condicionadas por la memoria colectiva del imaginario socio discursivo en la forma de patakies, mitos y leyendas de origen afrocubano; ambas comparten un capítulo de la historia de la esclavitud y el cimarronaje durante la Cuba colonial, y ambas surgen de la experiencia personal del autor —la muerte de la madre y la llamada de Martiatu—.

Sin embargo, la teoría de la *escrevivência* no solo habla sobre los orígenes narratológicos sino que induce una reflexión sobre la proyección del sujeto narrado. Fullea exhibe un claro interés por reinterpretar la presencia africana en su ficción y otorgarle la agencia negada en las artes escénicas. Para ello condiciona de forma consciente la imagen y las acciones de sus protagonistas evadiendo la cosificación y subvirtiendo el hado nefasto. De esta manera, les ofrece a los lectores una nueva aprehensión de la

²⁵ El Movimiento Negro de Brasil acoge desde sus primeros momentos la producción literaria de Evaristo, altamente influenciada por las obras de los escritores afrobrasileños Machado de Assis, Lima Barreto y Carolina de Jesús. Normalmente se refiere a la *escrevivência* como un acto de insubordinación donde “se habla a través de los orificios de la máscara” (Marra s/p). Esta es una poderosa imagen que Evaristo toma de un mito afrobrasileño que cuenta la historia de una esclava que se rebela cuando iba a ser violada y le ponen como castigo una máscara con un orificio. Su *escrevivência*, influenciada por las memorias de sus antepasados y su condición de mujer negra, es un acto de rebeldía.

negritud. Ruandi ya no es solo el niño que muere aplastado por los bueyes, es el héroe que logra alcanzar su libertad. Chago se rehúsa a ser pescador, curandero o labrador como le pide su madre; él anhela algo diferente, quiere “más que todo eso” (28). La ambición del joven cimarrón se asemeja a la de Fullea, quien de sus humildes comienzos como lustrador de botas y limpiapiso logra posicionarse como una de las figuras más prominentes del teatro cubano contemporáneo. Hay tanto de Fullea en Chago y Ruandi como hay de Chago y Ruandi en los negros cubanos. Esa es su *escrevivência*, escribir desde adentro.

3. Conclusión: del patakí a la escena

A través de estas páginas he tratado de exponer otra vertiente del fenómeno teatral afrocubano, esa que apuesta por la representación mitológica o dramatización de la tradición oral. Más que una hierofanía de los patakíes, kutugungos y otros mitos y leyendas de origen congo, carabalí y arará, las obras que se inscriben en esta última corriente —ejemplificada por Fullea, Hernández Espinosa, González Pérez y Fernández Santana— tienden a otorgarle primacía a la creación artística y a la iniciativa del dramaturgo, quien, a su vez, le confiere protagonismo al elemento mágico, al lúdico y al didáctico más que al religioso. Las propiedades sacras del mito ceden ante la dinámica teatral, se transmutan, se profanan y humanizan en su evolución artística. De grata sorpresa fue descubrir que esta manifestación teatral encuentra en el público infantil su más fiel receptor y que los niños se conviertan en futuros guardianes de la tradición y en predicadores de la representación desprejuiciada de la negritud, motivo que muchas de estas obras promulgan. En deuda quedo, por razones de formato y espacio, con las obras de Fernández Santana y la labor de los grupos Teatro Papalote, Teatro Cimarrón, Teatro Chekeré y Compañía Teatral Integración, por solo mencionar algunos.

Ante todo, la concepción del héroe responde a la necesidad de materializar ideologías o discursos representativos del carácter nacional. En este caso, la propagación del estereotipo de un héroe esclavo y otro cimarrón en el teatro infantil habla de la importancia de transmitir a las nuevas generaciones los ideales de resistencia y rebeldía, componentes básicos de la cubanía por su relación con la historia de lucha y liberación.

Esa presencia negra, que como arroyuelo subterráneo ha sedimentado las bases del teatro cubano desde sus tempranas expresiones vernáculas disfrazadas bajo la burla bufa hasta la escena revolucionaria permeada de marginalidad, es una fuerza reprimida a la que se le permitió solamente ver la luz a través de lo que Henry Louis Gates llama “estrategias de significación”: el desvío, la evasión, el mimetismo, mediante la subversión de la cultura dominante, la apropiación, la traducción y expropiación (1988). *Chago de Guisa y Ruandi* demuestran que esa presencia continuó transformándose hasta encontrar una voz propia y nueva con la cual articular sus singularidades y posicionarse como ícono imprescindible de la cultura nacional creando, desde las tablas, un nuevo espacio desde donde interpretar *lo cubano*.

CAPÍTULO III.

ENTRE “EL ENTRETENIMIENTO” Y “LA EFICACIA”:

EL TRANCE Y LA POSESIÓN COMO MÉTODO DE REPRESENTACIÓN ACTORAL

El trance y la posesión no son fenómenos ajenos a las artes escénicas. Richard Schechner afirma que las manifestaciones que acontecían en las cavernas durante el periodo paleolítico poseían un carácter chamánico, por lo que se intuye la presencia del trance desde entonces (198). Alrededor del mundo varias culturas incorporan ya sea el trance o la posesión en sus manifestaciones artístico-religiosas; tal es el caso del trance en el que caen las bailarinas balinesas durante la danza del demonio Rangda contra Barong o el de los hombres morans de la tribu Samburu, la posesión de los orishas durante las ceremonias del candomblé brasileño o la santería cubana y las disímiles expresiones chamánicas —entre las que se encuentran las de las mujeres coreanas llamadas mansins, las de la tribu nativa norteamericana Haida y las de los aztecas, mayas e incas en Sudamérica, por solo mencionar algunas—. No es por azar que explicar los orígenes y las causas de este fenómeno es una tarea que ha seducido a lo largo de los años a psicólogos, cineastas, teatristas y antropólogos de la talla de Victor Turner, Edison Carneiro, Henri-Georges Clouzot, Antonin Artaud y Jerzy Grotowski.

Como se ha venido estudiando en los capítulos anteriores, a partir de la segunda mitad del siglo XX los dramaturgos y directores del teatro cubano —influenciados en parte por las investigaciones de Artaud, Grotowski, Peter Brook y Eugenio Barba— comienzan a estudiar los orígenes del teatro en el ritual y encuentran en las tradiciones afrocubanas

una fuente de inspiración para la creación dramática. En este capítulo examinaré cómo diferentes grupos teatrales utilizan la posesión y el trance típico de los rituales religiosos afrocubanos y el espiritismo cruzado como una metodología psicofísica para el entrenamiento actoral y la representación escénica.¹ Para ello me centraré, principalmente, en las técnicas del semitrance y el teatro trascendente desarrolladas y practicadas por los grupos Cabildo Teatral Santiago, Estudio Teatral Macubá y Galiano 108, respectivamente.

Antes de sumergirnos en el caso del teatro cubano es necesario hacer algunas aclaraciones en cuanto a los términos y repasar someramente las teorías de varios teatristas que impulsaron el estudio del ritual y el trance en el teatro occidental contemporáneo.

En sus escritos sobre el trance, la posesión y el chamanismo, y en un intento por definir dichos fenómenos, I. M. Lewis afirma que el trance, ya sea místico o médico — inducido por alucinógenos u otros narcóticos— es un estado alterado de la conciencia (38). Lewis argumenta que, aunque el trance y la posesión se vean como experiencias equivalentes, en varias culturas la posesión de un espíritu o una entidad metafísica ocurre mucho antes de que una persona entre en estado de trance. Para Lewis la posesión es “an invasion of an individual by a spirit” (40). No obstante, la posesión no siempre proviene de un espíritu, sino también de la invasión de entes inanimados. Las bailarinas de Sanghyang en la cultura balinesa, por ejemplo, son poseídas por animales u otros objetos exánimes como una escoba o una papa (Belo 220–22).

¹ Se cree que en Cuba la práctica del espiritismo kardeciano ya existía durante los años de la lucha por la independencia a finales del siglo XIX. Víctor José Almanza Tojeiro asegura que en el Primer Congreso Internacional Espiritista realizado en Barcelona en 1888 Cuba fue el país con más representación después de España y Francia (7). El espiritismo cruzado se refiere a una forma sincrética muy autóctona de la Isla, cuya praxis combina otros cultos de origen popular como la santería de origen yoruba, el palo monte de origen bantú y el catolicismo. Ver *La práctica del espiritismo en una región histórica de Cuba*.

Para hablar del trance en el teatro occidental contemporáneo hay que remitirse a las investigaciones de los ya mencionados Artaud y Grotowski. En el manifiesto del teatro de la crueldad (1938), Artaud propone su rechazo al teatro institucionalizado y establece las bases del teatro radical de 1960. Con el objetivo de impactar al público a través de imágenes desgarradoras, Artaud concibe al actor como un atleta cuyos movimientos constantes, gestos y sonidos guturales deben conducir al trance. El actor, en el centro del escenario, debe despertar en el público sensaciones propias de la naturaleza humana por medio de acciones grotescas: “Propongo devolver al teatro esa idea elemental mágica retomada por el psicoanálisis moderno. . . Propongo devolver por medio del teatro a una idea del conocimiento físico de las imágenes y de los medios de provocar los trances, como la medicina china conoce” (Artaud 80). Para diseñar su teoría, Artaud toma como punto de inspiración la ritualidad y la magia características del teatro oriental balinés.² Es de vital importancia para el director francés la conexión entre la emoción y la respiración, pues estas, acompañadas de la repetición constante del gesto desprovisto de texto, incitan al trance escénico. En ese caso la palabra trance no sugiere una posesión, sino una especie de éxtasis logrado por la disciplina y la espontaneidad, elementos que en el teatro de Artaud no son contrarios, sino que se refuerzan entre sí.

² El teatro oriental balinés, también conocido como danza-drama balinesa, incorpora el trance como medio preferencial de comunicación. En *El teatro y su doble*, Artaud dedica gran parte a examinar los aportes del teatro balinés y a explicar la importancia que supondría para el teatro occidental adoptar la práctica teatral balinesa y su peculiar vínculo con el ritual y la naturaleza. En un momento explica: “En un espectáculo como el del teatro balinés hay algo que no tiene ninguna relación con el entretenimiento, esa idea de una diversión artificial e inútil, de pasatiempo nocturno que caracteriza a nuestro teatro. . . Esa gesticulación intrincada y minuciosa tiene un objetivo inmediato, que persigue con medios eficaces. Los pensamientos a que apunta, los estados espirituales que procura crear, las soluciones místicas que propone son animados, mostrados, alcanzados sin retrasos ni circunloquios” (60).

Por su parte, el director y teórico polaco Jerzy Grotowski es quizás una de las voces que más profundizó el estudio del ritual en el teatro. Este incluso realiza un viaje a Nigeria en 1978 y varios a Haití entre 1977 y 1979 con el objetivo de estudiar el ritual yoruba y el vudú. En su *Teatro pobre* (1968), Grotowski habla de la necesidad de deshacerse de la escenografía, del maquillaje, de la luz y de otros artilugios que eran considerados imprescindibles en la puesta en escena para centrarse únicamente en el actor como agente transgresor. El trance era para el director polaco una parte indispensable del trabajo psicofísico actoral. A través de la repetición exhaustiva de pequeñas acciones físicas o de la acrobacia, el actor del Laboratorio Teatral forzaba su cuerpo hasta límites inimaginables para crear el personaje. Grotowski pretendía erradicar los bloqueos en el actor y liberar sus impulsos para poder inducir el trance:

Trance, tal y como lo entiendo, es la habilidad de concentrarse en una forma teatral particular que puede ser obtenida mediante un mínimo de buena voluntad. . .Aquí está la clave. Autopenetración, trance, exceso, la disciplina formal en sí misma: todo esto puede realizarse siempre que uno quiera entregarse totalmente, humildemente, sin defensa. Este acto culmina en un clímax: produce alivio. (32)

En la metodología grotowskiana se busca eliminar la resistencia psicofísica que imponen el cuerpo y la mente ante los estímulos cotidianos para poder acceder a los impulsos naturales. A diferencia del “actor cortesano” (29), quien para interpretar utiliza todos los trucos que guarda en su arsenal, el “actor santificado” (29) es aquel capaz de llegar a la espontaneidad a través de la disciplina del gesto y las emociones, es el que realiza un acto de autosacrificio en cada puesta frente a la audiencia.

Con las teorías de Artaud y Grotowsky en la mira, los directores de escena y maestros cubanos comienzan pronto a dejarse seducir por los principios del trance y la posesión como una vía alternativa para la representación escénica. Una leyenda que ha pasado al imaginario colectivo cuenta un mítico encuentro entre el maestro de actores cubanos Vicente Revuelta (1929-2012) y Grotowski. Según la historia, de conocimiento público entre los actores y demás gente del teatro cubano, Grotowski recibe a Revuelta con poco entusiasmo. El cubano, quien deseaba conocer la técnica detrás de las teorías del polaco, le pregunta inquisitivamente acerca de la misma. Para su sorpresa, Grotowski extrae de su bolso un libro del antropólogo y etnólogo cubano Fernando Ortiz y le asegura que la técnica provenía de ahí.³ Dicha historia ha servido como una especie de motor impulsor que incitó a la introspección y estudio de la cultura afrocubana como medio preferencial para la metodología actoral.

En 1968, Revuelta funda el grupo Los Doce, entre los que se encontraban actores que luego se convertirían en maestros y en figuras prominentes del teatro cubano, como es el caso de Flora Lauten y Tomás González Pérez. Alumna de Lauten es Nelda Castillo, fundadora del grupo El Ciervo Encantado, quien se sirve de la ritualidad para elaborar su técnica del trance. Por su parte, enfocado completamente en los acervos religiosos afrocubanos y el espiritismo cruzado, González Pérez —para ese entonces asesor teatral del Conjunto Folklórico Nacional— elabora su técnica trascendente de actuación y danza oráculo con su grupo Teatro Cinco, que posteriormente continuarán llevando a escena dos miembros egresados en el grupo Galiano 108.

³ No se sabe a ciencia cierta cuál fue el libro de Ortiz que le mostró Grotowski a Revuelta, aunque varias fuentes me han confirmado que puede tratarse de *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*.

En toda Cuba surge una diversidad de enfoques y propuestas metodológicas enraizadas en la cultura afrocubana y en las cuales el trance y la posesión son las técnicas principales para desarrollar el entrenamiento psicofísico del actor. Inés María Martiatu deja constancia de ello en sus notas recopiladas durante los talleres teórico-prácticos que se llevaron a cabo durante el “Seminario Internacional Rito y Representación” (1996). La investigadora, con afán de que lo presenciado pasara a la posteridad, describe paso a paso el taller impartido por el dramaturgo y director Eugenio Hernández Espinosa. Ayudado por la música y los movimientos físicos de la danza del Conjunto Folklórico Nacional, Hernández Espinosa elabora en su taller titulado “Carácter sincrético y ritual de la representación y su teatralidad” (161) ejercicios que inducen a los participantes al trance. Igual constancia queda en los apuntes de Martiatu del taller dictado por el director de Teatros de Orilé, Mario Morales, titulado “Cuadro de vida yoruba y jerarquización de los elementos naturales en el intérprete” (169). Basándose en aspectos de las creencias afrocubanas de origen yoruba, Morales propone como premisa buscar el “yo” interno valiéndose de los ritos adivinatorios, para luego lanzarse a la improvisación ayudado por la danza y la música.

En este sentido, los directores cubanos centraron sus esfuerzos en encontrar dentro del rico mundo de las múltiples religiones populares los recursos estéticos para el montaje teatral y los internos para teorizar acerca del trabajo psicofísico del actor. El resultado es un teatro innovador, pues se vislumbra la creación de técnicas plurales autóctonas de Cuba que incorporan y proponen, tras un arduo proceso de investigación, los principios del trance, la posesión y otros aspectos de los rituales afrocubanos como punto de partida alternativo para la interpretación dramática. Este nuevo enfoque metodológico, por así

llamarlo, es de carácter heterogéneo, pues el actor reconoce estar en trance y a la vez consciente del “aquí y el ahora” y sobre todo prueba ser exitoso para la representación de cualquier temática, ya sean los mitos histórico-político-sociales, los problemas de la mujer cubana en la sociedad contemporánea o temas tan sublimes como el amor, la violencia de género, la destrucción y la desmoralización de los valores espirituales de la sociedad. Justo este es el propósito de apostar por los acervos mágico-religiosos en el teatro, encontrar una especie de espejo introspectivo que revele los aspectos más recónditos de la cubanía; en palabras de Turner, “a way of showing ourselves to ourselves” (*From Ritual to Theatre* 685).

1. El trance y la posesión como método alternativo

1.1 Cabildo Teatral Santiago y Estudio Teatral Macubá, la afrocubanidad en la escena santiaguera

La inauguración en Santiago de Cuba de la sala Estudio Teatral Macubá en 1992 de Fátima Patterson fue antecedida por el estreno de la obra *Repique por Mafifa o la última campanera* (1991) que ella misma escribió, dirigió y protagonizó. Egresada del Conjunto Dramático de Oriente (1962), luego conocido como el Cabildo Teatral Santiago en 1977, Patterson incorpora también en su narrativa escénica el estudio de las religiones populares, la ritualidad y la magia que caracterizan las puestas del Cabildo. Es necesario hacer aquí un paréntesis para reconocer la labor del Cabildo, escuela de Patterson y pilar en el desarrollo e inclusión de los acervos afrocubanos en las artes escénicas en el oriente del país. Tras el cambio político administrativo en Cuba propiciado por el Primer Congreso del Partido Comunista en 1975, el Cabildo asume como una de las directrices de su

trayectoria artística la labor comunitaria como objetivo primordial del trabajo social. Convencido de que la praxis teatral no está constreñida a una institucionalización determinada, el Cabildo se lanza a las calles y llega a las barriadas más pobres de la capital santiaguera, desafiando así las representaciones de las salas convencionales.

Con la ayuda de los Comités de Defensa de la Revolución y otros organismos comunistas, el Cabildo desarrolla una estética en la que prevalece la creación colectiva y cuyo cimiento es la revisión de los mitos afrocubanos y los temas históricos de gran incidencia política y social. Tal es el caso de obras como *Cefi y la muerte* (1978), que se apoya en una leyenda yoruba para narrar los horrores de la esclavitud, o *De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra* (1974), donde se mezclan el género de las relaciones, el sainete español y la cultura bantú.

El Cabildo es mayormente conocido por incorporar el género de las relaciones a su repertorio. Como antes se mencionó en la introducción, el teatro de relaciones, callejero y de gran oralidad, se caracterizaba por la representación de pequeñas escenas, décimas o canciones interpretadas por los negros libres durante el periodo colonial español. A la usanza de los *griots*, los negros en Cuba narraban sus cuentos, la mayoría de índole jocosa o educacional, al paso de la conga. Si bien el nacimiento de las relaciones se encuentra en las representaciones breves y monólogos del teatro español del siglo XVI, en territorio cubano se enriquecen con la tradición yoruba y bantú: “their roots are in the Spanish gangarilla, but they also correspond directly to the Bantu *ibizongo* and possibly to yoruba itinerant theaters of the eighteenth century. The original relaciones, made use of a variety of entertaining devices from wooden horses to satirical songs, which the Cabildo adopted” (Weiss 148). En tierras santiagueras aflora una identidad supranacional producto de la

mezcla de la hispanidad y la africanidad. Esa identidad heterogénea que es, al fin y al cabo, la identidad caribeña, queda impregnada en las manifestaciones artísticas de Cuba, y las relaciones son un ejemplo de ello. Es por ello que se cree que el género de las relaciones es una de las primeras manifestaciones artísticas que logra combinar el folklore y el teatro en Cuba. El propio nombre del conjunto, por ejemplo, hace homenaje a los cabildos negros de nación o libertos que se reunían desde la época de la colonia para salvaguardar sus tradiciones culturales, protagonistas del antedicho desfile del Día de Reyes. Nada más justo entonces que el nombre Cabildo Teatral Santiago para el grupo que adopta tanto la estética poco convencional como la magia y la ritualidad religiosa de los cabildos.

Como resultado de sus años en el Cabildo Teatral Santiago, Patterson combina en su teatro la praxis del conjunto con un intenso estudio de las formas más sublimes de la magia y la oralidad de las diferentes religiones afrocubanas. Este es su sello distintivo. El suyo no es un teatro religioso, sino un teatro donde se desborda la magia de la religiosidad. Tal es el caso de su obra insigne, *Repique por Mafifa*, de gran alcance telúrico y trascendente. La pieza se centra en un personaje real: la primera campanera femenina de la conga de Los Hoyos,⁴ Gladys Linares Acuña, más conocida como Mafifa o la niña. La historia narra el paso de la vida a la muerte, pues la protagonista acaba de fallecer y no acepta el estado actual en el que se encuentra. Mafifa intuye algo fuera de lo normal, y

⁴ La conga de Los Hoyos tiene sus raíces en “la parranda *Los brujos del limón*, la cual salía por el barrio de Los Hoyos con cantos de puya o sátira a la metrópoli española” (Sánchez Cervera, s/p). Hoy es uno de los colectivos musicales populares más conocidos de la región oriental de Cuba. He aquí otro aspecto que emula Macubá del Cabildo, el situar sus obras en las barriadas pobres de Santiago para presentarle al público una puesta en escena en la que se pueda sentir identificado.

como es una ferviente creyente arriba a la más lógica conclusión: sospecha que alguien ha intentado hechizarla. Una vez comprende que está muerta, el personaje entra en catarsis para finalmente descubrir en la muerte una libertad que nunca alcanzó en vida:

MAFIFA. ¡Me jodí! (*Conga sube y baja.*) Alguien me ha puesto un daño. (*Se incorpora con achaque.*) ¡No me siento! (*Se palpa las manos, los brazos, el torso.*) Una güemba bien fuerte pa que me hiciera polvo y no levantara más nunca cabeza... Sí, porque algo me han tirado que estoy más pesada que un muerto y más ligera que un ánima. (*Conga sube y baja. Se estremece y se santigua.*) (V)

El escenario de *Repique por Mafifa* es minimalista. En el centro una tela blanca representa el paso de la vida a la muerte, hacia el fondo los músicos tocan la conga y a un costado se encuentra Pilili con la cara blanca —el músico de Los Hoyos que murió antes que Mafifa y que viene a acompañarla en su transición—. Sin tener apenas escenografía, el espectáculo se representa en terrazas, en calles y en cuarterías, al estilo de las relaciones. Su estructura simplista y poco estilizada permite a Patterson centrarse en el trabajo actoral y en la movilidad del espectáculo. La acción que transcurre durante el velorio de Mafifa se sitúa en una de las barriadas más pobres de la capital del fuego, Los Hoyos, lo cual impregna a la obra de un color local característico.

Repique por Mafifa pudiera considerarse una monografía musical, pues los toques de los tambores y la campana nunca cesan. Como el ánima que se resiste al cuerpo y se niega a la muerte, Mafifa entra a escena danzando con cuidado de no pisar el paño blanco que se encuentra en el centro del escenario. Súbito, de un salto, se sube a la tela y grita:

“¡Ay!” mientras los tambores aceleran el ritmo creando un ambiente eufórico.⁵ Poco a poco la protagonista va reconociendo la tela, la única utilería que utiliza hasta el final, e incorporándola a su movimiento. En la medida en que danza con la tela, Mafifa va abrazando a la muerte. En un silencio musical grita: “¡Me jodí!” y los tambores aprovechan para acelerar la intensidad en lo que Mafifa danza un baile enérgico.

Entre texto y texto hay varios descansos musicales que permiten a la protagonista danzar y llegar al trance en escena. Ni la danza ni la música popular son ajenas para Macubá. Por momentos, Patterson debe entrar en clave y adoptar la cadencia que le propone la conga. Con los pies en el piso y los ojos a veces muy abiertos y otras veces cerrados, la actriz compromete su espíritu y su mente en una actuación en trance. Patterson comenta: “Yo estoy en la entrada, estoy en el umbral. Estoy en un estado de semiinconsciencia, semitrance. Hay entradas y salidas de esas energías que tú modulas. Es como si tuvieras en tus manos las riendas de un jinete” (s/p). Para la dramaturga santiaguera, el trance o el semitrance, como ella lo llama, es una cuestión de energía. Al hablar de trance en este tipo de teatro, nos referimos a la transición del actor a la entidad.⁶ No se habla de personajes, sino de entidades o energías. Ese tránsito de un estado normal a un estado dimensional le otorga la oportunidad a la entidad de comunicarse con la energía exterior.

⁵ A lo largo del capítulo analizaré puestas en escena y no necesariamente la obra literaria, por lo que las frases entre comillas que no poseen número de página provienen directamente de la puesta. De igual manera, y siguiendo las recomendaciones de la octava edición del MLA, el nombre de las puestas en escena se escribe entre comillas y no en bastardillas, como es el caso de “La casa” y “La jaula abierta”.

⁶ En este contexto, la entidad se refiere al ánima o presencia espiritual, ya sea de un muerto u otro ser ultraterrenal.

La posesión y el trance son elementos fundamentales del universo ritual de las religiones populares cubanas de origen africano. Basta pensar en los orishas montados en las ceremonias yorubas, en el baroko abakuá, en la posesión del muerto en el palo monte o en las fiestas del waniiléere o güemilere. Con respecto al trance y la posesión en la herencia africana, Lydia Cabrera argumenta que estos fenómenos “son viejos como la humanidad, conocidos en todos los tiempos y por todos los pueblos, que ocurren incesantemente en el diestro, y que consisten en que un espíritu o una divinidad tome posesión del cuerpo de un sujeto y actúe y se comporte como si fuese su dueño verdadero el tiempo que dura su permanencia en él” (26). Curiosamente, Rine Leal afirma que en la fiesta del güemilere, a pesar de que el oficiante está poseído por el santo, no pierde su individualidad. Este danza los ritmos característicos del orisha que representa, pero no se pierde, sino que bordea la liminalidad de su inconsciencia (“La interculturalidad afrocubana” 455). Quizás el semitrance del que nos habla Patterson tenga una deuda genética con las fiestas del güemilere, pues el actor no “está haciendo como si” representara a cierto personaje, ni tampoco se despoja por completo de su “yo” para perderse al compás del tambor. Se trata de un trabajo arduo de autosujeción y autocontrol.

Dentro del evento teórico del XXX Taller de Teatro Popular celebrado con motivo del XXXIX Festival del Caribe en 2019, una de las actrices del grupo Estudio Teatral Macubá cuenta cómo Patterson ayuda a los miembros del grupo a llegar a ese estado durante el trabajo psicofísico que antecede a la puesta. Según la actriz, la directora comienza el entrenamiento conversando acerca de los personajes para posteriormente empezar a improvisar con ejercicios de respiración. La joven luego comparte también su experiencia con el semitrance mientras describe una de las escenas de la obra “La casa”

(2019), también de la autoría de Patterson, donde tuvo que danzar al ritmo de la jiribilla:⁷ “La jiribilla a mí me transforma. Yo me sentía en ese trance y desde que empiezo sigo así, y no me voy, no me pierdo. Tengo que estar en ese camino, estoy en ese estado. Eso es lo que traigo. No me voy, estoy consciente” (s/p). Su testimonio ratifica nuevamente la capacidad de la música para inducir el trance. Los ejercicios de Patterson están puestos a favor de crear una especie de canal interno donde todas las energías deben fluir. La base de su entrenamiento es erradicar los bloqueos en el actor y liberar los impulsos para inducir un flujo creativo en él. No está muy lejos la santiaguera de las ideas de Grotowsky, pues para el polaco en el actor existía un impulso de naturaleza creativa que debía liberarse de forma orgánica a través del sonido y el gesto. Para Patterson, la única manera de encarnar una entidad y no representarla —tal y como haría el teatro de corte stanislavskiano— o no perderse por completo en ella —tal y como ocurriría en un acto de índole religiosa— es trabajar con los actores el hostigamiento, los límites y la contención. Cuando interpreta a Mafifa en *Repique...*, Patterson está en total control y contención. La contención se convierte, entonces, en un estado artístico.

