



TESIS DOCTORAL

EL SINCRETISMO RELIGIOSO EN LAS ARTES ESCÉNICAS DE CUBA:

EJES HISPANO-AFRICANOS EN LA CULTURA CUBANA

Autor:

Roberto Hernández Montero

Directores:

Dr. Don Miguel Ángel Esparza Torres

Dr. Don Amador Cernuda Lago

Programa de Doctorado en Humanidades: Lenguaje y Cultura

Escuela Internacional de Doctorado

2019



## AGRADECIMIENTOS

Agradezco el apoyo y confianza que me han brindado mis directores de tesis doctoral.

A todos los amigos de mi tierra natal, de mi tierra de estudio y de mi tierra de adopción, por su entrega, su apoyo y su generosidad.

Al ISDAA por su inspiración.

A Alberto García Castaño y Luis Llerena.

A Nancy Morejón por su inestimable ayuda.

A la Akademie Muzických Umění v Praze y a la Katedra Non-Verbalního Divadla a Pantomima. A mis Maestros, a mis profesores Ladislav Fialka y Ctibor Turba, por sus enseñanzas.

Al Cerné Divadlo Image, Praha, a Eva Asterová por ofrecerme la oportunidad de introducirme en el extraordinario mundo del Teatro Negro de Praga.

A Vásek, Irena y Miggy.

A la Dirección de Relaciones Internacionales del Ministerio de Educación Superior de Cuba.

A Lucia.

A la Dirección de Relaciones Internacionales del Ministerio de Cultura de Cuba.

A Carmen María.

Al Estudio Lírico de las Artes Escénicas de Cuba y a su directora Alina Sánchez por su incondicional ayuda.

Al Teatro de Pantomima de Cuba, a Olga Flora y Ramón Díaz, mis Maestros, sin ellos no habría sido posible recorrer este largo camino.

A mis compañeros de escena, por los éxitos, por las horas de ensayos, por las horas de viajes, por el cariño, por el reconocimiento y por la ayuda que me han brindado siempre.

A mis profesores de la Universidad de la Habana, Ofelia de Zayas, Radamés Linares, Marta Terry, Raida y Berre, así como a todos los que confiaron siempre en mí.

A todas aquellas personas que han sido una fuente inagotable de historias, leyendas y saberes ancestrales, mostrándome el camino a través de su palabra.

A mis compañeros de Ferrolí SAT, en especial a Don Bartolomé Coletto, por su comprensión y paciencia en estos años de ardua investigación.

A tantas personas que me han ayudado en estos años de ardua búsqueda informativa, a Ahmed Piñeiro, Guillermina Ramos, Reynaldo Pavón, entre otros.

A Maritza Alonso, Idolidia Benítez, Delia Montalvo y Aleida Rodríguez Villavicencio.

A mi familia, que siempre ha estado a mi lado, en especial mis tías Elsa, Ana, Cuca y Yayo.

A mis hermanos Bárbara, Papito y Lázaro.

A mis abuelos Amada, Rosín, Roberto y Pablo, que siempre creyeron en mí.

A mis padres, Juana y Roberto, a los que estoy eternamente agradecido por su amor, que me ha llevado a convertirme en el ser humano que soy.

## RESUMEN

El objetivo de este trabajo es investigar el desarrollo de las manifestaciones culturales cubanas, teniendo en cuenta períodos significativos de la historia de Cuba y el legado de la colonización española vinculada a la diáspora africana. Ambas fuentes han contribuido al proceso de sincretismo cultural compartido por diversas culturas de las Américas. Un estudio diacrónico guía la investigación, proporcionando información sobre las prácticas rituales, el significado de diferentes expresiones lingüísticas de la cultura yoruba y bantú, que se conservan en Cuba hoy en día y los aportes de instituciones y personalidades cubanas vinculadas al campo de los Estudios Etnológicos y Antropológicos. También destaca el trabajo educativo de importantes instituciones académicas y artísticas, en especial la obra coreográfica del Conjunto Folklórico Nacional, Danza Moderna y el Ballet Nacional de Cuba.

Palabras clave: *Manifestaciones culturales cubanas, legado de la colonización española, diáspora africana, sincretismo cultural, estudio diacrónico, obra educativa, obra coreográfica, Conjunto Folklórico Nacional, Danza Moderna y Ballet Nacional de Cuba.*

## ABSTRACT

This work is intended to investigate the development of the Cuban cultural manifestations, considering significant periods of the Cuban History and the legacy of the Spanish Colonization linked to the African Diaspora. Both sources have contributed to the process of a cultural syncretism shared by diverse cultures of the Americas. A diachronic study guides the research, providing information about the ritual practices, the meaning of the different linguistic expressions of the Yoruba and the Bantu cultures, preserved in Cuba nowadays, and the contributions made by Cuban institutions and personalities related to the field of the Ethnological and Anthropological Studies. It also highlights the educational work of important academic and artistic institutions, in particular the choreographic works of the Modern Dance Ensemble of Cuba, the National Folkloric Ensemble and the Cuban National Ballet.

*Key Words: Cuban cultural manifestations, the legacy of the Spanish Colonization, African Diaspora, Cultural Syncretism, Diachronic study, Educational Works, Choreographic works, the Modern Dance Ensemble of Cuba, the National Folkloric Ensemble and the Cuban National Ballet.*

## ÍNDICE

<b>1</b>	<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>14</b>
1.1	Presentación .....	14
1.2	Justificación de la investigación .....	18
1.3	Planteamiento de trabajo.....	21
1.4	Objetivos de la investigación .....	22
1.5	Metodología .....	23
1.6	Líneas de investigación.....	26
1.7	Estructura de la tesis .....	27
1.8	Fuentes .....	28
<b>2</b>	<b>CONTEXTO HISTÓRICO .....</b>	<b>33</b>
2.1	Los aborígenes de la mayor de las Antillas.....	33
2.2	La Conquista y Colonización de Cuba.....	34
2.3	Organización política y administrativa de la colonia .....	36
2.3.1	Importancia del puerto de La Habana.....	41
2.4	La introducción de esclavos africanos y su aporte en el sector agrícola y portuario.....	43
2.5	Organización productiva, los oficios y el papel de los esclavos en el desarrollo económico ...	46

2.6	El desarrollo social y cultural del siglo XVIII cubano .....	51
2.6.1	Ecos criollos del Despotismo ilustrado: el respeto isleño hacia Carlos III .....	53
2.6.2	Listado cronológico del desarrollo institucional y educativo a partir de 1728 .....	55
2.6.3	Ingenios y tecnología.....	58
2.7	Vida y obra del esclavo africano en la isla de Cuba.....	58
2.7.1	Diferencias vitales entre los esclavos: Esclavos domésticos y esclavos de plantación.....	65
2.7.2	El Barracón: espacio para la identificación .....	72
2.7.3	Los Palenques: primer espacio de libertad para los cimarrones .....	77
2.7.4	Las cofradías y los cabildos .....	82
2.8	Las guerras por la independencia de Cuba.....	84
2.8.1	La conspiración de la Escalera .....	87
2.9	La Guerra de los Diez Años (1868-1878) y la Guerra de 1895-1898 .....	88
2.10	Abolición de la esclavitud y sus consecuencias sociales .....	96
2.11	La República de 1902 .....	98
2.11.1	Una diferente situación colonial .....	99
<b>3</b>	<b>TRADICIONES RELIGIOSAS AFROCUBANAS .....</b>	<b>101</b>
3.1	Raza, culto y república.....	102
3.2	La Casa-Templo: Nuevos espacios de reunión para la comunidad de origen africano .....	105
3.3	Una hagiografía afrocubana .....	109
3.4	Sistemas de adivinación yoruba y la Etnomatemática .....	114
3.4.1	La llamada de Invocación o Moyubba.....	117
3.5	Los Patakines o leyendas de los dioses .....	117
3.6	Paralelismos mitológicos .....	121

3.7	Raíces bantúes.....	126
3.8	Raíces Yorubas .....	127
3.9	Los nombres y el significado de las diferentes deidades.....	135
3.9.1	Equivalencia con el santoral católico.....	137
3.10	La representación de lo femenino: Yemayá, Oyá y Oshún .....	139
3.10.1	La representación de lo masculino: Los orishas guerreros y los orishas sabios .....	144
3.10.1.1	Una leyenda-Patakín de Eleggua: .....	146
3.10.1.2	Patakín de Obbatalá.....	151
<b>4</b>	<b>LOS VÍNCULOS HISPANO-AFRICANOS EN LA CULTURA .....</b>	<b>157</b>
4.1	La Academia de Bellas Artes San Alejandro .....	157
4.2	La plástica: Imagen y evolución de “lo negro” .....	160
4.3	La evolución pictórica en San Alejandro .....	161
4.4	El legado hispano-africano en la música.....	162
4.4.1	La música ritual y las festividades en las plantaciones de esclavos.....	162
4.4.2	El legado hispano-africano en la música popular cubana .....	166
4.4.3	El legado hispano-africano en la música de concierto y en la Zarzuela cubana .....	171
4.5	La literatura cubana: Fe de encuentros.....	172
4.6	Dramaturgia nacional.....	183
4.7	El Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos .....	183
<b>5</b>	<b>INSTITUCIONES DANZARIAS CUBANAS.....</b>	<b>184</b>

5.1	Danza Contemporánea de Cuba.....	185
5.2	El Conjunto Folklórico Nacional de Cuba .....	191
5.2.1	La Rumba Cubana .....	195
5.2.2	El <i>Yambú</i> .....	199
5.2.3	La <i>Columbia</i> .....	199
5.2.4	El <i>Guaguancó</i> .....	200
5.3	El Ballet Nacional de Cuba: Presencia de la herencia cultural africana en su trayectoria .....	203
5.3.1	Los comienzos del Ballet en Cuba: los orígenes de la búsqueda de la esencia folclórica cubana. 203	
5.3.2	Repertorio de ascendencia cubana e inspirado en la religiosidad popular .....	212
5.3.3	Primeras creaciones .....	215
5.3.4	Creaciones posteriores 1960 .....	223
5.3.5	Deidades más representativas en la danza .....	234
5.3.5.1	Ochún.....	234
5.3.5.2	Yemayá.....	237
5.3.5.3	Oyá.....	238
5.3.5.4	Yegúá o Yewá .....	240
5.3.5.5	Oggún.....	<b>¡Error! Marcador no definido.</b>
5.3.6	Carmen: la culminación de una búsqueda inspirada en lo afrocubano.....	243
<b>6</b>	<b>SINCRETISMO RELIGIOSO AFROCUBANO: IDENTIDAD Y TERAPIA.....</b>	<b>246</b>
6.1	Sincretismo Religioso Afrocubano: influencia en la identidad de los afrodescendientes .....	247
6.2	La danza como terapia: el psicoballet y sus aplicaciones clínicas. ....	263
<b>7</b>	<b>CONCLUSIÓN.....</b>	<b>266</b>
<b>8</b>	<b>EPÍLOGO.....</b>	<b>276</b>
<b>9</b>	<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>279</b>

9.1	Referencias Documentales .....	279
9.2	Referencias de Programas de mano .....	295
9.3	Referencias de Entrevistas .....	295
9.4	Referencias Multimedia .....	297
9.5	Referencias De Internet.....	298
<b>10</b>	<b>GLOSARIO .....</b>	<b>303</b>
<b>11</b>	<b>ANEXOS .....</b>	<b>314</b>

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

<i>Ilustración 1: Retrato</i>	314
<i>Ilustración 2: Nuevo Atlas o Teatro del Mundo</i>	315
<i>Ilustración 3: Mapa de Atlas Theatrum Orbis Terrarum</i>	316
<i>Ilustración 4: Mapa de Mesoamérica y el área Andina</i>	317
<i>Ilustración 5: Planos internos de un buque negrero</i>	318
<i>Ilustración 6: Corte de Caña</i>	319
<i>Ilustración 7: Día de Reyes en La Habana</i>	320
<i>Ilustración 8: Diablito o Ireme Abakuá.</i>	322
<i>Ilustración 9: Día de Reyes, siglo XIX.</i>	323
<i>Ilustración 10: El Calesero</i>	324
<i>Ilustración 11: Regla Palo Monte</i>	325
<i>Ilustración 12: Sociedad Secreta Abakuá Ereniyó Abakuá</i>	326
<i>Ilustración 13: Upón Ifá o Tableros de Ifá</i>	327
<i>Ilustración 14: Del cabildo de negros de nación a la casa-templo</i>	328
<i>Ilustración 15: La Casa-Templo</i>	329
<i>Ilustración 16: Del cabildo de negros de nación a la casa-templo</i>	330
<i>Ilustración 17: Vévé, firmas para identificar a los Loa, deidades del Vudú</i>	331
<i>Ilustración 18: Shangó</i>	332
<i>Ilustración 19: Olofi</i>	333
<i>Ilustración 20: Elegguá</i>	334
<i>Ilustración 21: Caminos</i>	335

<i>Ilustración 22: Oshún en el río</i>	336
<i>Ilustración 23: Oyá</i>	337
<i>Ilustración 24: Babalú Ayé</i>	338
<i>Ilustración 25: Griot Musicians</i>	339
<i>Ilustración 26: Performance</i>	340
<i>Ilustración 27: Performance</i>	341
<i>Ilustración 28: Orichas.</i>	342
<i>Ilustración 29: Alafín de Oyó</i>	343
<i>Ilustración 30: Yemayá.</i>	344
<i>Ilustración 31: Danzas Oshun</i>	345
<i>Ilustración 32: Representación de un Ireme o Diablito</i>	346
<i>Ilustración 33: Nieves Fresneda</i>	347
<i>Ilustración 34: Cecilia Valdés</i>	348
<i>Ilustración 35: Suite Yoruba</i>	349
<i>Ilustración 36: Tarde en la Siesta.</i>	350
<i>Ilustración 37: Carmen</i>	351
<i>Ilustración 38: Don Rogelio Martínez Furé y Doña Nancy Morejón durante una entrevista con el doctorando</i>	352
<i>Ilustración 39: Don Rogelio Martínez Furé y su hermana con el doctorando</i>	353



# 1 INTRODUCCIÓN

## 1.1 Presentación

La presente tesis tiene como objetivo lograr una aproximación a las complejas relaciones que se establecieron entre España, África y los pueblos autóctonos del Nuevo Mundo y describir su impronta en la historia sociocultural de la isla de Cuba y en sus creaciones artísticas.

Cuando el imperio español emprende la trascendente aventura que desemboca en el descubrimiento de un Nuevo Mundo, el patrocinio de esta hazaña deriva en resultados que no solamente transforman el panorama social y cultural europeo de la Edad Moderna, sino de toda la historia de la humanidad.

Durante el proceso de conquista y colonización que sucedió al descubrimiento, España sienta las bases para la construcción de una realidad económica, política y sociocultural que adquiriría trascendencia universal en siglos venideros: el nacimiento de Hispanoamérica. La existencia de Hispanoamérica como dimensión universal se forjaría sobre una amalgama de contactos entre realidades humanas disímiles y diferenciadas. España capitaneó la urdimbre de ese universo paralelo a la realidad europea de los siglos XV y posteriores, instrumentando un corpus de instituciones, estructuras administrativas, disposiciones legales y monopolios económicos. Es cierto que durante la implantación de tales estructuras de poder se desplegaron comportamientos que desafiaban los más elementales principios humanistas originados en el Renacimiento y los fundamentos mismos de la fe cristiana.

Si por una parte es insoslayable un análisis de la aniquilación de pueblos autóctonos y de sus respectivas culturas, así como la introducción y consiguiente explotación de mano de obra esclava proporcionada por millones de seres humanos provenientes del continente africano; por la otra, es imposible concebir la construcción de una realidad tan compleja como la de Hispanoamérica sin considerar también los factores positivos que contribuyeron a su desarrollo ulterior.

La creación de mecanismos de control colonial se inició inmediatamente después del descubrimiento. Las instituciones creadas cumplían en primer lugar funciones de dominio, pero a la vez se constituían en instrumentos de evolución cultural.

La acuciante necesidad de mano de obra de los grandes imperios europeos en pugna encontró la solución para sus carencias en el continente africano. No fue práctica exclusiva del imperio español la introducción de mano de obra esclava de procedencia africana en los territorios del Nuevo Mundo, puesto que, en su lucha por rivalizar con el poder de España, las monarquías europeas siguieron sus pasos al emprender aventuras coloniales. Los imperios europeos comenzaron a financiar expediciones y destinaron recursos para adentrarse en el continente americano con el afán de obtener las mismas monumentales ganancias de su vecina ibérica. Al descubrirse que los nuevos territorios formaban parte de un continente mayor aún que la poderosa Europa, se desató la pugna por dominar grandes extensiones de ese nuevo continente y por arrebatarle a España parte de su patrimonio. Las monarquías reinantes en Francia, Inglaterra, el Imperio Germano, Holanda o Portugal rivalizaban en el empeño de plantar en las nuevas tierras sus banderas coloniales. Después asegurar la propiedad sobre la tierra, emprendieron e hicieron avanzar el proceso de colonización. La consolidación de este dominio implicaba un riguroso control ideológico y el afianzamiento y justificación de los mecanismos que lo aseguraran. La religión intervino entonces como elemento clave de estos. La presencia de grupos

humanos de origen africano utilizados como mano de obra esclava debía ser respaldada por una justificación ética, acorde con los principios de los colonizadores. Esto cobró sentido con el inicio de una ingente labor de catequización que en el caso del imperio español significaba la instrucción en la doctrina de la fe católica. Tal como define el genial historiador cubano Manuel Moreno Friginals “la espada y la cruz no fueron concebidas como dos mundos diversos y antagónicos, sino como dos facetas de una misma realidad” (Moreno, 2002).

La aplicación doctrinaria en función de los intereses colonizadores y su superposición al sustrato africano colonizado es quizás más evidente en los procesos sincréticos que se desarrollan en “la siempre fiel isla de Cuba” (Barcia, 2003). Los miembros de las diferentes etnias que llegaban como esclavos, estaban arraigados en complejas creencias animistas. Les tocaba someterse a la asimilación de un corpus teológico que curiosamente estaba lleno de historias de gestas que le recordaban algunas de sus leyendas. Esto iba a devenir en una superposición de creencias con las que el esclavo de ultramar asumiría una peculiar concepción del mundo y una nueva forma de interacción social. Esta tuvo una incidencia fundamental en las características de su arte.

El diseño de gobernabilidad y control económico estaba articulado en instituciones a imagen y semejanza de las existentes en la península. Se fundaron ayuntamientos civiles, fortalezas militares, instituciones eclesiásticas, educativas, vecinales y se estableció la primera la división geográfica para afianzar el control comercial y administrativo de la colonia. Estas instituciones cumplieron una función social evolutiva. El monopolio administrativo propiciaba también la consolidación de oligarquías regionales, mientras, en

contraste, favorecía la evolución científica y humanista de la creciente población de ultramar.

Desde el punto de vista lingüístico, el imperio español triunfó sobre todos los imperios europeos al consolidar el aporte de una lengua prodigiosa que en la actualidad comparten más de quinientos setenta y dos millones de seres humanos (Instituto Cervantes, 2017). Esa lengua, que había hecho posible el tesoro literario del Siglo de Oro presente en la obra de autores como Cervantes, Lope, Quevedo, Calderón o Teresa de Ávila, se vio a su vez reinterpretada desde los primeros siglos de la colonia e hizo posible el florecimiento de una dimensión literaria única, en el Nuevo Mundo que ya empezaba a perfilarse como Hispanoamérica.