Mientras intenta explicar cómo los actores y bailarines caen en trance al montar un orisha u otro muerto, Yana Elsa Brugal menciona que una de las vías para lograr este estado es la corporeización de imágenes previamente aprendidas. Según Brugal, para comprometer el cuerpo y el alma en esta técnica, el intérprete reconstruye imágenes basadas en previos estímulos: “La dramaturgia se establece en armonía entre la sensorialidad basada en las sensaciones estimuladas por el actor para transmitir estas

⁷ La jiribilla es una variación *uptempo* de la columbia, uno de los tres estilos de la rumba. Los otros dos son el guaguancó y el yambú.

imágenes reconstruidas por efectos conocidos, a través de la sedimentación acumulada de los tiempos de un prototipo o memoria histórica y su materialidad escénica” (20). Este principio lo aplica la directora santiaguera para encarnar a Mafifa, pues en una entrevista afirma: “Mi encuentro con una foto de Gladys Linares (Mafifa), la campanera de la conga de Los Hoyos, en realidad fue un encuentro de otro nivel...Y cuando miré la imagen de Mafifa fue como si me estuviera hablando” (Cedeño Piñeda, *La Jiribilla*). En otra entrevista, el interlocutor le cuestiona si existe algún nivel de conexión espiritual entre ella y la muerta, a lo que responde: “Estoy convencida de que sí. Yo creo que esa energía existe, y la he sentido... Cuando la interpreté fue de una manera diferente a la convencional, había una energía muy especial, y en otro momento esa sensación también ha surgido” (Madorrán Durán, *Juventud Rebelde*). Tanto la visualización de la entidad a la que se intenta representar como la conexión espiritual parecen ser vías para llegar al semitrance en escena.

En una propuesta como *Repique por Mafifa* convergen tanto el canto como la danza y la música. Sin embargo, los aspectos rituales y la actuación cobran tal importancia que superan los otros “elementos habituales” del drama, como por ejemplo la escenografía. Mientras formaba parte del Cabildo Teatral Santiago, Patterson afirma haber visitado junto a su director Rogelio Meneses casas templos para indagar cómo se conformaban las diferentes ceremonias y estudiar los orígenes del ritual para luego incorporarlos en sus puestas en escena. Deudora de esta práctica, Patterson imbrica muchos de los aspectos de los disímiles rituales de las religiones afrocubanas en sus montajes. Muestra de ello son sus piezas *Ayé N’Fumbi (Mundo de muertos)* (2004), *Iniciación en blanco y negro* (2010) y “La casa” (2019). *Ayé N’Fumbi*, Premio Villanueva de la Crítica en 2004, se sitúa en una

cuartería santiaguera donde los orishas y los muertos interactúan en el mundo de los seres humanos a la usanza de los dioses griegos, interviniendo en sus vidas, creando conflictos e incluso blandiendo la daga junto al humano. En una entrevista que me concedió la directora santiaguera, me reveló que espacialmente todos los rituales no son iguales. En el espiritismo de cordón, en el vudú y en el palo monte, los rituales tienen una manera diferente de expresarse; algunos son verticales, otros horizontales, otros utilizan el círculo o la línea recta. Patterson presta atención a la dinámica del rito para luego intentar reproducirlo en sus montajes según le convenga. En *Ayé N'Fumbi*, por ejemplo, se reproduce en escena la ceremonia yoruba de un cambio de vida que normalmente se realiza para transmitir una enfermedad de una persona a un animal o muñeco con el objetivo de eximirla del mal.

Por su parte, en *Iniciación en blanco y negro* hay influencia del vudú y en *Repique...* del palo monte. El tema central de esta última obra gira en torno a la muerte y los muertos. Este es un argumento que, quizás por su contenido lúdico, mágico y desconocido, atrae enormemente a Patterson. Para expresar su consternación ante la muerte, la santiaguera utiliza los recursos que le brinda el palo monte. El sistema de creencias del palo se centra en la veneración de los ancestros, los muertos protectores, también conocidos como ngangas. Según Jorge e Isabel Castellanos, uno “de los principios fundamentales del palo monte y demás cultos bantúes es la estrecha comunidad entre los vivos y los espíritus de los antepasados fallecidos. Al separarse del cuerpo, el espíritu se traslada al ‘más allá’, donde continúa, junto a los que se fueron, la existencia que llevaban en la tierra” (169). Mafifa es un personaje sumamente religioso, pues ante su estado físico actual solo puede pensar que alguien le echó “una güemba bien fuerte” (98), un bilongo o una brujería para

hacerle daño. En otro momento recita: “Campana la Luisa se rompió, yo mando mi nganga componé, patico florido dime adiós, donde manda mi nganga mando yo” (98), refiriéndose a sus protecciones o antepasados. A menudo el practicante del palo tiene como arma defensora a su nganga y a sus muertos protectores o demás muertos familiares. Estos son los mismos que deben venir en nuestra búsqueda cuando morimos; por este motivo, Mafifa se rehúsa a hacer su transición acompañada de Pilili:

VOZ DE PILILI. No hablo de mí sino de ti. Vine a acompañarte.

MAFIFA. (*Airada y algo asustada.*) ¡Acompañarme de qué carajo! Yo tengo mi protector.

VOZ DE PILILI. Se te desprendió y me mandaron para que te llevara en mi comisión. (VII)

Estos elementos, imperceptibles por un público no religioso o a lo mejor reconocidos por los creyentes, enriquecen los montajes de Patterson. En *Repique...* confluyen también “la antropología, la sociología, la tradición popular y la huella que han dejado en la memoria de Fátima y de sus colaboradores fiestas tradicionales, procesiones y experiencias mágico-religiosas cercanas a su entorno” (Martínez Tabares 96). Los múltiples aspectos performativos que componen un ritual religioso como la música, la simbología de códigos, las intromisiones de los muertos y los patakies se utilizan en esta propuesta teatral como legítimos representantes de la cultura de la nación. Patterson selecciona dichos elementos de los diferentes rituales como si escogiera de la ópera un aria o una suite, para transiciones en escena, para proponer los puntos de giro o para inducir el semitrance en sus actores, siempre en dependencia de los fenómenos sociales que intente mostrar.

1.2 Galiano 108, el método trascendente y la danza oráculo

Por su parte, Tomás González Pérez, nacido en Santa Clara en 1938 y fallecido en La Habana en 2008, fue uno de los exponentes máximos de la cultura afrocubana en las artes escénicas. Artista multifacético, se desarrolló tanto en el ámbito de la escritura de obras dramáticas en *Yago tiene feeling* (1962) y *Cuando Teodoro se muera* (1990), como en la escritura de guiones de cine en las aclamadas películas *De cierta manera* (1974) de Sara Gómez y *La última cena* (1976) de Tomás Gutiérrez Alea. Cantante, bailarín y actor, funda también junto a Vicente Revuelta el estudio teatral Los Doce en 1968. Es ahí donde González Pérez pone a prueba las técnicas revolucionarias del teatro occidental basadas en el ritual de los maestros Artaud, Grotowski y Brook. Más tarde se convierte en asesor teatral del Conjunto Folklórico Nacional, donde desarrolla su técnica de teatro trascendente, que pone en práctica en el grupo Teatro 5 en 1990.

En su técnica trascendente, fruto de arduos años de investigación teatral con un particular interés por la cultura afrocubana, González Pérez propone una metodología actoral basada en el trabajo con las energías. La respiración y la danza son primordiales en sus ejercicios psicofísicos. A través de estos el actor debe matar su “yo interior”, “su ego”, hasta llegar a un nivel de “conciencia acrecentada”. Matar el ego no es más que no cuestionarse o juzgarse y dejarse llevar por los ejercicios y la danza para poder liberarse, dejarse fluir y romper esquemas. Solo así se activa la memoria del cuerpo, la memoria oracular. Cualquier parecido de la técnica trascendente con el entrenamiento grotowskiano y su concepto del actor santificado no es coincidencia. Sin embargo, el teatro trascendente encuentra sus hallazgos en las religiones populares de origen africano. En la danza oráculo, uno de los entrenamientos del método, el actor danza de una manera liberada y espontánea

con el fin de comunicarse con las energías y entes metafísicos. Según explica Martiatu, “El trabajo oracular es altamente revelador y se basa en el presupuesto de la presencia de espíritus diferentes en los lados derecho e izquierdo del individuo y de arquetipos que le servirán para construir a sus personajes; a adquirir seguridad y confianza en sí mismos y en sus compañeros... y a establecer un nuevo y especial nivel de comunicación con el otro” (119). Esta danza oráculo, que bien pudiera ser una desconstrucción menos estilizada y estricta del baile de los bailarines folklóricos que normalmente caen en santo mientras danzan, se utiliza ahora en el teatro con el objetivo de liberar el cuerpo y la mente de prejuicios para llegar a la “memoria acrecentada” e inducir la posesión en escena.

Del grupo Teatro 5, compuesto por dieciocho actores, solo dos se aventuraron a incorporar las técnicas aprendidas por González Pérez en su estética teatral y terminan fundando el Grupo Galiano 108. Vivian Acosta, la actriz del grupo, y José González, su director, son el estandarte del método trascendente, ya que este es el único entrenamiento actoral que utilizan para sus puestas en escena tan aclamadas por la crítica nacional e internacional. La primera obra de Galiano 108 es *Cuando Teodoro se muera*, escrita por González Pérez y dirigida por José González. La obra es un unipersonal y su protagonista Nicolasa, una vieja negra espiritista que convive con un marido abusivo, habla acerca de las adversidades de su vida.

La brillantez de este corto guión es minúscula ante la magistral puesta que meticulosamente confecciona Galiano 108. La obra comienza con una limpieza al estilo de los espiritistas cubanos —esta limpieza no está dictada en el guión, sino que es producto del montaje—. Nicolasa realiza una limpia a todos los participantes de la audiencia, que

terminan interactuando con ella. En el centro, su bóveda espiritual le vale para,⁸ en determinados momentos de la puesta en escena, comenzar a improvisar consultas al público como típicamente se haría en el espiritismo. En una entrevista para el *Nuevo Herald*, el director explica: “Decir que se trata de un monólogo sería limitar el alcance de nuestra propuesta, cuando la gente escucha esa palabra, piensa en un actor parado frente al público. El noventa por ciento del espectáculo se basa en improvisaciones donde la participación de la audiencia será fundamental” (s/p).

En *Cuando Teodoro se muera*, los rezos, los cantos y las adivinaciones típicas del espiritismo son fácilmente identificables; sin embargo, estos rasgos se van desdibujando a medida que Galiano 108 crea nuevos espectáculos. *La virgen triste* (1995) de Elizabeth Mena es una muestra de ello. Esta historia de amor gira en torno a la vida de la poeta modernista de origen cubano Juana Borrero (1878-1896) y su muerte precoz. Para concebir el texto, Mena se basó en el poemario de Borrero, en sus cartas dirigidas al también poeta cubano Carlos Pío Uhrbach, en sus retratos y en el poema de Julián del Casal titulado “La virgen triste”, cuyo nombre toma para su obra. El conflicto central de la trama trata de los inútiles intentos de la nana de Juana, de convencer a la poetisa de que está muerta, pues la joven no acepta su condición tras fallecer súbitamente y a tan corta edad.

La puesta en escena de *La virgen triste* está estrechamente vinculada a la afrocubanidad, pero los vestigios del ritual son casi imperceptibles en escena. A diferencia de los montajes de Macubá, donde la religión está a flor de piel en la caracterización de los

⁸ En la Regla Ocha-Ifá, la Regla Conga y el espiritismo cruzado, se conoce como mesa o bóveda espiritual a un altar donde se encuentran los espíritus de los antepasados o demás espíritus protectores del oficiante. En la mesa espiritual se consulta, junto a la ayuda de cartas, caracoles u otros medios, a la clientela.

personajes, en la inclusión de los ritos religiosos y en el diseño de la escenografía y la utilería, en este montaje de Galiano 108 solo quedan vestigios del ritual afrocubano en el trabajo psicofísico del actor, tal y como dicta la metodología del teatro trascendente. En cuanto a la presencia de lo afrocubano en *La virgen triste*, Acosta responde lo siguiente en una sesión de preguntas y respuestas al terminar su representación durante el XVIII Festival Internacional de Teatro Hispánico, auspiciado por el Teatro Avante en el 2003:

Y entonces fuimos a nuestras raíces. Yo creo que para que cada cual pueda trabajar auténticamente tienen que asumirse. Y la cultura afrocubana tiene unas raíces impresionantes. Ahí está la fuente y nosotros fuimos a ella. No con el hecho de hacer algo folklórico; no queremos hacer nada folklorista, para eso están los grupos que se dedican a representar el folklore. (2003)

La religión afrocubana le aporta a la actuación trascendente las pautas para la interpretación. Así, el teatro trascendente pone en duda el concepto tradicional de actor y personaje, puesto que Acosta no personifica o caracteriza personajes, sino que encarna entidades. Y en este caso la pluralidad no es una falacia. En una sola representación Acosta es capaz de encarnar a múltiples entidades o espíritus. Como un chamán, los movimientos, los gestos y la voz de la actriz se transforman al asumir las entidades que la han poseído. Muchas de estas entidades o muerto-personajes, como ella les llama, son opuestos entre sí, por lo que cada uno se comunica de diferentes maneras, con su forma de hablar característica y su lenguaje no verbal específico. Es esta diversidad la que permite que florezcan los matices y aumenten los conflictos en la trama. Viéndolo así, *La virgen triste* no es un monólogo en el sentido tradicional del teatro, pues, pese a que la estructura

dramática así lo indica, en la representación la actriz se desborda en más de una identidad entablando un diálogo fluido.

A simple vista, son dos los personajes de *La virgen triste*, la nana y Juana Borrero. La nana, que representa la oscuridad, tiene una fiscalidad específica: es vieja, camina encorvada, cojea, su voz es rasgada y ronca, sus manos son temblorosas. Por otro lado, Juana, que representa la luz, es ligera, tiene voz dulce y clara y por momentos parece que vuela en el escenario. Lo más extraordinario del montaje es que el cambio de un muerto-personaje a otro no ocurre tras bastidores. Si bien por momentos se utiliza un baúl en escena como una especie de puerta por donde entra un muerto-personaje y sale el otro, la mayoría de estos cambios sucede a la vista del espectador. Con los pies descalzos, las manos temblorosas y ayudada por la respiración, entran y salen del cuerpo de Acosta estas entidades tantas veces como sea necesario durante la representación. Al principio de la obra esta transición tarda unos segundos, pero a medida que avanza —o a lo mejor porque como espectadores ya no lo percibimos— las entidades fluyen dentro del cuerpo de la actriz con la rapidez necesaria para entablar un diálogo espontáneo entre la una y la otra. Ayudada por el clima fantasmagórico y onírico de la puesta, pues el escenario es apenas iluminado con la luz de un candelabro, Acosta compromete su ser y su cuerpo en una actuación trascendente.

Para cada uno de los montajes de Galiano 108, la actriz y su director utilizan un entrenamiento diferente. Para *La virgen triste*, Acosta me confiesa que necesita el teatro para ella sola al menos una hora y media antes de la representación. Ahí practica el ejercicio de la danza oráculo hasta encontrar las energías. De esta manera, la metodología trascendente va mucho más allá de la fe y el sentido de la verdad del teatro naturalista de

Stanislavski, porque no estamos ante una puesta en escena convencional. Y ciertamente demuestra que el actor es capaz de alcanzar posibilidades insospechadas tan solo con no juzgarse y dejarse fluir. En cuanto a esto, Beatriz Rizk asegura

una vez dispuesto su cuerpo a través de los ejercicios de la danza-oráculo, Acosta incorpora sus personajes sin reservas, dejándose llevar por la carga de energía que su evocación origina. Solamente quien la ha visto en escena puede dar manifiesto de la extraordinaria facilidad, bordeando en lo mágico, con que se transforma de un personaje a otro (*HowlRound*).

Por su parte, Acosta se considera una actriz médium —en ese orden—, pues gracias a la energía que su cuerpo canaliza alcanza una especie de quintaesencia o lo que ella llama un nivel de “conciencia acrecentada”. Es aquí donde la posesión, el fluir de energías externas a su “yo” en su cuerpo, se pone en función del teatro. No es por azar que su interpretación en *La virgen triste* le valiera el premio de actuación en el Festival de Teatro Experimental del Cairo en 1995.

Ya es un sello común de Galiano 108 que en un mismo espectáculo Acosta trabaje con múltiples muerto-personajes, como ocurre en su performance “La jaula abierta”. “La jaula abierta” se estrenó en la XXIX Muestra de Teatro Latinoamericano organizado por la Universidad de León en España en 2019 y es un performance que habla acerca de la libertad espiritual en los tiempos modernos. En un espectáculo que dura poco más de una hora, al menos cinco muerto-personajes se pasean en escena interactuando con la gente y transmitiendo su mensaje. “La jaula abierta” es un intenso entrenamiento donde se trabajan la disociación y los opuestos. Acosta afirma: “Nosotros no hablamos de personajes, hablamos de energías que comienzan a entrar y fluir. Cuando tú dejas fluir una energía y

la canalizas cosas insospechadas pueden pasar” (s/p). No es la primera vez que Galiano 108 hace algo parecido. En “Elektra: la danza de los muertos” (2011), una versión del texto de su maestro González Pérez, Acosta da vida en escena a cuatro entidades diferentes. En esta pieza los dioses griegos se codifican en la nomenclatura de las deidades del panteón yoruba. Durante la representación, Acosta muestra su magistral talento y entrenamiento canalizando múltiples energías en escena o encarnando a varios muerto-personajes. La constancia de su trabajo a lo largo de los años es una muestra de la validez de la técnica trascendente como entrenamiento psicofísico.

En cuanto al trance en el performance, Schechner asevera que “the performer has little or no agency; there may be no spectators, but if there are, they do not interrogate the performance. In possession trance, the trancer is ‘taken over’ —sometimes willingly, sometimes forcibly— by powerful beings and/or forces” (193). Si bien esto es cierto para una representación de carácter religioso —téngase en cuenta la de los oficiantes cuando montan santo o muerto—, no es válido para el tipo de teatro que se analiza en este capítulo. Basándonos en el testimonio de los actores aquí recogido, cuando un intérprete está en trance o está poseído por una entidad metafísica está muy consciente de su entorno. Durante sus interpretaciones, por ejemplo, Acosta está profundamente involucrada en lo que está haciendo y al mismo tiempo su capacidad sensorial le permite incorporar los eventos que puedan ocurrir en su entorno —intromisión del público o alguna imperfección técnica— sin dejarse afectar por los mismos. Solo un actor con una profunda preparación psicofísica es capaz de transitar por tales estados con fluidez y espontaneidad sin afectarse emocionalmente.

Igualmente, en su estudio acerca del ritual y el teatro, Schechner propone la díada “efficacy/entertainment” con el objetivo de exponer aquellas peculiaridades que caracterizan un performance ritual y uno teatral. Consciente de la que la diferencia no yace entre el teatro y el ritual sino entre la eficacia y el entretenimiento, el teórico esboza un esquema en el cual enfrenta diferentes aspectos claves del performance: el actor poseído vs. el actor consciente de sí mismo; creatividad colectiva vs. creatividad individual; la audiencia participa vs. la audiencia observa y resultado vs. diversión. En el esquema de Schechner que cito a continuación, Figura 1, el lado izquierdo de los binomios contiene singularidades típicas de las representaciones que poseen eficacia por ser de carácter ritual, mientras que el derecho presenta los aspectos de las representaciones teatrales cuyo objetivo es meramente entretener:

If the performance’s purpose is to effect change, then the other qualities under the heading “efficacy” in figure 3.17 will also be present, and the performance is a ritual. But if the performance’s purpose is mostly to give pleasure, to show off, to be beautiful, or to pass the time, then the performance is an entertainment. (80)

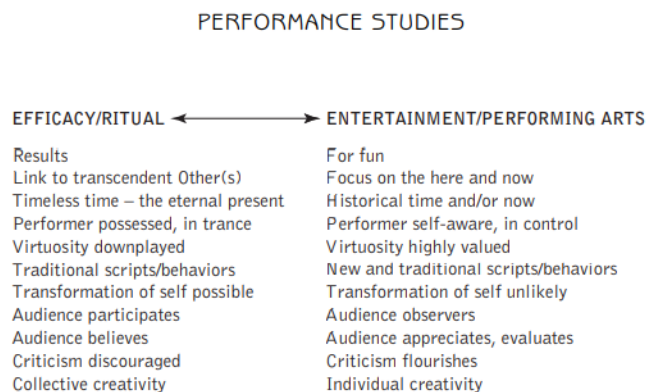


Figura 1. Díada eficacia vs. entretenimiento de Richard Schechner. *Performance Studies: An Introduction*, 89.

Este modelo de Schechner, que inspiró el título para el presente capítulo, prueba ser ambiguo para las metodologías desarrolladas por los diferentes teatristas cubanos. Basados en la Figura 1, un performance ritual posee eficacia si su objetivo no es el de entretener. Primeramente, debemos partir de que, si bien las obras que se estudian en este capítulo se inspiran en los rituales religiosos, tienen como objetivo principal entretener, puesto que tanto el Cabildo Teatral Santiago como Estudio Teatral Macubá y Galiano 108 son, ante todo, grupos de teatro. Otra de las características de la diada eficacia/entretenimiento es que en las obras caracterizadas por la eficacia el actor está poseído o en trance y en las que forman parte del entretenimiento el actor está consciente de sí mismo y se encuentra en total control. En las obras que se analizan en estas páginas, donde se utiliza ya sea el método trascendente como el semitrance, se mezclan ambos lados del binomio de Schechner. Los actores a pesar de estar en trance no pierden su individualidad y tienen total control de sí mismos. Tanto Patterson como Acosta tienen presente “el aquí y el ahora”. Un ejemplo de ello es que la representación siempre tiene la misma duración, pues las actrices nunca se pierden en el trance. En palabras de Acosta, “Uno no puede perder ‘el aquí y el ahora’ porque cae o en una especie de sobreactuación, en un estado de histeria o en la posesión religiosa. Y ninguno de estos estados es hacer teatro” (s/p). He aquí algo parecido a la contención que explica Patterson cuando se refiere a su entrenamiento psicofísico de actriz. Tales declaraciones suenan contradictorias, pues parece científicamente improbable estar poseído y consciente a la misma vez, tanto así que Schechner ubica estas habilidades a ambos lados de su binomio. No obstante, en una conversación con Acosta me explica que el “yo” se desplaza a un lado de la conciencia cediéndole el protagonismo a la entidad o a la energía que posee, pero sin permitirle que tome control absoluto. De esta manera, la

posesión en el teatro que analizo no implica la pérdida de la lucidez del actor, sino que permite que este y la entidad metafísica cohabiten en la psiquis del primero.

Otro aspecto contradictorio en el esquema de Schechner es el papel del público. Según Schechner, el público puede ser o espectador o partícipe de la representación. Si bien en una obra como *Repique...* o *La virgen triste* el espectador asume solo el papel de oyente, en “La jaula abierta” y *Cuando Teodoro se muera* este se convierte en copartícipe del montaje, tal y como se estudiará a continuación. De igual manera, otras dicotomías del esquema que se mezclan en el teatro en trance y posesión practicado en Cuba son la creatividad colectiva y la individual, así como también los altos niveles de virtuosismo y el hecho de que el público crea o no en la representación. Schechner concluye afirmando que ningún acto performativo es puramente eficacia o entretenimiento (80). Ciertamente, las obras aquí analizadas son una muestra de ello, de un teatro de carácter ritual que se sitúa entre las fronteras de la eficacia y el entretenimiento, un teatro que propone con su carácter heterogéneo las bases del teatro contemporáneo.

1.3 *Communitas*: El teatro ritual y la identidad grupal

La simplicidad de este tipo de montajes, la minimización de la utilería y el trance y la posesión como medios interpretativos propician una comunión especial con el público, quien, en el mejor de los casos, se deja seducir por la magia de la representación y forma parte activa de la puesta en escena. En el performance ritual de Galiano 108, “La jaula abierta”, el público juega un papel fundamental. Al comienzo, la actriz les da la bienvenida a todos los participantes y les invita a escribir en un papel todo lo malo que les ha ocurrido ese año y lo que quisieran cambiar. Estos papeles se depositan en una vasija a un lado del

escenario. De esta manera, se busca desde el comienzo involucrar al público en la creación del ritual que es el acto teatral. El espectador provee algo de sí, brinda un elemento que será utilizado posteriormente en la presentación y por ende comparte la psique arquetípica con el actor, quien a su vez necesita del involucramiento del espectador para componer la narrativa escénica y transmitir significado.

Tal y como Artaud creía que el papel del teatro debería ser lograr una unión especial entre actor y espectador a través del rito, en “La jaula abierta” se lleva este concepto a su máxima expresión. A medida que transcurre la representación, la actriz médium, poseída por varios muerto-personajes o entidades, se retroalimenta del público. Cada una de estas entidades posee un carácter distinto: unas son tristes y transmiten un mensaje más negativo o melancólico, otras son alegres y jocosas, pero todas tienen algo en común y es hacer un llamado a la liberación del cuerpo y la mente, a exhortar a los participantes a la búsqueda de la felicidad. Aunque la puesta utiliza textos de Muhammad Rumi, la intertextualidad en escena se rige por lo que cada entidad propone en su paso por el escenario. Una de ellas, Juana Pérez, utiliza un cuenco con agua como utilería. En la medida que danza y canta el estribillo: “Juana Pérez espiritista, Juana Pérez espiritual, Juana cura a los enfermos con agua del manantial”, rocía a los miembros del público como si los bautizara o limpiara, conversa con ellos y les brinda consejos.

Este espectáculo se caracteriza por lo que se conoce como “la dramaturgia del actor”, ya que no deviene de un texto dramático prescrito, sino de las improvisaciones del colectivo actoral y de las pautas del director. Aunque se puede llegar a pensar que este performance tiene una endeble narrativa escénica por la falta de un guión dramático inalterable —porque lo pragmático cede ante la improvisación o porque la energía de la

participación colectiva afecta grandemente la puesta —, “La jaula abierta” exhibe un fuerte dominio de la narrativa presentando una clara unidad de acción, pues la historia tiene un principio definido, un nudo que va *in crescendo* y un desenlace que invita al público a reflexionar. Uno de los momentos climáticos de la obra ocurre cuando se invita a los participantes al escenario para que dentro de un círculo quemen junto a la entidad en cuestión los papeles con las cosas malas que escribieron al comienzo. En el círculo todos deben danzar al ritmo de los tambores. Esta danza ritual del fuego parece emular el carácter de un aquelarre, un exorcismo e incluso el de un güemilere. Por un momento se esfuman las jerarquías en el escenario y tanto actor como espectador se unen en comunión hacia un solo objetivo. Muy consciente de la precaria tensión entre el “yo” del actor y el “nosotros” de la audiencia, el director sacrifica el autoengrandecimiento de la actriz —típico en el entretenimiento— sometiéndolo al individuo a la responsabilidad colectiva —típico de la eficacia—. Este es un performance ritual, dramático, didáctico y transformador.

Turner se refiere a ese estado de fraternidad ritual como *communitas*. Basándose en los tres estados que Vann Gennep (1960) le atribuye al proceso ritual —el primero llamado separación, el segundo llamado liminal y el tercero reincorporación— Turner dedica gran parte de su carrera a estudiar el espacio liminal, pues afirma que es donde se crea lo que denomina *communitas*, un estado donde se eliminan las estructuras sociales y donde todos los individuos se someten a una autoridad genérica, estado que se convierte en denominador común en las representaciones teatrales contemporáneas de carácter ritual.