El estudio específico de la contribución de las diferentes capas poblacionales que urdieron la nacionalidad cubana y la personalidad de sus creaciones danzarias, musicales, plásticas, es desarrollado desde una perspectiva diacrónica, que abarca desde el inicio del proceso de conquista/colonización hasta la evolución posterior que experimenta al constituirse en república.

Así pues, este trabajo pretende investigar el desarrollo de las artes escénicas en Cuba, poniendo un particular énfasis en lo histórico y dentro de este campo, la importancia que ha tenido la práctica ritual. La ritualidad proviene de ambas fuentes nutricias, la hispánica y la africana. Con el devenir del tiempo, trasciende el espacio de culto para involucrarse en la cotidianidad de los individuos, en la plástica, sus cantos, danzas, ritmos y modos de vestir, en su lenguaje y en su propia conducta social. Este proceso ocurre de forma paulatina y transita desde el pasado hasta el presente para finalmente volcarse en los escenarios, contribuyendo de esta manera al desarrollo de creaciones artísticas de perfiles netamente cubanos.

## 1.2 Justificación de la investigación

Nuestra investigación pretende aportar una contribución dirigida a la revaluación y a la revaloración del fenómeno sincrético que tiene lugar en los países de la América hispana en donde se produce la integración de la *cultura africana* a partir de la instauración del régimen esclavista.

En nuestros días, las relativamente nuevas disciplinas derivadas de la Lingüística aportan enfoques novedosos del concepto de cultura, definidos en los estudios de Pragmática y de Análisis del Discurso. El concepto de *comunicación* intercultural adquiere un nuevo sentido en opinión de investigadores contemporáneos como los hermanos Scollon y Jones, que apuntan al hecho de que prácticamente no existe ninguna dimensión en base a la cual una cultura pueda distinguirse inequívocamente de otra, sin lugar a ambigüedades. Proponen pues, para trascender los posibles límites que pueda presentar una concepción tradicional de la cultura, el empleo de un nuevo concepto: los sistemas discursivos. La nueva noción de sistemas discursivos identificaría la interrelación de estos cuatro componentes: ideología, imagen, formas de discurso y socialización (Scollon *et al*, 2011).

La lingüista colombiana Neyla Graciela Pardo Abril, del Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura, de la Universidad Nacional de Colombia nos propone una interesante visión de cultura e interculturalidad en su libro *Cómo hacer análisis crítico, una perspectiva latinoamericana* (2007). Neyla Pardo propone mantener el término cultura y no abusar del término identidad. La autora del prólogo, la Dra. María Laura Pardo de la Universidad de Buenos Aires, señala que lo más importante del libro de la Dra. Pardo

Abril, es precisamente la búsqueda de una perspectiva latinoamericana para enfocar el discurso y realza del texto las citas que se presentan a continuación:

El lenguaje es uno de los artefactos culturales más relevantes» [...] El hecho de compartir una lengua u otra es decisivo para hablar de una cultura específica. [...] Al dar esta relación por entendida, se dejan de lado las explicaciones sobre la importancia de analizar las relaciones entre la cognición, el lenguaje en uso y sus correlatos en la estructura social, abandonando así su determinación en la cultura.

Una representación social es un tejido de modelos culturales que se estructura de tal manera que su núcleo constituye un modelo cultural generativo, altamente convencionalizado y ampliamente compartido por una comunidad, mientras la periferia se establece como expresiones alternas de dicho núcleo e incluso lejanas a este (Pardo,2007: 13-18 y 216).

Desde nuestro punto de vista es necesario continuar ahondando en nuevas rutas de análisis que sitúen los estudios de los fenómenos socioculturales afrocaribeños, y en concreto, los presentes en las manifestaciones artísticas de la cultura cubana, en el terreno de los conceptos definidos por las teorías contemporáneas de las prácticas discursivas.

En su obra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, del cubano Don Fernando Ortiz<sup>1</sup>, aportó por primera vez de manera visionaria el concepto de *transculturación* como “recepción por un pueblo o grupo social de formas de cultura procedentes de otro, que sustituyen de un modo más o menos completo a las propias” (Ortiz, 1963)

---

<sup>1</sup> Fernando Ortiz Fernández. Historiador, etnólogo, sociólogo, lingüista, musicógrafo, jurista y crítico cubano que estudió ampliamente las raíces históricas y culturales de los afrocubanos.

Coincidimos con la Dra. Pardo Abril en la necesidad de instrumentar una visión analítica del discurso de perfiles latinoamericanos, precisamente por la complejidad de nuestra cultura. Partiendo del concepto aportado por Ortiz y legitimado académicamente por la RAE, nuestro trabajo reevalúa la importancia de los discursos ideológicos coloniales y pretende lograr un acercamiento más contemporáneo a comportamientos humanos que trascienden el espacio de la religiosidad y se instalan en los espacios de la socialización.

Una aproximación etnológica es imprescindible para interpretar las peculiaridades de determinados colectivos humanos. La comprensión de la religiosidad y la interpretación de los espacios sagrados son elementos claves cuando se trata de definir el desarrollo y las variables de los colectivos humanos. Desde los tiempos de Heródoto, considerado padre de la historia occidental, la preocupación por el conocimiento de los pueblos distantes que convergen en un momento del tiempo ha sido objeto de discusión y análisis. Dentro del marco de la superestructura ideológica, religión y espacio sagrado funcionan de manera dual, tanto en su factor de permanencia dentro del imaginario colectivo como en la afirmación del discurso arraigado en las diferentes escalas poblacionales sometidas, teniendo también en cuenta, por supuesto, las que sirven al ejercicio del poder.

Esta herencia cultural se ve reflejada en sus tradiciones, producto de la fusión de lo hispano y lo africano en Cuba. Comenzó a proyectarse de otra manera más enriquecedora y sin subterfugios desde mediados del siglo XX, cuando los temas raciales y de mestizaje fueron elegidos por diversos artistas cubanos tanto pintores como músicos, bailarines, coreógrafos y dramaturgos. En estas creaciones y sus sistemas discursivos sustentamos el objetivo de nuestro estudio.

### **1.3 Planteamiento de trabajo**

Hemos dispuesto nuestra investigación en torno a dos campos fundamentales: el primero, se basa en el estudio del proceso histórico que ha integrado los diferentes componentes sociales y culturales que han participado en la formación de la cultura cubana y los hechos económicos y políticos más relevantes. En el proceso de redacción del texto, hemos decidido aportar una serie de citas de historiadores de la cultura cubana, porque la relevancia del tema impone el aporte de datos concretos, referenciados en una multitud de prolijos ensayos que en algunos casos se remiten a autores del siglo XIX. Creemos, además, que pueden alentar la curiosidad de muchos especialistas que hallarán en ellos una ruta adecuada para enfocar su curiosidad investigadora.

Asimismo, hemos considerado la importancia de un análisis antropológico de las principales etnias africanas y su religiosidad, enfocando los espacios religiosos y su identificación con la hagiografía católica. En esta fusión se han asentado las culturas tradicionales y populares y participa el ascendente ritual que caracteriza los cultos afrocubanos.

En segundo lugar, nos planteamos el aporte artístico de la presencia de la herencia africana en la actualidad y de su fusión con la herencia europea, transmitida por instituciones académicas que contribuyeron al florecimiento de las artes escénicas en Cuba, haciendo énfasis en el estudio de su recorrido en la danza y muy especialmente en la trayectoria del Ballet Nacional de Cuba.

Las obras de los coreógrafos más destacados proponen un discurso artístico donde se transmite el arte africano y su herencia, a través de un lenguaje actual, pero referenciando una visión afrocaribeña donde pervive el imaginario africano, heredado de los tiempos previos a la abolición de la esclavitud. La obra de estos artistas representa un

aporte fundamental a la historia de la danza contemporánea. A partir de éstos se define en nuestros días una línea artística propia, dentro del marco de la danza latinoamericana.

#### **1.4 Objetivos de la investigación**

La cultura africana ha sido exhaustivamente investigada desde parámetros antropológicos. No obstante, las expresiones culturales africanas ofrecen un campo inagotable de estudios para el investigador. Nos proponemos ahondar en un enfoque de esas materias dentro del ámbito de la transculturación que ocurre en tierras del Nuevo Mundo a partir del siglo XVI. La observación del comportamiento vital del individuo transculturado requiere una valoración amplia de su funcionamiento dentro de la comunidad, observando sus relaciones sociales, sus artefactos, su religiosidad, sus formas de diversión.

Nos proponemos recorrer un espacio, que considere la importancia de una visión antropológica y valore la transformación de los aportes de la herencia cultural en las propuestas novedosas e incluyentes que se desarrollan en el presente. En la actualidad, existe un discurso cultural renovado con características propias y significativas, en el que los artistas han sabido captar el sentido expresivo de lo afrocubano creando además un reencuentro de las vanguardias escénicas con la memoria ancestral de lo ritual. El núcleo de esta investigación se construye a partir de esa idea de fusión, donde por una parte se instala la presencia de la música, el ritmo, la leyenda y la imaginería de los cultos ancestrales africanos y por la otra el aporte global de la herencia hispana, producto a su vez de varios sustratos étnicos y culturales. En la cultura hispana también se han mezclado de manera significativa herencias literarias, teatrales, musicales o danzarías provenientes de muchos

troncos culturales. Todos ellos se han fusionado con el resultante de *lo español*, que aporta expresiones distintivas en todas las ramas artísticas. Un ejemplo de estas innovaciones permeadas de folklore es el género de la zarzuela, heredero tanto de la forma de la ópera cómica alemana, como de la tradición melodística y vocal italiana del verismo, aunadas a la presencia de géneros de la música popular. El perfil folkórico de la zarzuela española no tiene nada que envidiar al aporte verdiano. Precisamente en Cuba encontró esa creación hispánica una heredera ideal, pues, en la isla, ese género netamente español adquirió una personalidad criolla propia y relevante.

## **1.5 Metodología**

La investigación de esta tesis se ha llevado a cabo empleando una combinación de técnicas metodológicas. Para la exposición de los procesos históricos hemos querido partir de una metodología cualitativa descriptiva. Esta modalidad metodológica tiene como objetivo la descripción de los acontecimientos dentro de su desarrollo esencial, a diferencia de la investigación cuantitativa, que se basa en las cifras como instrumento esencial para una investigación de tipo estadístico. En relación con el objetivo que hemos planteado en esta tesis, la metodología elegida desde una perspectiva descriptiva nos permite ilustrar y analizar la aportación a la cultura cubana actual que hicieron las etnias africanas transportadas a América en las diferentes etapas de la época colonial.

Dentro del caleidoscopio de las diferentes etnias que se han seleccionado como eje temático, la metodología descriptiva nos permite abordar también el estudio de los contextos religiosos, de esta cultura. Siguiendo los criterios de Hernández, Fernández y Baptista:

Con frecuencia la meta del investigador consiste en describir fenómenos, situaciones, contextos y eventos; esto es, detallar cómo son y se manifiestan. Los estudios descriptivos buscan especificar las propiedades, las características y los perfiles de personas, grupos, comunidades, procesos, objetos o cualquier otro fenómeno que se someta a un análisis. (Hernández, 1998: 80).

Siguiendo esta pauta, esta investigación ha explorado los acontecimientos históricos más relevantes a partir de la conquista, los usos y costumbres de los individuos partícipes en el proceso productivo y la incidencia de la diáspora africana en la economía y la sociedad coloniales. Todo ello nos permite analizar con mayor precisión su influencia en las expresiones culturales en la Cuba poscolonial. Teniendo en cuenta, además, los aportes de Taylor y Bogdan (1983), que significan el término *metodología*, como el modo en que se enfocan los problemas y se buscan las soluciones, nuestra elección de la metodología no ha podido implementar una utilización aislada.

Por ello, hemos querido también emplear recursos de la metodología cualitativa, combinada con la descriptiva dentro de los procesos de investigación ya que la misma incide en procesos evolutivos que a su vez determinan el comportamiento de individuos de los cuales depende una cultura. Así pues, estaba dentro de nuestros deberes el ejercicio de averiguar si estos comportamientos habían perdurado e influido en la sociedad actual en el ámbito geográfico de la isla de Cuba y dentro del espacio artístico.

Con este fin hemos recurrido a la triangulación metodológica. Esta se fundamenta en la simbiosis de prácticas metodológicas múltiples que se interrelacionan para conseguir una mayor capacidad de comprensión de la realidad que se está estudiando, consiguiendo un estudio de mayor rigor, profundidad y riqueza.

Las estrategias múltiples definidas por Denzin (1970) establecen diferentes formas de llevar a cabo los procedimientos de triangulación, en base a adoptar, la que sea más coherente con el estudio. Una de estas formas es la llamada triangulación de métodos, que utiliza diferentes métodos, tanto para obtener datos como para analizarlos. Dentro de este proceso, se plantean dos prácticas metodológicas: la triangulación entre métodos y la triangulación dentro de los métodos. La primera utiliza varias formas investigativas para el estudio de una misma variable. La segunda, combina varias estrategias de investigación cuantitativa para, posteriormente, evaluar los datos obtenidos desde las distintas apreciaciones. Según Knafl (1993) esta metodología se aplica para obtener hallazgos complementarios que contribuyan a la teoría y al desarrollo del conocimiento. Nosotros hemos optado por la segunda práctica metodológica para poder estructurar esta tesis desde estudios simultáneos que creen una unidad psicológica y emocional para interpretar los datos que nos interesan (Denzin y Lincoln, 2000). Estamos de acuerdo con Tonon, Alvarado Salgado y Mieles Barrera (2012), cuando nos transmiten su teoría de que los individuos crean la sociedad y ésta se convierte en una realidad objetiva que, a su vez, crea los sujetos.

Por lo tanto, nuestra investigación requiere presentar el estudio desde diferentes aspectos: el método cronológico que determinará la aparición y transformación de los fenómenos estudiados; el método etnológico, utilizado principalmente por historiadores, con el que centraremos los aspectos culturales de la diáspora del pueblo africano en el Nuevo Mundo y también el estudio de las estructuras ideológico-discursivas características de los representantes del dominio colonial hispano. Juntamente con ello, la aplicación del estudio cualitativo descriptivo de la creación artística. Todo ello se llevará a cabo a partir de la investigación de diferentes fuentes: textos, vídeos, música, etc. La combinación de estos métodos va más allá y nos permitirá conformar un marco de definición

sociocultural, que permita contextualizar las composiciones artísticas del pasado reciente y de la Cuba actual.

## **1.6 Líneas de investigación**

La confluencia de los ejes hispanoafricanos en los procesos culturales de la cultura cubana ha considerado una aproximación que conduce a la clasificación del estudio en cuatro etapas fundamentales:

1º. Etapa de Conquista e implementación del sistema esclavista:

Consecuencias culturales de la llamada Diáspora africana, hecho que supuso la presencia en Cuba de los portadores de la cultura africana del siglo XVI.

2º. Etapa de Colonización y fusión: Estudios poblacionales del negro, el peninsular y el mestizo de la sociedad cubana, como fuerzas activas transmisoras de un imaginario y partícipes en la creación de una nacionalidad.

3º. República hasta las primeras tres décadas del siglo XX: El mestizaje que asume su legado africano. La población de origen africano y su marginación social. Los temas raciales en el arte. Las prácticas artísticas populares.

4º. República desde finales de los años treinta hasta la actualidad: El papel del elemento poblacional español y su integración en diferentes niveles de la sociedad después de la guerra de independencia como propiciador de un mestizaje que heredará factores componenciales de clase y de prácticas sociales. La cuestión de si

existe o no una identidad cubana y la valoración de las expresiones artísticas de la misma.

Tras este estudio, hemos realizado un análisis de las influencias y los aportes de los ejes hispanos- africanos en la cultura cubana. Se han abordado los aspectos más relevantes de la practica artística en Cuba tales como la plástica, la literatura, la dramaturgia, la música y la danza en sus diferentes expresiones. Desde el punto de vista de la cultura integrada por los afrocubanos, se han analizado las influencias en estas manifestaciones en los capítulos cuatro y cinco.

### **1.7 Estructura de la tesis**

A partir de una introducción general que presentará la valoración de ambos ejes de influencia, el hispano y el africano, se definirán técnicas metodológicas y líneas de trabajo, desarrolladas en las áreas de Historia, Antropología Cultural, Estudios Literarios y Análisis del Discurso, así como la investigación en diferentes sectores de las Artes Plásticas y de las Artes Escénicas. Se plantea un resumen de las fuentes y de los recursos informativos empleados.

El segundo capítulo abordará los aspectos históricos a partir del período de Conquista/Colonización y la introducción de la ingente masa de esclavos africanos como fuerza de trabajo. Presentará un gran número de citas textuales de documentos de las diferentes épocas, que ilustrarán de manera vívida la trascendencia de cada uno de los períodos históricos analizados.

El tercer capítulo abundará en el estudio de las tradiciones religiosas heredadas de la población esclava productora afincada en la isla y su incidencia en el conjunto de la

sociedad, desde los comienzos de la esclavitud como institución hasta la abolición de esta a finales del siglo XIX. Se describirá la posterior acomodación a las nuevas estructuras de la república y la importancia del ámbito doméstico como factor de sostén de la memoria de su origen y de las características inherentes a su grupo poblacional.

El cuarto capítulo valorará un compendio de las influencias que han determinado el carácter de las manifestaciones artísticas de la isla y su permanencia en la cultura nacional.

Finalmente, intentaremos brindar en las conclusiones el impacto personal que ha tenido en el autor y su generación, las circunstancias del entorno nacional donde se han formado, como parte de una serie de testimonios que contribuirán a esclarecer el mensaje de los creadores con respecto a su pasado y a su presente cultural aún en proceso de desarrollo en nuestros días.

En los anexos se adjuntan entrevistas realizadas a relevantes personalidades del Ballet Nacional de Cuba, protagonistas de los más importantes estrenos de obras que han aportado innovaciones trascendentes en su campo.

## **1.8 Fuentes**

Se ha procurado que las fuentes utilizadas expongan un enfoque plural de la problemática objeto de estudio. Todas aparecen convenientemente citadas en la Bibliografía, referencias de hemeroteca y recursos electrónicos y audiovisuales que se encuentran al final del ensayo. Los planteamientos referenciados están sustentados por autores de gran solvencia y acreditado prestigio académico en el ámbito de la investigación histórica, la

etnología y la cultura en general. Baste mencionar los nombres, de Fernando Ortiz, José Luciano Franco, Manuel Moreno Fragnals, o Lydia Cabrera, entre muchos otros.

#### Fuentes Bibliográficas:

Se ha consultado la práctica totalidad de los documentos publicados en el área de la etnología pertenecientes a Don Fernando Ortiz, quien fue uno de los precursores de estos estudios en la década de los cuarenta, propiciando la investigación de los ascendentes litúrgicos africanos en las representaciones artísticas de Cuba. Los estudios de Manuel Moreno Fragnals y de Lydia Cabrera también han servido de pauta, tanto en la información sobre el desarrollo de la industria azucarera, como en el campo de la tradición africana reflejada en la cuentística cubana. Se ha consultado una copiosa bibliografía en el Centro de Documentación del Teatro Nacional de Cuba y de la Biblioteca Nacional José Martí, donde se han encontrado importantes referencias bibliográficas sobre la Cuba colonial.

Dentro de las publicaciones consultadas en revistas y periódicos se encuentran artículos que abarcan más de dos siglos de existencia, desde textos de Joaquín Lorenzo Luaces, publicados en la revista *El Artista*, La Habana, 1848, hasta artículos en revistas y periódicos del siglo XX tales como: Artículos sobre el ballet *Pro-Arte* en Diario de la Marina, mayo de 1947; *Folklore criollo y afrocubano* en *Publicaciones de la Junta Nacional de Arqueología y Etnología*, La Habana 1959 o diversos ejemplares de la Revista de la Biblioteca Nacional José Martí, La Habana. (*Publicaciones de enero a abril 1973 y artículos de 1987*). Se incluyen textos que han aparecido en revistas de arqueología, relatos y descripciones de los Diarios de viaje de Cristóbal Colón y las referencias a las cartas de los Cronistas de Indias. Los relatos escritos por los cronistas y viajeros poseen

un particular valor como testimonio directo al estar impregnados de imaginación por el impacto de lo desconocido. Se han incluido referencias críticas de autores latinoamericanos y españoles que aportan interesantes puntos de vista a la investigación.

Por último, también se ha estudiado bibliografía sobre el Ballet Nacional de Cuba, su escuela y su tradición coreográfica, así como documentación sobre los coreógrafos más destacados que se han elegido. Ha sido esencial, para este tema, la colaboración del coreógrafo Ramiro Guerra y también la del investigador Pedro Simón, expertos ambos en la historia y desarrollo evolutivo de la danza en Cuba.

#### Entrevistas:

Se han añadido entrevistas a figuras fundamentales de la danza, que constituyen un extraordinario aporte para la comprensión del proceso creativo de coreógrafos e intérpretes.

#### Fuentes audiovisuales:

Se ha insistido en que las fuentes audiovisuales fuesen de autores cuyas obras artísticas fueran representativas de las temáticas que aquí se analizan y que contaran además con explicaciones prácticas del porqué del trabajo coreográfico. Con el fin de ilustrar la tesis, obran en nuestro poder grabaciones del Ballet Nacional de Cuba como, por ejemplo, grabaciones originales de los ballets *El Río y El Bosque* (Coreógrafo Alberto Méndez), *Rítmicas* (Coreógrafo Ivan Tenorio); *Carmen* (Coreógrafo Alberto Alonso), o creaciones del conjunto Danza Nacional de Cuba *Okántomí y Sulkary*, ambas obras del coreógrafo Eduardo Rivero.

Estas fuentes nos han permitido el estudio de la danza, desde dos aspectos. Por una parte, los aspectos dancísticos y musicales que hacen referencia a danzas afrocubanas y, por otra parte, los fondos documentales de los ballets actuales que se han estudiado y que se conservan en la mediateca del Museo de la Danza de Alicia Alonso. Algunos vídeos que se han visualizado son de carácter privado y presentan las limitaciones propias de la escasez de recursos técnicos que se afrontaba en diversas etapas de las instituciones.

#### Tradición oral:

Leyendas e historias vinculadas a los tiempos llamados “de la colonia” se transmiten dentro de los núcleos familiares de ascendencia africana. En nuestro caso gozamos del privilegio de haber disfrutado de primera mano la narración de historias y ejecución de danzas antiguas en compañía de nuestros abuelos, bisabuelos, amigos y parientes. Esa información de primera mano nos permite pulsar de una manera más sensible una conexión especial con el pasado que, además de acrecentada por la información académica, representa la vívida expresión del vínculo individual con la historia de la nación. Hay testimonios de individuos conocedores de la cultura yoruba y bantú que han preferido permanecer en el anonimato y solo dan su nombre en yoruba. Otros no tienen reparos en identificarse, pero en todos hay espacios secretos que no siempre se logran abordar.

#### Notas mostradas al pie de página:

Aunque es práctica reglamentada en las normas APA el insertar las notas explicativas al final de todo el texto o del capítulo a los que se refieren, hemos determinado dejarlas a pie de página en nuestra presentación por una razón que ahora fundamentamos. El tema de investigación, además de complejo, puede resultar

desconocido a muchos especialistas porque utiliza vocablos en la lengua yoruba que se hablaba en el siglo XVI y porque con frecuencia hace uso de coloquialismos que son reconocibles para las comunidades de hablantes cubanos, pero que pueden resultar incomprensibles o incluso ambiguas para los hablantes de otras variedades del español. Se ha hecho con un propósito, buscando que el lector saboree la riqueza de la transculturación, también en la palabra. En la página 53 se menciona el vocablo *aplatanado* o más bien *aplatanao*, que tiene un significado totalmente distinto al que se le asigna en España. En lugar de lento, mustio, cansado o agotado, el “aplatanao” de Cuba es el habitante que ha sufrido un proceso de *aculturación* para quien las conductas de la comunidad no sólo resultan familiares, sino, además agradables. Estar “*aplatanado*” asume parte del disfrute culinario del plátano, abundante en los guisos de origen africano y por extensión, afrocubanos. Se está habituado a algo que empieza a ser, mucho más que familiar, parte esencial del yo.

Con esa intención se han escrito, y esperamos que derive en un proceso de feliz aplatanamiento en los misterios y las leyendas imaginativas que son testigos de un pasado común que nos ha hecho posibles.

Nos gustaría rendir un merecido homenaje a los periodistas, críticos y directores de prensa, radio y televisión, que han hecho posible el testimonio de su historia, sin la cual esta tesis no hubiera podido llevarse a cabo.

Sin el testimonio aportado por las entrevistas, los programas de mano, las grabaciones de televisión y radio que han dado fe del arduo trabajo del Ballet Nacional de Cuba a lo largo de toda su existencia, no hubiera sido posible reconstruir la trascendencia de su legado.

Nos gustaría agradecer aquí la contribución a esta sección de los datos, entrevistas y críticas aportados, entre otros, por Dino Carrera, Pompeyo Pino, Miguel Cabrera, Luis Amado Blanco, Alejo Carpentier, Angela Grau Imperatori, Miguel Barnet, Pedro Simón, el bailarín y coreógrafo Adolfo Roval y muy especialmente a Ahmed Piñeiro, que nos aportó información inédita de un valor incalculable. Todas estas fuentes aparecerán referenciadas en detalle en el acápite destinado a revistas y publicaciones periódicas, que aparece al final de nuestro trabajo.

## **2 CONTEXTO HISTÓRICO**

### **2.1 Los aborígenes de la mayor de las Antillas**

Los pobladores de la mayor de las Antillas eran aborígenes pacíficos provenientes del tronco *arahuaco*<sup>2</sup>. Generosos, amables, prestos a la colaboración. Coexistían en la isla representantes de diferentes etnias: los taínos, siboneyes y guanahatabeyes. No tenían entre sus prácticas la ferocidad de otras tribus vecinas de distinto talante como los caribes (Loven, 2010). Hacia 1510 se calcula que el monto demográfico del archipiélago cubano era de unos 112,000 habitantes, con una esperanza de vida entre 20 y 25 años. Transcurridos 32 años del dominio colonial, después del sistema de encomiendas que definiremos más adelante, la búsqueda en territorio insular de un oro prácticamente

---

<sup>2</sup> Arahuaico. Se trata de las tribus indígenas primigenias que habitaban en las Antillas, que encontraron los españoles al llegar a Hispanoamérica (Loven, 2010).

inexistente y el contacto con enfermedades frecuentes en Europa, pero desconocidas hasta entonces por ellos, diezmó las poblaciones indígenas insulares y redujo su número a 839 habitantes. Con el tiempo, se fusionaron con los colonizadores o se mezclaron en palenques con los representantes de las etnias africanas que serían importados como esclavos para la explotación agrícola de las fértiles tierras antillanas.

En la memoria cultural de la nación permanece la toponimia que designa regiones bautizadas por los indios: *Baracoa, Jagüey, Bayamo, Guanajay, Jimaguayú*... La lengua los recuerda en los nombres de objetos y lugares: *hamaca, guayo, caney, bohío, batey*; de los árboles: *majagua, caoba, jiquí*; en los sabrosos nombres de los frutos: *mamey, yuca, guanábana*; en la designación de ceremonias completamente olvidadas y poco precisadas en las obras de los cronistas: *areíto, cohoba*; y el miedo a la fuerza desatada de la naturaleza en un vocablo que atenaza hasta en nuestros días: *huracán*. Los testimonios de los *conquistadores otros* son el solo referente de estos primeros *cubanos otros* que no tuvieron tiempo de aprender a escribir su historia.

En palabras del historiador cubano Eduardo Torres-Cuevas “su mundo vivencial apenas nos llega a través de tenues rayos que se observan a trasluz; los tenues reflejos de una cultura muerta que ya no puede transmitir su intensidad”. (Torres-Cuevas, 2016).

## **2.2 La Conquista y Colonización de Cuba**

En medio de sublevaciones de los colonos, entre explotaciones auríferas improductivas y desavenencias por ocupar los espacios de poder, se comenzó a estructurar un sistema organizativo propio de la península.

Por decreto real, los españoles de ultramar no debían vivir fuera de las poblaciones (Venegas, 1979) se implementó el sistema de *colonización por vecindad* que se fundamentaba en la creación de *villas*, donde se ensancharían los núcleos de población. La corona aprobó y ordenó el sistema de *encomiendas*. Este consistía en la asignación de un grupo de aborígenes como fuerza de trabajo a las órdenes de los colonizadores. Los que recibían un grupo de aborígenes para su servicio se llamaban *encomenderos*. Su número variaría en función de la clase social y el origen de los recién llegados. Los hidalgos, labriegos y navegantes se diferenciaban en el lugar de origen por su condición de nobles o plebeyos, pero en el nuevo mundo, obtendrían grandes extensiones de terreno y fuerza de trabajo para el cultivo, aunque éstas se recibirían en proporción al rango y estatus nobiliario del *encomendero*. Las relaciones de producción se establecían desde la interacción de un grupo social dominante hegemónico vinculado en el proceso productivo al grupo social dominado que atenuaba el vocablo *encomienda*. Los propietarios *encomenderos* debían cristianizar a los aborígenes y enseñarles a trabajar de diferente manera a la por ellos conocida, es decir, no para distribuir la propiedad colectivamente, sino para un amo a quien deberían obediencia.

El Almirante, que había emprendido viajes de ida y vuelta con el propósito de ampliar el número de tierras conquistadas, muere en 1506, sin saber que había sido protagonista “de uno de los hechos trascendentes de la historia humana: el encuentro euroamericano” (Torres-Cuevas, 2016). En los mares del Nuevo mundo comenzaba la competencia de navegantes fieles a otros imperios y conquistadores ávidos de gloria dentro del propio reino de España. Al servicio del rey inglés estaba Cabot, mientras que al servicio de la corona castellana seguirían el florentino Américo Vespucci que descubriría nuevas tierras al norte y otros como Ponce de León, Vicente Yáñez Pinzón o Diego de

Nicuesa que emprenderían expediciones hacia el sur y hacia otras tierras de las Antillas.

El rey de España buscó patrocinio económico privado:

[...]procuró descargar lo más posible el costo de las expediciones y conquistas sobre los particulares que, asociados con y en nombre de la Corona, estuviesen dispuestos, bajo las leyes castellanas, a extender la colonización”. (Torres-Cuevas, 2016: 26).

El siglo XVI otorga a España la hegemonía sobre Europa y su expansión dominante sobre el Nuevo Mundo.

### **2.3 Organización política y administrativa de la colonia**

El máximo órgano rector de las operaciones en las colonias era, en un principio, el Consejo de Castilla, que rigió durante las dos primeras décadas del siglo XVI. Una rama de éste, el Consejo de Indias, pasó a constituirse como entidad independiente con el transcurso de los años.

El modelo organizativo colonial respondía, por supuesto, a las estructuras creadas en el reino de España y mantuvieron su sistema jerárquico y su división político-administrativa, con algunas variantes que fueron surgiendo a medida que las nuevas necesidades de los territorios allende los mares fueron dictando la necesidad de los cambios.

Diego Colón que fungía como máxima autoridad de la corona, actuaba desde La Española, hoy Santo Domingo. Nombró gobernador general de la isla de Cuba a Diego Velázquez, que asumió su cargo en 1511 e inmediatamente procedió a dotar la reciente colonia de las estructuras copiadas del reino de España.

Los primeros asentamientos coloniales en Cuba se ubicaron en las antiguas poblaciones de la región oriental que utilizaron las construcciones urbanas ya establecidas y las edificaron en torno a una plaza central, a la manera de las *villas* españolas. Junto al poder político se afianzó el control militar.

La fundación de las primeras villas tiene una importancia vital en el proceso de colonización, en cuanto a lo que representó de elemento evolutivo para la colonia. Al mismo tiempo, es un reflejo de la dual relación que apuntábamos al principio de nuestra investigación, en el acápite de la Presentación. Fue la base del sistema de trabajo que se inició con las llamadas encomiendas de indios. De igual modo, la creación de los cabildos influiría de tal modo en el concepto de agrupación poblacional que, una vez comenzado el proceso de introducción de mano de obra esclava negra, los nuevos pobladores africanos se agruparon también, según sus etnias, en organizaciones que asumieron el nombre y el formato de Cabildos: el Cabildo Congo, el Arará, etc. La primera villa fundada fue Baracoa, en 1511. Le siguió Bayamo en 1513. La tercera en fundarse fue la villa de La Trinidad, en 1513. Entre estos dos años fundacionales, Velázquez realizó su primer acto violento.

Para dejar establecida su posición de colonizador absoluto sobre la población autóctona, quemó en la hoguera, en el año de 1512, al cacique indio Hatuey, que había protagonizado los primeros actos de resistencia aborigen. Esa quema en la hoguera es significativa. En la historia de Cuba, Hatuey se identifica con el honor de los primeros

habitantes y la defensa de sus derechos a existir con sus propias reglas culturales y sociales. Hatuey es el símbolo de la *otredad*<sup>3</sup> en los nuevos territorios.

A la fundación de Trinidad seguirían la de las villas de San Cristóbal de La Habana, en el occidente y Sancti Spíritus en el centro (1514). Avanzaba la colonización de oriente a occidente, con el establecimiento de las estructuras económicas, políticas, sociales, culturales y jurídicas. Las villas fundadas, eran el centro a partir del cual se efectuaría la expansión colonial.

El sistema de colonización por vecindad fue aplicado desde los primeros años en los nuevos territorios. Las villas debían ubicarse en lugares cercanos a las costas, contar con tierras que permitiesen la explotación agrícola y de ganado, para asegurar la subsistencia y la comunicación con la península.

Para reafirmar los mecanismos de control se creó el sistema de Obispados y su red de construcciones parroquiales dentro de las villas. Al mismo tiempo que ganaderas, agrícolas y exportadoras, las villas darían paso a la existencia de provincias eclesiásticas.

Los asuntos municipales y vecinales eran gestionados en los *Cabildos* cuya importancia ya hemos mencionado. En ellos se basaba el poder administrativo. El poder religioso, lo ejercía la Iglesia católica mediante los Obispados. Se emprendió la edificación de templos desde los primeros años. El poder jurídico era gestionado por las audien-

---

<sup>3</sup> Otredad. Se trata de la visión constitutiva desde la persona en su representación, de otra identidad desde un nuevo reconocimiento (Bourdieu, 2006).

cias y sus respectivos funcionarios: oidores, alcaldes del crimen que actuaban bajo la supervisión del representante real, el *regente*. El Consejo de Indias era el máximo órgano rector. Solamente en algunos lugares estratégicos como Panamá, Cartagena de Indias o La Habana, se levantaron fortalezas, destinadas a la defensa de ataques enemigos (Pérez, 2016).

Diego Velázquez había dispuesto como capital a Santiago de Cuba, situada en la zona oriental. La capitalidad la asumiría años después San Cristóbal de La Habana, por disposición real. La villa de La Habana se trasladó en 1519 a la zona norte, ya que la bahía ofrecía unas condiciones más ventajosas que la zona sur originaria.

En las primeras etapas de la colonización de Cuba, se estableció un sistema de privilegios para los colonos, que favorecía la explotación de los aborígenes y permitió la imposición de las leyes y estructuras favorables a los conquistadores y encomenderos. Con el tiempo, se realizaron denuncias, sobre todo, por parte de los misioneros, hacia el trato dado a los aborígenes por parte de los colonos. Se inicia así, un debate en pro de los indios, ya evangelizados, que comienza con el dominico Fray Bartolomé de Las Casas y se prolonga durante años.

La importancia de la obra documental de Fray Bartolomé de las Casas es rotunda. Con una osadía inusual para un religioso de su tiempo, se atrevió a denunciar las iniquidades y maltratos de los colonos encomenderos, elevando sus reclamos hasta el rey entronizado. Un ejemplo de estas denuncias es el Memorial Sumario dirigido al rey Felipe II:

Y Su Majestad, vistos los pareceres y determinación de tan calificados y tantos letrados, ha mandado y corroborado con instituciones, con mandamientos y con leyes y

con penas, (dándoles autoridad de cómo si hubieran sido hechas en Cortes Generales), revocando y anulando los dichos repartimientos o encomiendas, como pestilencias perniciosas que han destruido y despoblado tan largas y tan innumerables gente y tierras. Por las cuales, allende las ofensas inexpiables que se han hecho y hacen a Dios, matando y destruyendo tan gran parte del linaje humano, la fe católica es infamada e impedida y tantas ánimas infinitas perecen sin fe y sin sacramento. Y a los reyes de Castilla y a toda España es y ha sido la mayor pérdida y jactura [...] dando noticias a Su Majestad de cómo sus preceptos y mandamientos y leyes no se cumplían y cómo todo aquel orbe perece y perecía. (De las Casas.1995: 309)

Desde 1511 Fray Antonio de Montesinos también había luchado por proteger la situación de los aborígenes en Cuba y consiguió que el rey Carlos I otorgase el permiso para llevar esclavos africanos al Nuevo Mundo, en sustitución de la mano de obra indígena.

Hacia 1519 Hernán Cortés comienza la conquista y destrucción del Imperio Azteca que termina en 1521 con la constitución del Virreinato de la Nueva España. A partir de este momento, se inicia un tráfico de barcos y riquezas entre el virreinato y el puerto de La Habana, donde se había trasladado la capital de Cuba de manera estratégica, por el valor del puerto, ubicado en la entrada del golfo y cercano a las demás islas del Caribe.

La Habana se convirtió en un lugar de abastecimiento de las rutas que iban, desde la metrópoli a los virreinos. Este tránsito marítimo contribuyó a desarrollar, durante el siglo XVI, la economía y también la población esclava de esta villa. Para poder dar abasto al trabajo que generaba el puerto, hubo que traer, en un principio, grupos de indígenas y posteriormente esclavos africanos.

Como hemos mencionado anteriormente, el creciente desarrollo económico obligó a crear alrededor de la ciudad un sistema de fortificaciones que protegieran la villa de los ataques de corsarios y piratas, subvencionados por los ingleses y los franceses que intentaban apropiarse de los virreinos españoles y sus riquezas.

### **2.3.1 Importancia del puerto de La Habana**

La relevancia que adquirió el puerto de La Habana fue enorme. Por su forma y situación estratégica se llamó a la isla “la llave del golfo”, frase utilizada con frecuencia para designar la relevancia de ese enclave, cuya procedencia se pierde en el polvo de los tiempos.