Communitas es la relación espontánea que se crea entre los seres humanos durante el estado liminal, y por lo tanto crea fuertes lazos de unión. Turner explica que un *communitas* espontáneo es solamente generado a través de un proceso ritual:

In liminality, *communitas* tends to characterize relationships between those jointly undergoing ritual transition. The bonds of *communitas* are anti-structural in the sense that they are undifferentiated, equalitarian, direct, extant, nonrational, existential, I-Thou (in Feuerbach's and Buber's sense) relationships. *Communitas* is spontaneous, immediate, concrete—it is not shaped by norms, it is not institutionalized, it is not abstract. (*Dramas, Fields, and Metaphors* 274)

Esa especie de *communitas* que se crea al final de “La jaula abierta” o incluso en *Repique...* le brinda tanto cohesión como identidad al grupo participante.

Acosta también comenta que durante la gira de *Cuando Teodoro se muera* por Brasil el público llegaba a sincronizar tanto con la obra que algunos hasta caían en trance. Por su parte, Martiatu habla de las representaciones durante las Noches del Cabildo en el marco de los festivales de la cultura caribeña en Santiago de Cuba, donde se ofrecían muestras de rituales auténticos. Los actores actuaban frente a altares u otros objetos dedicados al culto, y el público llegaba a formar parte de la presentación, cantando los cánticos rituales, bailando y dialogando con los actores (81). La puesta en escena se convierte entonces en un proceso colectivo, donde se forma una *communitas*, una unión espontánea entre representado y representante a través del ritual. Esto a su vez crea un sentido de comunidad que emana de un interés colectivo, proporcionado gracias a la escenificación del ritual y confirmando además que la representación dramática de carácter ritual influye en la psicología de los grupos sociales y, por lo tanto, inspira comportamientos grupales.

2. El teatro en trance y posesión como vía para expresarlo todo

Ahora bien, ¿son factibles estos diferentes entrenamientos psicofísicos que proponen el trance y la posesión como vías para la actuación para interpretar cualquier tipo de obra o enfrentar cualquier temática? Comencemos analizando las directrices dramáticas de Estudio Teatral Macubá de Patterson para intentar darle respuesta a este interrogante. Además de incluir la oralidad y los rituales afrocubanos en escena, el teatro de Patterson se caracteriza por tratar la problemática femenina. Sin duda, un teatro femenino con ideas feministas hecho por mujeres negras constituye un ápice de esperanza para la escena cubana. El cuerpo teatral de Macubá está protagonizado por mujeres y esto se debe a que, en su haber dramaturgico, la directora santiaguera tiene como pilar retratar a la mujer negra pobre de los barrios de su ciudad. Si retomamos el estudio de su obra más aclamada hasta la fecha, *Repique por Mafifa*, encontraremos que es una pieza transgresora en cuanto al tratamiento femenino en escena. Inspirada en la vida de Gladys Linares Acuña, alias “la niña” o “Mafifa”, Patterson recrea en su ficción a la única mujer campanera de la conga de Los Hoyos.

El personaje de Mafifa va mucho más allá de la figura maternal o de la *femme fatale* sexual, estereotipos con los que normalmente se conciben las féminas negras en el teatro cubano. La joven se desenvuelve en un ambiente en el que tradicionalmente predominan los hombres, el mundo de los músicos de la conga. Patterson comenta que en las investigaciones previas a la escritura de su guión descubrió que muchos llegaron a pensar que Gladys era prostituta e incluso homosexual porque nunca se casó ni formó una familia. En la ficción, el personaje de Mafifa no se ajusta a las expresiones convencionales de su género. Su lenguaje es burdo por momentos, toma ron y se caracteriza por un carácter

explosivo. En un momento de la obra, Mafifa rechaza los asedios de un hombre que le propone intimidad y este, de inmediato, pone en duda su heterosexualidad, demostrando así que el comportamiento sexual femenino está sujeto a un criterio evaluador masculino:

ÉL. Yo sé por qué tú nunca tienes tiempo. (*Intrigante.*) ¿Tiempo o deseo?

MAFIFA. Aclara eso. ¿Cuál es la intriga?

ÉL. Na, asere, todo está dicho.

MAFIFA. Vamos, que el pájaro se conoce por la cagá.

ÉL. Sin cráneo, Gladys, no hay intriga.

MAFIFA. Yo pensé que tú eras más hombre, la verdad es que cualquiera se equivoca con cualquiera...

ÉL. Niña, Mafifa... Lo que pasa es que uno se pone sabroso y se le hace la cabeza agua... ¡Vaya!, que quiero saber qué es lo que hay contigo en la vida real. (VI)

Sin embargo, no le interesa a Patterson en la obra demostrar la orientación sexual de Mafifa, pues la joven claramente exhibe una sexualidad ambigua. Tal y como diría Judith Butler, su género y su identidad sexual se manifiestan a través de actos teatralizantes o *performative acts*. Butler afirma que es erróneo suponer que el sujeto preexiste a sus actos, pues son sus actos los que constituyen y conforman su identidad (527-28). En la obra, Mafifa no demuestra inclinación hacia ningún género, más bien su dedicación y amor por la música definen su carácter y sus acciones. A la joven solo le interesa la conga. Tanto así que una vez acepta su condición de muerta decide ayudar al campanero de Los Hoyos a tocar, porque según la tradición, “hay que tener un muerto detrás que te guíe la mano” (V). La muerte no solo otorga a Mafifa libertad, sino que le permite seguir asumiendo un

papel fundamental en el conjunto musical: “Es cierto entonces que soy sonido, ¿podré ser libre y gritar en los oídos de la gente mi condición? ¿Es verdad, Pilili, que no hay quien pueda amarrarme a nadie ni con nadie?” (VII).

Lilian Lugo Herrera argumenta que “los personajes de Patterson trascienden la visión cosificada que recae sobre la negra y mulata cubana, e intentan ganar agencia a través de diferentes vías, que va desde la abyección a la cita histórica, en abierta lucha con *el statu quo*” (215-16). Esta obra es un canto a la liberación de la mujer pobre cubana y a la búsqueda de la individualidad femenina. Basta solo con pensar cómo se aleja la cosmovisión femenina de Mafifa de la hipersexualidad de otros personajes femeninos famosos del teatro cubano como la María Antonia de Hernández Espinosa o la Santa Camila de José R. Brene.

Por su parte, “La casa” posee una rica intertextualidad, pues se basa en *La casa de Bernarda Alba* (1936) de Federico García Lorca y *Bernarda simulación* (2019) de la joven dramaturga santiaguera Margarita Borges. En la obra de Patterson, que fue parte del programa teatral del XXXIX Festival del Caribe en 2019, la hispanidad y la africanidad se mezclan para dar vida a la identidad caribeña. Del poeta granadino toma el *leitmotiv* dramático y de la cultura afrocubana aspectos de la música y la concepción de los personajes, pues cada uno emula el comportamiento de algún orisha. La simbología del palo mayombe también inunda la escena. En el centro está el trono de la madre, que no es más que una especie de caldera o la nganga de los mayomberos. Atrás se encuentra la jaula donde descansa la matriarca y a un lado del escenario se encuentra una cesta que guarda el secreto de la madre. Es de ahí de donde la madre saca el muñeco al que le clavará agujas

cuando intenta matar al joven que ha seducido a todas las mujeres de su casa, recordándonos al vudú.

En “La casa” de Patterson, nos encontramos a una madre con la misma prepotencia y carácter dominador que la Bernarda de Lorca, pero que logra humanizarse mientras expone abiertamente sus defectos. En esta propuesta, el hombre sigue siendo la manzana de la discordia, pero la madre no permite que rompa la armonía de su casa. La Bernarda negra es también víctima del sexo y de las bajas pasiones del alma. En su monólogo final, “la rompedora de cadenas y malas lenguas de Santiago de Cuba” (s/p) revela que, al igual que sus hijas, ha sostenido relaciones íntimas con el joven muchacho que busca quebrantar el honor de su casa: “¡Maldita herencia! ¡Maldita historia! Ay, ¿por qué las aguas de mayo no apagan este fuego ancestral que enloquece mi ser? Ay, ¿por qué me hiciste tan caliente y ambiciosa?” (s/p). Es este particular interés en desarrollar el *pathos* de la madre, no tan claro en el drama lorquiano, lo que permite que el público se identifique con su personaje. Esta madre autoritaria que ha criado a cinco hijas sola con un marido alcohólico es también víctima de sus deseos carnales. Al final, solo el hombre puede morir. No permite la madre que salgan lastimadas sus hijas, especialmente la que está embarazada. A las mujeres santiagueras “no les hacen falta hombres” (s/p). No hay treno al final, porque no hay muerto por el que llorar. La obra culmina en la apoteosis de la madre donde revela abiertamente sus debilidades en una especie de frenesí para así eximirse. Explorar la psiquis de la mujer cubana es una tarea a la que Patterson ha dedicado gran parte de su carrera. El haber nacido en el barrio de Los Hoyos, en el seno de una familia pobre, termina condicionando y proponiendo las directrices de su quehacer teatral. Ella misma afirma: “Soy mujer y negra, hace rato que hablo de género y racialidad” (citado por Garbey 43).

Por su parte, el Cabildo Teatral Santiago es un grupo que desde sus inicios ha estado intrínsecamente conectado a la tradición popular y en sintonía con los proyectos ideológicos de la Revolución. Cuando en 1962 surge el colectivo, por ese entonces conocido como Conjunto Dramático de Oriente, Cuba atravesaba por un momento decisivo de reestructuración política y social. La creación dramática del Cabildo se puso entonces a favor de escenificar los valores que la Revolución iba forjando. Como ya se mencionó anteriormente, a partir de 1969 el grupo rompe con la estructura anterior que se centraba en la estética vanguardista latinoamericana para adoptar un teatro de creación colectiva que busca la representación de las tradiciones folklóricas.

El trabajo del Cabildo parte de un estudio historiográfico, pues propone una interpretación crítica de la historia y sus mitos. Prueba de ello son las obras ya mencionadas *De cuando Santiago Apóstol puso los pies en la tierra* y *Cefi y la muerte*. Esta última, estrenada en 1978, es una versión libre de Ramiro Herrero sobre el cuento “Orumila la Ikú” de Raúl Pomares. La historia se inspira en una leyenda lucumí que narra el pacto de un negro esclavo con la muerte. En la obra de Pomares, Cefi es llevado al cepo e invoca la ayuda de seres inmateriales. Después de múltiples intentos, el esclavo comprende que para corregir su situación debe enfrentarse a sus opresores y que sus sufrimientos no son producto del capricho de entidades ultraterrenales sino de un gobierno clasista que aterroriza a los más pobres. Siempre partiendo de la cultura popular, las propuestas del Cabildo tratan de la esclavitud, de las luchas por la independencia, de la corrupción política y moral durante la República, como ocurre en *Baroko* (1990), y del fracaso y depravación de los líderes, como ocurre en *Wemilere para Edipo* (2014). La obra *Juan Jaragán y los diablos* (1975), por ejemplo, trata de un hombre sumamente haragán que se aprovecha de

la labor y los méritos ajenos. Esta obra, basada en una leyenda campesina anónima, retoma como eje dramático la ideología del “hombre nuevo”. Juan es todo lo opuesto al proyecto socialista propuesto por el Che Guevara, un hombre incapaz de emplear su tiempo en la lucha por el bienestar social. Como es de esperar, el protagonista sufre consecuencias nocivas por su comportamiento osado.

El interés del Cabildo por la estética ritual afrocubana va de la mano de las investigaciones sobre la cultura popular promovidas por la Casa del Caribe (1982), en ese momento dirigida por el historiador Joel James, y el trabajo en los focos culturales. En *Baroko*, el Cabildo se despoja de los elementos folklóricos que pudieron caracterizar su primera etapa y combina los elementos rituales en una elaboración más artística centrada en la posesión, pues según explica Martiatu la obra comienza con un performance donde se invoca a los antepasados, que da pie a que los actores-posesos comiencen la representación (85). Basada en *Réquiem por Yarini* (1960) de Carlos Felipe, la obra de Meneses le da más importancia al pacto de la sociedad secreta abakuá, hermandad a la que pertenece Yarini, y se apoya en los sistemas mágico-religiosos no solo para conformar el ambiente lúdico y ritual de la obra, sino para provocar los motivos internos y las acciones del protagonista y del resto de los personajes.

En *Baroko* el actor es texto y contexto. La obra, ganadora del Gran Premio Avellaneda en 1990, comienza con el pacto o baroko de iniciación de Yarini en la hermandad abakuá mientras el santero le lee los caracoles a la negra. Meneses asegura en una entrevista que “el conflicto en *Réquiem*... se define entre Yarini y Lotot por la posesión de la Santiaguera; en *Baroko* el conflicto se define en las fuerzas que concentra Yarini contra las fuerzas que concentra Lotot como elementos resultantes del contexto. En general

lo que hicimos fue hacer confluír los elementos que en Carlos Felipe no llegaron a cuajar” (citado por Morales 14). Al igual que la propuesta de Felipe, la de Meneses lanza una fuerte crítica a los vicios de la sociedad republicana, pero haciendo un particular esfuerzo por presentar el carácter dominador de la sociedad secreta abakuá entre los sectores bajos habaneros. Es esta constante reinterpretación de la historia la que hace que el Cabildo se distancie del folclorismo y permee sus puestas en escena de un didactismo innato.

Por otro lado, la actuación trascendente es el único método interpretativo que el grupo Galiano 108 utiliza para cualquier tipo de montajes. Desde su fundación a principios de 1990, el grupo se ha centrado en escenificar obras que portan un gran mensaje espiritual pero cuya historia central puede girar en torno a cualquier tema. Por ejemplo, en 1994 estrena *Santa Cecilia*, que Abilio Estévez escribió exclusivamente para que fuese representada por Acosta. La pieza es un lamento por La Habana, una ciudad que ha perdido su esplendor y está destinada a la desaparición. El personaje de Cecilia es una vieja muerta que, a través de la narración de su infancia, madurez y vejez, recorre el esplendor y el declive de la capital: “Síbaris, Sodoma, Nínive, La Habana, ciudades mortales, ¡nacieron condenadas a morir!” (Estévez 49). Esta es una obra representativa de la situación histórico-política de Cuba, particularmente durante el Período Especial. En una entrevista, Acosta comenta: “La obra se estrenó en el 94, y en este sentido hace referencia al último éxodo masivo de los balseros; muchos cubanos murieron en la trágica huida” (citado por Pérez 158). *Santa Cecilia* es un llanto a las glorias pasadas de la ciudad, pero también una crítica a la pérdida de sus valores morales y espirituales. En escena, la actriz encarna la descomposición de una ciudad roída y venida a menos por el paso del tiempo y el abandono de sus habitantes.

Desafiando los límites de la actuación en trance, Galiano 108 coquetea con la tragedia griega en su obra “Elektra: la danza de los muertos”, en la que Acosta encarna a cuatro personajes conocidos dentro del mundo del drama ático: Elektra, Agamenón, Clitemnestra y el barquero Caronte. En “Elektra...”, que se estrenó en el Teatro Miami Estudio en el 2011, González pone a prueba la técnica del teatro trascendente en un montaje inspirado en un texto de su maestro González Pérez. Este, a su vez, retoma varios mitos griegos escritos por Sófocles y Eurípides acerca de la vida y las hazañas de Elektra. En el montaje de Galiano 108, Caronte, barquero encargado de transportar las almas errantes a Hades, debe lidiar con Elektra y su eterno rencor hacia su madre Clitemnestra por haber asesinado a su padre Agamenón.

Si bien la línea principal de la obra se inspira en el teatro griego, los temas de la traición, el odio, el perdón, el abuso del poder y la avaricia de los líderes son universales y Galiano 108 los plasma en escena ayudándose de la metodología del teatro trascendente. “Elektra...” es la prueba fiel de que el trance y la posesión son recursos escénicos que se ponen a favor de escenificar cualquier tipo de tema y cualquier tipo de personajes. La actriz me confesó que en varias ocasiones los críticos han apuntado que en sus montajes cada vez se puede percibir menos la negritud; sin embargo, parecen ignorar que la negritud está presente en el método trascendente, un entrenamiento en cercana deuda genética con el trance y la posesión propios de las religiones afrocubanas.

Tanto el semitrance de Estudio Teatral Macubá y Cabildo Teatral Santiago como el método trascendente de Galiano 108 buscan a través de la liberación del cuerpo y la mente llegar a representar valores y problemáticas universales tales como el amor, la violencia de género, la liberación de la mujer, la corrupción del gobierno y los líderes, el

detrimento de la virtud y la hermandad. Sin perder del todo las riendas de la conciencia, el actor explora el reino sensorial. Estas técnicas que devienen del trance y la posesión típicos de los cultos afrocubanos no son más que vías para la interpretación. Para González Pérez, creador del método trascendente, el origen del teatro está en la posesión: “Solo cuando el teatro pierde el numen es que se transforma en representación. La posesión no es representación y admitiendo que así lo fuese, tendría el concurso de lo divino, ya que provoca, como en los antiguos misterios, una verdadera catarsis donde el hombre sale renacido” (204). Las obras analizadas en este capítulo comprueban que el teatro en trance y posesión con el que diferentes teatristas cubanos experimentan a partir de la segunda mitad del siglo XX es una metodología psicofísica que permite el entrenamiento actoral y la puesta en escena de cualquier tipo de obra, aun cuando los códigos y la simbología ritual afrocubana sean visualmente imperceptibles por el público en el montaje.

3. Problemas que plantea el teatro en trance y posesión

No es el objetivo de este capítulo aventurarse a explicar fenómenos tan complejos como la posesión o el trance en el teatro. Esa labor puede ser de interés para antropólogos, neurólogos u otros científicos. La curiosidad inquisidora que motiva estas páginas no es más que la necesidad de reconocer que el trance y la posesión son recursos que se originan en el teatro cubano —si bien por el reconocimiento de técnicas empleadas por grandes directores del teatro occidental y de otras prácticas orientales— por un exhaustivo estudio de los cultos de herencia africana. Esto a su vez otorga una relevancia al estudio de las artes escénicas, pues demuestra que los rituales y la cosmovisión de las religiones afrocubanas proponen una nueva metodología teatral, sin necesariamente hablar de folklorismo. Ante

todo, esta expresión teatral es una representación artística autóctona de Cuba que nace del linaje transcultural de conquistadores y esclavos.

Como ya he señalado, las religiones de origen popular están impregnadas de teatralidad y trance. No es siquiera necesario asistir a una ceremonia espiritista o a la iniciación de los neófitos en el palo monte; con tan solo participar de un güemilere o de un simple toque de santo casero, se puede comprender que elementos como la danza, la música y el trance además de tener propósitos sagrados buscan entretener a los presentes. Sin ir más lejos, la rumba y la conga —esta última presente en todo momento durante *Repique por Mafifa*— son todo un mecanismo semiótico estructural y emocional capaz de transmitir crítica social. Basta escuchar los estribillos donde se recitan eventos que normalmente no se dirían en la vida real, pero que se permiten en la inmensidad del performance.⁹

En su estudio sobre el teatro y la música de los negros, Ortiz divisa una teatralidad inherente a las manifestaciones religiosas afrocubanas en las tempranas representaciones de las diferentes cofradías durante la celebración del Corpus Christi en el periodo colonial. Un ejemplo es el baile pantomímico típico de los íremes o diablitos ñañigos, o el del mojiganga, diablito congo, el cual tomaba diversas formas. Según Ortiz, el rito ñañigo del sacrificio era uno de los más complicados por su espectacularidad y la figura del diablito era la que mayor dramatismo poseía en sus representaciones. Para el antropólogo, uno de los motivos de la existencia y permanencia de dichas sociedades en el nuevo continente era

⁹ No son pocos los videos que circulan por diferentes redes sociales del pueblo santiaguero que, bajo el ritmo de la conga de Los Hoyos, se lanzó a la calle el 11 de julio de 2021 para expresar su descontento con el gobierno revolucionario en una ola de protestas nunca vista en la Cuba de Castro. Gritando frases obscenas y arrollando al paso de la conga, gran parte del pueblo santiaguero, históricamente comprometido con la Revolución, formula, a través de dichos medios, su crítica política.

“el goce estético, emotivo y social de su dramatismo y el papel personalísimo que en la liturgia escénica desempeña cada uno de los okobios” (487). Ese entretenimiento que propicia la teatralidad típica de las religiones afrocubanas se debe, en parte, a que las deidades u otros entes que se veneran no son mártires al estilo católico. Cuando baja un orisha a un toque muchas veces viene a bailar y a pasarlo bien con los participantes, de ahí que los rituales religiosos afrocubanos puedan ser motivo de gran divertimento. En las puestas en escena analizadas en este capítulo están presentes estos mismos fenómenos: la ritualidad, la danza, la música, la posesión, pero con el único objetivo de entretener al público, pues no pretenden ejercer las fuerzas controladoras típicas del dogmatismo y adoctrinamiento religioso.

En cuanto al trance en la religión afrocubana, Cabrera argumenta que

el ego, pues, de un individuo a quien “le da santo”, es sacado, arrojado por este fuera de su cuerpo, o de su cabeza, “ori, que es la que manda el cuerpo”, queda anulado y lo sustituye el orisha, el mpúngu o el fúmbi. (“Y ya no hay ni Pedro, ni Juan, ni María. Es Yemayá, o Changó, u Oshún, o el santo que lo agarre. Es Mpungu Choya Wéngue, Inkita o Dibúdde”.) Prueba de ello es, y la más convincente para el negro, que el caballo pierde entonces por entero la conciencia de su personalidad habitual, “le roban la cabeza”. (29-30)

Tal cosa no ocurre en el teatro en trance y posesión, pues como el testimonio de los diferentes directores y actores confirma, el actor nunca pierde su individualidad. En escena, el actor trabaja con la contención y se mantiene todo el tiempo en el espacio liminal. Se reconoce en trance, pero no pierde “el aquí y el ahora” tan necesarios para seguir la

cadencia teatral y las acciones físicas previamente marcadas. Aun cuando en la representación haya espacio para la improvisación —ténganse en cuenta las puestas de *Cuando Teodoro se muera* y “La jaula abierta” de Galiano 108—, hay un montaje y una estructura dramática previamente establecidas que corresponden a una narrativa, si bien flexible, no del todo espontánea. Estas son representaciones que se encuentran justo en la frontera de la diada eficacia/entretenimiento que propone Schechner.

Con el ánimo de seguir trazando diferencias, es necesario rescatar que la historicidad de la trama termina separando a este tipo de teatro del folklore o de una representación meramente religiosa. No se trata de representar la vida de los diferentes orishas y sus disímiles caminos. A diferencia de la atemporalidad típica del dogmatismo, en el teatro en trance y posesión existe la historicidad y la noción de ser y tiempo heideggeriano. Las obras aquí analizadas se centran en rescatar temas históricos, políticos y sociales, como pueden ser la colonización o la esclavitud, o simplemente tratar temas más contemporáneos como la reivindicación de la mujer cubana, las vicisitudes de un hombre común y la depuración de las pasiones de su alma. He aquí las diferencias más significativas entre el teatro en trance y posesión y la teatralidad típica de las manifestaciones religiosas afrocubanas o los espectáculos de índole folklórica:

1. Dramatúrgicamente, la historicidad. Aun cuando la historia se inspira en la mitología de origen yoruba, bantú y arará, la trama plantea problemas actuales como la igualdad de género, el coloniaje y la esclavitud.
2. Actoralmente, el actor nunca pierde la consciencia. Entra en trance, lo poseen los muerto-personajes o entidades metafísicas, pero nunca pierde su “yo”, no le “roban la cabeza”. Es consciente del aquí y el ahora.

3. No crea un dogma.
4. Existe un montaje, resultado de una narrativa dramática previamente establecida que, aunque le da sitio a la improvisación, no es un impulso momentáneo o espontáneo.
5. En cuanto a la puesta en escena, la liturgia religiosa es un acto performativo codificado. Dichos códigos o comportamientos deben ser compartidos por el oficiante y por el público para transmitir un significado, de lo contrario las expresiones simbólicas pierden relevancia. Esto no ocurre en el teatro en trance y posesión. Aun cuando el público no está al tanto de los códigos religiosos afrocubanos, siempre se puede entender la puesta.

Otro problema que plantea el teatro en trance o posesión es el fenómeno de la recepción. ¿Cree la audiencia que el actor-médium está poseído por seres ultraterrenales o piensa que está representando a la usanza del teatro stanislavskiano? Estudiar y comprender la recepción no ha sido faena fácil para la semiótica teatral, pues la experiencia del espectador está altamente condicionada por su relación con los símbolos escénicos y la manera en que estos se presentan a través del montaje. El perfil sociológico y etnológico de diferentes países permite, por ejemplo, que las puestas de Estudio Teatral Macubá y Galiano 108 sean recibidas exitosamente en Cuba o en Brasil, pero que las de este último no sean bienvenidas de igual manera en un área tan hostil como lo es Miami para las artes escénicas. Quizás la herencia religiosa en Cuba permite que el público, ya sea creyente o no, se relacione con la magia típica de estas puestas en escena, pues dichos sistemas comunicativos están enraizados en la idiosincrasia cubana.

La validación del trance y la posesión está subordinada a un criterio cultural. Como estrategia, ya sea teatral o religiosa, el trance y la posesión son exitosos en la medida en que los participantes puedan ser afectados por la experiencia durante el ritual. Jean Duvignaud afirma que, aunque es un error cartesiano y etnocéntrico dudar de la legitimidad del trance, lo es también creer en la intervención espiritual que ocurre a través de los actores durante la actuación (35). En otras palabras, el éxito de esta práctica solo tiene cabida dentro de un contexto simbólico saturado de fe por parte del oficiante y su público. Para Fernando Giobellina, “el argumento es tan irrecusable como obvio: el trance no solo exige un marco social —la ceremonia, la jerarquía religiosa, etc.—, sino que canaliza exclusivamente por canales culturalmente constituidos: los personajes de un panteón” (163). Creer o no en el que está poseído o en trance depende de la persona que evidencia dichos fenómenos, quien deberá contrastar lo inexplicable del mundo metafísico con su propio horizonte sociocultural.

Para lograr el éxito de la obra, el nivel de creencia debe ser compartido tanto por actor como por receptor. Idealmente, este último no debe tener prejuicios. Para el público se establece un juego entre lo que Schechner llama *make-believe* y *make-belief* performance. El *make-believe* es un performance donde claramente hay una distinción entre lo que es real y lo que no (Schechner 42). Un ejemplo de ello es el teatro naturalista, el cine y la televisión, pues los espectadores son conscientes de que lo que ocurre en dichos medios es ficción. Por otro lado, en un *make-belief* performance se borran o sabotean intencionalmente los límites entre la ficción y la realidad. Según Schechner, a menudo las figuras públicas crean *make-belief* performances con el objetivo de promulgar los efectos que desean que los receptores acepten como “verdad” (43). Cuando el público se enfrenta

a una obra de teatro en trance o posesión, o a un simple acto religioso donde prevalece la posesión, tiene dos opciones: o bien reconoce que lo que está presenciando es un *make-believe* —en otras palabras, una manera de hacer teatro— y el actor “hace como si” estuviera poseído por el muerto-personaje, o simplemente acepta que hay una entidad o energía metafísica que se presenta por medio del oficiante y por lo tanto está en presencia de un *make-belief* performance. La energía del público termina condicionando y, en casos extremos —téngase en cuenta el nivel de involucramiento que tiene la audiencia en una representación como *Cuando Teodoro se muera* o “La jaula abierta”—, afectando el éxito de la puesta en escena.

En este punto hemos llegado a la conclusión de que dichas técnicas originadas en Cuba son una metodología factible para el entrenamiento psicofísico del actor y la puesta en escena. No obstante, otra interrogante resurge: ¿puede el actor promedio (el que no tiene ninguna facultad extrasensorial) alcanzar el trance o caer en posesión? Según el testimonio de Acosta, todos los actores que se entrenen pueden llegar a utilizar la técnica: “La gente pasa por un proceso de escepticismo, luego viene el miedo a lo que van descubriendo — una muchacha se echa a llorar porque de repente se ve como si fuera su abuela, la energía de su abuela la poseyó—, luego viene la iluminación o aceptación” (s/p). Tanto Acosta como José González han sido profesores por varios años del Centro de Investigación Teatral Ricardo Iniesta, TNT de Sevilla, impartiendo el taller “La tierra de nadie” sobre la actuación trascendente. Por su parte, para la directora santiaguera “tiene que haber una relación de confianza entre el actor y el director para que el primero pueda lograr el semitrance. El actor que necesita Estudio Teatral Macubá es un actor con un conocimiento

profundo de todas las raíces de su cultura popular tradicional y de la religiosidad para poderlo utilizar en función de” (s/p).