No sabemos cuantos de los conquistadores iniciales quedaron en La Habana como parte de esta colectividad pequeña e inestable que hemos descrito. La pérdida de la documentación local causada por los ataques piratas que se iniciaron desde principios de siglo y duraron hasta más allá de 1555, crea a los historiadores grandes dificultades para reconstruir el proceso demográfico habanero.

Lo que parece mucho más probable es que ya a mediados del siglo XVI la Habana dejase de ser la *villa* que sus pobladores abandonaban fácilmente. En el momento en que la *villa* comienza a ser el enclave de obligada estadía de las naves que se dirigían a Europa, es decir, cuando empezó a estructurarse una economía de servicios/producción cada vez más sólida, los vecinos habaneros se lanzaron a explotar sus extraordinarios recursos económicos. La Habana no tenía minas de oro ni plata, pero “por las aguas de su bahía pasaba todo el oro y la plata de América” (Moreno, 1995).

Cuba devino centro de reunión de las flotas. El puerto de La Habana sobresalió entre otros adquiriendo una enorme importancia. La reunión de las flotas que transportaban mercancías desde y hacia Europa y también hacia las tierras continentales americanas, propició un descomunal crecimiento económico, pues la presencia de las flotas ofrecía mercado comercial para el obligado abastecimiento para el viaje transatlántico. Se aseguraba en la Habana el suministro de agua, las labores de carena y reparación de navíos, el hospedaje para la población transeúnte, la custodia de los tesoros particulares o reales en tránsito, la vigilancia de las zonas marítimas de mayor peligro y la protección ante posibles ataques enemigos. Estos y otros servicios exigieron crear una potente infraestructura económica. Se constituyó en base de la Armada de Barlovento. Continuó la construcción de fortalezas y se levantaron y ampliaron los astilleros. Así mismo fue posible el mantenimiento de numerosa dotación marinera y militar. La Habana fue un fenómeno aparte cuya relación con el exterior fue mucho más importante que su conexión con el resto de Cuba (Moreno, 1995).

Además del desarrollo legal de la actividad económica, se instituyó una actividad ilegal en paralelo. Durante la primera etapa de la colonización, la isla consolidó su economía con la actividad del puerto, tanto por el tráfico de navíos, como por el comercio ilegal de contrabando, llamado comercio de rescate. Las autoridades de la villa no ignoraban estas formas de intercambio, mediante la cual los marineros obtenían carnes saladas, cueros y maderas. En las poblaciones del interior cercanas a otros puertos se mantenía este denominado en la época *comercio de rescate* que coexistía con una economía autárquica, basada en la agricultura y la cría de animales y en la utilización de maderas preciosas obtenidas de las áreas boscosas.

Los ingleses daban a sus colonias en las Antillas un nombre específico: Sugar Islands: Islas del azúcar o Islas Azucareras. Desde el punto de vista productivo, las Antillas inglesas, francesas, holandesas y danesas eran las islas azucareras. Sólo las Antillas españolas y Cuba – a pesar de ser la mayor de todas ellas y la de óptimas condiciones para el cultivo de la caña, vivieron hasta mediados del siglo XVIII al margen de la economía de plantación.

No se trataba de que Cuba careciese de posibilidades de desarrollo azucarero. El problema era que, como mercancía, el azúcar se consideró un renglón secundario, insertado en un rico marco productivo. Junto a la producción azucarera estaban las extensas siembras de tabaco con destino al consumo interno y a la exportación. La importantísima cría ganadera, bovina y caballar era la base de un gran comercio de carnes saladas, cueros y animales vivos. Finalmente, una amplia explotación forestal era destinada a la fabricación de barcos en el inmenso astillero de La Habana y a la exportación hacia Europa de maderas preciosas dedicadas a la construcción de edificios. Cuba poseía las condiciones objetivas fundamentales requeridas en el siglo XVIII para asentar una gran manufactura azucarera (Moreno, 1978).

#### **2.4 La introducción de esclavos africanos y su aporte en el sector agrícola y portuario**

En torno a la aparición de los primeros esclavos en los territorios del imperio español, hay diferentes criterios de opinión de los historiadores. Para José Antonio Saco (1797-1879), personalidad cimera de la cultura cubana, la entrada de los primeros negros africanos en Cuba debió producirse en 1511, con el desembarco de Diego Velázquez,

pues en una carta de Velázquez firmada en agosto de 1515, se hace clara alusión a su introducción en la isla. Una Real Cédula de 1513 ordenaba que, para cumplir legalmente el traslado de esclavos blancos y negros hacia otras tierras, el envío debía proceder de Sevilla. La autorización definitiva para el traslado y utilización de población esclava fue firmada por el rey Carlos V en 1517. El trámite mercantil se realizó más adelante con la intermediación de la *Real Compañía de Comercio de las Indias*, que se alternaba con compras efectuadas a comerciantes negreros ingleses y holandeses. (Torres-Cuevas).

En 1524 se concedió una licencia para trasladar trescientos esclavos africanos a Cuba, con el propósito de usarlos en la búsqueda de oro. No fue esta una concesión exclusiva, pues en 1531 el monarca dio a conocer el decreto de Castilla mediante el cual se concedía una serie de créditos a los comerciantes que organizaran el envío de esclavos africanos a las zonas del Caribe para el trabajo en las plantaciones de caña de azúcar.

La mano de obra esclava se convirtió en imprescindible para la gestión de las plantaciones de azúcar, tabaco y café. La trata de negros traídos de África se incrementó por la necesidad de fuerza de trabajo en las construcciones. Se hacía cada vez más necesaria como fuerza motriz del proceso productivo, debido a la escasez de población indígena y a la necesidad de nutrir las constantes expediciones que se emprendían para seguir explorando nuevas tierras con el fin de obtener mayores riquezas. Así nos lo explica Thomas:

La trata de negros en las Américas se convirtió en una muy importante empresa, pues resultaban infructuosos los esfuerzos por sustituir la mano de obra de las islas con la esclavización de indígenas del continente, de las Bahamas y de otros lugares (...). A

principios del reinado del nuevo monarca Carlos I [...] Los españoles de las islas solicitaron permiso para transportar más esclavos negros a fin de compensar la pérdida de la población indígena.

Fray Bartolomé de Las Casas apoyó firmemente estas peticiones. Al principio, Las Casas quiso que enviaran a las Américas sólo unos cuantos esclavos que ya se hallaban en Sevilla, en lugar de capturar nuevos negros en África; sin embargo, más tarde sugeriría que enviaran un mayor número de negros; así, en 1535 escribió una carta al rey en la que alegaba que el remedio para los cristianos consistía en que el rey considerara adecuado el envío a cada isla de quinientos o seiscientos negros, o el número que al monarca le pareciera adecuado (Thomas, 1998: 96-97).

No nos cansaremos de reiterar la necesidad de valorar la actitud del Padre las Casas en su contexto histórico. Su amor por los indios era tan grande que soslayó al principio el sufrimiento de los negros, pues los consideraba más fuertes que los indios para afrontar las duras condiciones del trabajo esclavo. En el ocaso de su vida se arrepintió de no haber entendido la situación del esclavo negro y comprendió finalmente que era tan injusta una esclavitud como la otra (Mannix, 1970).

En 1542 se dictaron las llamadas Leyes Nuevas que establecían la libertad de los indios esclavizados y la eliminación de las encomiendas. Según datos recogidos por el obispo fray Juan de las Cabezas Altamirano, parece ser que a principios del siglo XVII existían en Cuba 1.027 indios, de un total de 12.707 habitantes. Con el tiempo, parte de la población indígena fue trasladada a las tierras de Guanabacoa y sustituida por negros esclavos. Se estima que hacia 1550 había en la isla unos mil esclavos que constituyeron el tercer grupo social (Moreno, 1995: 72).

En 1573 “se promulgaron ochenta y ocho ordenanzas para administrar la ciudad de La Habana, catorce se consagraron a la supervivencia de la población negra,

aún cuando se percibiera que ya había franjas enteras de esta población en vías de integración” (Calvo, 1996:199).

La isla de Cuba continuó avanzando en su esplendor económico, a lo largo de los siglos XVI y XVII gracias, fundamentalmente, al aporte de la mano de obra esclava procedente de África. Era un ejemplo de la diversificación del trabajo. La construcción de edificaciones, la explotación de la caña de azúcar, la actividad agrícola y ganadera, la forja de metales y en especial la construcción naval, convirtieron a la isla sin oro en uno de los lugares más ricos de su época en la zona del Caribe y la presencia de esclavos africanos en este desarrollo constituyó su motor fundamental.

## **2.5 Organización productiva, los oficios y el papel de los esclavos en el desarrollo económico**

El surgimiento de los oficios dentro de la población esclava está íntimamente ligada al desarrollo portuario y su importancia. Desde la primera mitad del siglo XVI, los nacientes astilleros habaneros estaban fabricando navíos y dando mantenimiento a los buques que llegaban al puerto. A finales del siglo XVI e inicios del siglo XVII la actividad económica de La Habana permanecía centrada en la edificación de fortalezas, la construcción de navíos, en la carena y reparación de los mismos, en los recursos de hospedaje, en los servicios a los buques de tránsito y en los *bastimentos* que incluían la alimentación. Pero es con la institucionalización del sistema de flotas y galeones en la década de 1560, cuando se inició a gran escala la construcción naval en La Habana.

Las maderas para la construcción naval eran suministradas por los vecinos mediante un sistema de contratas y subcontratas. Se empleaban esclavos de procedencia africana e indígena y está documentada en los Archivos de la Ciudad la existencia de peones peninsulares que organizaban la tala del bosque y el traslado de los troncos hasta La Habana (Moreno, 2002).

En la fabricación de navíos participaban los siguientes oficios:

- *Carpinteros de ribera*
- *Carpinteros de lo blanco*
- *Calafates*
- *Herreros*
- *Faroleros*
- *Vidrieros*
- *Caldereros*
- *Cerrajeros*
- *Toneleros*
- *Escultores*
- *Pintores y otros oficios*

Estos artesanos, que podían considerarse como verdaderos artistas, no se limitaban a trabajar en la construcción naval, pues también se reservaban el derecho de atender los encargos de particulares pudientes, realizando para ellos los más delicados trabajos de carpintería. La mayoría de ellos era de raza negra. Comenzaron como esclavos y poco a poco empezaron a formar una masa considerable de trabajadores cualificados que integraría un sector importante de la economía habanera y de otras provincias, en tal medida,

que en un corto período de tiempo formarían parte de una creciente burguesía negra y mestiza, cuando se les ofreció la posibilidad de comprar su libertad.

Estos maestros estaban obligados a enseñar su oficio mediante contratos de aprendizaje, tanto a los esclavos del rey como a niños y jóvenes libres cuyas familias de manera privada conviniesen con ellos los términos de la enseñanza. En este sentido, el astillero fue una extraordinaria escuela formadora de un capital cultural al cual se debió la excepcional carpintería criolla de los siglos XVIII y XIX (Moreno, 1995:47-49).

Desde 1556 se emprende en La Habana la reconstrucción de viviendas, la construcción del faro de El Morro y el levantamiento de nuevas viviendas más sólidas. Entre 1565 y 1592 se concluyó la Zanja Real, primer proyecto que permitió el abastecimiento de agua de la isla. En 1580 terminó la construcción del Castillo de la Real Fuerza, que se convirtió en la primera fortaleza del sistema de fortificaciones del puerto. Desde 1592 le fue conferida a la villa de La Habana la categoría de ciudad. En 1675 se inicia la construcción de una muralla que rodeaba toda la ciudad. Con la especialización en la construcción de las viviendas, comienzan a aparecer también construcciones religiosas, capillas conventos e iglesias, de una arquitectura muy elaborada que embellece la villa.

El Barón Alejandro de Humboldt, científico, explorador y humanista de origen prusiano, viajero incansable, y personalidad por demás avanzada para su época nos describe así su visión del puerto de la Habana en el siglo XIX.

La vista de la Habana, a la entrada del puerto, es una de las más alegres y pintorescas de que puede gozarse en el litoral de la América equinoccial, al norte del ecuador.

(...). El europeo (...) contempla aquellas fortalezas que coronan las rocas al este del puerto, aquella concha interior de mar rodeada de pueblecillos y de cortijos, aquellas palmeras de una elevación prodigiosa, y aquella ciudad medio cubierta por un bosque de mástiles y de velas de embarcaciones (Humboldt, 1960:198-99).

En concordancia con la expansión inmobiliaria, se fueron constituyendo entidades civiles, administrativas, religiosas y militares que contribuyeron a consolidar el poder económico de esta metrópoli y, por supuesto, a fortalecer la posición de España en una de sus más importantes colonias del Caribe.

Cuba fue desarrollándose con la misma fuerza que el mar, en torno al puerto de La Habana, con actividades en el marco del contexto marítimo: astilleros, reparación de buques, actividad mercantil. A las profesiones anteriormente descritas, hay que añadir especialidades tales como los talleres de alfarería o los aserraderos de madera.

La agricultura, pese a que Cuba tenía condiciones naturales aptas para el cultivo, se destinaba al consumo de la población de la isla sin crear, al principio excedentes para el comercio (Calvo, 1996).

Con el tiempo, las plantaciones y la producción de la caña de azúcar, el café y el cacao adquirieron primordial importancia. Así la economía de Cuba derivó hacia una esfera de interés agrícola y lograba deshacerse de las ataduras que la hacían depender en exceso de la actividad desarrollada en el puerto de la Habana.

Sus horizontes productivos se ampliaron entonces hacia el interior. A raíz de esta expansión, el mercado de esclavos africanos se dirigió sobre todo hacia su explotación en otras regiones del país con la existencia del ingenio, como representante de un incipiente desarrollo industrial. El historiador Manuel Moreno Fraginals es la máxima autoridad que ha investigado en su obra *El Ingenio*, la importancia de la aparición de éste como núcleo

central de la actividad económica de Cuba desde su surgimiento. Moreno nos detalla las principales zonas donde se ubicaron gran parte de los ingenios.

Con el azúcar La Habana pierde su secular hegemonía y la isla adquiere una nueva dimensión. El casi centenar de ingenios de 1762 se localizan todos en los caminos radiales que se alejan de La Habana, pero no en forma dispersa sino como concentrados en pequeñas colmenas. Un primer grupo puede situarse en las cercanías de la Villa de Guanabacoa, donde muelen 11 ingenios. Después aparece una segunda línea de expansión que se dirige al este siguiendo el antiguo camino de Guanabo - Río Blanco - Jibacoa - Canasí. Aquí están el famoso “San Francisco de Tivo Tivo”, el “Peñas Altas” de la más grande sublevación esclavista del XVIII y dos gigantes de igual nombre “Jesús, María y José” perteneciente uno a Miguel de Cárdenas y el otro a Gabriel Peñalver. La tercera línea también parte de Guanabacoa y sigue el camino a Santa María del Rosario, Managua y San Antonio de las Vegas. Por último, arrancando de Managua y trazando un gran arco alrededor de La Habana, hay un cerco de ingenios que se dirigen hacia Santiago, Rincón, Cano, Guatao y Cangrejeras. Este es prácticamente, el gran cinturón azucarero de La Habana. Más allá hay bosques, tabaco y ganado [...] (Moreno, 1978:137).

Esta relación de las regiones no es superflua. Analizando la misma se puede establecer la correlación existente entre las plantaciones y el ingenio como engranaje productivo del azúcar. La mayor concentración de negros esclavos en esas zonas productivas está directamente relacionada con la existencia de comportamientos sociales, culturales y religiosos de estos grandes núcleos esclavos imprescindibles para la producción azucarera. En torno a ellos se manifiesta la pervivencia, a lo largo de los

siglos, de las creencias y cultos de origen africanos, así como la evolución que se aprecia en el conjunto de sus expresiones musicales y danzarias originales.

Del desarrollo económico de la isla, surgen las clases adineradas e influyentes de origen hispano, que comienzan a invertir en la construcción de palacetes o en la donación para capillas e iglesias a cambio del prestigio familiar. Se conforma un núcleo urbano y arquitectónico en torno a los hacendados, las autoridades de la metrópoli, el clero, los oficiales y los militares. Todos están sustentados por supuesto en el trabajo de los esclavos. Cada clase social, se manifestaba siguiendo sus códigos específicos. En el contexto social colonial, la importancia que la economía otorgaba a sus representantes los identificaba como grupo social. Los personajes del contexto social colonial acudirían en breve a la corona para alcanzar los títulos nobiliarios que reafirmaran su importancia en la escala social. Según los territorios poseídos, aparecerían los nombres aristocráticos de ultramar: Condes de Jaruco, Marqueses de la Unión de Cuba o el Marquesado de San Felipe y Santiago de Bejucal (Cuban Information Archives), la sacarocracia criolla.

## **2.6 El desarrollo social y cultural del siglo XVIII cubano**

A medida que se experimentaba el crecimiento económico, la isla de Cuba ganaba en importancia capital para la corona española y se convertía en fruto deseado para las potencias europeas, no solo por su enclave estratégico sino también por su desarrollo económico y cultural.

El siglo XVIII fue escenario del auge de las ideas de la ilustración y del afianzamiento en la isla de una clase poderosa en la producción azucarera y la actividad comercial. El panorama cultural se amplió notablemente y relevantes figuras nacionales

de la vida política e intelectual asumieron un asombroso protagonismo en la vida nacional. Sus voces comenzaron a alzarse en protestas contra el monopolio económico de la corona española.

En 1723 se realiza el primer impreso en La Habana. La introducción de la imprenta está vinculada al engrandecimiento de la actividad comercial pues su aporte contribuyó de forma esencial al desarrollo de la industria del tabaco, uno de los principales productos de la isla, reconocidos e identificados por las marquillas y anillos, realizados mediante las impresiones litográficas. A partir de este momento, la actividad comercial relacionada con el cuero y el tabaco se une a los diferentes productos económicos que enriquecen la isla.

La corona española dedicó muchos esfuerzos a elevar el desarrollo cultural y social de la isla de Cuba. Todo el siglo XVIII fue testigo del avance institucional que propició el desarrollo de una clase criolla culta y organizativamente eficaz.

Tal era el florecimiento económico de Cuba, que los demás países europeos deseaban el control de ese puerto tan codiciado. La Habana fue el principal objeto de las disputas con Inglaterra. Esta rivalidad entre imperios llevó a que Inglaterra atacase y tomase, en 1762 la ciudad de la Habana. Este dominio se prolongó hasta 1763.

Aunque breve, la conquista de La Habana por los ingleses y su ocupación durante once meses constituyó un punto de inflexión, tanto a nivel administrativo como económico y social. Según Thomas (1998), los plantadores criollos vieron con buenos ojos esta intervención de los ingleses ya que pudieron beneficiarse de los avances tecnológicos que

estos aportaban en el sector del procesamiento industrial de la caña de azúcar en las plantaciones.

También aumentó el comercio portuario de importación y exportación de telas, prendas de vestir, utensilios varios y, por supuesto, del producto humano dentro del sector del comercio esclavista. Con los ingleses se pasó del sistema monopolista español al sistema de libre comercio. Se incrementó la trata de esclavos y aumentó considerablemente la población africana esclavizada que supuso el motor del cambio económico gracias al cual Cuba se había transformado en un formidable productor de azúcar.

Cuando España recuperó el control político y económico de la isla, su política trató de sofocar el germen de rebeldía que el breve paso de la modernización sajona había sembrado en las clases adineradas de la isla.

### **2.6.1 Ecos criollos del Despotismo ilustrado: el respeto isleño hacia Carlos III**

Aunque varios fueron los monarcas que contribuyeron a las bases de una sólida preparación cultural del criollo cubano, en el imaginario isleño sobre todo en el habanero sobresale la figura de Carlos III. Su política exterior reflejó las reformas basadas en las ideas ilustradas que pretendía en la península. La Habana se benefició de su política de desarrollo colonial, con numerosas construcciones que cambiaron su paisaje urbano.<sup>4</sup> Bajo el reinado de este soberano (1759-1788), surgen o se consolidan las más importantes

---

<sup>4</sup> Durante su reinado, una de las avenidas principales que se construyeron en la ciudad de La Habana recibió su nombre. A pesar de que este fue cambiado y en la actualidad se denomina Avenida Salvador Allende, el ciudadano de a pie, incluso hoy por hoy, sigue reconociéndola como Avenida de Carlos III.

instituciones culturales dieciochescas cubanas. Potenció el desarrollo intelectual y el diseño arquitectónico y urbano de su importante colonia y en suma, capitaneó el desarrollo ilustrado de la isla. Ejerció el poder colonial con mano férrea y guante de seda.

Fue el mejor y más inteligente de los príncipes de la Casa de Borbón. De figura un tanto rústica, con su larga y puntiaguda nariz y sus inteligentes ojos azules, su cara recordaba, a la vez, a Luis XI y a Voltaire. Era un aficionado y protector de las artes, hombre de buen gusto, hecho en Italia, y que había vivido mucho tiempo en Nápoles, en medio de los museos y de los monumentos de arte antiguo. (Reglá. 2004: 214)

Tomó partido junto a las colonias en la guerra de independencia de los Estados Unidos. Se enfrentó a la expansión británica en América. Durante su reinado tuvo lugar la Toma de la Habana por los ingleses en 1762, en el transcurso de la guerra de los siete años.

Después de la paz de 1763, tras el año del dominio de los ingleses, la política excesivamente controladora en Cuba cambia y comienza una nueva etapa, en la que se realizan grandes mejoras en la isla, tanto a nivel económico como constructivo, a partir del modelo organizativo inglés. La Corona comprendió la gran importancia de Cuba por su privilegiada situación geográfica y en adelante se hizo manifiesta su voluntad de mejorar las condiciones de vida de la Isla (Weiss, 1985). Sin embargo, es justo reconocer que había importantes antecedentes tanto en el campo de las instituciones educacionales, como en el de las administrativas y comerciales.

## **2.6.2 Listado cronológico del desarrollo institucional y educativo a partir de 1728**

Muchas fueron las instituciones destacadas que nacieron en el XVIII cubano. Hemos seleccionado un listado de las más renombradas. En ellas se observa el papel ilustrador que desempeñó la Iglesia en esa importante colonia de allende los mares, que, en contraste con las sombras de otros siglos, aportó en el campo de la educación grandes luces que dignificaban su labor.

1722: Colegio Seminario San Basilio Magno- Colegio Hermanos de La Salle. Santiago de Cuba. Es la más antigua de las instituciones cubanas de estudios superiores, que se contribuyó a acrecentar la educación y la cultura del país, comenzando por la zona oriental del mismo.

1728: En 1728 se crea la Fundación de la Real y Pontificia Universidad de San Jerónimo de La Habana, donde se formaron los primeros teólogos y filósofos identificados con las ideas reformistas en Cuba. En sus inicios, estaba regentada por los dominicos. Se secularizó en 1842.

1728: También se consolidan en ese año el Colegio de San José de la Compañía de Jesús junto a los conventos de Belén y San Francisco, que ya habían iniciado sus funciones en 1707 y cuyo seminario se impartirían varios niveles de enseñanza.

1740: Creación de la Real Compañía de Comercio de La Habana.

1765: En 1765 se estableció el sistema de Correos.

1773: Se creó el Seminario de San Carlos y San Ambrosio. El Seminario de San Carlos y San Ambrosio constituía una refundición de instituciones de enseñanza creadas a finales del siglo XVII: el Colegio San Francisco de Sales y el Colegio San Ambrosio, éste al cuidado de la Orden Betlemitas, y el Colegio San José, fundado por los jesuitas en 1725 (Le Riverend, 1992). Fue éste un centro educacional en el que se formaron los ideólogos del pensamiento isleño. Puede considerarse como la adolescencia de los “criollos”. El nombre designa la pertenencia a una clase, la burguesía de origen hispano, con una descendencia que es indudablemente ilustrada, y que asume la ideología, el pensamiento ilustrado de la península y sus intereses económicos.

1779: Alrededor de 1779 se completa el sistema de fortificaciones de San Cristóbal de la Habana con la terminación del Castillo del Príncipe, que debe su nombre al entonces príncipe Carlos, posteriormente rey Carlos IV de España (Guerra, 2006). Este castillo fue una de las fortificaciones con las cuales se reforzó la isla después del período que se conoce por La toma La Habana por los ingleses. Al final del breve período de dominación inglesa, la ciudad le fue devuelta a España. Recordemos que importantes fortalezas se habían edificado, desde los primeros ataques de piratas y corsarios. Entre ellas, San Carlos de la Cabaña y el Castillo de Atarés.

1790: Creación del Papel Periódico de La Habana. En 1790 se comienza a publicar Papel Periódico de La Habana, publicación que permitió dar a conocer las novedades artísticas y el acontecer cultural de la ciudad. Fue un espacio donde se publicaron artículos con un marcado carácter costumbrista donde la narrativa y las ilustraciones, consistentes en dibujos, definían las características de los personajes del momento, en el marco de la sociedad colonial habanera de fines del siglo XVIII.

1791: En 1791 terminó la primera fase de la construcción del Palacio de los Capitanes Generales, en la Plaza de Armas.

1793: Fundación en Cuba de la Real Sociedad Patriótica de La Habana o Real Sociedad Económica de Amigos del País.

Todo este desarrollo, necesitó un nuevo incremento en la mano de obra esclava. Pero los principales comerciantes y azucareros cubanos no querían depender de los tratantes de esclavos europeos ya establecidos, que ejercían un total monopolio sobre la importación de africanos. Moreno (2001), explica como los azucareros cubanos, después del paso de los ingleses por la isla, deciden tomar el control comercial de la trata y comienzan a organizar el comercio de esclavos que la isla necesita, enviando ellos mismos expediciones a África par traer la mano de obra.

Cuando el conde de Ricla fue nombrado Capitán General de la Isla en 1763, otorgó el primer nuevo contrato para la importación de esclavos en la isla a Martín José de Alegría, ciudadano nacido en Cádiz. En este contrato se establece que se le permitiría introducir siete mil nuevos esclavos en Cuba. De esta cifra, mil se venderían directamente a la Corona (Thomas, 1998).

Ya a finales del siglo XVIII y a principios del XIX, los comerciantes cubanos y españoles de la isla iban a tomar las riendas de todo el comercio negrero. Aunque desde el punto de vista ético es a nuestros ojos un renglón deplorable, desde el punto de vista de la potencia de una clase criolla empoderada, el control nacional sobre el tráfico negrero fue un elemento que intervino en la consolidación de su fuerza como clase social.

### **2.6.3 Ingenios y tecnología**

Se puede considerar que la presencia inglesa abrió los ojos a la fragilidad de la posesión de España sobre su estratégica colonia. Tras la administración inglesa, también se mejoraron los equipamientos de los ingenios y aparecieron maquinarias más avanzadas. Uno de los grandes avances tecnológico si no el mayor del período fue la introducción de la máquina de vapor que se empleó por primera vez en las plantaciones de caña de Jaruco. (Thomas (1998). También los medios de transporte tuvieron su impulso: en 1819, se produce el transporte de pasajeros en el primer barco a vapor y en 1837 quedó inaugurado el ferrocarril que, inicialmente realizó el recorrido entre La Habana y Bejucal. Hacia 1848 se introduce el alumbrado público por gas en La Habana, que brindó iluminación a las plazas y calles más importantes de la ciudad.

## **2.7 Vida y obra del esclavo africano en la isla de Cuba**

El origen de toda esa riqueza, de todo ese esplendor de la perla de las Antillas, se había basado en la mano de obra africana esclava. Para comprender lo que significó la institución de la esclavitud en la elevación del poderío colonial y de las clases oligárquicas de la isla, tenemos que volver sobre nuestros pasos a los inicios de la trata. La diáspora africana hacia el Nuevo Mundo se inicia con la trata de africanos que se obtenían en África mediante captura o mediante la compra de prisioneros de guerra a tribus africanas autóctonas. Después eran hacinados en factorías, transportados en los barcos negreros y llevados hacia diferentes ciudades europeas para luego ser introducidos en el Nuevo Mundo. Este comercio masivo de seres humanos llevó grandes contingentes de mano de

obra hacia las islas del Caribe recién colonizadas. La mano de obra esclava proveniente de África fue el motor principal del desarrollo de la economía de las villas del Nuevo Mundo. La esclavitud de los africanos sentó las bases del surgimiento de la economía precapitalista en la isla de Cuba.

Para comprender el alcance de la huella del etnos africano en la isla de Cuba, es necesario seguir la evolución de la colonización y las transformaciones que se produjeron en la isla desde los comienzos de la trata hasta la abolición de la esclavitud y sus reflejos en la actualidad.

La metamorfosis de la villa de La Habana transcurre paralela a las etapas de la vida del esclavo doméstico y la pervivencia del imaginario simbólico de origen africano en las expresiones culturales que se observan en las creaciones del habitante negro de la colonia. Los esclavos nacidos en África recibían el nombre de esclavos *de nación*. Los que llevaban mucho tiempo en la isla y hablaban el español con rasgos consonánticos de sus lenguas maternas, recibían el nombre de *bozales*. El resto eran bautizados con el nombre de *criollos*.

Los primeros en realizar el comercio humano con los negros fueron los portugueses cuando en 1444 alcanzan la desembocadura del río Senegal, Cabo Verde y Guinea. A partir de ahí, comienza la capturar africanos para ser esclavizados, vendidos en Europa y trasladados, posteriormente, a las colonias. Con el tiempo, otras potencias europeas, como Inglaterra, Francia o España, seguirán los pasos de los portugueses e imitarán su ejemplo para emprender el desarrollo de sus dominios coloniales. Tal como afirma el historiador José Luciano Franco:

El descubrimiento del Nuevo Mundo dio un impulso gigantesco a la esclavitud y a la trata negrera. [...]. Las tierras tropicales recién conquistadas reclamaban el aporte africano para explotar sus enormes riquezas en beneficio de los colonizadores europeos (Franco, 1975: 83).

Los esclavos eran hacinados en mazmorras de castillos europeos, antes de ser trasladados al Nuevo Mundo. Los comerciantes genoveses compraban los esclavos en Lisboa, porque allí se constituyó el primer gran centro comercial de esclavos en tierras europeas. Los portugueses habían explorado Guinea y doblado el cabo de Buena Esperanza y su pretensión de poseer derechos exclusivos en el continente africano se vio sancionada por dos bulas pontificias promulgadas en 1493. Por esa época ya se habían empezado construir poderosas fortalezas en la costa, como centros de influencia y también como reductos en los que los esclavos eran concentrados antes de ser embarcados.

El primero de estos fuertes, *Elmina*, ubicado en la Costa de Oro, se comenzó a construir en 1481, antes del descubrimiento. La construcción del castillo, pues así llamaban entonces a estos fuertes, duró ocho años. A diferencia de muchos otros, Elmina era un verdadero castillo, con altas torres y paredes de treinta pies de grosor, protegido por dos fosos cortados en la propia roca. Contaba con cuatrocientos cañones montados para repeler los ataques por mar o tierra. En sus mazmorras cabían hasta mil esclavos; Juan II de Portugal se hallaba tan orgulloso de este castillo que, mucho tiempo después de haberse construido, agregó a sus muchos otros títulos el de Señor de Guinea. El tráfico negrero siguió aumentando después del descubrimiento.

A partir de la mitad del siglo XVI, el monopolio de Portugal sobre el comercio africano fue puesto en entredicho por varias otras naciones, en especial por Francia, Inglaterra, Holanda, Suecia (por algún tiempo), Dinamarca, Brandeburgo o Prusia; todas ellas construyeron sus propios fuertes. A pesar de las guerras entre los estados europeos, el tráfico de esclavos floreció desde los comienzos, y muy pronto sobrepasó el primitivo cálculo de Carlos V, cifrado en cuatro mil hombres al año. [...] Las Casas probó estar en lo cierto; los negros lograban sobrevivir en condiciones que eran intolerables para los indios, y trabajaban eficazmente bajo el látigo del amo (Mannix, 1970: 17-18).

Los cronistas de Indias no depositaron el mismo interés documental en los hechos de la diáspora de africanos trasladados desde diversas regiones de África hacia el Nuevo Mundo, incluidos sus lugares de procedencia y de destino, como el interés que demostraron en la descripción de las masacres de los aborígenes. Había finalizado la etapa de la motivación mesiánica al arribar a las nuevas tierras.

Ahora era el momento de lograr que la tierra colonizada diera sus frutos económicos y la esclavización de millones de africanos se hizo tan rentable que las metrópolis europeas la mantuvieron pese a lo cruel de su naturaleza.

Las zonas geográficas de origen de las etnias africanas que llegaron a las colonias presentan características diversas. Ellas se van a manifestar de manera diferente en cada territorio. Según José Luciano Franco (1975), la población negra procedía de todas las regiones del África subsahariana occidental, aunque no existen documentos precisos sobre las ubicaciones exactas de la captura de esclavos. Sin embargo, guiándonos por la documentación histórica y observando las características culturales que iban a permanecer en el tiempo, se pueden describir, tentativamente, tres troncos principales de

procedencia del hombre negro que integraría la población esclava de las colonias del Nuevo Mundo:

- En la colonización francesa, especialmente en Haití, la cultura negra tiene una amplia influencia de la zona de Dahomey (Cultura Fon).
- En la colonización inglesa y holandesa, principalmente Jamaica, Bahamas y las Guayanas, en las islas de Gula y en Virginia, la cultura negra dominante es originaria de la Costa de Oro (Cultura Fanti-Ashanti).
- En las colonizaciones española y portuguesa, principalmente en Cuba y en Brasil, fue evidente la influencia de Nigeria (Culturas Yoruba junto a la influencia Bantú).

La determinación de la procedencia de las diferentes etnias africanas y las diversas regiones de América donde fueron concentrados los mayores contingentes de africanos, fue una labor que correspondió a los etnógrafos, a los primeros científicos que observaron, con visión analítica, estos grupos humanos.

Los propios colonizadores se percataron de que para mejor dirigir y explotar a las poblaciones autóctonas, así como a los esclavos africanos, debían conocer algunas de sus características y sus costumbres, no sólo para interpretarlas sino también para poder discriminar entre las permisibles y las que debían prohibírseles.

Actualmente, sobre la base de los estudios históricos y de los etnográficos, se formulan exhaustivos análisis para investigar las regiones africanas de donde procedían los capturados para la trata y los rasgos constitutivos de sus diferentes etnias. Se elaboran hipó-

tesis más específicas tanto de las zonas concretas donde se ubicaban estos grupos poblacionales a su llegada al Nuevo Mundo, como de las características específicas de esos pueblos en su origen y su posterior transformación. Este estudio es fundamental para determinar en que grado permanecen los rasgos culturales originales y para comprender la manera en que han sobrevivido sus sistemas religiosos a pesar de las prohibiciones impuestas por los colonizadores.

Se promulgaron leyes encaminadas a la deculturación de estos esclavos. Estas leyes tenían como objetivo obstaculizar el ejercicio abierto de sus ritos y creencias. Pero había una velada permisividad en relación con la práctica de un gran número de costumbres que enlazaban con lo ritual, especialmente en el terreno de la música y la danza asociadas al culto en la cultura africana. No era la colonización hispana tan severa como la de las colonias americanas bajo el dominio inglés, independizadas después con el nombre de Estados Unidos de América.

En los dominios de España no se impedía el uso de los tambores ni de los bailes autóctonos y en ciertas festividades anuales, como la de Reyes, se efectuaban desfiles de los Cabildos negros pertenecientes a distintas etnias, donde se les era permitido bailar, cantar en sus lenguas de origen y el uso de vestuario autóctono. Así, a pesar de la existencia de limitaciones, los esclavos africanos encontraban ciertos espacios para manifestar su identidad, desde los cuales podían transmitir sus tradiciones.

Un ejemplo de esa permisividad, de esa especie de condescendencia cultural, que afortunadamente nos ha permitido el mantenimiento de un legado musical y danzario originado en el siglo XVI africano, está documentado en la novela del siglo XIX *Cecilia Valdés*, escrita por el también cubano Cirilo Villaverde.

La novela Cecilia Valdés fue publicada en 1839. Es un testimonio impresionante de la vida en la isla y de sus diferentes sectores poblacionales. Aborda el tema de la raza como ninguna otra novela latinoamericana. Por su extraordinario valor documental, se le rotuló con el nombre un tanto indulgente de “costumbrista”. Está documentado que la mayoría de los personajes que aparecen en la novela, existieron en la realidad (Hernández, 2015)<sup>5</sup>. En el primer capítulo de la tercera parte de la novela, la señorita Isabel Ilincheta, una piadosa y joven aristócrata blanca, dueña de esclavos, se dispone a realizar un viaje de placer y conversa con el negro esclavo capataz de la finca, una figura que se repite en todas las plantaciones, que intermedia entre sus congéneres y los amos blancos. Se acerca la festividad católica del Día de Reyes, que en Cuba era magníficamente celebrada por todos y en especial, por la población negra esclava, que la festejaba con mayor algarabía y disfrute que la propia población blanca. Entre el capataz negro Pedro y la “Niña” Isabel se produce este diálogo:

- ¿Recordarás todas esas cosas, Pedro?

-Mi ricorde, niña- dijo el contra mayoral afectado, añadiendo a la carrera:-

-Le pobre negre va a tené una pacua mu maguá.

- ¿Por qué? -preguntó Isabel con exagerada sorpresa-. Le diré a papá que les deje tocar tambor en los dos días de Pascuas y el día de Reyes.

---

<sup>5</sup> Los estudios más completos de la novela Cecilia Valdés pueden encontrarse en *Contradanzas y Latigazos*, de Reynaldo González y en el estudio de las Doctoras Almudena Mejías y Cristina Bravo: *El mito de Cecilia Valdés, de la literatura a la realidad*.

-Ma, como la niña no está dilante, le negre no se divierte.

- ¡Qué bobería! Nada, a bailar, a divertirse para que esté contenta la niña cuando vuelva del paseo. ¡Eh! [...] No ha de oírse un latigazo en el cafetal en mi ausencia.

Lo repito, lo quiero así, lo mando, Pedro (Villaverde, 2008: 331).

Como podemos apreciar en el texto, esa permisividad con música y danza se mantuvo a lo largo de todo el siglo XIX. Recuerda el carácter festivo que permaneció durante y después de las guerras de independencia. Con el advenimiento de la república y a lo largo de todo el desarrollo de su historia nacional se mantuvo prácticamente prístina, transmitida de generación en generación por medio del ritual y del festejo.

### **2.7.1 Diferencias vitales entre los esclavos: Esclavos domésticos y esclavos de plantación**

En función de las labores a las que eran destinados, los esclavos se clasificaban en *esclavos domésticos* y *esclavos de dotación o plantación*, aunque de forma genérica se usaba el vocablo *dotación* para referirse al conjunto de esclavos poseídos por un amo tanto de origen criollo como peninsular.