La creación de talleres teóricos y prácticos acerca del teatro afrocaribeño en festivales de teatro, donde se le da la oportunidad tanto a actores como a teatrólogos e investigadores de participar e intercambiar ideas, es una muestra del deseo de los directores cubanos por teorizar y poner en práctica la validez de dichas técnicas.¹⁰ Una muestra de ello son también los seminarios acerca del teatro trascendente y la danza oráculo que el maestro González Pérez impartió durante su vida tanto fuera como dentro de Cuba. Sin embargo, esto no prueba la accesibilidad de la técnica, puesto que no forma parte del currículo de una escuela de arte dramático ni los actores que la practican conforman una institución teatral de renombre por la crítica como lo fue el Teatro Laboratorio de Grotowski o lo es el *Odin Teatret* de Barba. No obstante, el interés por estudiar y practicar este tipo de entrenamiento psicofísico consolida su efectividad como una nueva vía alternativa para enfrentarse a la interpretación.

4. Conclusión: una metodología autóctona para el entrenamiento psicofísico del actor

Varios elementos ratifican la efectividad de esta práctica en el arte de las tablas. Primero hay que mencionar la diversidad de enfoques y propuestas metodológicas que, enraizados en los cultos afrocubanos, buscan el trance y la posesión como herramientas para el entrenamiento actoral. Como se analizó en el capítulo, no son pocos los directores y actores —algunos con más éxito que otros— que a partir de la segunda mitad del siglo

¹⁰ Un ejemplo son los eventos teóricos acerca del teatro popular que tienen lugar dentro del contexto de los festivales anuales del Caribe, que patrocina la Casa del Caribe junto al Consejo Provincial de las Artes Escénicas en Santiago de Cuba.

XX comienzan a incorporar de una manera más consciente el estudio de los rituales afrocubanos en sus puestas y a experimentar con el trance y la posesión. Entre los nombres más conocidos podemos rescatar a González Pérez, Hernández Espinosa, Morales, Meneses, Patterson y Acosta. De igual manera, el teatro en trance y posesión ha probado ser efectivo para tratar cualquier tipo de temas, desde rescatar los mitos histórico-políticos o evaluar el papel de la mujer cubana contemporánea hasta hablar de cuestiones tan sublimes como lo son el amor y el odio en una propuesta que también juega con la mitología del drama ático.

De igual envergadura son los premios que la crítica especializada tanto dentro como fuera de Cuba les ha otorgado a grupos como Estudio Teatral Macubá y Galiano 108.¹¹ Mas esta práctica cobra vital importancia en el estudio de las artes escénicas contemporáneas por ser una expresión intrínseca de la cultura popular que nace de las expresiones más sublimes de las religiones afrocubanas. Una expresión que se convierte en una forma de resistencia de la herencia negra, primero a los severos años de esclavitud y luego a la segregación cultural y represión de la cual no ha escapado incluso después del triunfo de la Revolución. Esta metodología es una muestra, entonces, del enorme poder que ejerce la tradición en la manera de ser y de expresarse un pueblo. Una tradición que sobrevive ante la adversidad y cuyas raíces se desbordan del plano religioso para inundar el artístico.

¹¹ Fátima Patterson ganó el premio UNEAC en 1990 por su obra *Repique por Mafifa*; posteriormente, en el año 2017, se le otorga el premio Nacional de Teatro por la obra de toda su vida. Por su parte, Vivian Acosta ha recibido, entre otros, el premio de interpretación en el Festival Internacional Experimental de Teatro del Cairo por su obra *La virgen triste* en 1995. En 1997 le otorgan la Medalla por la Cultura Cubana y, en el 2005, Galiano 108 recibió un reconocimiento por su distinguida contribución a las artes por la Universidad de Buffalo en Nueva York.

CAPÍTULO IV.

DEL ÁFRICA AL CARIBE Y DEL CARIBE A ESTADOS UNIDOS: EL TEATRO RITUAL AFROCUBANO EN LA ESCENA “DE ENFRENTÉ”

Hoy, en otro forzado exilio, esa cultura, lejos de agotarse, reflorece, se expande y emprende otra sorprendente empresa transculturativa en el seno de la sociedad norteamericana. Es evidente: el espíritu africano es invencible... Nunca muere. Se modifica a sí mismo dejando siempre incólume su esencia.
—Jorge Castellanos e Isabel Castellanos, *Cultura afrocubana*

La producción dramática de Pancho Fernández, Ramón Mesa, Ignacio Sarachaga, José R. Barreiro, Alejo Carpentier, Rolando Ferrer, Paco Alfonso, Flora Díaz Parrado, José Carril, Carlos Felipe, Eugenio Hernández Espinosa, José R. Brene, Gerardo Fullea, René Fernández Santana, Tomás González Pérez, Rogelio Meneses y Fátima Patterson demuestra que desde la época colonial española hasta la contemporánea los acervos afrocubanos han sido el recurso predilecto para representar el dilema de los oprimidos, de los perdedores y excluidos a través de la escenificación de las construcciones ideológicas entre raza, fe, género, identidad y nación. En la diáspora germina al igual la temática afrocubana en la dramaturgia, validando su efectividad a la hora de exponer las experiencias diaspóricas. Esa tradición que llegó con los esclavos de África al Caribe se desplaza también con gran pujanza a los Estados Unidos en la obra de los dramaturgos exiliados. De ella se ocupa este capítulo.

Los escritores cubanos que se refugiaron en territorio estadounidense después del triunfo de la Revolución en 1959 han tenido grandes retos que vencer. María Cristina

García explica cómo en las décadas de los sesenta y setenta fue casi imposible publicar no por el claro desinterés de las editoriales norteamericanas por los libros escritos en español, sino porque aún en esos años en América Latina e incluso en Europa la epopeya del Ejército Rebelde era celebrada con júbilo y muy pocas editoriales se atrevían a publicar el punto de vista de los supuestamente vendidos al imperialismo (171). El teatro, como arte escénico, ha enfrentado a lo largo de los años un doble desafío: la publicación y la representación. Además de la falta de editoriales respetables interesadas, el encontrar un espacio teatral asequible, la exigua ayuda de las entidades gubernamentales y la falta de público y de lectores de la misma comunidad son algunos de los obstáculos que todavía dificultan la labor de dramaturgos, directores y actores cubanos en el exilio, por lo que algunas obras se estrenan sin ser publicadas, otras son representadas en lecturas dramatizadas para así menguar los costos de producción y muchas terminan engavetadas. Aunque es fácil categorizar de anémico al movimiento teatral cubano en la diáspora, el ambiente desfavorable no resultó completamente estéril para la producción dramática. Si algo caracteriza al teatro cubano en los Estados Unidos, y a la literatura en general, es la hibridez temática y estilística y sobre todo su capacidad de dilatar, con arduo tesón y quizá exhaustivamente, los confines de la patria.

Clasificar e interpretar la literatura escrita por los cubanos y cubanoamericanos en los Estados Unidos no ha sido faena fácil para los críticos. La diversidad temática es provocada por el nivel de conexión afectiva de los autores con la patria natal y sus experiencias en la nueva patria adoptiva. De igual modo influyen la condición social, la edad en la que emigraron, cuán afectados fueron por la Revolución o cuán involucrados estuvieron con la misma y la elección del idioma con el que escriben sus ficciones. En un

intento por brindarle cohesión al *corpus* teatral de la diáspora, José A. Escarpanter distingue dos tipos de generaciones dentro del grupo de dramaturgos exiliados a partir de 1959: la generación escindida y la generación de trasterrados. Sin profundizar mucho más en las peculiaridades de ambos grupos, Escarpanter se basa para su selección en el año en que los autores nacieron y en el momento en que abandonaron la Isla. Los escindidos nacieron entre los años 1921 y 1938 y se dieron a conocer en la década de 1960 —Matías Montes Huidobro, Raúl de Cárdenas y José Matas— y los trasterrados nacieron a partir de 1943 y emigraron de Cuba mientras eran todavía adolescentes o niños —Dolores Prida, Manuel Pereiras y Pedro R. Monge Rafuls— dándose a conocer posteriormente en el exilio (54-55).

Lilian Manzor, por su parte, añade una tercera generación a la división de Escarpanter llamada el exilio revolucionario, para referirse a aquellos directores, dramaturgos y actores que se formaron como profesionales en Cuba bajo los programas de la Revolución y salieron a partir de 1989. Según Manzor existen otros dos grupos: el bufo vernáculo y el teatro usanocubano.¹ Esta selección no se basa en una trayectoria cronológica como la anterior sino más bien en el estilo dramático, la perspectiva y el tratamiento del contenido. Mientras que el primer grupo se caracteriza por privilegiar la sátira política, el segundo publica casi siempre en inglés y no se limita a tratar temas cubanos ni aquellos relacionados con el exilio —tal es el caso de la producción dramática de René Ariza, Manuel Martín Jr. y Carmen Peláez— (XI-XIII).

¹ Manzor ha repetido en varias ocasiones su descontento con el término “cubanoamericano”, pues le parece una redundancia innecesaria que solo refuerza una ideología política imperialista. El cubano ya es americano, para Manzor el constante uso de “cubanoamericano” refleja las dinámicas de poder de los Estados Unidos hacia América del Sur (¿“Who Are You, Anyways?” 10-11). En su lugar propone los términos “cubanos estadounidenses”, “U.S. Cubans” o “usanocubano”.

No preocupa en este estudio el énfasis generacional, ni incidir en el peliagudo debate que divide a la producción literaria cubana en la diáspora en grupos de exiliados, emigrados o étnicos.² Si algo ha confirmado esta prolija discusión entre académicos es que para teorizar sobre las particularidades de las diferentes generaciones de los escritores cubanos y cubanoamericanos se necesita una aproximación más matizada y menos rígida, pues la obra de un artista es, en el mejor de los casos, de naturaleza versátil e innovadora. En palabras de Eliana Rivero, “the transition from émigré, exile, or immigrant/refugee categories to that of ethnic minority member entails coming into a personal awareness of biculturalism and takes for granted the reality of permanence in a society other than the one existing in the country of birth” (191). Tómese, por ejemplo, la producción dramática de Monge Rafuls, quien salió de Cuba cuando apenas tenía dieciocho años y es parte de “la generación 1.5” (3) según el criterio de Gustavo Pérez Firmat,³ o de la “generación puente” (“Cubanos y cubanoamericanos” 86), como también le llama Rivero, y pertenece al grupo de los trasterrados según la división de Escarpanter. En sus más de veinticinco creaciones dramáticas, Rafuls ha demostrado ser un escritor en constante evolución. Con

² Ver *Cuban-American Literature of Exile: From Person to Persona* de Isabel Álvarez-Borland, *Life on the Hyphen: The Cuban-American Way* de Gustavo Pérez Firmat, “Cubanos y cubanoamericanos: perfil y presencia en los Estados Unidos” y “From Immigrants to Ethnics: Cuban Women Writers in the U.S.” de Eliana Rivero.

³ La generación y media o 1.5 es un término acuñado por el sociólogo Rubén Rumbaut y rescatado luego por Gustavo Pérez Firmat para referirse a esos cubanos que abandonaron Cuba cuando eran apenas adolescentes. Esta generación no se vuelca en el pasado con el resentimiento de la pérdida típico de la primera generación, sino que canaliza sus esfuerzos en poder definir su presente en los Estados Unidos. La generación 1.5 tuvo una búsqueda esencial: redefinir su cubanidad en la medida en que se diferenciaba del discurso de las generaciones anteriores (García 172). Por lo general, los autores que se circunscriben a esta generación gozan de una hibridez cultural que se manifiesta temática y lingüísticamente en sus obras. Dolores Prida y Roberto Fernández, por solo citar a algunos, además de tratar de definir su relación con el país natal en su producción literaria, tienden a enfocarse en el bilingüismo, el rol de género y las peripecias de los latinos que día a día se esfuerzan por sobrevivir en un mundo anglo.

su obra *Nadie se va del todo* (1991) retoma el tema del reencuentro con la madre patria después de años de ausencia, argumento común entre los escritores de la llamada primera generación o generación del exilio. Inspirada en su viaje de vuelta a Cuba, esta obra ahonda también en el engañoso papel que los recuerdos y la nostalgia juegan en la construcción de la identidad cultural. Por otro lado, *Otra historia* (1996) y *Trash* (1989) —esta última escrita en inglés— se apoyan en el ritual religioso afrocubano para retratar problemáticas que conciernen a todos los latinos en general: la identidad cultural y la homosexualidad en la familia hispana. Su obra *Noche de Ronda* (1990) se aleja incluso por completo de la problemática cubana, pues la conciencia escritural de Rafuls recae en una especie de posnacionalismo que le permite adentrarse en temas mucho más universales que atañen a la sociedad contemporánea en general: el machismo y la homofobia. Iguales ejemplos pueden ser encontrados en las obras de Dolores Prida y Nilo Cruz.

En vez de insistir en el estudio de las singularidades y trayectorias generacionales, en estas páginas se intentan responder los siguientes interrogantes: ¿cómo se renuevan las fórmulas o códigos característicos del teatro ritual afrocubano en la nueva diáspora a partir de 1959?, ¿qué fenómenos motivan su uso? y ¿hasta qué medida este modelo teatral, reinventado una vez más desde “la Cuba de enfrente”, logra reconciliar la nueva geografía transnacional del ser diaspórico? Si la cultura negra se introduce en el teatro vernáculo decimonónico para personificar la otredad con aire de costumbrismo pintoresco y es rescatada luego por la escena revolucionaria para representar a los excluidos y marginados, en la diáspora estadounidense resurge nuevamente como estandarte de las minorías, como estética privilegiada para comunicar el dilema de los desplazados, de los “una vez más derrotados”. En especial, en este capítulo importa argumentar cómo la literatura oral y otros

elementos litúrgicos procedentes de la herencia africana en Cuba se convierten en estrategias de legitimación de la identidad cultural en el teatro cubano de la diáspora.

1. Lo afrocubano como diatriba: Revolución mala vs. exilio bueno, la eterna dicotomía

El exilio es un tema recurrente tanto en la tradición judeocristiana como en la literatura occidental. Medea, quizá la exiliada más famosa del drama ático, fue sometida varias veces al ostracismo, pues los griegos lo consideraban un castigo peor que la muerte. En su estudio acerca del *exilliteratur* en el siglo XX, Martin Tucker afirma que tanto el exilio como la emigración —lo primero, considera, es una reacción pasiva y lo segundo es una opción activa— provocan en el individuo una serie de comportamientos similares. Ya sea por motivos políticos, culturales, religiosos, económicos o sexuales, Tucker asevera que los emigrantes o exiliados exhiben patrones paralelos de conductas: “the feelings generated by expulsion —those of separation, isolation, alienation, loss, confusion, desire to rejoin the group or its converse, unrelenting rancor against the expelling body— are similar, and they delineate the exilic behavior response” (XVI). En el teatro cubano de la diáspora es visible ese comportamiento exílico, unas veces manifestado a través del resentimiento perenne hacia el órgano político expulsor y otras veces a través de la añoranza por la patria perdida.

En este sentido, *Los hijos de Ochún* (1994) de Raúl de Cárdenas y *Las hetairas habaneras* (1976-77) de José Corrales y Manuel Pereiras García se inspiran en el drama clásico y la tradición afrocubana para retratar el ostracismo padecido por consecuencias políticas, para exponer ese acontecimiento histórico significativo que trastocó la vida de varias generaciones de cubanos: el triunfo de la Revolución en 1959 y el ataque fallido a Playa Girón en 1961. Al igual que el teatro que se escribe y estrena en la Isla, en estas obras

la tradición afrocubana afecta tanto los aspectos semánticos como los formales con la introducción de cánticos en yoruba y con orishas que castigan e influyen en el destino de los personajes; sin embargo, nunca se presenta con el objetivo de exponer la problemática racial. Si algo caracteriza a *Los hijos de Ochún* y a *Las hetairas habaneras* es que no emplean los motivos afrocubanos a favor de tratar cuestiones de la raza ni en Cuba ni en el exilio.

En cuanto al referente de la tragedia griega en el teatro iberoamericano, Pilar Hualde Pascual asevera que el estudio del drama ático en las Facultades de Filología de las universidades iberoamericanas a mediados del siglo XX propició que los argumentos de las obras de Eurípides, Esquilo y Sófocles se convirtieran en “un vehículo para comunicar las ideas que propugnan los autores americanos, ya en el ámbito político, ya en el social o, incluso, desde un punto de vista psicológico” (191). Los mitos de Antígona, Medea, Prometeo y Edipo se popularizan y al mismo tiempo sufren un proceso de criollización, ya sea para denunciar la situación de la mujer o para escenificar el dilema de los individuos que se enfrentan a tiranías en el contexto de las inestabilidades políticas por las que atraviesa Iberoamérica.

Particularmente, en la dramaturgia cubana existen varios referentes desde principios del siglo XX que insinúan la cubanización de la épica. Entre ellos se destacan *Los hijos de Heracles* (1924) de Gustavo Sánchez Galarraga, *Electra Garrigó* (1941) de Virgilio Piñeira, *Medea en el espejo* (1960) de José Triana, *Los siete contra Tebas* (1968) de Antón Arrufat, *Medea* (1996) de Reinaldo Montero y *Bacantes* (2001) de Raquel Carrió y Flora Lauten. En la diáspora, Cárdenas retoma *Los persas* (472 a. C.) de Esquilo para escribir *Los hijos de Ochún* y Corrales y Pereiras García se inspiran en *Las troyanas* (415

a. C.) de Eurípides para *Las hetairas habaneras*, lo que sugiere un diálogo con las formas teatrales de la Isla.

Antes de comenzar con el análisis de la propuesta dramática de Cárdenas, es justo mencionar que la pieza de Esquilo se basa en la derrota del ejército persa ante los griegos en la batalla de Salamina, por lo que estriba en el punto de vista de los vencidos. Aquí encontró Cárdenas la estructura perfecta para contar el fracaso de los exiliados cubanos en la batalla de Playa Girón (o invasión de Bahía de Cochinos, como se le conoce generalmente en los Estados Unidos). De muchos elementos de la tragedia griega construye Cárdenas su obra: del coro, que en este caso está dividido en Coro de Miami y Coro de La Habana; de los lamentos de la Reina Madre Atosa por su hijo el Rey Jerjes, convertida en la diosa yoruba Ochún que llora por la derrota de los ibeyis (jimaguas) Taebo y Kainde; de la invocación que la Reina Madre hace al espíritu de su fallecido esposo Darío I, en la obra de Cárdenas representado por un Changó resucitado que se muestra un poco indiferente al destino aciago de sus hijos; y del personaje del mensajero, encarnado en esta versión por el pícaro Elegguá. Este es, indudablemente, el mayor logro de Cárdenas. De las tantas maneras en las que pudo elegir contar la historia de Girón, el dramaturgo optó por una propuesta con dioses yorubas respaldada en la estructura de la tragedia griega. El propio Cárdenas comenta:

Aunque mis conocimientos de la religión yoruba son muy escasos, se me ocurrió que contar esta historia en el contexto de los elementos afrocubanos sería muy interesante. Mi propósito no era solamente de llevar a la escena un capítulo de nuestra lucha por el renacimiento de la democracia en Cuba, sino a la vez hacerla visualmente espectacular. La incorporación de los

elementos yorubas, parte esencial de nuestra cultura, con sus orishas y leyendas, eran exactamente lo que esta pieza necesitaba (142).

Esa preocupación por hacer la obra “visualmente espectacular” y su modesto conocimiento de las tradiciones afrocubanas provoca, como se analizará a continuación, que la aparición de algunos orishas en escena parezca injustificada o que su caracterización se aleje de aquella con la que normalmente se les identifica.

Para contar su historia, Cárdenas se basa en la rivalidad milenaria entre los hermanos Changó y Ogún. Según la tradición oral yoruba, ya sea por problemas de amores o por cuestiones de dominios, Changó y Ogún mantienen una eterna rivalidad.⁴ La disputa entre los hermanos yoruba simula el fratricidio entre el hermano pueblo cubano de las dos orillas durante el conflicto bélico de Playa Girón. Como el pueblo, el escenario se presenta dividido en dos: a un lado el Coro de Miami y al otro el de La Habana. Ambos grupos comienzan la acción enfrentándose con actitud defensiva, unos alabando a Ogún — personificación de Fidel Castro— y otros reclamándole:

CORO DE LA HABANA. ¡Ogún! Dios de nuestra revolución, a tu lado
luchamos o perecemos.

CORO DE MIAMI. ¡Ogún! Dios de la destrucción, por tu mando lloramos
y morimos.

⁴ El patakí “Astucia” incluido en *¡¡Oh, mío Yemayá!!* recoge uno de los capítulos de la perenne disputa entre Ogún Arere y Changó de Ima. Al comienzo de la narración, Lachatañeré anota que la guerra que ambos guerreros sostenían era “unas veces por motivos puramente banales, otras por obtener dones que Olofi confería al vencedor; pero más que todo luchaban por satisfacción del espíritu belicoso de ambos, fieros y magníficos guerreros” (155).

MIEMBRO DEL CORO DE LA HABANA. Nuestra lucha finalmente se corona de victoria.

MIEMBRO DEL CORO DE MIAMI # 1. En nuestras vidas ha comenzado un calvario y en cientos de cruces los Cristos se multiplican.

MIEMBRO DEL CORO DE LA HABANA # 2. No importa el costo, queremos ahora que se nos den nuestros derechos.

MIEMBRO DEL CORO DE MIAMI # 2. Los derechos y deberes que falsas promesas han sido robados del pueblo.

MIEMBRO DEL CORO DE LA HABANA # 3. Nosotros somos el pueblo.

MIEMBRO DEL CORO DE MIAMI # 3. Nosotros, también. (145)

La trama central sigue la tragedia de los ibeyis Kainde y Taebo, quienes van a pelear por la libertad de Cuba. Según apunta Cárdenas, los ibeyis metaforizan a la Brigada 2506 y a otros participantes del ataque a Playa Girón.⁵ Derrotados y sin la asistencia de la ayuda prometida (por la administración de Kennedy en la vida real), Taebo logra escapar mientras que Kainde muere a manos de Ogún y del Coro de La Habana. En Miami, Ochún y el Coro de Miami buscan desesperados saber de la fortuna de sus hijos hasta que Elegguá les narra lo acontecido. La obra culmina con el regreso del humillado Taebo y el cortejo fúnebre de Kainde.

Curiosamente, no existe en escena una división entre el mundo físico y el metafísico. Más que incidir en la problemática humana, los orishas, protagonistas de esta

⁵ La Brigada de Asalto 2506 es el nombre por el que se conoció al grupo de cubanos anticastristas respaldados por la CIA cuyo objetivo principal era derrocar al gobierno de Fidel Castro. La Brigada fue una de las fuerzas militares encargadas del ataque fallido a Playa Girón en 1961.

obra, conviven junto a los hombres. No se debe pensar por esto que *Los hijos de Ochún* es un patakí teatralizado, sino una propuesta que mezcla tanto a las deidades del panteón yoruba como a los humanos en un mismo plano ficcional. Ogún, el guerrero, se muestra impasible para con sus detractores. No le tiembla la mano para ajusticiar, por lo que no es casualidad que Armando González Pérez lo asocie con Castro, pues posee “sus odios y miedos paranoicos” (26). Por otro lado, Ochún se aleja un poco de ese carácter festivo y retrechero que le es típico. Conuerdo con Yara González Montes cuando afirma que, debido a las circunstancias de esta pieza, Ochún se presenta como una especie de *mater dolorosa* (94). Siempre llorando, lamentándose y buscando adivinar el destino de sus hijos, la orisha zalamera es incapaz de encontrar respuesta en los caracoles y el tablero de Ifá, métodos típicos de la adivinación yoruba. Cárdenas no solo nos muestra una Ochún triste, sino dotada con frágiles poderes que le impiden proteger a sus hijos: “Si Changó me escuchara... Soy una reina, hembra, mujer y no tengo la omnipotencia de poder cambiar los destinos” (164). Changó, por su parte, no regresa para consolar el llanto de Ochún ni solucionar el problema de “sus hijos” —entiéndase por sus hijos aquellos que sufren a causa del proceso revolucionario—. Además de creer que la intervención del orisha es demasiado prolongada, González Montes argumenta que es muy poco creíble la actitud pacifista del rey guerrero, quien decide no intervenir aun estando la vida de sus hijos en juego (96). Con la excepción de imitar la misma acción de la Reina Madre Atosa cuando invoca al fantasma de su marido Darío I en *Los persas* de Esquilo, no hay motivo suficiente para justificar la aparición del orisha en escena.

Así como se demoniza al personaje de Ogún por emblematizar la figura antiheroica de Fidel Castro, el resto de los orishas reconoce la causa del exilio como la justa y, en el

caso de *Las hetairas habaneras*, aprehenden pavorosamente a los simpatizantes del proyecto revolucionario. Ochún, por ejemplo, no parece ser en esta obra un personaje materno del todo imparcial, pues solo reconoce el sufrimiento de sus hijos exiliados y el de los que luchan en contra del régimen castrista. A pesar de que el título de la pieza hace una clara alusión a su cualidad de patrona y protectora del pueblo cubano en su totalidad, la orisha parece tener una posición ideológica definida. En un momento exclama: “El mundo parece que se ha convertido en la muerte misma, como si se quisiera vengar en la inocencia de mis hijos...Amigos del alma...me deben jurar, que pase lo que pase...las puertas de esta ciudad [Miami] que nos ha dado refugio siempre permanecerán abiertas para darle cabida a los que vengan después” (167-68). Pero ¿qué ocurre con el resto del pueblo cubano? ¿No son acaso los hijos de Ogún, fervientes devotos de la Revolución, también los hijos de Ochún? ¿No es acaso la patrona de Cuba, madre de todos los cubanos, de los de aquí y los de allá, de los de derecha y los de izquierda? Es este sentimiento político que se defiende por encima de la trama el que no permite que *Los hijos de Ochún* transgreda la dicotomía Revolución mala vs. exilio bueno.

A pesar de la extensión de la obra, del gran número de actores que se necesita para la representación y de que la acción dramática se narra en lugar de ejecutarse —ya sea a través del coro como de la larga intervención de Elegguá—, esta pieza logra escenificar el dolor del pueblo dividido cuando al final algunos miembros del coro se quitan las máscaras y recrean diversas experiencias migratorias. En una de estas un hijo espera ansiosamente a sus padres en el aeropuerto de Miami, solo para darse cuenta de que no llegarán porque les negaron la salida. En otra, una madre que solloza le intenta explicar a su pequeño que debe partir solo a los Estados Unidos, escena típica del éxodo de menores no acompañados

durante la Operación Pedro Pan (1960-1962). Las pequeñas historias llegan a su punto dramático máximo cuando entra un cortejo con el cuerpo de Kainde envuelto en la bandera cubana mientras un solista y el coro entonan un canto fúnebre en yoruba.

Aunque esta pieza no requiere un proyecto escenográfico ambicioso, su eficacia escénica dependerá en gran medida del acierto del director y/o compositor en su aporte al elemento musical afrocubano.⁶ No obstante, el fallo en desarrollar el *pathos* de los personajes y la insistencia en las referencias directas que aluden al acontecimiento político de la invasión a Playa Girón terminan empobreciendo el desarrollo dramático. Paradójicamente, el valor de esta obra reside en las circunstancias históricas en las que se forjó. Son los elementos arriba mencionados los que le dan voz a ese comportamiento exílico al que se refiere Tucker, en los que se refugia muchas veces la conciencia escritural del dramaturgo exiliado para denunciar lo que se esconde en casa, lo que callan sus coetáneos que escriben desde Cuba.