Los esclavos domésticos vivían en las villas o en las ciudades, como servidores de las principales familias de peninsulares y criollos adinerados. Los esclavos de *plantación o rurales* se dedicaban mayoritariamente a labores agrícolas, esencialmente a la siembra y al corte de la caña, así como a las labores en el trapiche o en el ingenio.

Los esclavos portuarios ocupaban un espacio intermedio entre los de dotación plantación y los domésticos, pues asumían labores físicas duras, pero no relacionadas con la

siembra y recolección sino con la carga marítima. Este sector tendrá una importancia crucial hacia fines del siglo XIX, cuando se constituirá la Sociedad Secreta Abakuá<sup>6</sup>. (Quiñones, 2017)

Entre 1790 y 1860 continuaría el mercado legal de esclavos. Pero cuando se endurecieron las leyes antiesclavistas y antitráfico humano en territorio inglés se hizo más difícil la adquisición de mano de obra africana. En Cuba, a pesar del decreto que prohibía la trata de esclavos, se siguió importándolos durante un largo período de tiempo, hasta la llegada de la abolición definitiva en territorio colonial.

La evangelización de las dotaciones era para los colonizadores un asunto de vital importancia. El proceso de cristianización de los esclavos trajo consigo la aparición de capellanes que en ocasiones vivían en las plantaciones. Ellos eran los encargados de evangelizar y difundir las enseñanzas del catecismo. Los principios cristianos de humildad, resignación y sumisión servían adecuadamente a los propósitos de mantener la paz en las dotaciones, mientras que se operaba un proceso de deculturación de sus orígenes africanos. Laviña nos describe la situación en estos términos:

La cristianización de los esclavos era un medio de incorporarlos al sistema productivo de forma dócil. La religión que se enseñaba a los esclavos consistía en el refuerzo del

---

<sup>6</sup> Sociedad secreta de miembros de origen africano, fundada en 1820 sobre comportamientos de auto-defensa, prácticas religiosas y códigos secretos, integrada mayoritariamente por trabajadores portuarios.

sistema en base a la aceptación de su estado [...]. Los propietarios cubanos encontraron en la iglesia el manto que protegía sus intereses y justificaba la esclavitud (Laviña, 1989:52).

Según Weiss, las primeras órdenes religiosas que se establecieron en Cuba fueron las integradas por dominicos y franciscanos. Hacia el siglo XVII llegaron los agustinos y las clarisas y en el siglo XVIII los betlemitas, las teresianas, los mercedarios, los jesuitas y los carmelitas (Weiss, 1985).

Los esclavos que habitaban en la ciudad gozaban de ciertos privilegios comparados con los que trabajaban en el campo. Por ejemplo, para los esclavos domésticos existía una legislación que les permitía la compra a plazos de su libertad. Se podían acoger a la protección de los Síndicos Procuradores Generales, institución que era determinante en la protección de los esclavos.

En febrero de 1807 se produjo la abolición del comercio de esclavos. La postura antiesclavista de políticos e intelectuales españoles es ejemplificada en los discursos ante las Cortes pronunciado por Agustín de Argüelles:

Jamás olvidaré, Señor, la memorable noche del 5 de febrero de 1807, en que tuve la dulce satisfacción de presenciar en la Cámara de los Lores el triunfo de las luces y de la filosofía, noche en que se aprobó el bill de la abolición del comercio de esclavos. En consecuencia, de tan filantrópica resolución, se formó en Londres una asociación compuesta de los defensores de aquel bill y varias otras personas respetables para desagaviar por cuantos medios fuese posible e indemnizar a las naciones de África del ultraje y vejamen que han sufrido con semejante trato (Merle *et al*, 1972: 223-225).

En la memorable Sesión de las Cortes gaditanas de 2 de abril de 1811, Argüelles evoca la histórica jornada que vivieron en Londres en 1807 bajo el signo abolicionista. Es de observar, sin embargo, que, junto al dogma de la libertad para todo el género humano, Argüelles (1995) no olvida el otro dogma liberal tan sagrado como el primero: la inviolabilidad de la propiedad privada.

Señor, mi segunda proposición tampoco puede hallar dificultad [...]. Los términos en que se halla concebida; manifiestan que no se trata en ella de manumitir los esclavos de las posesiones de América, asunto que merece la mayor circunspección, atendido el doloroso ejemplo acaecido en Santo Domingo. En ella me limito por ahora a que se prohíba solamente el comercio de esclavos. Para tranquilizar a algunos señores que hayan podido dar a la proposición sentido diferente, expondré a Vuestra Majestad mis ideas. [...] Entre varias reflexiones alegadas por los que sostuvieron tan digna y gloriosamente en Inglaterra la abolición de este comercio, una de ellas era profetizar que los mismos plantadores y dueños de esclavos experimentarían un beneficio con la abolición, a causa de que, no pudiendo en adelante introducir nuevos negros, habían de darles mejor trato para conservar los individuos; de lo que seguiría necesariamente que, mejorada las condiciones de aquellos infelices, se multiplicarían entre sí con ventaja suya y de sus dueños. A pesar de que el tiempo corrido desde la abolición es todavía corto, estoy seguro de que la experiencia ha justificado la profecía. Esto mismo sucederá a los dueños de nuestros ingenios y a otros agricultores de La Habana, Puerto Rico, Costa Firme, etc. (Merle, 1972: 223-225).

A lo largo del siglo XIX los barcos negreros siguieron llegando a los puertos de La Habana y Matanzas, lo que explica la gran cantidad de africanos que se concentró en estas zonas, así como en Trinidad y en otras zonas centrales, así como en la región oriental de Cuba.

Los españoles que se mantuvieron en el comercio ilegal de esclavos obtuvieron grandes ganancias, pues el precio de los esclavos en el mercado clandestino se elevó de forma considerable. Mientras en las Cortes de Cádiz se alentaba y alababa la abolición de la esclavitud, la introducción de esclavos en Cuba se incrementó considerablemente en el período comprendido entre 1820 y 1850 (Moreno, 2001).

En 1820, vencido el último plazo para la entrada legal de negros africanos a Cuba, se inicia la más compleja y tortuosa etapa de la trata: la del gran contrabando. Investigar seriamente lo ocurrido en estos años significa levantar uno de los más turbios velos que oculta la verdadera historia de Cuba. La tarea no es fácil. Hasta 1820 hay abundante información sobre el comercio de esclavos: traer negros era, de acuerdo con los valores éticos del periodo, contribuir al desarrollo y engrandecimiento de las riquezas de la Isla. Hasta 1820, repetimos, el negrero era un comerciante respetable, que no ocultaba su nombre, y exigía el tratamiento inherente a su alta categoría económico social.

El impacto social de los africanos traídos ilegalmente aportó a la masa esclava una mayor conciencia de su existencia como comunidad. Los miles de africanos llegados a comienzos del siglo XIX, poseían una concepción muy sedimentada de sus cultos y la evolución y continuidad marcada por su estancia de dos siglos en territorios africanos de origen, representaba un rasgo diferenciador con respecto a la descendencia de los esclavos introducidos en los siglos XVI y XVII que, aunque provenientes, en algunos casos, de las mismas etnias y de las mismas regiones africanas, tenían la condición de negros criollos, bozales o “aplatanados”, para usar uno de los términos de la época equivalentes al concepto de *aculturación*.

Los africanos “de nación” asumieron progresivamente nuevos patrones dentro de la estructura de la sociedad colonial en la isla de Cuba. También se sintió el efecto de un hecho muy importante que ocurrió en el Caribe no hispano: la Revolución de Haití.

A la ciudad de Santiago de Cuba arribaron cientos de colonos franceses que huían de la Revolución de Haití en compañía de sus esclavos y sus sirvientes. Esta nueva oleada se puede interpretar como una incorporación decisiva que definió el perfil social y cultural de otra importante ciudad cubana, Santiago de Cuba, situada en la parte oriental del país.

Los amos blancos franceses y los esclavos negros bajo su tutela huían de las luchas en Haití y de los efectos políticos y económicos que se produjeron como consecuencia del efecto de la Revolución Francesa continental, en las colonias francesas del Caribe. En Haití tuvo lugar la primera república dirigida por un líder negro en las Antillas. El 12 de octubre de 1800, Toussaint de Louverture, un antiguo esclavo doméstico, accedió al poder al frente de un ejército de esclavos negros. Su autoridad como gobernador general y comandante en jefe de Saint Domingue, fue aceptada por los oficiales franceses. Como continuación de esas luchas, el 1 de enero de 1804, Dessalines y otros generales negros, proclamaron la independencia de Haití, el primer país del Caribe que se independizó de una metrópoli europea y estableció la primera república independiente del Caribe.

El florecimiento social de los colonos vino acompañado de una mejora en el estatus de los esclavos que servían en las casas señoriales. Los esclavos domésticos reflejaban la riqueza material de sus amos. Influyeron en la caracterización del negro en el paisaje urbano colonial, trazando perfiles que sirvieron de modelo para la utilización del tema del negro en la literatura y la plástica.

Las funciones domésticas que desempeñaban iban dibujando especializaciones que creaban categorías tales como el ama de cría, el sirviente, el calesero, la nodriza, etc. Aunque esclavos, gozaban de ciertos privilegios con respecto a los esclavos de dotación. Eran adornados y bien vestidos por sus amos para constituirse en símbolo de la Casa a donde pertenecían e incluso llegaron a vestir como los blancos y a lucir sus galas (Le Riverend, 1992).

Desde los finales del XVIII y en los primeros años del siglo XIX se ven en las calles de la Habana y de las principales ciudades de Cuba, multitud de negros y pardos libres que trabajaban para su sustento y que comienzan a especializarse en oficios artesanales tales como la platería, la ebanistería, la sastrería e incluso en formaciones musicales, debido a que los blancos criollos estimaban que estas labores no correspondían a su posición social. (Deschamps, 1971).

Moreno, en su estudio sobre la vida en La Habana de esta época afirma:

Un esclavo artesano de alta calificación era, definitivamente un trabajador que había interiorizado los patrones de comportamiento de la clase dominante blanca. Como es natural, este sistema, a la larga, originó un sector social negro-mulato libre, de artesanos, que en el siglo XVIII y principios del XIX dominó todos los oficios urbanos, incluyendo los más exclusivos como música, platería, escultura, pintura y talla en madera (Moreno, 1995: 90)

El comportamiento del negro en sociedad y la conceptualización que de lo “negro” se implementa en el ámbito de las clases dominantes blancas y también del sector blanco marginado de la población, se aprecia en un discurso sociocultural estereotipado. En él se pueden distinguir tanto los comportamientos del negro adaptado, asimilado a una cultura

dominante, como los del negro que llega de África, considerado incivilizado aún, al que se le clasifica peyorativamente como “un negro *de nación*”.

Con el transcurso de los años, su descendencia se transmuta en una tercera realidad, ya “*aculturada*” o tal vez “*transculturada*”, que no deja del todo en el olvido su herencia africana, pero tampoco renuncia a la influencia europea continental.

Este fenómeno es fácilmente observable en el surgimiento de un mestizaje, producto de la mezcla de razas. El componente africano casi siempre procede de la línea femenina y normalmente el resultado de hechos de violación o de adulterio, practicado por el amo blanco sobre las esclavas de su propiedad.

### **2.7.2 El Barracón: espacio para la identificación**

Una vez desembarcados en el puerto, examinados, evaluados y subastados por lotes, los esclavos eran instalados en barracones. Se separaban los esclavos escogidos para el servicio domésticos y los que se destinarían a los trabajos agrícolas. El barracón era el espacio habitacional donde se mantenía a los esclavos.

El puerto estaba lleno de negreros que iban y venían. Los barracones en número de treinta o cuarenta estaban atiborrados de cuerpos. Se desplegaban irregularmente en torno a una vasta planicie central, el campo de feria, sin ninguna división. Cada dueño, auxiliado por contramayorales negros, sacaba al campo su rebaño y le hacía correr, brincar y cantar al son de látigo. Del interior de la isla llegaban guajiros en monturas plateadas, estrellas por espuelas, guayabera impecable, polainas charoladas y sombrero de panamá en la cabeza. Se apeaban del caballo y avanzaban a paso largo, pero pausado, al centro de la feria con la fusta en la mano. Paseaban entre los grupos ojeándolos de pasada, con aire de *connaissanceur*, y volvían a situarse a un espacio

abierto a cierta distancia de los grupos. Los vendedores hacían sonar el látigo y los cautivos se destacaban solicitados por el ojo del comprador probable, paseándose ante él. Éste examinaba la pieza. Le mandaba moverse, saltar, jugar los miembros (Franco, 1975: 201-202).

Pérez de la Riva afirma que es probable que la palabra barracón nos llegase de la costa africana, junto con los esclavos. Hasta allí la llevaron los portugueses, los primeros tratantes de la costa, y los negreros la importaron a las colonias. Barracón significó en Cuba, por un lado, las grandes naves o barracas de construcción más o menos provisional, donde se almacenaba la carga de los negreros en tanto se organizaba la feria, detallando a los esclavos por lotes y, por otra parte, al conjunto de habitaciones rústicas, bohíos, donde vivían, y morían los negros de los ingenios y los cafetales. En Brasil, quizá a causa del idioma, barracón solamente se identificó con el depósito provisional de esclavos antes de su venta. Para designar en barracón de las plantaciones se utilizó la palabra *senzala* (Pérez de la Riva, 1978).

También se denominó barracón al conjunto de bohíos agrupados en torno a una zona próxima a la plantación. En el desarrollo inmobiliario de la isla de Cuba, el barracón también tuvo su renovación, ya que el aumento de esclavos obligó a los terratenientes a mantenerlos en un recinto cercado y controlado cuyo objetivo era mantener mayor control sobre ellos. Así mismo, estas viviendas, al principio, de pequeñas dimensiones, fueron sustituidas por amplias edificaciones acordonadas. José Luciano Franco nos comenta la situación de los barracones alejados de las viviendas de los amos y su porqué:

A principios del siglo XIX, se juntaron todos los negros esclavos rurales en un lugar de fácil vigilancia, para impedir las continuas fugas, el cual se llamó barracón. El barracón se construía por lo general cerca del trapiche, y lejos de la casa de vivienda

de los amos, para evitar que llegaran los malos olores, los gritos de los castigados a latigazos o las blasfemias de los mayores (Franco, 1975: 186-188).

En el ámbito rural, los alojamientos cercanos al ingenio en forma de barracones fueron los primeros espacios de transculturación e intercambios rituales entre las religiones africanas llegadas a Cuba.

Este tipo de edificación cobra importancia en tanto en cuanto se convierte en un espacio cerrado, en que se concentran la gran cantidad de esclavos rurales de las plantaciones y donde se desenvuelve su vida comunitaria. En estos barracones, coincidían esclavos pertenecientes a diferentes etnias, lenguas y rituales. Allí la población esclava inicia la revitalización de sus cultos, transmitidos por tradición oral y conservados en su memoria.

Este hecho permite las primeras relaciones que los habilitan para dialogar sobre sus creencias, para expresarse en sus lenguas respectivas, para relacionarse e intercambiar ritos que, aunque velados y encubiertos, van a ser muy importantes para la pervivencia de los cultos africanos en Cuba. Tal como nos explica Pérez de la Riva, una vez terminada la intensa jornada de los esclavos:

La práctica usual era dejar el esclavo libre de hacer lo que quisiese una vez traspuestas las puertas del barracón, y los esclavos aprovechaban esta tolerancia no sólo para criar animales sino para bailar y practicar ceremonias de sus cultos africanos. [...]. Desde tiempos inmemoriales se permitía a los esclavos bailar tambor en los ingenios y cafetales y, cuando se construyeron los barracones de patio, la tolerancia se mantuvo dentro de su recinto (Pérez de la Riva, 1978: 33-34).

Representaba un factor necesario de apoyo espiritual para la comunidad esclavizada. El entorno ofrecía un espacio amable, donde no existían animales fieros o muy dañinos. El lugar circundante estaba pletórico de plantas que permitían el ejercicio de una *medicina primitiva*. Esta medicina natural en ocasiones se convertiría en instrumento de protección contra el cruel tratamiento de los mayores, en remedio para aliviar las heridas que ocasionaban los latigazos propinados como castigo, en escudo defensivo contra el rigor de los amos y en símbolo de alivio físico y espiritual.

El barracón evolucionó y sus características, dimensiones y capacidad fueron cambiando en la medida en que se legislaba acerca de la esclavitud. Este tipo de construcción funcionaba no solo como vivienda de esclavos. Estaba adaptada al ingenio y sus funciones iban más allá de la habitabilidad ya que por las características de la edificación servía como espacio de control que aseguraba la estabilidad de los intereses de los esclavistas.

Al mismo tiempo, se intentaba dar un matiz de legitimidad a la institución de la esclavitud, mediante la elaboración de un cuerpo de leyes que se ajustaron a los intereses de la sacarocracia.

En el espacio dedicado a los esclavos, según Pérez de la Riva, es poco probable que los negros poseyesen imágenes rituales en el barracón, tal vez algún fetiche traído de África o reproducido aquí, pero lo más probable es que los esclavos sólo tuviesen como objeto ritual, las piedras dentro de la jícara o la calabaza en algún rincón de su cuarto.

María de la Cruz Sentmenat, hilvanando recuerdos de su niñez, refiere que al barracón del ingenio donde ella vivía venían vendedores de láminas y que los negros compraban imágenes de la Caridad y de Santa Bárbara (Pérez de la Riva, 1978: 36-37).

La identificación de los negros con imágenes de santos católicos comenzó un proceso sincrético que brotó de la mezcla del sistema religioso del negro africano con la labor de adoctrinamiento realizada por capellanes católicos. Estos sacerdotes vivían en los alrededores o pasaban algún domingo por el ingenio para transmitir las enseñanzas del sacramento y bautizar a los esclavos.

De tarde en tarde, un domingo hacía su aparición el cura del pueblo vecino; entonces se entresacaba del ganado humano aquellos que aún no habían sido bautizados o casados: “Una gota de agua, un grano de sal, una oración y una bendición bastaban para santificar a todo el pelotón”. (Pérez de la Riva, 1978: 38).

La fe católica y sus imágenes convivieron con las divinidades del africano y sus cultos ancestrales, estableciendo una conciliación entre ambos necesaria para la vida cotidiana en una sociedad colonial que los degradaba como seres humanos. Sin embargo, Según Pérez de la Riva, la práctica pura de la religión católica tuvo poco sitio en los barracones:

La religión católica tenía poca cabida en el barracón, en las muchas descripciones que hemos estudiado no hay ninguna alusión a un monumento o imagen representativa de la religión oficial, ni trazas de la práctica cotidiana de algún rito católico. [...] Pero, aunque los curas españoles hubiesen sido dechados de virtudes, que estaban lejos de serlo, hubiesen tenido poca influencia sobre los moradores del barracón. No hay que olvidar que la inmensa mayoría de los tristes huéspedes del barracón, eran bozales, negros de nación, que provenían de todos los rincones de África; que hablaban idiomas disimiles, adoraban dioses distintos y respondían a diferentes tradiciones culturales (Pérez de la Riva, 1978: 38).

### 2.7.3 Los Palenques: primer espacio de libertad para los cimarrones

El duro régimen de trabajo y los maltratos recibidos provocaban en el esclavo la necesidad de huir en busca de libertad. Los esclavos huidos al monte recibieron el nombre de *cimarrones*<sup>7</sup>. Los primeros espacios de libertad de los negros que rechazaban su situación de esclavitud fueron los llamados *palenques*.

Los *palenques* estaban situados en bosques o montañas y se establecieron como lugar de congregación, con el propósito de subsistir, proveerse de alimento y poder defenderse de los ataques de las partidas de *rancheros*<sup>8</sup> que los buscaban. Estos sitios se extendieron a lo largo de todas las islas de las Antillas y en los virreinos de *Tierra Firme*.

Estos focos de rebeldía y de cimarronaje tuvieron lugar, prácticamente, desde el principio de la esclavitud. Comenzaron en el siglo XVI, como reflejan las crónicas de la época. Las informaciones acerca de la primera sublevación se remontan al año 1533. La primera que se referencia tuvo lugar en el poblado de Jobabo, en la zona oriental de la isla de Cuba. Se sublevaron los negros *wólof*, que fueron considerados, a partir de

---

<sup>7</sup> Cimarrón. Se llama así el esclavo que huía del ingenio aprovechando la oscuridad de la noche y se adentraba en los lugares más inaccesibles como las montañas.

<sup>8</sup> Los rancheadores eran buscadores de negros huidos. Iban con perros fieros, adiestrados para acorrallar a los negros, capturarlos y/o matarlos. Los dueños de ingenios pagaban a los rancheadores por cada esclavo que capturaban.

entonces, rebeldes e insumisos, de manera que se prohibió la importación de estos esclavos, porque incitaban a los indios a rebelarse (Barnet, 2015)

Desde las primeras etapas de la esclavitud, se pone de manifiesto el deseo del esclavo de ser libre. José Luciano Franco nos detalla la cuestión de las fugas continuas que se produjeron en Cuba:

Desde el inicio del tráfico de esclavos africanos en la isla de Cuba, se produjeron durante más de tres siglos (1526- 1868) las fugas de los llamados cimarrones hacia los bosques y montañas donde levantaron rancherías y empalizadas (palenques) que los pusieron a cubierto de sus perseguidores; y, singularmente, en los siglos XVIII y XIX, las sublevaciones de los esclavos de las minas, ingenios y cafetales llenan más de un interesante capítulo de nuestro acontecer histórico, pese a que, salvo la Conspiración de Aponte en 1812, no tuvieron conexiones entre sí esas espontaneas manifestaciones de rebeldía contra el régimen esclavista, mantenido por los colonialistas hispanos y sus epígonos criollos.

La fuga era el ideal del esclavo en el campo, porque significaba la libertad temporal cuando menos. En las maniguas y vírgenes bosques los negros protegidos por la lujuriosa flora tropical conseguían a menudo hacerse libres de hecho; entonces eran llamados cimarrones. Que los esclavos fugados eran muchos lo demuestra el hecho de existir partidas de rancheaderos o buscadores de cimarrones en los ranchos donde estos solían guarecerse. Los primeros rancheaderos o antiguos recogedores tuvieron por objeto aprisionar a la vez a los indios y a los negros huidos. En 1503 ya se lamentaba el gobernador Ovando de que los negros huyesen a los bosques junto con los indios, enseñando a estos la insubordinación y las malas costumbres. Se habla ya de los rancheaderos en un documento de 1540, y en otro, anterior aún, de 1528: “Como puede verse en la correspondencia de Gonzalo de Guzmán con el Emperador así como la de sus oficiales, decían en 17 de marzo de 1528 que había dos meses que una

partida de 30 ó 40 indios se había levantado de Bayamo a Puerto Príncipe, que pronto los dominarían, pues siempre ha habido cuadrillas de españoles en esta isla que los aprisionan por sólo el que se les permita hacerlos esclavos; pero ya piden salarios. (Franco, 1975: 325-326).

Durante el siglo XVIII y la primera mitad del XIX las sublevaciones de negros son más frecuentes. Unas veces adquieren carácter político, otras no definen ninguna tendencia. Los esclavos manifestaban sus ansias de libertad “sublevándose en muchos casos todas las dotaciones de una o varias fincas de una misma región” (Pérez de la Riva, 1978). Del carácter de esas sublevaciones se nos informa, dándonos datos de la organización interna de un palenque, el refugio por antonomasia de los esclavos fugitivos, que se asociaban a sus congéneres. La lucha de los amos contra esas formas de rebelión y el empleo de sicarios decimonónicos para perseguirlos era parte del día a día de la dinámica amo-esclavo

[...] son perseguidos por sus amos o por rancheaderos profesionales, exterminados, y destruidos sus palenques. En ciertos casos cuando el palenque se formó en tierras abandonadas, lejos de las vías de comunicación en sierras abruptas, en montes poco explorados o en los llamados *realengos*, su permanencia fue más larga. (Pérez de la Riva, 1978: 343-345)

El cimarronaje primero fue individual. El individuo asumía en solitario su escapada como solución a su angustia vital. La subsistencia en solitario resultaba muy difícil. El aislamiento que experimentaba un esclavo huido lo condenaba a la hambruna y a la desprotección. Su final en ocasiones era la muerte.

La decisión de agruparse creando los palenques, permitió a los negros cimarrones subsistir en comunidad. La organización que estructuraba los palenques era muy similar

a la que habían conocido en sus territorios de origen, en el continente africano. Su carácter intrincado, en medio de zonas boscosas les permitía resistir los ataques enemigos, preparar machetes para defenderse en los enfrentamientos con los rancheaderos y construir herramientas para el aprovechamiento del terreno. Sembraban y atendían la tierra. Criaban animales e intercambiaban productos, practicando una economía de trueque al estilo de las comunidades primitivas, de donde procedían la mayoría de ellos. Así narra Pérez de la Riva el carácter de esta vida de subsistencia “[...] organizándose en ellos una vida primitiva en la que se cultivaba la tierra en conucos para proporcionarse alimentos, llevándose a cabo en algunos casos un comercio primitivo a base de permuta con elementos ajenos al palenque”. (Pérez de la R.1978)

Existe una amplia documentación acerca de las primeras manifestaciones de rebeldía de los africanos. Los llamados cimarrones simples eran aquellos esclavos huidos que no tenían oportunidad de escapar a las zonas montañosas para ocultarse. Recurrían a la ayuda de otros negros libres, la mayoría habitantes de zonas urbanas.

Estos negros libres, cooperadores necesarios de los cimarrones simples en su huida, vivían casi siempre en la zona de los extramuros, es decir, fuera de las fortificaciones de la ciudad de La Habana. Allí los escondían. Se convertían en cimarrones urbanos, que podían haber huido del entorno doméstico en el que servían o haber sido parte integrante de una dotación, en las zonas rurales, que aprovechaba sus relaciones de parentesco o de amistad con los esclavos que vivían en las ciudades.

Realmente, es en el periodo comprendido entre 1790, todo el siglo XVIII y ya bien avanzada la primera mitad del siglo XIX, cuando el número de cimarrones simples aumenta. Desarmados, ocultándose de día, merodeaban los campos y las aldeas desde el atardecer hasta bien entrada la noche.

El 20 de diciembre de 1796 se promulgó el Reglamento sobre los negros cimarrones. A fines de 1815 ya se había computado en la Oficina de capturas de la capital un total de 14,982 cimarrones huidos. Otros 989 procedían de los pueblos llamados *de la tierra adentro*. Esto conforma un total de 15,971 cimarrones capturados.

Precisa el historiador José Luciano Franco que: “En las ricas colecciones de nuestro Archivo Nacional aparecen, desde fines del siglo XVIII hasta 1868, más de 700 legajos relacionados con la gama infinita de las rebeldías negras en la lucha secular por su liberación de la bárbara explotación esclavista” (Franco, J.L. 1975).

En todas las colonias de las potencias europeas, se produjeron explosiones de rebeldía contra el régimen de la esclavitud. El *cimarronaje* fue un fenómeno que surgió con los aborígenes antillanos. Los esclavos africanos continuaron esta práctica, tanto en las zonas rurales como en las urbanas.

Los palenques integrados por antiguos hombres esclavizados, reconvertidos en cimarrones huidos, constituyeron espacios de libertad. Fueron fortificaciones que no solo proporcionaban refugio. Eran también basamento de rebeldía contra el sistema colonial. Según el historiador Pedro Deschamps Chapeaux:

El palenque era la culminación del cimarronaje. Representaba no sólo un reto a la sociedad imperante, sino la recreación de modos de vida propios y un [...] acatamiento a la jefatura de una autoridad de prestigio, posiblemente de ascendencia real

en su tierra de origen; jerarquía religiosa o natural don de mando. Era, por demás, un vehículo de unidad, de cohesión entre los explotados, frente a los representantes del poder colonial. [...] La fusión en el palenque de las diversas culturas africanas condujo forzosamente a la creación de una cultura del palenque que conservó ciertos rasgos de africanía, en tanto este se mantuvo como baluarte de resistencia contra la impuesta cultura del colonizador europeo, hasta bien entrado el siglo XIX, cuando al estallar la primera guerra por la libertad de Cuba, un gran número de cimarrones apalencados se incorporaron a las filas del ejército mambí (Deschamps 1986: 14-30).

#### **2.7.4 Las cofradías y los cabildos**

Otro espacio de libertad en el que los esclavos se integraron fueron las cofradías y cabildos de negros. Estaban formados mayormente por los esclavos residentes en las ciudades. Coincidían en ellos esclavos domésticos y negros y pardos libres. Las propias instituciones coloniales española les brindaban amparo. Funcionaban estas asociaciones dentro del marco de las estructuras religiosas.

Los cabildos en las Indias tomaron las características regionales del territorio. En las grandes zonas de asentamiento y conquistas militares, el cabildo y los cargos se vincularon más directamente a los principales conquistadores, no así en otras regiones, como en Cuba o Santo Domingo donde se manifestó más intensamente el principio de intervención popular. (Del Campo, 1975: 432.)

Las cofradías eran asociaciones religiosas amparadas en la actividad catequística que se transmitía a los esclavos, después del bautismo masivo. Los cofrades recibían

ayuda cuando alguno de sus miembros lo requería, pero esta asociación estaba basada, esencialmente, en la pertenencia a una etnia común a todos.

Al estar articuladas en torno a la iglesia católica, las cofradías seguían sus lineamientos y su organización. En cada parroquia, las cofradías de negros programaban sus actividades en función del calendario religioso y sus miembros dependían de la ayuda económica de los cofrades.

El cabildo tenía carácter de asociación mutualista y también estaba construido sobre bases religiosas. Allí se agrupaban debido a su pertenencia a la misma tribu. Se asociaban negros de nación y esclavos criollos descendientes del mismo tronco tribal. También se incorporaban libertos. Con el tiempo, la actividad social del cabildo se fue extendiendo y ya no solo sirvió como centro lúdico, donde los miembros festejaban según sus costumbres y usos, sino que también asumían actitudes cívicas, en especial las que resultaban solidarias con su comunidad.

En los días festivos tocaban sus tambores y atabales. Se les había concedido permiso de las autoridades para ello. Eran reconocidos en función de su procedencia étnica con los nombres de *Cabildo Congo*, *Cabildo Carabalí*, etc. Ello proporcionaba un aumento del sentido de la identidad y del origen comunitario de sus rasgos diferenciales, que eran reforzados en su relación social en el entorno de las organizaciones. Con el tiempo, creció su autoridad en el sentido administrativo. Adquirieron terrenos o casas para su instalación y ayudaron a la manumisión de muchos de sus coterráneos en estado de servidumbre (Deschamps, 1971).

La existencia de los cabildos de negros de nación y de las cofradías, representó un avance institucional y social para la población de origen africano. Cabildos y Cofradías

eran hermandades creadas bajo la advocación de un santo patrón o de una santa patrona a las que pertenecían esclavos y negros y mestizos libertos.

Tuvieron su origen modélico en España. Una vez adoptadas en Cuba – y en otros territorios coloniales, se ajustaron a las condiciones económicas, sociales y culturales en las que se desenvolvían los miembros que se agrupaban en ellas.

## **2.8 Las guerras por la independencia de Cuba**

A pesar de que desde principios del siglo XIX se había iniciado una etapa de luchas de liberación nacional conocido con el nombre de Guerras de Independencia de Hispanoamérica, la isla de Cuba permanecía relativamente fiel como colonia española. Fue “la siempre fiel” durante un período que alcanzó las primeras seis décadas del siglo.

Pero no fue esta una fidelidad a ultranza. El espíritu liberal y la evolución hacia principios ideológicos enraizados en Francia, determinó que la clase adinerada criolla dirigiera su postura hacia posiciones de confrontación con el *status quo*. Comenzó desde finales del XVIII un proceso de rebeldía que transitaría varias etapas y que surgiría desde las más altas capas de la sacarocracia criolla, integrada mayoritariamente por descendientes de españoles. Una vez alcanzada su madurez física e intelectual, se reconocían en una realidad diferente. Eran en su mayoría dueños de esclavos, pero iban tomando posiciones de oposición a la esclavitud, por cuestiones que vinculaban los principios a los intereses de desarrollo económico y tecnológico. La esclavitud era sin duda una rémora social, económica y política.

Varias corrientes se reconocían en este cambio. Ideólogos como Félix Varela y José de la Luz y Caballero habían iniciado una obra docente que dejó sus frutos en los cambios que se instrumentaron desde fines del siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX. El recorrido de estos movimientos se inicia con el Reformismo, continúa con el Anexionismo y finaliza con las dos etapas de la guerra de Independencia.

La Generación del 92, la Ilustración Reformista Cubana, brotó asentada en las ideas del Reformismo. Defendían la solución basada en la idea de “con España si, pero de otra manera”. Entre ellos destacan Francisco de Arango y Parreño, Joaquín de Santa Cruz, el primero en experimentar con la máquina de vapor en Cuba, el obispo Luis de Peñalver y Cárdenas y don Tomás Romay y Chacón, científico e introductor de la vacuna antivariólica. Ya entrado el siglo XIX, la figura de mayor relevancia del movimiento liberal reformista en 1830 fue José Antonio Saco. Alumno y practicante de la filosofía del Félix Varela, Saco, heredó de su maestro el ideal de una Cuba independiente, tanto de España como de Estados Unidos. Enfrentado al Anexionismo, Saco se mostraba orgulloso de su condición de cubano.

Surgieron movimientos reformistas, que pretendían el avance de las políticas coloniales, sin necesidad de deshacer los vínculos con la corona. También brotaron movimientos anexionistas, que luchaban por unirse a los Estados Unidos, como parte de un estado más de la Unión.

El Reformismo se puso de manifiesto desde fines del siglo XVIII cuando se consideraba, que con la aceptación de algunas propuestas realizadas por los criollos a España, la metrópoli española permitiría la introducción de reformas de carácter económico que

contribuirían a la libertad de comercio y proporcionarían a los criollos un mayor control sobre la organización y explotación de la economía de la isla.

El Anexionismo tomó cauce en el siglo XIX. Pretendía que la isla de Cuba pasara a formar parte de los Estados Unidos de Norteamérica. La evolución ideológica del pensamiento independentista estuvo representada en la obra de pensadores que apoyaron esta filosofía, maestros, abogados, algunos hijos de dueños de ingenios, o propietarios de considerables extensiones de tierra, escritores, poetas, filósofos, muchos criollos de padres españoles, otros profesionales que habían cursado estudios en universidades españolas, formados bajo el pensamiento filosófico y científico, que demandaban un espacio de libertad. Su soporte ideológico se había gestado en las enseñanzas de algunos maestros del Seminario de San Carlos y San Ambrosio. La mayoría de estos criollos hijos de españoles se debatían entre posiciones reformistas y tendencias anexionistas, para después llegar a enfoques independentistas.

Las contradicciones que comenzaron con el cuestionamiento del poder colonial se agudizaron hasta culminar en la organización de la insurrección armada que estalló en la zona oriental de Cuba. Tras un período de muchas conspiraciones y rebeliones, que tenían como trasfondo las luchas por la abolición de la esclavitud, se inició un movimiento de liberación nacional que transcurrió entre 1868 y 1898, con el estallido de dos guerras: la guerra de los Diez años (1868-1878) y la guerra de independencia de 1895, que finalizó en 1898

### **2.8.1 La conspiración de la Escalera**

No solo la burguesía blanca enarboló la causa independentista. La participación de los esclavos en las insurrecciones fue definitiva. Junto a la gran masa de esclavos negros, se alineaba también un ingente número de negros y pardos libres, que componían el grueso de una burguesía de color, cuya actividad económica había empezado a rendir tantos frutos, que para frenarla se organizó una de las más cruentas campañas de destrucción racial que se recuerdan en territorio cubano: la llamada Conspiración de la Escalera, que trató de frenarse mediante la instrumentación del proceso del mismo nombre.

La ideología abolicionista había calado tanto en el sector de la burguesía blanca, como en las masas de negros y mulatos, esclavos o libertos. Como hemos mencionado, una potente burguesía de gente de color, integrada por hombres y mujeres de todos los oficios y profesiones, se hacía cada vez más fuerte económicamente. El temor que despertaban en la corona los hechos de la Revolución de Haití y los recientes levantamientos de dotaciones de esclavos que se hacían fuertes en los palenques de cimarrones, llevaron a las autoridades españolas a iniciar un cruel y sanguinario movimiento represivo. Recibió el nombre de proceso de La Escalera porque los detenidos se ataban a una escalera para ser torturados.

El proceso de La Escalera sirvió a las autoridades para deshacerse no solo de conspiradores reales, sino de todos aquellos hombres de color de considerable fortuna, miembros destacados de la comunidad negra, sobresalientes en todo tipo de profesiones y hasta personalidades relevantes de la cultura y de la música, aunque fueran totalmente inocentes de los cargos de conspiración que se les imputaban. Arrojó réditos económicos a las autoridades, pues los cuantiosos bienes de la gente de color eran confiscados.

El gobernador español al frente de esta política represiva fue Leopoldo O'Donnell y Jorris. A los alzamientos de esclavos producidos en 1843, respondió con la represión de la Escalera en enero del año 1844.

Según las sentencias dictadas por la comisión militar de Matanzas, fueron involucradas 3,076 personas. De estas el 71,09% eran negros y mulatos libres, el 25,45% esclavos y sólo el 3,12% blancos. De los esclavos únicamente el 10,5% procedía de las plantaciones. (Torres-Cuevas, E. 2016:187)

El ataque del proceso de La Escalera fue dirigido también contra las figuras representativas de la *intelligentsia negra* en la isla. Para dar ejemplo se fusiló al poeta mestizo *Gabriel de la Concepción Valdés, Plácido*, cuya culpabilidad y participación en la conspiración nunca fueron probadas (Giral, 1986).

## **2.9 La Guerra de los Diez Años (1868-1878) y la Guerra de 1895-1898**

El proceso de liberación nacional y cambio social que conduce a la llamada guerra de independencia consta de dos etapas históricas: la llamada Guerra de los Diez Años, (1868-1878) comandada por Carlos Manuel de Céspedes y por Ignacio Agramonte, y la Guerra de 1895-1898 que puso fin al dominio de España sobre la isla. Entre otros, des-

tacan en este período las figuras cimeras de Antonio Maceo y Máximo Gómez en el terreno militar, y en el político, el poderío ideológico de la obra de José Martí Pérez (1853-1895)<sup>9</sup>

El inicio de la guerra por la independencia de Cuba fue apoyado por la inmensa población de origen africano, tanto los de nación como los descendientes de africanos nacidos en Cuba, los negros y mulatos criollos. Las rebeliones de los africanos esclavizados se forjaron primero en el deseo de lograr la libertad fuera del imperio de la ley colonial. Poco después fue desarrollándose un sentimiento de identidad nacional, que tuvo inspiración en la burguesía blanca criolla. Esta asumió la causa abolicionista junto a sus ansias independentistas y actuó con fidelidad a sus principios, dando la libertad a sus propios esclavos (Paz, 1993).