A la misma luz se pudiera examinar *Las hetairas habaneras* de Corrales y Pereiras García. Esta es una obra repleta de intertextualidad, como dejan ver los aspectos formales y narrativos que emula de las tragedias *Las troyanas* (415 a. C.) de Eurípides y *Electra Garrigó* (1941) de Piñera. *Las hetairas habaneras* no es la única colaboración dramática de los autores, pues en 1978 escriben también juntos una comedia bilingüe infantil llamada *The Butterfly Cazador y Hollinight*.⁷

⁶ Hasta la fecha, no queda constancia de que *Los hijos de Ochún* se haya llevado a las tablas.

⁷ El más joven del dúo, Pereiras García (1950), llega a los Estados Unidos cuando apenas tiene dieciocho años. He aquí el típico ejemplo de un autor de la generación 1.5, según la división de Pérez Firmat, que también produce obras de un gran contenido político que expresan la “indignación y la ira hacia los eventos traumáticos o los individuos que causaron el exilio” (Álvarez Borland 7), características típicas de la creación literaria de los autores de la primera generación.

La acción comienza a principios de 1959 en el prostíbulo de Diosdada y culmina años más tarde en el tercer acto. El objetivo crítico es mostrar el detrimento de la calidad de vida de la familia de Diosdada y sus hetairas después de la toma de poder del Ejército Rebelde. En el primer acto el coro de hetairas celebra con cantos y alabanzas el nacimiento de Nicomedes, nieto de Diosdada, y en el tercero lamenta la castración del pequeño a manos de Menelao Garrigó —personificación de Castro—. Así como cambia el tono de la historia, en *Las hetairas habaneras* se desdibujan los límites de los géneros teatrales. La obra comienza con la jocosidad de las comedias y termina con el treno por el sacrificio del héroe en el sentido más trágico de la tragedia ática, aunque no pierde el diálogo ingenioso con grandes dosis de humor, lo que a su vez es típico de la técnica piñeriana.⁸

Al igual que *Las troyanas*, *Las hetairas habaneras* es una obra protagonizada por mujeres. Con la excepción del tercer acto, en donde intermitentemente aparecen Menelao Garrigó y Alejo,⁹ los hombres solo están presentes a través de la alusión de las féminas. El propio Nicomedes es un personaje sin voz, a pesar de que es el protagonista, porque es el eje simbólico a través del cual se desarrolla el conflicto de la obra y, por lo tanto, es el héroe por el que llora el coro de hetairas en el treno final. Según agrega Escarpanter, además de ese protagonismo femenino que emulan de la tragedia de Eurípides, Corrales y Pereiras García retoman la acción continua, el paso del tiempo expuesto a través de algún

⁸ Con la técnica piñeriana me refiero a la dramaturgia de Virgilio Piñera, específicamente a su uso del choteo (humor criollo) como estrategia para encarar realidades hostiles y al implemento de lo trivial para contrarrestar la pesadumbre. Tal y como dejé constancia en la introducción, la producción dramática de los llamados autores de transición, y en especial la de Piñera, propone postulados dramáticos hoy considerados sellos distintivos del teatro cubano.

⁹ Escarpanter aclara que el personaje de Alejo en la obra hace alusión al escritor Alejo Carpentier, quien “hasta su muerte se plegó habilidosamente a los derroteros del proceso castrista” (*“Las hetairas habaneras: una parodia cubana”* 8).

personaje y las diferentes secuencias de la obra (“*Las hetairas habaneras*: una parodia cubana” 6). A esto habría que sumarle la *hybris* de la que son víctimas Diosdada y su grupo de hetairas a manos de Menelao y Alejo, así como también la caracterización de los personajes. El personaje de Iluminada, por ejemplo, representa a Casandra. De igual manera, el diálogo entre Yemayá y San Roque en el segundo acto se asemeja a la conversación que los dioses Atenea y Poseidón entablan al principio de la tragedia de Eurípides.

En cuanto a la justificación para el uso de los recursos afrocubanos, el propio José Corrales comenta: “Y claro está, si Manuel Pereiras García y yo queríamos colocar *Las hetairas habaneras* a la altura del pueblo, teníamos que, consciente e inconsciente, situarnos dentro de una estética y manera de pensar y de ser que cupiera suave y cómodamente dentro de la mulatez” (94). El resultado de esa mulatez son varios elementos que terminan hermanando a esta obra con el teatro ritual afrocubano que se estrena y escribe en Cuba, como es el caso de la preferencia por las situaciones lúdicas casi siempre manifestadas a través del dominio de la palabra, la inserción de los rituales religiosos, la musicalidad, la naturaleza sensual/sexual de los conflictos y el metateatro en forma de posesión religiosa. Por ejemplo, es Iluminada, la hija taciturna de Diosdada, la encargada de introducir en escena los ritos adivinatorios. Al igual que Casandra en *Las troyanas*, Iluminada tiene el don del oráculo por ser hija de Orula, el Apolo yoruba.¹⁰ Por ser el

¹⁰ Aunque en la obra se refieren a Iluminada como hija de Orula: “¿A la hija de Orula te atreves a ofender, Alejo, compañero?” (124), lo cierto es que en la Regla Ocha-Ifá, Orula no se puede coronar en cabeza. Por ser una divinidad imparcial, Orula no puede cumplir la función de ángel guardián. Ver *Los orishas en Cuba* de Natalia Bolívar Aróstegui.

personaje B,¹¹ Iluminada carga sobre sus hombros la ejecución de la técnica del metateatro. Desde su primera intervención en el acto primero, la joven entra en trance. Aunque la acotación no es muy explícita, pues solo reza “(*Luego que se hace un silencio reverente Iluminada muy lentamente esparce las cartas sobre el suelo.*) Iluminada. (*Leyendo las cartas, en trance*)” (107), la acción física del ritual de “caer en trance” se tiene que manifestar a través de la representación teatral. De esta manera, el ritual religioso afrocubano que presentan Corrales y Pereiras García afecta también al aspecto performativo de la obra y, por consiguiente, la manera en la que el actor se enfrenta al trabajo de construcción del personaje. Esto a su vez confirma que, a pesar de marcadas diferencias ideológicas, los teatristas en la diáspora se mantienen fieles a ciertas constantes del teatro cubano y, al igual que sus coetáneos de enfrente, investigan y sistematizan la pedagogía del actor.

Es el segundo acto de mayor interés en este análisis, pues combina perfectamente esa mulatez que menciona Corrales con el sentimiento de frustración política que acopió a su generación. Colérica por haber perdido la devoción de su pueblo, Yemayá —madre de aguas y de todos los orishas— decide pactar con San Roque —santo católico del peregrinaje— un castigo severo para Diosdada y sus prostitutas por apoyar a los revolucionarios. Durante esta pequeña intervención que sirve de puente entre el festejo por la vida en el primer acto y el llanto por la pérdida en el tercero, la orisha y el santo urden

¹¹ En una secuencia lineal (ABC), el personaje B o personaje puente, casi siempre el sacerdote o la persona con facultades que le permiten comunicarse con los agentes inmateriales, es el encargado de iniciar la técnica del metateatro a través de la representación de la posesión o el trance religioso. Ver lo que con respecto a esto explico con más detalle en el capítulo I.

un plan para la castración de Nicomedes. Así dicta Yemayá: “Para Diosdada, para todas ellas, quiero un peor castigo. Quiero que al nieto, a Nicomedes, lo dejen cojo, lo dejen tuerto, lo dejen ciego... Oshún, Changó, yo misma, así lo hemos decidido. El niño será la víctima” (117). Una reacción quizá más verosímil a la naturaleza piadosa y benevolente de las deidades pudo haber sido simpatizar con el dolor del pueblo cubano; sin embargo, la cercanía de los eventos que suscitaron el abandono de la tierra natal impide que Corrales y Pereiras García opten por esa vía.

Al igual que en *Los hijos de Ochún*, en *Las hetairas habaneras* el personaje antagónico representa a Castro. En vez de demonizarlo, Corrales y Pereiras García optan por un singular humor hedonista al revelar al final de la obra que el secreto de Menelao Garrigó es su disfunción eréctil. No obstante, el rencor hacia lo sucedido a raíz del triunfo de la Revolución queda plasmado en escena con la introducción de entidades metafísicas iracundas que castigan, no a los personajes que representan al órgano político en sí, sino a Diosdada, a su familia y al coro de hetairas por apoyar en un principio ciegamente al proyecto revolucionario. Una lectura más alegórica permitirá incluso ilustrar que Nicomedes, el niño castrado por su Revolución y condenado al sufrimiento por los dioses, es una burla a la ideología del “hombre nuevo”. En un momento Diosdada exclama: “Al fin Menelao lo logró: ahí lo llevan, al hombre nuevo” (139), a lo que el coro responde: “Al hombre nuevo” (139). Nicomedes encarna al pueblo silenciado por los mecanismos de poder. Despojado de su virilidad, el niño no podrá ser nunca hombre. Será cordero, la creación más elogiada del régimen.

Por la relación cercana que tienen tanto *Los hijos de Ochún* como *Las hetairas Habaneras* con el drama ático vale mencionar al término de este apartado lo que Aristóteles

asevera en su *Poética* con respecto a la tragedia. Decía el maestro del drama occidental que la tragedia “es la imitación de una acción seria, de cierta extensión y que, por medio de la compasión o del terror, depura estas mismas u otras análogas pasiones del alma” (IV). Para muchos dramaturgos cubanos en la diáspora, esa acción seria que depura terror es el triunfo de la Revolución en 1959 y todo lo que después devino de ella. En la introducción a la publicación de su obra en la antología citada, Corrales explica: “Mi salida de Cuba se produce meses después del impactante y triste conflicto de Playa Girón... Aquel abril de 1961 quedó permanentemente conmigo, quizá esperando el momento de transformarlo en una pieza teatral que plasmo en la obra *Los hijos de Ochún*, dentro de un contexto afrocubano” (142). La cercanía de los eventos políticos y la indiscutible inversión emocional propician que los autores escriban desde una perspectiva apasionada, resentida y pesimista.

Si algo caracteriza a los motivos afrocubanos en estas dos piezas y, a la vez, los diferencia de su uso en la dramaturgia que se escribe desde Cuba es la acentuada “politicidad” contra el gobierno revolucionario. Como en otro sitio he señalado, la tradición afrocubana se introduce para mostrar la alteridad en escena o para darle vida a sujetos inadaptados, a antihéroes que ponen al descubierto las vergüenzas ético-morales de la sociedad.¹² Incluso cuando se resemantiza su aporte en los contextos de la dramatización de la literatura oral en el formato del teatro infantil, los autores logran prescindir de

¹² Vale recordar aquí la obra panfletaria *Santa Camila de la Habana Vieja* citada en el capítulo I. Si en *Santa Camila...* los cultos afrocubanos se critican bajo los parámetros del escepticismo u orden racional científico por los que se regía en sus primeros años el gobierno castrista porque impiden que Camila se sume a los proyectos revolucionarios, en *Los hijos de Ochún* y *Las hetairas habaneras* se convierten en un instrumento de denuncia contra dicho gobierno. En ambos extremos del binomio, estas obras son todas apologías de la ideología que defienden.

alusiones directas y exponen el conflicto dramático a través del derrotero del héroe y el mundo interno de sus personajes. En *Los hijos de Ochún* y *Las hetairas habaneras*, los motivos afrocubanos son un vehículo puesto a favor de formular la diatriba política, el trasfondo que permite denunciar ese acontecimiento que suscitó la salida de los autores de Cuba. De ahí la posibilidad de presentar orishas que carecen de imparcialidad y que reprimen despiadadamente a los simpatizantes del órgano oficialista.

2. Viajar a la semilla o (re)construir la nación desde la otra orilla

Por otro lado, y evitando recaer en cuestiones políticas o directamente en el tema del exilio, un número significativo de autores cubanos en la diáspora vuelca el enfoque dramático hacia el pasado. Si en algún momento se profesó que el sujeto posmoderno, por su afán científico-técnico y su preferencia por el exceso, se divorcia de lo primitivo y prescinde del contacto con el pasado, la continua producción de novelas y dramas históricos lo desmiente. El teatro histórico más que una indagación historicista propone un vínculo entre el ayer y el hoy como medio para expresar su compromiso social. Ya sugería Pierre Bourdieu con su concepto de *prise de position* (18-19) que no es posible escribir sin asumir una postura determinada. Después de todo, de los géneros literarios, tal vez sea el teatro el que refleja con mayor fidelidad las posturas que una sociedad asume en un determinado momento. Sucede de esta manera porque el arte escénico es social por concepción; como afirma Anne Ubersfeld, el conjunto de signos transmitidos tanto en el

ámbito de la representación como en el texto se remiten a dos órdenes de realidades: el mundo y la escena (31).¹³

En el teatro cubano de la diáspora sorprende el gran número de obras de vocación histórica que se relacionan por tradición y tema con el que se produce en la Isla.¹⁴ No huelga recordar que el material del pasado como marco referencial se volvió recurrente en la escena teatral revolucionaria, el cual alcanzó su máximo apogeo a partir del segundo lustro de los años setenta como deja ver la publicación y el estreno de las obras *La dolorosa historia del amor secreto de Don José Jacinto Milanés* (1973) y *Parece blanca* (1994) de Abelardo Estorino; *Chela, la mayombero* (1979) de Felipe Oliva; *Delirios y visiones de José Jacinto Milanés* (1984) de Tomás González Pérez; *Azogue* (1979), *La querida de Enramada* (1983), *Plácido* (1984) y la anteriormente estudiada *Chago de Guisa* (1989) de Gerardo Fullea; *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea* (1987) y *La noche* (1994) de Abilio Estévez; *La virgen triste* (1995) de Elizabeth Mena; *Los equívocos morales* (1999) de Reinaldo Montero y *La virgencita de bronce* (2004) de Norge Espinosa

¹³ Ubersfeld (1918-2010), reconocida por *Lire le théâtre* (1977), fue quizá la crítica que en sus últimos años se dedicó con más ahínco al estudio de la semiótica teatral. Apoyándose de las teorías del proceso de comunicación propuestas por Roman Jakobson, Ubersfeld asegura que el teatro posee una función emotiva, conativa, referencial, fática, metalingüística y poética. Entiéndase por función poética la “proyección del paradigma sobre el sintagma”, o sea, la proyección del signo textual representado sobre el conjunto diacrónico de la representación (31-32). Todas estas características lo hacen un género propenso al compromiso social.

¹⁴ Sin ánimo de ser exhaustiva, he aquí algunas de las obras concebidas en la diáspora que pudieran suscribirse bajo los preceptos de este subgénero dramático: *Abdala-José Martí* (1972) de Iván Acosta; *La rebelión de los negros* (1980) de José Sánchez-Boudy; *El hijo de Tadeo Rey* (1982) y *Mortimer o El rapto de La Habana* (2002) de Julio Matas; *Las Carbonell de la calle Obispo* (1986), *Un hombre al amanecer* (1992) y *Sucedió en La Habana* de Raúl de Cárdenas; *Vida y pasión de la peregrina* (1995), *Changó Olufina Alafin de Oyo* (1996) y *Medea y los cuchillos* (1996) de Héctor Santiago; *Santiago* (1986), *Micaela's Daughter* (1990) y *Zoila y Pilar* (1992) de Pereiras García y Tula, *La Magna* (2010) de Pedro R. Monge Rafuls.

Mendoza.¹⁵ Con respecto a la proliferación de la historia y las tradiciones en el teatro, Rosa Iliana Boudet exclama lo siguiente: “Nunca antes vi la escena cubana más poblada de poesía y poetas —Casal, Borrero, Zenea, Milanés— o de boleros y canciones, ceremonias afrocubanas y ritos familiares como ahora, siempre en estrecho vínculo con los más diversos caminos del teatro contemporáneo” (183).

Siguiendo la tónica de este estudio, es menester hacer un alto en aquellas obras del teatro cubano de enfrente que, apoyadas en el arsenal estético y temático que ofrece lo afrocubano, se dejan seducir por el pasado y la historia. Esta mirada atrás no es del todo nostálgica ni pretende evadir la cruel realidad del inmigrante, es más bien una vía para participar en la creación de la conciencia nacional desde la distancia. Generalmente, el viaje al pasado ocurre de dos maneras: (1) a través de la revisión de la vida y obra de personajes literarios o histórico-legendarios del período colonial, como es el caso de *La eterna noche de Juan Francisco Manzano* (1995) de Héctor Santiago o (2) mediante el rescate y la adaptación de los mitos colectivos de la herencia africana, como en *Yemayá Awoyó: Historias de orichas yorubas de la isla negra de Cuba* (2004-6) del mismo autor.¹⁶

¹⁵ Un análisis somero de esta tradición dramática en Cuba conduce a las obras *Yari, Yari, mamá Olúa* (1949) y *Cañaverl* (1950) de Paco Alfonso (1906-1989). De igual importancia es la producción literaria de Felipe Pichardo Moya (1892-1957) y su teatro histórico social a principios del siglo XX, específicamente sus obras *La oración* (1938), *Agüeitán* (1941) –tragedia ambientada en la época de los taínos– y *Esteros del sur* (¿?), las cuales se circunscriben a tres momentos de la historia cubana: la época precolombina, la colonial y la republicana. Vale también incluir *Tragedia indiana* (¿1962?) de Luis A. Baralt (1892-1969), una pieza que trata del amor interracial entre una india y un conquistador. Sin embargo, es Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873) la que más incursionó en el drama histórico bajo los parámetros del romanticismo decimonónico con sus obras *El Príncipe de Viana* (1844), *Munio Alfonso* (1844), *Egilona* (1845), *Saúl* (1849), *Recaredo* (1850), *Baltazar* (1858), *La verdad vence apariencias*, *El donativo del diablo*, *Oráculos de Talía o Los duendes en Palacio* y *La hija del rey René*.

¹⁶ Otra vía que utilizan los dramaturgos cubanos en los Estados Unidos para evitar escribir sobre la situación presente es ubicar la acción dramática en la sociedad cubana inmediatamente anterior a 1959. Tal es el caso de *La navaja de Olofé* (1982) de Huidobro. Esta obra no es un patakí teatralizado ni se remonta al pasado por medio de una figura histórico-literaria como las obras de Santiago, sino que dirige su foco

Si el drama histórico es “una cuestión de equilibrio o discrepancia entre mimesis y diégesis” (Spang 26), para el escritor en la diáspora es también un ejercicio de memoria que le permite formar parte del proceso de reconstrucción de la identidad cultural. En todo caso, estos textos dramáticos no fallan en responder interrogantes vitales para el sujeto diaspórico: ¿quién soy? y ¿de dónde vengo?

La primera obra a analizar en este apartado que combina el drama histórico con los acervos afrocubanos es *La eterna noche de Juan Francisco Manzano* de Santiago, una mascarada de títeres y esperpentos que dramatiza los abusos padecidos por el escritor decimonónico en virtud de su condición de negro esclavo durante la colonia. Manzano nació esclavo en un ingenio de Matanzas en 1797 y murió libre en La Habana en 1853, pocos años después de que se le acusara injustamente de participar en la Conspiración de la Escalera (1844).¹⁷ Con la publicación de *Zafira* (1842) se convierte, a saber, en nuestro primer dramaturgo negro, aunque es más conocido por sus poemarios y por su

crítico hacia la sociedad prerrevolucionaria. *La navaja de Olofé* ignora acontecimientos políticos y se centra en el entorno familiar. Esta pieza de Huidobro se basa en el mito yoruba que cuenta el incesto entre Yemayá y su hijo Changó. Incluido también en *¡¡Oh, mio Yemayá!!* de Lachatañeré bajo el nombre “Incesto”, el patakí documenta la pasión erótica entre ambos orishas. En la ficción de Huidobro la situación más descabellada e impactante es, en efecto, la declaración del incesto entre el personaje del Hombre y la Mujer, quienes desde el principio de la obra establecen una relación de madre e hijo y cuya caracterización los identifica con Changó y Yemayá. Ya divisaba Escarpanter en su estudio sobre el teatro cubano en la diáspora un grupo de obras cuyos motivos se alejan por completo de los políticos, incluso de aquellos causados por el triunfo de la Revolución y cuyo rasgo sobresaliente es que “ninguna obra se deleita ni en la apología ni en la idealización del pasado reciente. La actitud de todos los autores es siempre crítica y el retrato que componen de ese mundo, feroz” (“Veinticinco años de teatro cubano en el exilio” 58). *La navaja de Olofé* corresponde a semejante trayectoria. De hecho, esta breve pieza de Huidobro cobra vital importancia, pues demuestra cómo desde la diáspora el acervo mitológico yoruba es caldo de cultivo tanto para formular la crítica hacia el pasado inmediato como para inducir la reflexión sobre acciones y comportamientos que, por ser inherentes al ser humano o a la sociedad, son atemporales.

¹⁷ La supuesta Conspiración de la Escalera no fue más que el intento de la camarilla negrera criolla de apagar los esfuerzos abolicionistas después de que un grupo de esclavos comenzara a sublevarse en varios ingenios de La Habana y Matanzas. El nombre de la escalera se debe al modelo de tortura al que sometían a los negros. Una de las víctimas de este asesinato masivo fue el poeta mulato Gabriel de la Concepción Valdés (1809-1844), más conocido como Plácido.

Autobiografía (1835). Esta última la escribió por encargo del sacarócrata Domingo del Monte (1804-1853) como parte de un conjunto de obras literarias que el cónsul británico Richard Madden (1798-1886) recolectó para que se publicasen como testimonio de los horrores a los que sometían a los esclavos en Cuba.

Para dramatizar la vida de Manzano, Santiago se vale del metateatro. Ikú, la muerte yoruba, aparece ante el escritor poco antes de que este fallezca y juntos se disponen a “representar” nuevamente su vida. Un guiñol improvisado y un desfile de títeres y esperpentos serán necesarios para revivir los amargos infortunios y las pocas alegrías del esclavo. La reflexión metateatral que provoca “la puesta en escena ficticia” y la revelación de técnicas dramáticas que normalmente se ocultan al público —los cambios de vestuario y de escenografía— cobran vital importancia en este contexto. Manzano, el personaje histórico y el literario, ha pasado a la posteridad como un producto de la agenda política de la élite criolla reformista que buscaba la mejora de la condición del esclavo sin la intención de abolir la esclavitud. El autor de *Autobiografía* se convierte en epítome del personaje conceptual del *buen negro*, pues su producción literaria propone al esclavo obediente como héroe romántico que sufre bajo los maltratos del amo injusto. Considerado amigo de los blancos y un negro letrado,¹⁸ Manzano fue eco de la ideología bifronte del criollo que abogaba por una supuesta política de “buen trato” hacia el “buen esclavo”, por lo que a menudo “se le reprocha la total ausencia de cubanidad y de negrismo en su escritura”

¹⁸ Su amistad con los blancos es la defensa que propone Manzano una vez le encierran por supuestamente formar parte de la Conspiración de la Escalera. Merece que veamos un fragmento de la epístola que escribe en 1844 a Rosa Alfonso, esposa del esclavista José Luis Alfonso: “... lo antes dicho me hacen comparecer en la sala de justicia para conocerme más de cerca, llenan de beneplácito y celebran mi comportamiento, que decían se revelaban mi adicción a los blancos, a los que y correspondí con lágrimas, pues no podía más que llorar” (*Obras* 93).

(Ghorbal 26). El uso del metateatro desmitifica la ilusión dramática y sugiere que la figura de Manzano, al igual que la ficción, es un artificio. La distribución del *dramatis personae* adquiere incluso un doble sentido. Los personajes negros son todos títeres mientras que los soldados, el rastreador, el cura, el mayoral, el juez y las amas despiadadas de Manzano son esperpentos.

En la obra de Santiago, Manzano es una vez más despojado de su autonomía al ser obligado por Ikú a montar “el teatro de su vida”. Imitando la postura de un mayoral, Ikú toma control de la dinámica de la representación, exhorta a Manzano a tomar decisiones e interpela al público directamente. No obstante, Ikú aparece en escena para cuestionar la negritud del protagonista. Santiago injusticia en su obra a Manzano por abrazar las costumbres europeas y por supuestamente rechazar sus raíces africanas. No en balde antes de empezar la representación el esclavo “*sale maquillado de blanco, con boca roja, peluca rubia: como un minstrel sureño al revés. Lleva guantes blancos, levita y chistera gastada*” (210) e Ikú le reprende: “¿Titubeas? ¿Toda tu vida no te la has pasado tratando de lograr la aprobación del público blanco?” (211). Aunque Santiago no se separa de la visión histórica que ya se tiene de Manzano y pierde la oportunidad de desarrollar el mundo interno de los demás personajes y enriquecer su caracterización (Morelli 148), resulta singular que un autor exiliado rescate la figura del poeta esclavo y su ya trillado dilema entre ser y aparentar. ¿Qué atractivo encuentra Santiago en la figura trágica de Manzano?

En las reflexiones que sirven de prólogo a la obra, Santiago habla de su linaje mulato, de su nariz helénica y su pelo rizado y de cómo descubrió su amor por la herencia africana mientras escuchaba a Bach y leía los clásicos griegos. Luego nos cuenta que su teatro negro fue mal visto por la oficialidad cubana y que su obra *Iroko* fue confiscada por

la Seguridad del Estado (204). ¿Será que al igual que Manzano, Santiago, condenado a vivir lejos de su patria, siente que “nunca ha podido ser”? Tal parece que a la par del poeta esclavo, el dramaturgo en la diáspora está destinado a residir en la “zona del no ser” (8) fanoniana, cautivo de un dualismo que no puede eludir. Si Manzano es víctima de haber nacido esclavo y de haberse convertido en títere del criollo reformista decimonónico, el escritor en la diáspora lo es de haber sido rechazado por el régimen expulsor y por su nueva comunidad estadounidense.¹⁹ Merece que veamos lo que afirma Santiago con respecto al desarrollo de su obra en los Estados Unidos: “Mi obra comienza con el exilio. Lo otro se perdió... Pero tampoco el exilio acogió mi cultura caribeña... El negro sigue marginado en ambas orillas” (204). Ya sea a través de la empatía o el rechazo con “el dilema de Manzano”, el rescate de la figura histórica le brinda las herramientas a Santiago para expresar sus frustraciones como sujeto diaspórico.

La elección de la figura de Manzano no parece ser una decisión aleatoria. Al igual que Manzano, Santiago es dramaturgo y forjó una identidad (literaria) anclada en el rechazo y el desplazamiento. Como estrategia dramática, insistir en el teatro histórico — ayudado aquí por dos herramientas claves: el uso de las tradiciones afrocubanas y la inserción de una figura marginal, mártir de las dinámicas político-raciales— es una vía para reflexionar sobre la identidad cultural y personal. Entonces, esa otredad que se representa gracias al personaje de Manzano y a los acervos mágico-religiosos se concibe,

¹⁹ En una nota al final de “Taita jicotea y taita ciervo” (1962), obra infantil inspirada en *Cuentos negros de Cuba* de Lydia Cabrera y cuyo manuscrito poseo gracias a la generosidad del autor, Santiago acusa al gobierno cubano de frustrar tanto la publicación como el montaje: “Esta obra fue comisionada por el Teatro de Muñecos de La Habana, bajo la dirección de Luis Interian. Su montaje fue vetado por Edith García Buchaca, Directora del Consejo Nacional de Cultura. Y su texto prohibido por Nora Badía, Directora de su Depto. de Teatro Infantil. Lydia Cabrera era una gusana exiliada contrarrevolucionaria. Y en la marxista-leninista revolución cubana, la religión y la cultura afrocubana estaban prohibidas por ser un rezago oscurantista del pasado. Nota del escribano H.S (s/p)”.

principalmente, como un sello de identidad. El proceso de revisionismo es un recurso que demuestra ser efectivo para los autores en la diáspora tanto para reafirmar su nexa afectivo con el lugar de origen como para reclamar su identidad cultural. Volver al pasado y recuperar la tradición popular se convierte en una estrategia para mantener viva la identidad cultural lejos de casa, sobre todo porque suscita un debate acerca de “la pertenencia” a la luz de las experiencias diaspóricas.

De la pluma de Santiago también nos llegan, según tengo conocimiento, los únicos patakíes dramatizados en la diáspora. Los cuatro relatos que componen *Yemayá Awoyó: Historias de orichas yorubas de la isla negra de Cuba* fueron publicados intermitentemente por la revista *Caribe*.²⁰ Los dos primeros —“Patakí de Obá” y “Yemayá Awoyó”— se publicaron en el verano del 2004 y los dos últimos —“Patakí de Orula y las jicoteas” y “Patakí de Iroko”— en la edición de invierno correspondiente a los años 2005 y 2006. La primera obra cuenta cómo Obá, siguiendo el consejo de la malintencionada Ochún, se corta las orejas y las echa en la cazuela de quimbombó con ñame para evitar que su esposo Changó abandone el lecho matrimonial. La segunda dramatiza el amor imposible entre Yemayá y el adodi (hermafrodita) Yabá. La tercera trata de la codicia entre los babalaos y la mala práctica de los religiosos, y finalmente la cuarta cuenta la historia de la mulata Caridad y su deuda con los irokos (ceibas).

Para asegurar la unión dramática entre las disímiles historias, Santiago utiliza al orisha Orula como narrador. Orula, al igual que un *griot*, se dirige directamente al público, interviene con los personajes y elabora la moraleja al final de cada patakí. Esta técnica nos

²⁰ La revista *Caribe* inicialmente se publicó bajo la dirección de Huidobro en la Universidad de Hawái. Actualmente, es editada por Amauri Gutiérrez Coto, del Lafayette College.

da la impresión de que la obra es una larga consulta y que Orula, como dueño del oráculo Ifá, no ha hecho más que aleccionar al público. Otros orishas que logran protagonismo dentro de la dinámica teatral son Olofi y Obá. Por ser creador del mundo en la cosmovisión yoruba, Olofi cumple en la narrativa teatral el mismo papel que un *deus ex machina*.²¹ Con su aparición propone los puntos de giro dramáticos y siempre provee las claves para resolver el conflicto. Obá, por su parte, en su rol de adivina ignorada —don que, por cierto, le otorga Olofi— introduce la técnica literaria de la anticipación narrativa. Al final de cada patakí, Obá dice una frase que contiene la clave para la interpretación del patakí posterior. Por ejemplo, antes de “Yemayá Awoyó” exclama: “¡Ay, Yemayá va a enamorarse de Yabá!” (124), y antes de “Patakí de Orula y las jicoteas” anuncia: “¡Jicotea va a echar a perder el Santo!” (133), construyendo la prefiguración de lo que está por venir. De esta manera se crea expectativa en el público y se logra una sutil cohesión en la acción de estas cuatro obritas tan diferentes. Esta es la mayor innovación de Santiago, otorgar a varios orishas una función específica y esencial para la unidad y acción dramática que no se divorcia de la que ya cumplen dentro del universo filosófico yoruba.

En *Yemayá Awoyó: Historias de orichas...*, se utiliza lo mitológico de forma directa sin la intención de transgredir la teatralización folklórica. Con la excepción del “Patakí de Iroko,” cuya acción transcurre dentro del contexto de la Cuba colonial y es protagonizado por una mujer, las otras leyendas no logran despojarse de su peso mítico. Recordemos brevemente las teorías de Ramiro Guerra mencionadas en el segundo capítulo con respecto

²¹ El *deus ex machina*, literalmente “dios de la máquina”, fue un mecanismo teatral utilizado por los griegos y romanos para asegurarse de entrar y sacar a los dioses y otros personajes del escenario. En la actualidad, el término ha prevalecido para describir a aquellos personajes o recursos que, a veces indiferentes a la acción como tal, proponen puntos de giro o posibilitan la resolución de la escena climática.

a la teatralización folklórica para aclarar lo que intento exponer. Según Guerra, en el proceso de la teatralización del folklore el creador incorpora la tradición, la transforma y moldea según las exigencias de la representación, ya sea para lograr ciertos efectos estéticos o para estimular emotiva e intelectualmente al receptor. Sin embargo, no la deforma al punto de desviar o “dimensionar su foco comunicativo” (7). En este estrato se encuentran los patakíes de Santiago. A diferencia de las obras de Fullea estudiadas en el segundo capítulo, las de Santiago —con la excepción de la anotada arriba— permanecen en la alegoría y la hierofanía. Santiago no les otorga un nuevo simbolismo a esas raíces mitológicas; no relaciona, por solo mencionar un ejemplo, la nueva geografía transcultural del inmigrante al patakí. En su lugar, se limita, de una manera magistral, a la adaptación de antiguas leyendas cubanas anteriormente narradas por Cabrera, Lachatañeré u otros conocedores de la rica tradición mitológica yoruba. De ahí que estas cuatro obritas no fallan en exhibir atributos característicos de los patakíes: explicar el origen teogónico yoruba, delinear aspectos técnicos y reglas que deben seguirse fielmente durante los rituales religiosos y proveer una moraleja a los espectadores. La teatralización folklórica, por lo tanto, no solo tiene la función de divertir, sino también de entrañar atributos pedagógicos. Por su apego al mito, las obras de Santiago se encuentran en el espacio liminal entre el entretenimiento y la eficacia.²² Ciertamente constituyen un *rara avis* dentro del teatro cubano de la diáspora.

Para concluir este acápite conviene replantearse ¿qué motivos provocan que los dramaturgos en la diáspora se dejen seducir por el pasado, por la teatralización de las

²² Ver lo que se discute en el capítulo anterior con respecto a la díada entretenimiento/eficacia propuesta por Schechner como criterio para analizar un performance.

tradiciones folklóricas o la reinterpretación de mitos y leyendas? Por un lado, es evidente que esta inclinación responde a la necesidad de mantener vivo el vínculo escénico con Cuba y de demostrar que el teatro de ambas orillas es un mismo cuerpo que, si bien fragmentado, se mantiene unido por tradición y por temática. Fue Rine Leal el primero en recordarnos la importancia de concebir el teatro cubano de ambas orillas como un cuerpo único (“Ausencia no quiere decir olvido” X). Las obras aquí incluidas no lo desmienten. La insistencia en la temática del pasado confirma la cohesión de la escena cubana, sin importar el lugar de residencia del dramaturgo.

Por otro lado, esta estrategia ayuda a validar —especialmente a través del rescate de la tradición popular— la identidad cultural. La vuelta a los orígenes y al pasado se convierte en la vía más directa para saldar las deudas con la nación, sobre todo después de que el órgano oficial descubanicé a los “desertores” —usando los eufemismos gusano y escoria— y los condene a “no pertenecer”.²³ Viéndolo así, el dramaturgo en la diáspora que emplea este subgénero dramático recae en un dislate necesario: se apropia de una historia y una tradición que le pertenece para demostrar que pertenece.

3. Ser de aquí significa ser de aquí y de allá: la santería y la reafirmación de la identidad cultural

Otra de las tendencias más recurrentes y atractivas en el teatro de autores cubanos y cubanoamericanos es la que plantea el choque cultural entre las tradiciones hispanas y

²³ Este proceso de descubanización comienza con los dictados constitucionales. Según el artículo 32 de la constitución cubana enmendada en 2019, no se admiten las dobles ciudadanías. Sin embargo, hasta el año 2013, antes de que un ciudadano cubano saliera definitivamente del país se le retiraba el carné de identidad y perdía, consecuentemente, muchos de sus privilegios como ciudadano. En el año 2013 se aprueba que los cubanos pueden residir hasta veinticuatro meses en el extranjero. Si en este plazo no regresan a Cuba pierden de igual manera los derechos a votar, a tener propiedades, a recibir beneficios médicos y de otro tipo de los que gozan —al menos en teoría— los residentes en Cuba.

las estadounidenses. Las vicisitudes del inmigrante que trata de adaptarse a una nueva realidad mientras a la vez mantiene vivo un vínculo afectivo con la patria abandonada son el motivo dramático de las obras *El super* (1977) de Iván Acosta, *Hollinight* (1978) de Corrales y Pereiras García y *Union City Thanksgiving* (1982) de Manuel Martín. En la introducción de este capítulo adelantaba que varios autores se deshacen incluso de la inmediata circunstancia cubana para insistir en problemáticas que atañen a los latinos en general: el bilingüismo, la aculturación, la falta de pertenencia, la discriminación racial, el machismo, la homosexualidad en la familia hispana, la desigualdad de género y la lucha por la liberación de la mujer. Tal es el caso de Mario Peña en *The Barrio* (1969), de Dolores Prida en *Beautiful señoritas* (1980), *Coser y cantar* (1981), *Botánica* (1991) y *Casa Propia* (1999), y de Monge Rafuls en *Trash* (1989) y *Otra historia* (1996).

Como se ha visto hasta ahora, las religiones afrocubanas —en especial, la santería— siempre recuerdan a los autores su origen étnico. Son, por lo tanto, un símbolo de identificación cultural en la ficción. En este apartado estudiaré cómo se refleja en el teatro el choque y confluencia de las tradiciones culturales en la praxis religiosa. Me refiero al proceso mediante el cual la santería y/o sus símbolos y parafernalia se adaptan y, a veces, se transforman en respuesta al perfil sociocultural del nuevo contexto en el que circulan. De ahí la posibilidad de que los santos se comuniquen en *espanglish* y de que las botánicas se conviertan en *candle boutiques*. Justamente en la metamorfosis de los códigos y símbolos religiosos se refleja en escena el inevitable proceso de negociación cultural que atraviesan los personajes, latinos de primera y segunda generación, quienes están forzados a sobrevivir en un ambiente donde reina la hibridez. El uso de los motivos afrocubanos en el teatro que se escribe y estrena en los Estados Unidos sugiere la existencia de lo que Homi

Bhabha llama tercer espacio (208), en donde coexisten ambas presencias, la afrocaribeña y la estadounidense, con las nociones de trauma, ruptura, reconciliación, asimilación e integración que ello conlleva para el sujeto diaspórico.

La obra *Botánica* de la dramaturga Dolores Prida muestra, en efecto, un singular interés en el papel de la santería en la vida de los hispanounidenses. Prida nació en Cuba en el año 1943 y emigró a los Estados Unidos cuando apenas era una adolescente en 1961, justo a tiempo para adquirir una nueva cultura sin olvidar la materna. A la par de Sandra Cisneros, Gloria Anzaldúa y la también dramaturga cubana María Irene Fornés, Prida sumerge a sus personajes en un mundo de pluralidades donde impera el bilingüismo, el sincretismo religioso y sobre todo la búsqueda incesante y casi obsesiva de la identidad cultural. La mayoría de sus obras toman lugar en El Barrio (Spanish Harlem), Nueva York, vecindario que se destaca por una población de inmigrantes del Caribe hispanohablante. La propia Prida vivió en El Barrio y se consideraba “una caribeña en Nueva York” (Weiss 16). Milagros, la protagonista de *Botánica*, es hija de padre cubano y madre puertorriqueña, pero vive con su familia materna. Por lo tanto, la práctica de la santería en la obra demuestra cómo las religiones afrocaribeñas, producto de una nueva migración, se mantienen vivas y con fuerza en la gran metrópolis norteamericana, particularmente entre los inmigrantes puertorriqueños.

Botánica se estrenó por primera vez en 1991 en el Repertorio Español en Nueva York, una compañía teatral que desde sus inicios en 1968 se ha encargado de producir obras solamente en español. La trama sigue al personaje de Milagros, una latina de segunda generación que a pesar de residir en los Estados Unidos carga con el peso de la tradición religiosa de una familia que practica la santería. Su abuela, doña Geno, posee una pequeña

botánica y es una ferviente devota. La historia comienza cuando la joven regresa de completar sus estudios en Administración de Empresas en una universidad privada de Nueva Inglaterra. Ansiosa por que su nieta la reemplace en la botánica, doña Geno se lleva una fuerte decepción cuando Millie expresa su desinterés por el ambiente de despojos, resguardos y collares, y decide trabajar de ejecutiva en el banco Chase de Manhattan y apoyar el desarrollo urbano que amenaza con terminar con los pequeños negocios de los hispanos del Barrio:

MILLIE. No quiero vivir aquí. Yo tengo mis propios planes. Quiero algo diferente. Quiero salir de todo esto, olvidarme del olor a plátano frito y a Agua de Florida. I hate this business. Siempre he querido escaparme de aquí, del incienso, del alcanfor, de los despojos y los santos, de la gente buscándole soluciones fáciles a los problemas de la vida, de mi abuela manejándole la vida a todo el mundo (152).

El conflicto dramático se suscita ante el repentino rechazo de Millie por su tradición cultural, lo que deteriora su relación con su familia y sobre todo con su abuela.

En esta obra de Prida la santería es el principal elemento interpretativo para entender el tema motriz, la negociación de la identidad cultural. De por sí la religión y, en términos más generales, la espiritualidad juegan un papel protagónico en el canon literario latino en los Estados Unidos. El propio Pérez Firmat confirma que la espiritualidad es un mecanismo básico en la producción de los autores LatinX porque es una característica inherente a la cultura: “And what does Latino literature teach? For the most part, what readers already know, or think they know, about Latinos, Latinas, and Latin Americans: That they are... somewhat mysterious, very sensuous, and definitely spiritual” (*Tongue*

Ties 140). Sin ir más lejos, basta con remitirnos a la teoría fronteriza de Anzaldúa, donde la mitología azteca, el cristianismo y el misticismo son esenciales para sus debates sobre la conciencia mestiza, la identidad cultural y la identidad de género. No hay más que prestar atención a las múltiples alusiones que en *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* Anzaldúa hace sobre las deidades mitológicas Coatlicue y Coyolxauh, la Llorona, la Virgen de Guadalupe y otras figuras indígenas como Malintzin Tenepal. Éstas se convierten en herramientas para propugnar sus planteamientos acerca del racismo, la homosexualidad y la desigualdad social. En esta misma línea se puede divisar cómo en *Botánica* la santería, cual símbolo representante de la identidad cultural caribeña, se convierte en un mecanismo a través del cual reflejar en la ficción los conflictos identitarios. Esto si entendemos que la identidad cultural se construye y se transforma a través de la representación, según los postulados de Stuart Hall (“Cultural Identity and Diaspora” 225). Entonces, al igual que el idioma, la ropa, la comida y otras señas de identidad, la práctica religiosa es un medio tangible mediante el cual es posible también entender las dinámicas en torno a la identidad, sobre todo por su evidente carácter performativo.

Traduciendo lo anterior en parámetros teatrales, para proponer las bases de su conflicto dramático Prida enfrenta a dos personajes con actitudes religiosas totalmente distintas. Millie muestra un aparente rechazo por su cultura caribeña, por lo que está en total desconexión con el mundo espiritual de la santería. En el polo contrario de Millie, Doña Geno exhibe una identidad yoica a través de una narrativa de resistencia representada por la práctica de la santería, cuya liturgia milenaria es la prueba de una herencia cultural que se niega a desaparecer. En un momento le confiesa a Millie: “yo esperaba enseñarte

los secretos y los misterios, las maravillas de las plantas, las viejas historias y los ritos... para que no se pierdan” (172).

Doña Geno representa la tradición. Tanto así que su espacio físico en el marco del escenario es un trono debajo de la ceiba, su árbol tutelar. La botánica se llama “La ceiba” y el árbol es el elemento decorativo más importante de la escenografía. Prida aclara en la acotación que el escenario debe estar decorado por un grabado o foto de una ceiba en cuyo tronco se encuentra la silla-trono de Doña Geno (143). En la tradición afrocubana, la ceiba o Iggi Olorun, Iroko, Nsanda Nkuni Sambí, la Santísima Ceiba, es considerada un árbol dios. Su tronco es sagrado porque es hogar de orishas y porque los hechizos que se hacen en él son indestructibles. Echar una ceiba abajo sin su previo consentimiento es considerado un pecado mortal (Cabrera 165-68). A lo largo de toda la obra, doña Geno repite la frase: “A esta ceiba no hay rayo que la parta”, refiriéndose a su estado de salud, y también a la resistencia de las tradiciones y creencias afrocaribeñas en El Barrio ante la amenaza de una generación simbolizada por Millie que, por miedo al ostracismo y a la discriminación, prefiere travestir su herencia cultural en los códigos signíco identitarios de la cultura hegemónica, aun cuando se corre el riesgo de padecer lo que Roland Barthes llama “desherencia” (*El grado cero de la escritura*).²⁴

²⁴ He utilizado el término travestir en el sentido en el que lo definen Fernando Almaguer Rodríguez y Nancy Ricardo Domínguez en “Travestismo cultural y mestizaje latinoamericano: apuntes para un análisis antropológico”. Para los antropólogos el travestismo cultural es “la apropiación de la imagen del otro, su asimilación y adaptación, como alternativa para construir una nueva entidad yoica, lo que es posible a través del abandono de una parte del herramental signíco simbólico propio (es decir, todo el arsenal cultural de un pueblo o civilización, su reflejo en las distintas formas de orden social y su incidencia en la modelación del hombre, es decir, religión, formas morales, gastronomía, lengua, arte, arquitectura, costumbres, tradiciones, etc.)” (53).

Esta resistencia al cambio se demuestra además en la manera en la que Geno dirige su negocio. La botánica está al borde de la quiebra por el sistema anticuado de venta basado en los préstamos y el fiado. Cuando Millie propone cambios para modernizar el lugar, Doña Geno los desaprueba porque concibe la botánica no como un negocio generador de ganancias sustanciales, sino como un lugar que brinda servicios espirituales a la clientela. Esa confianza acumulada en la mismidad con poco espacio para la tolerancia provoca que Doña Geno proyecte hacia Millie su identidad yoica. Exige que su nieta tome el mismo lugar que ella ocupa dentro de la comunidad del Barrio y para ello tiene que conocer los ritos y las tradiciones religiosas. En palabras de Erik Erikson, “El sentimiento de la identidad yoica es encontrar el equivalente en la mismidad y continuidad del significado que uno tiene para los demás” (235). Geno ve en Millie su sucesora, por eso ante la actitud revolucionaria de la muchacha su salud comienza a deteriorarse. Esto, a su vez, insinúa la preocupación de las escritoras cubanas en la diáspora por el lugar de la mujer en la continuidad de las tradiciones religiosas, específicamente en lo que se refiere a su papel como miembro sanador y portador de la sabiduría espiritual de su comunidad.

Según ya va resultando claro, la representación de la identidad cultural apoyada en el *leitmotiv* de la santería es el tema central de *Botánica*. Como consecuencia, la religión juega un papel esencial en el desarrollo del clímax de la obra. Durante el monólogo de Millie en la escena climática se revela que el rechazo de la protagonista es provocado por un evento traumático. La joven fue víctima de acoso cuando sus compañeras de cuarto esparcieron el rumor de que era bruja tras encontrar entre sus cosas los resguardos, los collares, los despojos y los *survival kits* que Geno le enviaba junto a los discos de música latina. La santería y todo su bagaje ritual es para Millie causa de humillación; por lo tanto,

oculta sus costumbres y tradiciones como maniobra para buscar la aceptación del *otro*. Buscando imitar al grupo hegemónico, Millie disfraza su arsenal cultural en los códigos de la cultura dominante, lo que provoca el extrañamiento y finalmente el rechazo hacia su propia identidad. El disfraz más evidente es el cambio léxico-semántico de su nombre. Renuente a que la llamen Miracles Castles, traducción un tanto inverosímil de Milagros Castillo, la joven se hace llamar Millie. Luego prosiguen las transformaciones en su dieta y estilo de vida. Ya no come pasteles de carne y tostones porque prefiere los *croissants* y otras comidas vegetarianas. Se niega a tomar el lugar de su abuela en la botánica y rechaza constantemente la manera espiritual con la que intenta solucionar sus problemas:

MILLIE. ¡Estamos casi en el siglo 21 y tú todavía pretendes resolverle los problemas a la gente con yerbas, esencias y mumbo jumbo!

GENO: Gracias a ese “mumbo jumbo” fuiste a la universidad. ¿Por qué te crees tú que te ganaste esa beca?

MILLIE: ¡Porque estudié, me quemé las pestañas para sacar buenas notas y porque era la “spic” de turno para llevarme la beca!

GENO: ¡Muchas oraciones y muchas velas a los santos y mucha fe, FE, Milagros! Gracias a eso te ganaste la beca. (161-62)

La joven no se siente parte del Barrio, de la botánica y de su familia. Para Millie es imposible reconciliar su hibridez cultural, por lo que decide asirse a una homogeneidad ficticia renegando de la santería y de su herencia caribeña.

Existe, sin embargo, otro personaje que representa desde el comienzo de la obra el lado positivo de residir en la zona de contacto: la transculturación. Todos los personajes de *Botánica* representan posibles conflictos de los individuos que día a día conviven en lo que

Mary Louise Pratt bautizó como la zona de contacto, una metáfora que se refiere al espacio social o simbólico en el que dos culturas disímiles se encuentran y a la negociación de las relaciones asimétricas entre la considerada dominante y la subordinada (8). Millie, por ejemplo, rechaza su herencia cultural para mimetizarse con la hegemónica. Doña Geno, por el contrario, se aferra a sus tradiciones y se niega a hacer mínimos cambios en la botánica por miedo a que desaparezcan. A diferencia de ambas Rubén, latino de segunda generación al igual que Millie, concibe su identidad híbrida como una ventaja. Rubén se considera de “aquí” sin que para ello tengan que entrar en pugna lo latino con lo anglo. Su identidad fronteriza, su cualidad de mitá y mitá (Anzaldúa 41) es fácilmente resumida en sus intervenciones dialógicas, nuevamente a través de la simbología de la santería. En la siguiente frase del muchacho, Prida juega incluso con la fonética del inglés y el español anteponiendo términos de disímil significado pero de similar estructura consonántica, simbolizando la capacidad de Rubén de condensar con naturalidad no solo dos idiomas en una misma intervención, sino también dos formas opuestas de concebir el mundo. En su discusión con Millie, el joven afirma: “Pues...pa’ mi ‘ser de aquí’ es... *Yemayá* y los *Yankees*... Yo no veo la diferencia... Eso es lo que somos: *brunch* y *burundanga*... You see, I decide what it means to be from here... De aquí, de allá... No hay por qué dejarlo todo atrás” (énfasis añadido 164). Al igual que el fenómeno de la transculturación —típico de la zona de contacto—, su personaje sugiere que la asimilación de la cultura hegemónica no necesariamente implica el extrañamiento total del instrumental signico simbólico hereditario.

Al final de la obra, tanto el personaje de Millie como el de Doña Geno comprenden que es posible la negociación y reconciliación de las disímiles tradiciones culturales. Una

vez se acepta la hibridez cultural se restaura la armonía familiar. En efecto, la reflexión principal que Prida logra proponer a los lectores por medio de la simbología religiosa es cómo afecta la experiencia de la diáspora al sentido —y por ende a la representación— de la identidad cultural.

La reconciliación de Millie con su herencia afrocaribeña se suscita ante el detrimento de la salud de Doña Geno. Como versa el dicho popular de antaño, “todos se acuerdan de Changó/Santa Bárbara cuando truena”, así que Millie, por primera vez, intercede ante los santos por la salud de su abuela. Para rogar por la recuperación de Doña Geno, Millie no recurre al sistema tradicional de promesas a través del cual los creyentes ofrecen alguna prenda o algún sacrificio a los santos a cambio de sus favores, sino que les propone un *business deal* al *American way*. Es aquí cuando Santa Bárbara y San Lázaro (sincretizados con Changó y Babalú-ayé en la santería) entran a formar parte de la ficción teatral. Para sorpresa de la joven, los santos también muestran señales de hibridez cultural expresándose con un *espanglish* cubano-neoyorquino:

SAN LÁZARO. (*voice over*) Hija, solo soy un pobre viejo enfermo que hace milagros. Se hace lo que se puede, hija. We win one, we lose one. But we keep trying.

MILLIE: Win this one, will you. Win this one, please!

SAN LÁZARO. (*voice over*) Tienes que prometer algo. Business is business.

MILLIE. What do you mean “business is business”? Esto no es un negocio we are talking about miracles here... Okay? I see, you want to play

hardball, don't you?... Look, I won't make you a promise, but I'll make you a deal. (167)

Esas deidades yorubas que llegaron del África al Caribe y asumieron las vestes y el discurso de los santos católicos, ahora en Nueva York, nuevamente parte de la cultura subalterna o minorista, sufren un nuevo proceso de hibridación gracias al constante contacto con la cultura hegemónica. Nada más lógico que el espanglish de Babalú-ayé, un travestismo gramatical y semántico, una jerga popular que colinda en los terrenos lingüísticos del español y el inglés sin ser considerada parte de ninguno de los dos idiomas, un fenómeno del tercer espacio, del “in-betweenness” (Bhabha 12). Así como la santería caribeña logró conciliar dos religiones —el catolicismo y las creencias yorubas—, en la obra de Prida, gracias al proceso imparable de la transculturación, se logran conciliar nuevamente dos culturas —la afrocaribeña y la estadounidense—, dos idiomas —el español y el inglés— y dos maneras distintas de ver el mundo —la de Millie y la de Geno—.

Como estrategia dramática la santería tiene además un carácter unificador. Hacer las paces con los santos le permite a Millie aceptar su identidad caribeña y por lo tanto se restaura la armonía familiar. Sin embargo, ambas fuerzas contrarias, Doña Geno — tradición y religión— y Millie —progreso y ciencia— deben transigir simbolizando la asimilación y la negociación de códigos en un proceso transculturativo. Doña Geno acepta que Millie no se hará cargo de la botánica, y la joven promete ayudar al negocio implementando métodos modernos. Como es de esperarse, la negociación de la identidad cultural propicia la metamorfosis de la botánica como espacio físico y como concepto. Al comienzo de la obra, la autora insiste en que la botánica tiene “una cierta cantidad de parafernalia... velas, yerbas, incienso, frascos de esencia y despojos, aerosoles e imágenes

de santos” (143). Al final Millie digitaliza el lugar, le cambia el nombre a *Ceiba Tree Herbs and Candles Boutique* y lo convierte en una boutique de velas y remedios. Se resemantiza incluso el proceso milenario a través del cual se transmiten los fundamentos religiosos y el conocimiento acerca de hierbas y remedios de forma oral. En vez de recurrir al método de “boca a boca” con el que los esclavos comunicaron su tradición a las futuras generaciones, Millie propone a su abuela utilizar una computadora. Doña Geno no parece muy convencida al principio: “No sé qué pensarán los santos y los espíritus de todo esto” (175), pero Millie le responde: “It is okay with them, I assure you... Aquí, en esta memoria vamos a enterrar todos los secretos como si fuera al pie de la ceiba” (175). Por su parte, la clientela de la botánica valida los cambios del local y reconoce obtener mejores resultados con “las recetas espirituales modernas” (176), una combinación de los remedios y despojos que les ordena Geno y los consejos de superación personal que les brinda Millie.

La obra culmina con los personajes cantando “El yerbero moderno” de Celia Cruz, mientras que una imagen de Santa Bárbara proyectada desde la computadora guiña un ojo. Lejos de estar congeladas, las tradiciones afrocubanas continúan sincretizándose en la diáspora. Se propone, de esta manera, una cosmovisión híbrida que abraza creencias aparentemente paradójicas en un espacio que no solo ofrece como solución la tolerancia religiosa sino también modelos culturales alternativos que resisten las prácticas hegemónicas a través de disímiles procesos, pero sobre todo a través de la negociación y la transculturación. *Botánica* concibe esta hibridación como un espacio contestatario que difumina y cuestiona los parámetros culturales establecidos ofreciendo nuevas representaciones y significados de identidad. Ante todo, propone a la religiosidad y a la

espiritualidad como factores indisolublemente conectados a la manifestación de la identidad cultural.²⁵

4. Conclusiones: lo afrocubano, símbolo de *lo cubano* en la diáspora

El enfoque de este capítulo fue intencionalmente amplio porque el objetivo era realizar un análisis inductivo que pudiera aproximarnos a una visión panorámica del teatro con motivos afrocubanos en los Estados Unidos. Las obras analizadas demuestran la existencia de una ingente producción dramática que no ha sido cercenada por las condiciones hostiles de la diáspora. Sobre todo comprueban que, a pesar de evidentes discrepancias en el tratamiento del contenido y en posiciones políticas e ideológicas, la escena de enfrente se mantiene en estrecha comunicación con las formas teatrales de la Isla. Como se vio, los motivos afrocubanos son una herramienta puesta a favor (1) de formular la diatriba política, (2) de preservar la historia y reescribir los mitos colectivos del lugar de origen y (3) de reflejar el complicado proceso de negociación cultural. Aunque es cierto que las obras analizadas no necesariamente escenifican injusticias raciales o problemáticas de la negritud, los acervos mágico-religiosos afrocubanos se utilizan en la ficción teatral como un símbolo para representar la identidad cultural cubana —e incluso caribeña en el caso de la obra de Prida—.

²⁵ En su obra *Otra historia*, Monge Rafuls demuestra cómo la identidad sexual es profundamente afectada por la religión y el control que esta ejerce como moderadora de la conducta y la actitud ética. El protagonista de la obra sufre una crisis identitaria porque se debate entre esconder su homosexualidad o aceptarla libremente y defraudar a su familia, a su padrino y a Changó. ¿Qué diría el dios del rayo y del baile, exaltación de las cualidades varoniles, el orisha más mujeriego del panteón yoruba, del comportamiento homosexual de su hijo? La homosexualidad del protagonista desafía el concepto tradicional de familia y pone a prueba la intolerancia de los cánones religiosos, exigiendo una mayor flexibilidad moral. No es hasta que los orishas aprueban su identidad sexual que el protagonista puede exhibir libremente su homosexualidad y que su padrino lo acepta. Nuevamente la religión es vista en el teatro como un paradigma de la identidad sexual y cultural que, aunque parezca inalterable, deberá ser negociado por los personajes a lo largo de la historia a la par que resuelven sus conflictos identitarios.

Las agrupaciones que presento deben ser útiles para facilitar el estudio de las obras mencionadas y no para crear divisiones o categorías en el teatro cubano de enfrente. No pensó Inés María Martiatu cuando acuñó el término “teatro ritual caribeño” que dichos códigos culturales fueran reproducidos en una nueva diáspora. El desarrollo de esta corriente teatral en los Estados Unidos nos obliga a reformular cuestiones de raza e identidad fuera del territorio insular y sobre todo a oponernos a la noción de la identidad cultural como el resultado de una ecuación cerrada entre la cultura y la geografía.²⁶ Para citar a Prida en *Botánica*, esa tradición que llegó “del África al Caribe, del Caribe a Nueva York” (164) continúa hibridándose, amulatándose y enriqueciéndose, confirmando, de esta manera, que *lo cubano* es una conciencia polisemántica y en continua fluencia.

²⁶ En “From the Cuban *Ajiaco* to the Cuban-American Hyphen”, después de examinar varias estrategias discursivas empleadas para definir *lo cubano* —el choteo, el ajiaco, el azúcar, el “hyphen”, el puente—, Jorge Duany insiste en incluir la perspectiva transnacional de la diáspora en los estudios sobre la identidad nacional y alerta sobre el riesgo de emplear recursos alegóricos de tipo telúrico para definirla, como el término raíces, por la inminente asociación que suscitan entre la geografía y la cultura.

CONCLUSIONES

En este trabajo he intentado analizar aristas ignoradas del teatro cubano contemporáneo, específicamente ese vasto complejo de manifestaciones teatrales que encuentra en los sistemas mágico-religiosos afrocubanos —la santería o Regla Ocha, el palo monte o Regla Conga, la sociedad secreta abakuá, el espiritismo cruzado y la vertiente cubana del vudú— los medios necesarios para la concepción dramática. Partiendo de dos premisas fundamentales, el estudio de las características que particularizan a las obras adscritas a esta modalidad y el análisis de la proyección del negro y su cultura, estas páginas se trazaron como meta explorar la praxis del teatro ritual afrocubano. Tomando como telón de fondo el contexto sociopolítico enmarcado por el triunfo de la Revolución de 1959, pues es a partir de este momento que comienza a vislumbrarse un renacer del tema negro en las artes escénicas, se trató de presentar una visión abarcadora al examinar el protagonismo de las expresiones mágico-religiosas en un *corpus* variado que comprende incluso obras concebidas para el público infantil y algunas escritas por dramaturgos cubanos desde la diáspora.

En el primer capítulo se analizaron las obras que en los primeros años de la Revolución comienzan a apostar por el uso de los rituales y los acervos mágico-religiosos en escena. Eran tiempos de conmoción política y de cambios sociales, y después de la articulación de la frase “con la Revolución todo y sin la Revolución nada” que profirió Fidel Castro en 1961, el terreno se volvió incierto para la creación artística. Si bien el gobierno comenzó a sufragar campañas culturales, a institucionalizar la educación artística y a becar a estudiantes, la religión afrocubana se reinterpreta bajo los parámetros del

escepticismo u orden racional científico del Estado socialista y ateo. Se prohibieron los cultos en fecha de celebración y encarcelaron a líderes religiosos, a la vez que se rescataban los elementos folklóricos del legado africano. Este ambiguo discurso oficial se reflejó en un producto teatral bifronte. Por un lado, la innovación estética es significativa; la introducción de la tradición mágico-religiosa afecta la escritura dramática — específicamente la concepción de los personajes y el argumento— y la puesta en escena — con la incorporación de rituales, música, vestuario y otros elementos escenográficos que son comunes en las ceremonias religiosas—. Por el otro, los personajes negros, en tanto antihéroes dramáticos, continúan el referente de la representación de “lo negro” heredado de la Colonia y de la República, pues son en su mayoría prostitutas, asesinos y chulos. Por su parte, la religión se utiliza comúnmente para proyectar el ambiente distópico o se concibe como símbolo de atraso para la sociedad socialista. Se trata, en el mejor de los casos, de un producto teatral ambivalente pero en consonancia con las paradójicas condiciones sociopolíticas del momento; sobre todo, si consideramos que la mayoría de estas obras repiten una temática común: los protagonistas se enfrentan, por un motivo u otro, al orden social o divino y como consecuencia son rechazados por su comunidad o condenados a morir.

Es con este mismo afán de seguir investigando la hibridación entre tradición y teatro que en el segundo capítulo me centré en la dramatización de la literatura oral afrocubana. Como era de esperarse, es en el teatro para niños donde son más prolíferas las creaciones dramáticas inspiradas en las fuentes mitológicas. En vez de recurrir a la teatralización folklórica, o sea, a la simple representación de patakies o kutuguangos, la mayoría de estas obras se inspira solo en el arsenal lúdico y mágico que ofrece la mitología para la creación

dramática, desechando así el acercamiento folklorista. Haciendo de contrapunto con las obras anteriores concebidas para un público adulto, el estudio de *Ruandi* y *Chago de Guisa* de Gerardo Fullea reveló además que en este formato se nos presenta una visión desprejuiciada de la negritud. Como vimos, a través de dos estrategias fundamentales, el revisionismo histórico y la rearticulación de la conciencia racial y cultural, se le otorga un protagonismo al negro negado antes en las artes escénicas. Se trata del desarrollo de un nuevo modelo de representación, “el héroe”, en donde el protagonista, motivado por las condiciones de su raza —la esclavitud y el cimarronaje—, se lanza a un periplo iniciático del que emerge emancipado. Esto demuestra que el teatro infantil en Cuba, además de entrañar atributos pedagógicos, es un medio eficaz para la custodia y preservación de la sabiduría ancestral afrodescendiente y para la difusión de un nuevo imaginario racial.

Uno de los aspectos más inexplorados por la crítica ha sido el papel de los acervos mágico-religiosos en el entrenamiento psicofísico del actor. A lo largo del tercer capítulo estudié principalmente las técnicas desarrolladas por los grupos Cabildo Teatral Santiago, Estudio Teatral Macubá y Galiano 108, las cuales proponen el semitrance, la posesión y otras expresiones de los cultos afrocubanos como métodos alternativos para la interpretación dramática. A través del análisis establezco que estos son acercamientos exitosos para la metodología actoral aun cuando los códigos y las simbologías no sean visualmente perceptibles por los espectadores a través de la experiencia del montaje. Esta es quizá una de las áreas con más potencial para futuras investigaciones, primero por la diversidad de los enfoques, segundo porque revela un enorme esfuerzo investigativo por parte de creadores y artistas en los focos culturales, y tercero porque reafirma la

resemantización y redirección de sensibilidades y estrategias, hasta ahora típicas del performance religioso, para un fin puramente espectacular.

Por otro lado, la existencia de un *corpus* que se ocupa de preocupaciones similares en el teatro producido por dramaturgos cubanos desde los Estados Unidos confirma que el teatro de ambas orillas se mantiene unido temáticamente, a pesar de esperadas divergencias ideológicas. En el capítulo cuatro se demostró que aun cuando los acervos afrocubanos se ponen en función de escenificar diferentes experiencias y frustraciones diaspóricas, se presentan en la ficción como sinónimo de la identidad cultural. La realización de este capítulo supuso un desafío particular por la disparidad y accesibilidad del material, si se tiene en cuenta que algunas de las obras son inéditas, otras nunca se han llevado a escena y otras han sido merecedoras de importantes galardones,¹ por lo que fue fundamental el contacto directo con los dramaturgos y el acceso a sus fondos personales para su terminación.

A lo largo de este estudio me enfrenté con una problemática particular: las disímiles terminologías y conceptos que intentan darle sentido y cohesión a este mismo fenómeno teatral, o sea, a la introducción de los sistemas mágico-religiosos afrocubanos en el teatro contemporáneo. Sin ánimos de entrar en polémicas terminológicas, encuentro en los postulados de Nancy Morejón e Inés María Martiatu las formulaciones más maduras. Como he señalado en la introducción, Morejón asume una aproximación metafórica y lo denomina poética de los altares, describiéndolo como la inserción de la religiosidad sincrética del pueblo en el teatro que se comienza a producir a partir de los años sesenta

¹ Todas las obras analizadas en el cuarto capítulo han sido publicadas. Sin embargo, con excepción de *Botánica* y *Otra historia*, no queda constancia de que el resto haya sido llevado a escena.

del siglo pasado (28-35). Martiatu, por su parte, lo llama teatro ritual caribeño y lo caracteriza como aquellas obras dramáticas que incorporan los rituales típicos de las ceremonias religiosas despojados de su carga dogmática y mística (181). Al tomar en cuenta estos y otros aportes teóricos formulados con anterioridad por críticos y dramaturgos es perceptible que la inmediatez les impide evaluar esta corriente teatral en su totalidad. Si bien es cierto que gracias a esas observaciones iniciales es posible un estudio como el presente, los acercamientos de Matías Montes Huidobro, Joel James, Morejón e incluso los de Martiatu son parciales, a mi juicio, porque la cercanía con el objeto de estudio les impidió una evaluación abarcadora. De ahí que sesenta años más tarde y gracias a una mirada comprensiva, se puede deducir que el rasgo fundamental que caracteriza a este fenómeno teatral —que denomino aquí teatro ritual afrocubano como una deconstrucción del término de Martiatu— es que los disímiles acervos mágico-religiosos de la tradición afrocubana inciden de forma específica y consciente en la escritura dramática, la puesta en escena y/o la metodología psicofísica del intérprete.

Por otro lado, es en la evaluación de la representación del negro y su cultura donde encontramos mayor silencio por parte de los académicos e intelectuales que han examinado este *corpus*. Sin embargo, es fundamental notar que, aun cuando esta expresión teatral nace como producto de una sistemática investigación de las raíces afrocubanas, en algunas ocasiones estas se interpretan en el escenario desde la alteridad, tal y como dejan ver las obras analizadas en el capítulo uno. Sucede de esta manera porque este fenómeno artístico, lejos de evolucionar en un vacío histórico, es susceptible a las dinámicas político-estatales. De hecho, si una conjetura se puede inferir del análisis aquí acometido es que el teatro ritual afrocubano, por ser una expresión que busca incorporar las manifestaciones más

sublimes de los *otros* raciales y culturales, se convierte en portavoz de iniciativas estéticas y sociales. Me refiero a que lo negro en Cuba ha sido y será fuente inagotable para la innovación artística y espacio predilecto desde donde se articula tanto la retórica sociopolítica de la agenda oficial como el contradiscurso alternativo.²

Es cierto también que los personajes negros como recurso humorístico y antagónico, y “lo negro” en forma de experiencia estética, no son nada nuevo en las artes escénicas cubanas. De ello son testigos manifestaciones teatrales precedentes: el bufo, las relaciones y el teatro de la generación de los cuarenta —especialmente las obras *Juana Revolico*, *Yari*, *Yari Mama Olua*, *Agallú Solá Ondocó*, *Tambores* y *Lila la Mariposa*—. Sin embargo, es gracias al rescate consciente de las tradiciones afrocubanas y a enormes esfuerzos investigativos por parte de diferentes grupos y conjuntos a lo largo del país a partir de 1959 que se puede afirmar que en el teatro contemporáneo se consolida exitosamente la incorporación de las expresiones mágico-religiosas tanto en el ámbito textual como en el escénico, convirtiéndose en pretexto y en contexto dramático. En mi opinión, este *corpus* alcanza su mayor grado de madurez en el formato infantil —u otras

² Quizá el ejemplo más claro de la manipulación de la negritud por parte de la agenda política oficial es cuando, después del desmantelamiento del Bloque Socialista del Este, la afrocubanía se convierte en emblema de la política nacional por su relación con la resistencia y la rebeldía. Según argumenta el escritor Pedro Pérez Sarduy, el cuarto congreso del Partido Comunista se celebró en 1991 estratégicamente en Santiago de Cuba, cuna de la insurrección nacional. Además, Fidel Castro acudió a Baraguá, sitio donde el líder mulato Antonio Maceo se rehusó a pactar el fin de la Guerra de los Diez Años (1868-1878) con el oficial español Arsenio Martínez Campos, y declaró que Cuba era “un eterno Baraguá”. Incluso semanas antes del congreso circuló un artículo en la prensa titulado “Cuba es una nganga” (2), utilizando así, después de largos años en la oscuridad, la simbología religiosa afrocubana para proyectar la actitud del gobierno ante el desastre que se avecinaba.

Con respecto al contradiscurso alternativo, las obras analizadas en el cuarto capítulo son un típico ejemplo. De igual manera, se ha visto un incremento de las iniciativas artísticas a partir de los años 2000 que proponen la negritud como centro de debate para protestar injusticias raciales y políticas. Tal es el caso del proyecto *Queloides*, la poesía de Georgina Herrera y el grupo musical *Orishas*, artífice de la canción “Patria y Vida”, que se convirtió vertiginosamente en consigna de la disidencia política y continuó popularizándose luego de las manifestaciones del 11 de julio de 2021, entre otros.

obras— en donde la incorporación de la tradición se combina con la representación emancipadora y desprejuiciada de la negritud.

1. Ni folklore ni folklorismo

Si un aspecto encontré curioso a lo largo de esta investigación es la necesidad de actores, dramaturgos y directores de defender sus propuestas escénicas alegando de manera insistente que se alejan de las manifestaciones folklóricas. Este fue tema de indudable discusión durante las jornadas del “XXX Taller de Teatro Popular. Rumbos del teatro caribeño” que se llevó a cabo dentro del marco del XXXIX Festival del Caribe en 2019, en donde figuras claves como Gerardo Fullea y Fátima Patterson tuvieron la oportunidad de expresar abiertamente inquietudes y puntos de vista sobre las contradicciones creadas alrededor de su praxis teatral. El tema también salió a colación durante los diálogos que sostuve con Vivian Acosta, actriz de Galiano 108, quien, tal y como dejé constancia en el tercer capítulo, aclara en un conversatorio después de la representación de *La virgen triste* en el XVIII Festival Internacional de Teatro Hispánico celebrado en Miami en 2003 que a su grupo no le interesa hacer folklorismo (s/p). Si bien esta es una afirmación tautológica, porque evidentemente el *corpus* estudiado en esta tesis manipula y reinventa la tradición, según las teorías de Ramiro Guerra, para fines puramente teatrales, la postura defensiva de artistas y creadores con respecto a esta cuestión merece cierta atención en futuros estudios.

Me aventuro a pensar que esta actitud, por un lado, es provocada por el carácter liminal del teatro ritual afrocubano, porque en su cualidad de fenómeno artístico se encuentra en los terrenos de “los amplios movimientos culturales nacionales del llamado ‘arte culto’” (Guerra 6) o arte institucionalizado y la cultura tradicional. Al igual que las producciones folklóricas hereda su esencia de las expresiones mágico-religiosas de la

cultura popular; a diferencia de estas, no posee el carácter antropológico y ahistórico, ni la tendencia a la espontaneidad estética e informalidad técnica. Por otro lado, esta actitud corresponde también a la necesidad de distanciarse de la comercialización folklórica — denominada por Ortiz como dolarismo folklórico (149)— en donde la tradición se convierte en un mero *souvenir* o en una atracción turística con fines monetarios y en donde incluso se omiten todos aquellos aspectos que el público receptor, casi siempre extranjero, pueda percibir como escandalosos. Aun así, el análisis del valor etnológico de esta manifestación teatral está por vertebrar, sobre todo si se tiene en cuenta su capacidad de materializar, a través del producto literario y la experiencia estética del montaje, el patrimonio cultural intangible.

De igual manera, queda pendiente un estudio comparativo de la labor de los diferentes conjuntos teatrales infantiles cuyo quehacer escénico gira alrededor del rescate y la defensa de las tradiciones, especialmente Teatro Papalote de René Fernández Santana y Teatro Cimarrón de Alberto Curbelo. Insisto en que es en este formato, de indudable matiz pedagógico, donde el público tiene mayores posibilidades de involucrarse e interactuar de forma directa con la herencia afrocubana, por lo que explorar cómo la narrativa teatral ayuda a los más pequeños de la casa a eliminar creencias estereotipadas y esquemas cognitivos subyacentes que median pensamientos y actitudes automatizados en torno a la negritud es fundamental. Otra posible área de investigación futura sería el performance —concretamente, indagar cómo los acervos afrocubanos se convierten en una herramienta eficaz para reflejar tensiones raciales, políticas y de género en los performances de Leandro Soto, María Magdalena Campos, Tania Bruguera, Kcho, Ricardo Rodríguez Brey, Luis Manuel Otero Alcántara, Susana Pilar Delahante Matienzo, entre

otros, así como también estudiar la influencia que en estos tuvo la obra pionera de la exiliada Ana Mendieta (*Siluetas, Body Tracks*)—.

A pesar de su notable relevancia, el protagonismo de los sistemas mágico-religiosos de la cultura popular tradicional en el teatro cubano contemporáneo constituye un área de investigación desatendida por los estudios culturales y literarios. El etnólogo y cofundador de la Casa del Caribe en Santiago de Cuba, Joel James, afirmó en repetidas ocasiones que la Cuba profunda “estaba aún por ser descubierta en las manifestaciones culturales” (López Segrera 10). Entiéndase esta tesis como un esfuerzo por develar dichas manifestaciones en cuanto a lo teatral respecta. He intentado aquí identificar y analizar un *corpus* variado de piezas teatrales y puestas en escena en donde las expresiones mágico-religiosas proponen los puntos de partida literarios, escénicos e interpretativos. Mi intención ha sido examinar la praxis de esta corriente teatral en sus disímiles variantes, de modo que fue necesario ahondar también en el formato infantil y en la producción de la diáspora. Se trata, en suma, de una corriente teatral sincrética y autóctona de la Isla, surgida del entramado histórico y social, producto de la resistencia y representante fiel de la cubanía, por lo que un estudio acerca de la influencia de la conciencia afrodescendiente en el arte cubano contemporáneo no sería ni conspicuo ni íntegro sin su mención.

OBRAS CITADAS

- Abilio, Estévez. *Santa Cecilia*. pp. 39-50. Obtenido del archivo digital de la Biblioteca Central de la Universidad Veracruzana, [untitled \(uv.mx\)](#). Consultado el 25 de julio de 2019.
- Abimboḷa, Wande. “Religion, World Order, and Peace: An Indigenous African Perspective”. *Cross Currents*, vol. 60, no. 3, Sept. 2010, pp. 307–9.
- _____. *The Yoruba Concept of Human Personality*. CNRS, 1971.
- Acosta, Vivian. Entrevista personal. 21 de septiembre de 2018.
- Actriz del Teatro Macubá. Entrevista personal. 9 de julio de 2019.
- Alfonso, María Isabel. “Las Ediciones El Puente y los vacíos del canon: hacia una nueva poética del compromiso.” *Ediciones El Puente en La Habana de los años 60: lecturas críticas y libros de poesía*, editado por Jesús Barquet e Isel Rivero. Ediciones del Azar, 2011, pp. 125-61.
- Almaguer, Rodríguez F., y Domínguez N. Ricardo. “Travestismo cultural y mestizaje latinoamericano: apuntes para un análisis antropológico”. *Alternativas*, vol. 17, no. 2, 2017, pp. 52-9.
- Almanza T., Víctor José. *La práctica del espiritismo en una región histórica de Cuba*. Editorial Académica, 2012.
- Alvarez-Borland, Isabel. *Cuban-American Literature of Exile: From Person to Persona*. UP of Virginia, 1998.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands: The New Mestiza = La Frontera*. Aunt Lute Books, 2007.
- Arias Polo, Arturo. “Cuando Teodoro se muera mucho más que un monólogo”. *El nuevo Herald*, 26 de octubre de 2006, <http://afrocubaweb.com/tomasgonzalez/teodororevisado.htm>. Consultado el 6 de julio de 2019.
- Aristóteles. *Poética*. Editado y traducido por Valentín García Yebra. Gredos, 2010.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Traducido por Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Del bolsillo, 2006.
- Bâ, Amadou H, y Jean-Gilles Badaire. *La parole, mémoire vivante de L’Afrique*. Fata Morgana, 2013.

- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura: seguido de nuevos ensayos críticos*. Siglo Veintiuno, 2003.
- Bascom, William. "Four Functions of Folklore". *The Journal of American Folklore*, vol. 67, no. 266, 1954, pp. 33 3-49.
- _____. "Oba's ear: A Yoruba Myth in Cuba and Brazil". *African Folklore in the New World*, editado por Daniel J. Crowley, U. of Texas P, 1977, pp. 3-19.
- Bayón, María Elena. "Ruandi se mece en la Casa de la Memoria Escénica". *Radio 26*, 8 de abril de 2021, [Ruandi se mece en la Casa de la Memoria Escénica | Radio26 | Matanzas, Atenas de Cuba](#). Consultado el 30 de mayo de 2021.
- Belo, Jane. *Trance in Bali*. Columbia UP, 1960.
- Bennett, Stuart. *Theatre for Children and Young People: 50 Years of Professional Theatre in the UK*. Aurora Metro, 2005.
- Boudet, Rosa I. "El enigma de la leontina: Flora Díaz Parrado". *Latin American Theater Review*, vol. 30, no. 2, 2005, pp. 85-95.
- _____. *En tercera persona: crónicas teatrales cubanas, 1969-2002*. Gestos, 2004.
- Bourdieu, Pierre. "Le champ littéraire". *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, no. 86, 1991, pp. 4-46.
- Bolívar Aróstegui, Natalia. *Los orishas en Cuba*. Ed. revisada y ampliada. PM Ediciones, 1994.
- Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory". *Theatre Journal*, vol. 40, no. 4, 1988, pp. 519-31.
- Brugal, Yana Elsa. "Dramaturgia de la posesión. De la voluntad consciente al reino sensorial". pp. 18-23. Cuban Theater Digital Archives. University of Miami. Consultado el 19 de julio de 2019.
- Cabrera, Lydia. *El monte*. Verbum, 2016.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton UP, 2014.
- Cárdenas de, Raúl. "Los hijos de Ochún". *Presencia negra: teatro cubano de la diáspora: antología crítica*, editado por Armando González-Pérez. Betania, 1999, pp. 143-201.

- Carpentier, Alejo. "Manita en el suelo". *Obras completas de Alejo Carpentier*. Siglo Veintiuno Editores, vol. 1, 1983, pp. 239-61.
- _____. "Correspondencia con García Caturla". *Obras completas de Alejo Carpentier*. Siglo Veintiuno Editores, vol. 1, 1983, pp. 278-313.
- Carrió, Raquel. "La experimentación en el teatro de la mujer: dos versiones". *Tablas*, no.1-2, 1997, pp. 49-54.
- Casal, Lourdes. "Revolution and Race: Blacks in Revolutionary Cuba". Latin American Program of the Woodrow Wilson International Center for Scholars, Smithsonian Institution, August 14, 1979. Conferencia.
- Castellanos, Jorge e Isabel Castellanos. *Culturas afrocubanas*. Universal, 1992. 4 vols.
- Castro, R. Fidel. "Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en Güines, el 29 de marzo de 1959". *Discursos e intervenciones del Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz, Presidente del Consejo de Estado de la República de Cuba*, <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/>. Consultado el 23 de marzo de 2020.
- _____. "Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario y Secretario del PURSC, como conclusión de las reuniones con los intelectuales cubanos, efectuadas en la Biblioteca Nacional el 16, 23 y 30 de junio de 1961". *Discursos e intervenciones del Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz, Presidente del Consejo de Estado de la República de Cuba*, <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/>. Consultado el 23 de marzo de 2020.
- ____ y Frei Betto. *Fidel and Religion: Fidel Castro in Conversation with Frei Betto on Marxism and Liberation Theology*. Ocean Press, 2006.
- Cedeño Piñeda, Reinaldo. "Fátima Patterson: 'El teatro siempre está abierto al espíritu'". *La Jiribilla*, <http://www.lajiribilla.cu/articulo/fatima-patterson-el-teatro-siempre-esta-abierto-al-espiritu>. Consultado el 5 de julio de 2019.
- Cordones-Cook, Juanamaría. "Artes afrocubanas: un renacimiento". Introducción. *Afro-Hispanic Review*, vol. 36, no. 2, 2017, pp. 9-22.
- Corrales, José, y Manuel Pereiras. "Las hetairas habaneras: una melotragedia cubana basada en *Las troyanas* de Eurípides". *Presencia negra: teatro cubano de la diáspora: antología crítica*, editado por Armando González-Pérez. Betania, 1999, pp. 97-140.
- "Cuando Teodoro se muera". De Tomás González Pérez, dirigido por José González, actuado por Vivian Acosta, Galiano 108, Miami, Florida.

- Curbelo, Alberto. “La voz del otro. Tradición y oralidad en el Cerro de María Antonia”. *Una pasión compartida: María Antonia*, editado por Inés María Martiatu. Letras Cubanas, 2004, pp. 117-37.
- De la Fuente, Alejandro. *Una nación para todos: raza, desigualdad y política en Cuba. 1900-2000*. Colibrí, 2000.
- Depaula, Paulo S. *Theatre in Exile: The Cuban Theatre in Miami (Florida)*. Northeast Missouri State University, 1987. ProQuest, <http://ezproxy.fiu.edu/login?url=https://search-proquest-com.ezproxy.fiu.edu/docview/303663639?accountid=10901>.
- Díaz, Jesús. “Jesús Díaz responde a Ana María Simo: el último puente”. *La Gaceta de Cuba*, no. 50, abril-septiembre, 1966, s/p, <http://archivodeconnie.annaillustration.com/?p=104>. Consultado el 30 de mayo de 2020.
- Duany, Jorge. *From the Cuban Ajiaco to the Cuban-American Hyphen: Changing Discourses of National Identity on the Island and in the Diaspora*. Cuban Studies Association Occasional Paper Series, vol. 2, no. 8, 1997.
- Duvignaud, J. *El sacrificio inútil*. FOK, 1979.
- “Elektra: la danza de los muertos”. Adaptación de *Ancestros clásicos* de Tomas González Pérez, dirigido por José González, actuado por Vivian Acosta, Galiano 108, 12 de agosto de 2011, Teatro Miami Studio, Miami, Florida.
- Eliade, Mircea, y Willard R. Trask. *Cosmos and History: The Myth of the Eternal Return*. Harper, 1959.
- “En los sitios de Nancy Morejón”. *Opus Habana*, vol. 5, no. 1, 2002, <http://www.opushabana.cu/index.php/entrevistas/59-entrevista/369-en-los-sitios-de-nancy-morejon>. Consultado el 8 de junio de 2021.
- Erikson, Erik H. *Infancia y sociedad*. Traducido por Emilio Rodríguez y Noemí Rosenblatt. Lumen-Hormé, 1993.
- Escarpanter, José A. “Las hetairas habaneras: una parodia cubana”. Introducción. *Las hetairas habaneras: una melodrama cubana basada en “Las troyanas” de Eurípides*, de José Corrales y Manuel Pereiras. Persona, 1988, pp. 5-9.

- _____. “Rasgos comparativos entre la literatura de la isla y del exilio: el tema histórico en el teatro”. *Lo que no se ha dicho*, editado por Pedro R. Monge Rafuls. Ollantay Center for the Arts, 1994, pp. 53-62.
- _____. “Veinticinco años de teatro cubano en el exilio”. *Latin American Theater Review*, 1989, pp. 57-66.
- Espinosa, Domínguez C. “Una dramaturgia escindida”. Introducción. *Teatro Cubano Contemporáneo: Antología*, editado por Domínguez Espinosa. Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992, pp.13-77.
- Evaristo, Conceição. “Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita”. *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*, editado por Marcos Antônio Alexandre. Mazza Edições, 2007, pp. 16-21.
- Fanon, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*. Traducido por Roberto Zurbano. Editorial Caminos, 2011.
- Felipe, Carlos. *Réquiem por Yarini: drama trágico en tres actos*. Ediciones Calesa, 1978.
- Ferguson, Darrelstan. “Poniéndonos al día con Gerardo Fullea León”. *PALARA. Publication of the Afro-Latin/American Research Association*, no. 21, 2017, pp.33-42.
- Fernández Hernández, Jeniffer. “Vestigios de la ritualidad y representación mágico-religiosa de la cultura afrocubana durante la colonia en el teatro bufo”. *Latin American Theater Review*, vol. 53, no.1, 2019, pp. 23-38.
- Fernández Martínez, M. M. *A la sombra del árbol tutelar*. Editorial de Ciencias Sociales, 2004.
- Fernández Santana, René. “Los ibeyis y el diablo”. *Dramaturgia cubana para niños: (1943-2013): 30 obras en 70 años*, editado por Dianelis Diéguez La O. y Yudd Favier. Ediciones Alarcos, 2014, pp. 328-42.
- Fullea, Gerardo. “El teatro ritual caribeño, cauce lo popular”. *Rito y representación: los sistemas mágico-religiosos en la cultura cubana contemporánea*, editado por Beatriz J. Rizk y Yana Elsa Brugal. Iberoamericana, 2003, pp.173-80.
- _____. Entrevista personal. 8 de julio de 2019.
- _____. “Ruandi”. *Resistencia y cimarronaje. Teatro de Gerardo Fullea León*, editado por Inés María Martiatu. Nomos S. A, 2006, pp. 13-82.

- _____. *Chago de Guisa*. Casa de las Américas, 1989.
- Frade, Zeila. *Literatura infantil, ideología e identidad nacional antes y después del triunfo de la revolución cubana*. 2015. Florida International University, tesis doctoral.
- Garbey, Marilyn. “Soy mujer y negra, hace rato que hablo de género y racialidad (Entrevista a Fátima Patterson)”. *Tablas*, 2015, pp.41-15.
- García, María Cristina. “Cuban Writers and Scholars in Exile”. *Havana USA: Cuban Exiles and Cuban Americans in South Florida, 1959–1994*. U of California P, 1996, pp. 169–207.
- Gates, Henry L. *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*. Oxford UP, 1988.
- Giobellina Brumana, Fernanda. “El cuerpo sagrado: acerca de los análisis de fenómenos de posesión religiosa”. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, no. 34, 1986, pp. 161-193.
- González M., Flavia. “Oralidad y escritura: dualidades de la mitología de la Regla Ocha-Ifá”. *La oralidad: ¿ciencia o sabiduría popular?*, editado por Ana Vera Estrada. Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan de Marinello, 2004, pp. 127-44.
- González-Pérez, Armando. Introducción. *Presencia negra: teatro cubano de la diáspora: antología crítica*. Betania, 1999, pp. 17-34.
- González P., Tomás. “El rescate de Shangó”. *Del palenque a la escena: antología crítica del teatro afrolatinoamericano*, editado por Juanamaría Cordones-Cook, María Mercedes Jaramillo y Ángela Inés Robledo. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura, 2012, pp. 395-437.
- _____. “La posesión (privilegio de la teatralidad)”. *Rito y representación: los sistemas mágico-religiosos en la cultura cubana contemporánea*, editado por Yana Elsa Brugal y Beatriz J. Rizk. Iberoamericana, 2003, pp. 200-4.
- Gonzalez-Wippler, Migene. *Santería: African Magic in Latin America*. Original Publications, 1987.
- González, Yara M. “Historicidad y transculturación en *Los hijos de Ochún de Raúl de Cárdenas*”. *El teatro afrocubano en el exilio: ensayos críticos*, editado por Armando González-Pérez. La gota de agua, 2012, pp. 85-99.
- Guerra, Ramiro. *Teatralización del folklore*. Editorial Letras Cubanas, 1989.

____. “Teatralizar el folklore”. *Tablas*, no. 2, 1982, pp. 4-13.

Guillén, Nicolás. *El son entero*. Visor Libros, 2008.

Ghorbal, Karim. “La instrumentalización del yo esclavo: los espejos conceptuales de Juan Francisco Manzano”. *Palabra de negro. 9 asedios a la literatura afrolatinoamericana*, editado por Richard Leonardo, 2015, pp. 19-40.

Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Traducido por Margo Glantz. Siglo Veintiuno, 2011.

Hall, Stuart. “Cultural Identity and Diaspora”. *Identity: Community, Culture, Difference*, editado por Jonathan Rutherford, Lawrence & Wishart, 1998, pp. 222-37.

____. “Creolité and the Process of Creolization”. *Creolizing Europe: Legacies and Transformations*, editado por Encarnación Gutiérrez Rodríguez y Shirley Anne Tate. Liverpool UP, 2015, pp. 12-25.

____. “Pensando en la diáspora: en casa, desde el extranjero”. *Heterotropías: narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*, editado por Carlos A. Jáuregui y Juan Pablo Dabove. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana Universidad de Pittsburgh, 2003, pp. 477-500.

Hernández, Espinosa E. *Teatro escogido*, editado por Inés María Martiatu. Letras Cubanas, vol.1 2006.

____. “Odebí, el cazador”. *6 obras de teatro cubano*, editado por Rine Leal. Letras Cubanas, 1989, pp. 389-418.

Hidalgo, Narciso. “Entrevista a Gerardo Fullea León”. *Afro-Hispanic Review*, vol. 33, no. 2, 2014, pp. 153-62.

Hornby, Richard. *Drama, Metadrama, and Perception*. Bucknell UP, 1986.

Hualde, Pascual P. “Mito y tragedia griega en la literatura iberoamericana”. *Cuadernos de filología clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, vol. 22, 2013, pp. 185-222.

Humphrey, Paul. “Ikú, Cumachela and the Figure of Death in María Antonia by Eugenio Hernández Espinosa”. *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 96, no. 9, 2019, pp. 969-83.

James, Figarola J. *Los sistemas mágico-religiosos cubanos: principios rectores*. UNESCO-Caracas, 1999.

____. *En las raíces del árbol*. Editorial Oriente, 1988.

- _____. “Aproximaciones al Carnaval de Santiago de Cuba”. *Journal of Caribbean Studies*, vol.7, 1989, pp. 151-71.
- Juan-Navarro, Santiago. “‘En el vórtice de la enajenación’: Nicolás Guillén Landrián y la implosión del documental científico-popular cubano de los 60”. *Studies in Latin American Popular Culture*, vol. 33. no.1, 2015, pp. 3-26.
- Jung, C G. “On the psychology of the trickster-figure”. *Four Archetypes*. Princeton UP, 1969, pp. 133-52.
- “La casa”. De Fátima Patterson, dirigida por Fátima Patterson, Grupo Teatral Macubá, 5 de julio de 2019, Santiago de Cuba.
- “La jaula abierta”. De Vivian Acosta y Tomás González, dirigida por Tomás González, actuada por Vivian Acosta, Galiano 108, 2019, Miami, Florida.
- “La virgen triste”. De Elizabeth Mena, dirigida por Tomás González, actuada por Vivian Acosta, Galiano 108. Archivo digital de teatro cubano (ADTC). University of Miami. DVD, <http://ctda.library.miami.edu/digitalobject/586>. Web. 13 septiembre 2019. Consultado el 5 de julio de 2019.
- Lachatañeré, Rómulo. “Ochosi de Mata”. *¡¡Oh, mío Yemayá!! El Arte*, 1938, pp. 159-68.
- Leal, Rine. “La chancleta y el coturno”. *Bufo y nación: interpelaciones desde el presente*, Letras cubanas, 2008, pp. 29-67.
- _____. “Marginalismo y escena nacional: breves notas para una interpretación histórica del teatro popular”. *Tablas*, vol. 1, 1982, pp. 13-24.
- _____. “La interculturalidad afrocubana en las formas breves teatrales”. *América*, vol. 18, no. 2, 1997, pp. 451-60.
- _____. “Ausencia no quiere decir olvido”. *Teatro: 5 autores cubanos*, Ollantay Press, 1995, VII-XXIII.
- Lewis, I. M. *Ecstatic Religion: A Study of Shamanism and Spirit Possession*. Routledge, vol. 3 ed., 2003.
- Linares Ocanto, Luis. *La doble magia: teatro y religión en Cuba en el siglo XX*. 1997. The University of Iowa, tesis doctoral.
- López Arenal, Ivonne O. *El teatro cubano entre dos aguas: dos siglos y dos orillas (1986-2019)*. 2021. Florida International University, tesis doctoral.

- López Segrera, Francisco. Prólogo. *Los sistemas mágico-religiosos cubanos: principios rectores* de Joel James Figarola. UNESCO-Caracas, 1999, pp. 7-10.
- Lugo Herrera, Lilian. “Cuerpo femenino negro en *Repique por Mafifa y Ropa de plancha*, de Fátima Patterson”. *Reading Cuba: discurso literario y geografía transcultural*, editado por Alberto Sosa. Aduana vieja, 2018, pp. 215-34.
- Maillo, Honorio M. Velasco. “El folklore y sus paradojas”. *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, no. 49, 1990, pp. 123–144. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/40183432. Consultado el 19 junio de 2021.
- Madorrán Durán, Alejandro A. “Mi compromiso es con el arte, con la gente”. *Juventud Rebelde*, enero 20 de 2017, <http://www.juventudrebelde.cu/cultura/2017-01-28/mi-compromiso-es-con-el-arte-con-la-gente>. Consultado el 5 de julio de 2019.
- Manzano, Juan F. *Autobiografía del esclavo poeta y otros escritos*. Editorial Vervuert, 2018.
- _____. *Obras*. Instituto Cubano del Libro, 1972.
- Manzor-Coats, Lilian. “Who Are You Anyways? Gender, Racial and Linguistic Politics in US. Cuban Theater”. *Lo que no se ha dicho*, editado por Pedro R. Monge Rafuls. Ollantay Center for the Arts, 1994, pp. 10-30.
- ____ y Alberto Sarraín. “Más allá del guión: el teatro usanocubano”. Introducción. *Teatro cubano actual: dramaturgia escrita en Estados Unidos*. Ediciones Alarcos, 2005, pp. VII-XIX.
- Marra, Agnese. “La historia de la esclavitud siempre se ha escrito desde la mirada de los blancos”. *CTXT Contexto y Acción*, no. 159, marzo, 2018, <https://ctxt.es/es/20180307/Culturas/18254/Entrevista-Conceicao-Agnese-Marra-Brasil-esclavitud.htm>. Consultado el 12 de mayo de 2020.
- Martí, José. “Nuestra América”. *Nuestra América*. Casa de las Américas, 1974, pp.21-30.
- Martiatu, Inés M. *El rito como representación*. Unión, 2000.
- _____. *Una pasión compartida: María Antonia*. Letras Cubanas, 2004.
- Martín López, Rebeca. *Las manifestaciones de doble en la narrativa española contemporánea*. 2006. Universidad Autónoma de Barcelona, tesis doctoral.
- Martínez, Guillermo. *De la palabra hablada a la palabra escrita: mito, fábula y adivinación en ¡¡Oh Mío Yemayá!! de Rómulo Lachatañeré*, *Cuentos negros de*

Cuba de Lydia Cabrera y Cuentos y leyendas negras de Cuba de Ramón Guirao. 2008. The City University of New York, tesis doctoral.

Martínez Furé, Rogelio A. *Diálogos imaginarios*. Editorial Arte y Literatura, 1979.

Martínez Tabares, Vivian. “Repique por Mafifa o la apoteosis de la conga”. *Tablas*, vol.78, no. 1, II-III, 2005.

Maza, Erduyn. “Buscar nuevos caminos. Entrevista a Ruandi”. *El timonel. Noticias titiriteras*. Teatro La Proa, 2014, no.13, pp. 7-9. *Cuban Theater Digital Archives*, <http://ctda.miami.edu/publications/794/>.

Meneses, Rogelio. *Baroko o el pacto*. Ediciones Santiago, 2012.

Mignolo, Walter. *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization*. U of Michigan P, 1995.

Milián, José. “Mamico Omi Omo”. *Mamico Omi Omo*. El Puente, 1965, pp. 9-44.

Moore, Carlos. “Cuba: The Untold Story.” *Présence Africaine: Cultural Review of the Negro World* (English Edition) no. 52, 1964, pp. 177–229.

_____. *Castro, the Blacks, and Africa*. Center for Afro-American Studies, U of California, 1988.

Moore, Robin. “Black Music in a Raceless Society: Afrocuban Folklore and Socialism”. *Cuban Studies*, vol. 37, 2006, pp. 1–32.

Monge Rafuls, Pedro R. “Otra historia”. *Presencia negra: teatro cubano de la diáspora: antología crítica*, editado por Armando González-Pérez, Betania, 1999, pp. 51-91.

Montes Huidobro, Matías. “Eugenio Hernández Espinosa: una mitificación afrocubana”. *Cuba detrás del telón*. Universal, 2008, pp. 143-60.

_____. “José Milián: del neorrealismo afrocubano al apocalipsis”. *Cuba detrás del telón*, vol. 2. Universal, 2008, pp. 123-43.

_____. “Teatro dentro del teatro: técnica preferencial del teatro cubano contemporáneo”. *Actas del Cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Salamanca, agosto de 1971*. Universidad de Salamanca, 1982, pp. 289-310.

_____. “La navaja de Olofé”. *Presencia negra: teatro cubano de la diáspora. Antología crítica*, editado por Armando González-Pérez. Betania, 1999, pp. 37-47.

- Morales, Frank. "El pacto del Cabildo". pp. 14-15. Archivo digital del Consejo Provincial de las Artes Escénicas en Santiago de Cuba. Consultado el 6 de junio de 2019.
- Morejón, Nancy. "Poética de los altares". *Poética de los altares*. Letras Cubanas 2004, pp.28-30.
- Morelli D. H., Rolando. "Dos patakines con carácter propio, y un problema de 'identidad' en *La eterna noche de Juan Francisco Manzano* del dramaturgo Héctor Santiago". *El teatro afrocubano en el exilio: ensayos críticos*, editado por Armando González-Pérez, La gota de agua, 2012, pp. 139-58.
- Moreno Fraginalls, Manuel. *El ingenio*. Editorial Félix Varela, 2007.
- Ortiz, Fernando. *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. Letras Cubanas, 1981.
- _____. "Cuentos afrocubanos". *Catauro*, vol. 1, no. 1, 2000, pp. 118-29.
- _____. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Editorial Ariel, 1973.
- _____. *Los cabildos y la fiesta afrocubanos del Día de Reyes*. Editorial de Ciencias Sociales, 1992.
- Patterson, Fátima "Repique por Mafifa". *Tablas*, vol.78, no. 1, 2005, pp. IV-VIII.
- _____. Entrevista personal. 9 de julio de 2019.
- Pérez Firmat, Gustavo. *Life on the Hyphen: The Cuban-American Way*. U of Texas P, 2012.
- _____. *Tongue Ties: Logo-Eroticism in Anglo-Hispanic Writing*. Palgrave Macmillan, 2003.
- Pérez, Louis A., Jr. *Cuba: Between Reform and Revolution*. Oxford UP, 2015.
- Pérez, Manuel. "Santa Cecilia by Abilio Estévez and José González". *Guaragua*, no.7, Winter, 1998, pp. 157-59. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/25596075>.
- Pérez, Sarduy P. "Introduction: the rite of social communion". *Afrocuba: An Anthology of Cuban Writing on Race, Politics and Culture*. Melbourne. Ocean Press, 2005, pp.1-23.
- Pérez Cino, Waldo. "Dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada". *Rialta*, 30 de junio de 2020, <https://rialta.org/dentro-de-la-revolucion-todo-contra-la-revolucion-nada/>. Consultado el 2 de octubre de 2021.
- Portuondo, José Antonio. *Astrolabio*. Editorial de Arte y Literatura, 1973.

- Pratt, Mary L. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Routledge, 2008.
- Prida, Dolores. "Botánica". *Beautiful Señoritas and other Plays*. Arte Público P, 2004, pp. 141-80.
- Rausenberger, Julie. "Santurismo: The Commodification of Santería and the Touristic Value of Afro-Cuban Derived Religions in Cuba". *Almatourism: Journal of Tourism, Culture and Territorial Development*, vol. 9, no. 8, 2018, pp. 150-71.
- Reed, Roger. *The Cultural Revolution in Cuba*. Latin American Round Table, 1991.
- "Repique por Mafifa. De Fátima Patterson, dirigida por Fátima Patterson, actuada por Fátima Patterson, Estudio Teatral Macubá, Santiago de Cuba.
- Rivero, Eliana. "Cubanos y cubanoamericanos: perfil y presencia en los Estados Unidos". *Discurso literario*, vol. 7. no.1, 1990, pp. 81-101.
- _____. "From Immigrants to Ethnics: Cuban Women Writers in the U.S". *Breaking Boundaries*, editado por Asunción Horno-Delgado. U of Massachusetts P, 1989, pp. 189-200.
- Rizk, Beatriz J. "Sincretismo, transculturación o yuxtaposición de sistemas religiosos: del culto y sus prácticas". Introducción. *Rito y representación: los sistemas mágico-religiosos en la cultura cubana contemporánea*, editado por Yana E. Brugal y Rizk. Iberoamericana, 2003, pp. 19-31.
- _____. "The Sad Virgin: The Corporality of Historical Memory / La virgen triste: la corporalidad de la memoria histórica". *HowlRound*, 28 de mayo de 2015, <https://howlround.com/sad-virgin>. Consultado el 15 de julio de 2019.
- Ruf-Maldonado, Elizabeth. *Cubanidad and the Performance of Blackness in the Theater of Cuba's "Special Period"*. 2006. Columbia University, tesis doctoral.
- Sajid López, Antonio. *El metateatro en Hispanoamérica: el caso de México, Argentina y el Caribe Hispano durante la segunda mitad del siglo XX*. 2015. University of Florida, tesis doctoral.
- Sánchez Cervera, Adonis. "Yo he sido una mujer de verdad". *El Caimán Barbudo*, abril 4 de 2010, <http://www.caimanbarbudo.cu/artes-escenicas/2010/04/yo-he-sido-una-mujer-de-verdad/>. Consultado el 20 de julio de 2019.
- Santiago, Héctor. "La eterna noche de Juan Francisco Manzano". *Presencia negra: teatro cubano de la diáspora. Antología crítica*, editado por Armando González-Pérez. Betania, 1999, pp. 205-46.

- _____. “Yemayá Awoyó: Historias de orichas yorubas de la isla negra de cuba: cuatro patakís. (primera parte)”. *Caribe: Revista de Cultura y Literatura*, vol. 7, no. 1, 2004, pp. 111-34.
- _____. “Yemayá Awoyó: Historias de orichas yorubas de la isla negra de cuba: cuatro patakís. (segunda parte)”. *Caribe: Revista de Cultura y Literatura*, vol. 8, no. 2, 2004/2005, pp. 127-48.
- _____. *Taita jicotea y taita ciervo*. s/p.
- Sarachaga, Ignacio. “Mefistófeles”. *Teatro*. Letras Cubanas, 1990, pp.143-65.
- Sawyer, Mark Q. *Racial Politics in Post-Revolutionary Cuba*. Cambridge UP, 2005.
- Séjourné, Laurette. *Teatro Escambray: una experiencia*. Editorial de Ciencias Sociales, 1977.
- Serrano, Pío E. “Presencia de: José Mario”. *Renacimiento*. 2006, pp. 94-9.
- Soyinka, Wole. *Myth, Literature and the African World*. Cambridge UP, 1976.
- _____. “Morality and Aesthetics in the Ritual Archetype”. *Myth, Literature, and the African World*. Cambridge UP, 1976, pp. 1-36.
- _____. “Drama and the African World-View”. *Myth, Literature, and the African World*. Cambridge UP, 1976, pp. 37-60.
- Suárez y Romero, Anselmo. *Francisco: el ingenio o las delicias del campo*. Min. de Cultura, 1947.
- _____. *Colección de artículos de Anselmo Suárez y Romero*. Establecimiento tip. La Antilla, 1859, https://archive.org/details/bub_gb_ajlsAQAAIAAJ/page/n61/mode/2up. Consultado el 10 de mayo de 2021.
- Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. Routledge, vol. 3 ed., 2013.
- Spang, Kurt. *El drama histórico: teoría y comentarios*. Ediciones Universidad de Navarra, 1998.
- Taylor, Patrick. *The Narrative of Liberation: Perspectives on Afro-Caribbean Literature, Popular Culture, and Politics*. Cornell UP, 1989.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Seuil, 1970.

- Torres, Jonathan. "Ethnographic Surrealism: Authorship and Initiation in the Works of Alejo Carpentier and Lydia Cabrera". *Dissidences: Hispanic Journal of Theory and Criticism*, vol.6, no.11, 2015, pp.1-21, <https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol6/iss11/1>. Consultado el 2 de junio de 2020.
- Tucker, Martin. Introduction. *Literary Exile in the Twentieth Century: An Analysis and Biographical Dictionary*. Greenwood, 1991, pp. XIII-XXIV.
- Turner, Victor W. *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Cornell UP, 1974.
- _____. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. Performing Arts Journal Publication, 1982.
- _____. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Cornell UP, 1977.
- Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral*. Traducido por Francisco Torres Monreal. Cátedra, 1989.
- Valiño, Omar. *Trazados en el agua: [un mapa del archipiélago teatral cubano de los 90]*. Ediciones Capiro, 1999.
- Victori Ramos, María del Carmen. "Lo oral en la encrucijada". *La oralidad: ¿ciencia o sabiduría popular?*, editado por Ana Vera Estrada, Cátedra de Oralidad Carolina Poncet, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2004, pp. 15-20.
- Villegas, Alma y Ted Kuster. "Grupo Teatro Escambray: Theater in Revolutionary Cuba". *The Black Scholar*, no. 20, 1989, pp. 25-9.
- Weiss, Judith A. "Traditional Popular Culture and the Cuban 'New Theater': Teatro Escambray and the Cabildo de Santiago". *Theater Research International*, vol. 14, no.2, 1989, pp. 142-52.
- _____. "The Theatreworks of Dolores Prida". Introduction. *Beautiful Señoritas and Other Plays*, Arte Público P, 1991, pp. 9-16.
- Wood, David y Janet Grant. *Theatre for Children: Guide to Writing, Adapting, Directing, and Acting*. Ivan R. Dee, 1999.
- White, Charles W. *Alejandro García Caturla: A Cuban Composer in the Twentieth Century*. Scarecrow P, 2003.

VITA

JENIFFER FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ

2014-2016	B.A in Spanish and Communication Arts <i>Summa Cum Laude</i> Phi Beta Kappa Award for Outstanding Academic Achievement Modern Languages Florida International University Miami, Florida
2016-2017	M.A in Spanish Florida International University Miami, Florida Digital Teaching Assistant Department of Modern Languages Florida International University Miami, Florida
2017-2021	Ph.D. Student and Teaching Assistant Doctoral Candidate Department of Modern Languages Florida International University Miami, Florida
Spring 2020	Doctoral Evidence Acquisition Fellowship
Fall 2020	Doctoral Evidence Acquisition Fellowship
Summer-Fall 2021	Dissertation Year Fellowship

PUBLICATIONS AND PRESENTATIONS

“El héroe negro: de la literatura oral afrocubana a la escena”. *Hispania*. Accepted. Pending Publication.

“El héroe negro: de la literatura oral afrocaribeña a la escena”. Caribbean Studies Association, Online Edition, 31 May 2021.

“Presentación de la clase marginal o el otro en los cuadros de costumbres de José Victoriano Betancourt y Daniel Mendoza”. *Analecta Malacitana*, vol. 71, 2020, pp. 191-206.

“Ritual African Theater in the Diaspora”. XXVI Congreso Internacional de Literatura y Estudios Hispánicos, Online Edition, June 2020.

“Vestigios de la ritualidad y representación mágico-religiosa de la cultura afrocubana durante la colonia en el teatro bufo”. *Latin American Theater Review*, vol. 53, no.1, 2019, pp. 23-38.

“A King in Havana”. *Cuban Cinema Companion*. Edited by Salvador Jiménez Murguía and Sean O’Reilly. Rowman and Littlefield, 2019, pp. 297-99.

“From ‘Entertaining to Efficacy’: Trance and Mediumship as Methods of Stage Performance”. Cuban Research Institute Lecture Series, November 2019, Florida International University, Miami, Guest Lecture.

“Tradición oral y ritual afrocubana en la dramaturgia cubana de la diáspora”. South Atlantic Modern Language Association, November 2019. Atlanta, Georgia.

“Ritualidad y representación mágico-religiosa de la cultura afrocubana el teatro bufo”. III Congreso Perú XIX, November 2019, Florida International University, Miami.

“Teatro ritual afrocaribeño: Tun, tun de cielo y tierra de Alina Subirán y María Antonia de Eugenio Hernández Espinosa”. Twelfth Conference on Cuban and Cuban American Studies, Cuban Research Institute, February 2019, Florida International University, Miami.

“Patronal Festivities and Carnivals: Stages for the Racial Other in 20th Century Afro Caribbean Ritual Theater”. 17th Annual Tri-University Latin American & Caribbean Studies Graduate Student Conference, March 2019, University of Miami, Florida.

“La agencia femenina en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, comento y glosa del narrador”. *Argus-a: Artes & Humanidades*, vol.18, no. 30, 2018.

“Ways of Teaching Language for Specific Purpose”. International Symposium on Languages for Specific Purposes, Ciber Business Languages Conference, February 2018, University of Florida, Gainesville.

“Lo metafísico en Réquiem por Yarini”. II Festival Internacional de Teatro Casandra, Koubek Center, March 2018, Miami Dade College, Florida.

“Proyección de la clase marginal en los cuadros de costumbres de José Victoriano Betancourt y Daniel Mendoza”. South Atlantic Modern Language Association, November 2017, Atlanta, Georgia.