La primera acción simbólica del ejército libertador tuvo lugar el 10 de octubre de 1868. Fue protagonizada por Carlos Manuel de Céspedes, miembro de la clase pudiente criolla, terrateniente y amo de esclavos. Convocó a su dotación de esclavos a toque de campana, en su finca La Damajagua. Les propuso que se unieran a la insurrección armada

---

<sup>9</sup> José Martí Pérez fue un escritor, periodista y revolucionario cubano que fraguó un espacio ideológico de unidad a lo largo de toda su obra. Fundó el Partido Revolucionario Cubano, que articuló el entendimiento de las partes involucradas con un discurso basado en la unidad de acción y en sólidos principios ideológicos. Poeta, ensayista, crítico, humanista total, Martí ocupa una reconocida posición dentro de las figuras notables de las Letras y la Política de la América hispana. Su obra poética y sus ensayos políticos alcanzan relevancia internacional, tanto por su mérito estético, como por su valor ideológico. Para los cubanos es considerado el Apóstol de sus libertades.

contra el poder español, con la solemne promesa de que los que se incorporaran a la lucha, serían libres desde ese momento. Céspedes supo utilizar, en la lucha, el deseo de los negros de adquirir su preciada libertad. En esta gesta, destacaron líderes negros y mulatos que, venidos de los estratos más bajos de la sociedad colonial, llegaron a alcanzar altos grados militares. Ellos conformarían el cuerpo central del ejército mambí.<sup>10</sup>

La era abolicionista se inicia en Cuba en 1868. En la metrópoli también se alzaban voces contra la esclavitud. El 15 de octubre de ese año, la *Junta Superior Revolucionaria española*, dictó un decreto que afirmaba que “La esclavitud de los negros es un ultraje a la naturaleza humana, una afrenta para España, única nación en el mundo civilizado que aún la conservaba en toda su integridad”, y proponía al gobierno provisional, que declarase la libertad de todos los nacidos de mujer esclava. Así quería solemnizar España su postura antiesclavista.

Después del llamamiento de La Damajagua, Carlos Manuel Céspedes, constituido en Capitán General del Ejército Libertador de Cuba, redactó la proclamación que oficializaba la libertad de los esclavos en una Cuba libre. El decreto de Carlos Manuel de Céspedes que abolía la esclavitud, fue publicado en Bayamo el 27 de diciembre de 1868. Por su importancia, transcribimos sus puntos principales:

---

<sup>10</sup> Mambí: nombre dado al soldado que integraba las filas del ejército independentista en Cuba.

Carlos Manuel de Céspedes, Capitán General del Ejército Libertador de Cuba y encargado de su Gobierno provincial: La revolución de Cuba al proclamar la independencia de la patria, ha proclamado con ella todas las libertades y mal podía aceptar la grande inconsecuencia de limitar aquellas a una sola parte de la población del país.

Cuba libre es incompatible con Cuba esclavista y la abolición de las instituciones españolas debe comprender y comprende por necesidad y por razón de la más alta justicia la de la esclavitud como la más inicua de todas. (...)

Por tanto, y en uso de las facultades de que estoy investido, he resuelto que ahora y mientras otra cosa no se acuerde por el país, se observen los siguientes artículos:

Primero. Quedan declarados libres los esclavos que sus dueños presenten desde luego con este objeto a los jefes militares, reservándose los propietarios que así lo desearan el derecho a la indemnización que la nación decreta y con opción al tipo mayor que se fije para los que se emancipen más tarde. Con este fin se expedirán a los propietarios los respectivos comprobantes.

Segundo. Estos libertos serán por ahora utilizados en el servicio de la patria, de la manera que se resuelva.

Tercero. A este efecto se nombrará una comisión que se haga cargo de darles empleo conveniente, conforme a un reglamento que se formará.

Cuarto. Fuera del caso previsto se seguirá obrando con los esclavos de los cubanos leales a la causa, de los españoles y extranjeros neutrales, de acuerdo con el principio de respeto a la propiedad proclamado por la revolución.

Quinto. Los esclavos de los que fueren convictos de ser enemigos de la patria y abiertamente contrarios a la revolución, serán confiscados con sus demás bienes y declarados libres sin derecho a indemnización utilizándolos en el servicio de la patria y en los términos ya prescriptos.

Sexto. Para resolver respecto a la confiscación de bienes de que trata el artículo anterior se formará respectivo expediente en cada caso.

Séptimo. Los propietarios que faciliten sus esclavos para el servicio de la revolución, sin darlos libres por ahora, conservarán sus propiedades mientras no se resuelva sobre la esclavitud en general.”

Octavo. Serán declarados libres desde luego, los esclavos de los palenques que se presentaren a las autoridades cubanas, con derecho a bien vivir entre nosotros, bien a continuar en sus poblaciones del monte, reconociendo y acatando al gobierno de la Revolución.

Noveno. Los prófugos aislados que se capturasen o los que sin consentimiento de sus dueños se presenten a las autoridades, o jefes militares, no serán aceptados sin previa consulta con dichos dueños o resolución adoptada por este gobierno conforme está dispuesto en anterior decreto (Ortiz, 1975: 108-110).

El 25 de febrero de 1869, la asamblea del Camagüey, compuesta de Salvador Cisneros Betancourt, Eduardo Agramonte, Ignacio Agramonte, Francisco Sánchez y Antonio Zambrana, dictó un decreto de mayor recorrido aún que el de Carlos M. de Céspedes. De hecho, además de dejar abolida la esclavitud, acordaba una indemnización para los amos y resaltaba la responsabilidad de servicio a la patria, que debían asumir los nuevos ciudadanos.

Los hacendados esclavistas mantuvieron sus privilegios mientras la propiedad de esclavos era económicamente costeable. Pero la mecanización del proceso productivo, lograda con los avances tecnológicos; la conveniencia de la utilización del trabajo asalariado que posibilitaba el empleo de obreros cualificados; y, sobre todo, los cambios en la situación política de la metrópoli y de otros territorios europeos, así como los eventos

acaecidos en los Estados Unidos de América, provocaron un giro en el pensamiento de los hacendados esclavistas de la isla. Durante algún tiempo se habían mantenido en una posición de defensa del sistema, pero el peso de la realidad los dirigía hasta la comprensión de que la esclavitud, como institución, tenía que llegar a su fin.

Hacia el final de la guerra, la esclavitud era ya un sistema incosteable para la economía del sistema capitalista y los precios alcanzados por el azúcar se habían abaratado considerablemente en el mercado internacional.

La guerra de los diez años se dio por terminada en 1878. Muchos factores habían contribuido a minar los resultados. No se materializó el triunfo debido a las profundas desavenencias en cuanto a decisiones logísticas y tácticas, de- acuerdos entre los mandos, disputas por el control territorial y la intervención política de los mandos españoles, con una estrategia tendiente a la división de las tropas mambisas.

Las cosas tampoco iban bien en la metrópoli. Desde 1833 se habían desencadenado en el imperio una serie de contiendas civiles que iban a durar más de medio siglo y que provocarían un terremoto en las estructuras político-administrativas del reino. Diferentes casas reales de tendencias y objetivos contrapuestos se enfrentaban en las denominadas Guerras Carlistas, que disputaban no sola la tenencia del trono, sino el rumbo de la nación.

La guerra cubana iniciada en el 68 coincidiría con hechos acaecidos durante la tercera guerra carlista, que se desarrollaría entre 1872 y 1876. De estos hechos surgiría triunfante la figura del general Arsenio Martínez Campos, que después de sofocar alzamientos en Cataluña y en Valencia, fue enviado a Cuba, con el propósito de terminar la guerra criolla.

A su llegada a la isla Martínez Campos procedió con astucia. Prometió indulto para todos los desertores de la contienda, comenzó una serie de diálogos con dirigentes enfrentados con los mandos y aprovechó la desunión existente entre las filas mambisas. Ofreció a los insurrectos una paz vergonzante, el llamado Pacto del Zanjón, que fue firmado por la mayoría de los insurrectos, con la excepción del General Antonio Maceo, que se opuso al pacto, cuestionando la rendición de las tropas orientales a su mando. Este acontecimiento se conoce como la *Protesta de Baraguá*, del 15 de marzo de 1878.

Comenzaría un período de entreguerras que duraría casi veinte años. No cesaron las ansias de independencia de la colonia. Ni tampoco avanzó esta en su planteamiento de control colonial. Un intento de alzamiento y conflicto armado se produjo entre 1879-1880, bajo el mando del General Calixto García, en lo que se conoce como la Guerra Chiquita.

Pero la llama revolucionaria no se reavivó hasta el año 1895 que dio inicio a la etapa definitiva de la Guerra de Independencia. Durante años trabajaron muchos líderes que emprendiendo un proceso de gran trabajo político y de búsqueda de la unidad. Al frente de su basamento político e ideológico estaba José Martí, quien erigió el Partido Revolucionario Cubano, creado por y para la independencia de Cuba.

La guerra de independencia de Cuba reunió a hombres de diferentes estratos sociales: pobres, ricos, negros, blancos. El sentimiento de unidad se nucleó en torno a la idea de liberar a Cuba. El Ejército Libertador fue completamente integracionista.

No existían batallones diferentes que separaran a negros y blancos. Los negros y mulatos que participaron en la independencia de Cuba fueron muy numerosos y nos demuestran las grandes esperanzas que tenían en la revolución y en un cambio social, que mejorase su situación en la sociedad colonial.

No hay que caer en idealizaciones fútiles. Los fantasmas de la división siempre rondaron. Hubo facciones y enfrentamientos. En cuanto al racismo, permanecía en ciertos sectores de la burguesía criolla.

Después de tres años de encarnizadas batallas, la Guerra de Independencia llega a su fin. Por el lado español, las tropas vencidas estaban integradas por miles de hombres de extracción humilde, que habían sido llevados al conflicto con un total desconocimiento de su alcance y cuya participación militar había descansado en la mayoría de los casos, en necesidades económicas. En el lado del ejército mambí, la pobreza y las ansias de libertad habían motivado el ingreso a filas de hombres también de extracción humilde y de una población negra movida por sus ansias de libertad.

Llegado el año 1898, la lucha que se libraba entre España y Cuba termina de manera abrupta con la intervención de Estados Unidos en el conflicto. La supuesta voladura del acorazado Maine, de la Armada estadounidense, dota de una justificación plausible al país vecino, para intervenir como parte afectada. Los hechos se pierden en un rosario de conspiraciones pendientes de ser desveladas, pero el resultado final fue que las dos potencias coloniales dieron por finalizada la conflagración, excluyendo a los mandos superiores cubanos de cualquier tipo de negociación o discusión.

Con la ausencia, pues, de los representantes cubanos, se firma entre España y Estados Unidos el tratado de París, que es considerado por algunos importantes historiadores cubanos como “el traspaso de la isla de Cuba” (Loyola, O. 2016). Durante cuatro años, de 1898 a 1902 la isla se mantuvo como un protectorado norteamericano, bajo la supervisión de Leonard Wood. En la fortaleza del Castillo del Morro, ondearían por cuatro años dos banderas, la de Cuba y la de Estados Unidos.

## **2.10 Abolición de la esclavitud y sus consecuencias sociales**

La abolición de la esclavitud en Cuba se declara oficialmente en octubre de 1886. Pero ello no significó el cese del sometimiento de los afrocubanos. Después de la abolición de la esclavitud en 1886, los negros y mulatos continuaron luchando por la igualdad de derechos y contra la segregación racial bajo la coordinación del Directorio Central de las Sociedades de la Raza de Color (Helg, 2000).

La ley decretada el 7 de octubre de 1886 por las Cortes españolas, sobre la abolición de la esclavitud no tuvo las consecuencias drásticas que se produjeron en Haití. En realidad, el año de 1886 fue un año pacífico en el cual, los autonomistas cubanos, ahora con el respaldo de un gobierno liberal en España, alcanzaron su meta de adquirir autonomía, sobre todo económica y administrativa, frente a la metrópoli. En el aspecto económico Cuba siguió creciendo y su producción azucarera se incrementó en lugar de decrecer, como sucedió en otras colonias europeas. Sin embargo, a pesar de este escenario, pacífico y próspero en apariencia, la situación social de la población de origen africano no experimentó la transición que cabía esperarse.

La sociedad cubana se vio profundamente marcada por prejuicios raciales. Las diferencias basadas en el origen, raza o clase social de los individuos, lejos de solventarse, se acrecentaron. La situación de los negros tras la ley de la abolición de la esclavitud siguió siendo precaria. La población afrocubana debía afrontar un clima de diferenciación social, que hacía evidente el rechazo de una gran mayoría de habitantes blancos de la isla, hacia su presencia en determinados círculos. Su realidad económica tampoco mejoró.

Desde la finalización de la Guerra de los Diez Años se había observado que la cuestión negra era presentada como un principio fundamental de la liberación. El Pacto del Zanjón no garantizó ninguno de los dos objetivos fundamentales de la guerra: ni la abolición de la esclavitud ni la independencia de Cuba. Al concluir la Guerra de Independencia del 95, la situación de los afrocubanos fue prácticamente la misma, a pesar de que en el transcurso de las hostilidades se había declarado la Abolición de la Esclavitud.

Cuando José Martí fundó el Partido Revolucionario Cubano, había establecido ya los principios fundamentales de una futura república. En varios de sus artículos y discursos, Martí dejó expresado su punto de vista sobre la cuestión racial. Un ejemplo claro de ello es el artículo *Mi Raza*, publicado en el periódico *Patria*, en la ciudad de New York, el 16 de abril de 1893.

Esa de racista está siendo una palabra confusa y hay que ponerla en claro. El hombre no tiene ningún derecho especial porque pertenezca a una raza o a otra: dígame hombre, y ya se dicen todos los derechos. El negro, por negro, no es inferior ni superior a ningún otro hombre; peca por redundante el blanco que dice: "Mi raza"; peca por redundante el negro que dice: "Mi raza". Todo lo que divide a los hombres, todo lo que especifica, aparta o acorrala es un pecado contra la humanidad (Martí, 1893).

Una vez más el pensamiento martiano se adelanta, por su modernidad, a los tiempos en que vivió. Fue plenamente consciente de la importancia que habría de tener la cuestión racial en la futura república, en la futura nación, y lo imprescindible de la postura del ideario revolucionario democrático ante el tema de la raza.

Las grandes masas de antiguos esclavos, ahora libres, pasaron a instalarse en todo tipo de oficios. Muchos antiguos esclavos se mantuvieron en el campo transformados en jornaleros. Sin embargo, una parte considerable de la antigua población esclava inició la gran diáspora hacia el centro de las ciudades. Allí ejercían múltiples oficios: albañiles, carpinteros, peñeteros, herreros, vendedores ambulantes, trabajadores portuarios. Su poder adquisitivo era bajo y la gran mayoría no superaba el límite de la pobreza.

En la nueva república de 1902 costaba creer que un gran número de negros y mestizos libres hubiera formado parte una vez, hacia fines de la primera mitad siglo XIX, de un sector económico importante en la vida nacional.

## **2.11 La República de 1902**

El fin de la Guerra de Independencia de Cuba contra la metrópoli española, y la intervención de los Estados Unidos que decidió el llamado conflicto hispano-cubanoamericano concluyó con la instauración de la república mediatizada en 1902, gobernada por el sector más conservador de la burguesía criolla, bajo la supervisión del gobierno norteamericano.

En general, las clases dominantes integradas por una burguesía blanca pudiente no resultaron excesivamente dañadas con el cambio. Antes bien, las personalidades vivas que se habían enfrentado al dominio español gozaron de una posición relativamente aventajada dentro de las nuevas estructuras gobernantes.

El ideario martiano, que insistía en el concepto de *patria* como amplio lugar de desarrollo donde se inscribirían todos los grupos sociales, fue cambiando hacia una cierta abstracción ideológico-discursiva, que se instauró de arriba a abajo en todos los sectores poblacionales del país.

La guerra dejó un regusto extraño de triunfo y decepción. El coste había sido muy alto y la sangre vertida en las batallas que había sido derramada por los dos bandos, soportaba la presencia de un tercero en discordia. El sentimiento de frustración de las tropas cubanas que no pudieron tomar posesión de Santiago de Cuba ante la entrada del ejército norteamericano, se agudizaba al analizar la grave crisis económica y social que afrontaban los sectores más pobres del país.

### **2.11.1 Una diferente situación colonial**

La contradicción las características de la sociedad colonial española y la estructura económica y social que se impuso bajo la administración norteamericana, se hizo pronto evidente en la dinámica de clases.

Cuando hablamos del concepto de patria como abstracción discursiva, nos referimos a una práctica teórica encaminada a mantener la paz social en términos de aceptación de una realidad totalmente idealizada, que es presentada al pueblo recién liberado como

un logro *per se*, sin que constituya una realidad beneficiosa para la mayoría de la población que, por otra parte, presenta características muy diversas. Por un lado, estaban los interventores norteamericanos, que permanecieron aún después del triunfo de la república en las grandes instituciones financieras e industriales del país. Las compañías norteamericanas de minería, electricidad, caminos y agrícolas irrumpieron con gran fuerza, recolectando los frutos de la política ya anunciada por John Quincy Adams, la política conocida como “de la fruta madura” (Adams, 1810). A ella siguió la ejecución de las propuestas refrendadas en la Enmienda Platt, que continúan el proceso destinado a asegurar el control político sobre la isla (Leuchsenring, 1973). Los progresos económicos fueron evidentes para las clases altas y para un cierto sector medio de la población, miembros ambos de la raza blanca. En contraste, los blancos pobres desposeídos mostraban una imagen desigual de la nueva república. El habitante pobre de las zonas rurales era víctima de la problemática agraria, empeorada por un sistema injusto de explotación del trabajo.

En cuanto a la población de origen africano, no vio resueltos sus problemas ni después de la abolición de la esclavitud, ni con el triunfo de la república. La peor imagen de lo que fue el conflicto económico-social posterior a la guerra la ofrecen sociales más desposeídas: los antiguos esclavos y los criollos, descendientes de esclavos.

En un país que había emprendido una guerra por razones aparentemente justas, impulsadas por la búsqueda de un equilibrio social, surgió una nación donde se incrementaron o mantuvieron los discursos racistas y se ahondaron los prejuicios generados en la antigua relación amo-esclavo, blanco- negro, que habían enquistado la dinámica social en el panorama de la posguerra independentista.

La realidad de la población negra sufrió pocos cambios en la nueva república. La ansiada libertad, fue la entrada a un nuevo estatus jurídico, aunque los límites de esta libertad, en la sociedad cubana que nació con el gobierno de Tomás Estrada Palma en 1902, fue, en la mayoría de los casos, el comienzo de una vida marginal.

La población negra y mestiza buscó solución a sus angustias vitales en una esfera diferente a la realidad exterior, en la que, a pesar de todo, había que desenvolverse día a día. Como hombre sumergido en una joven “democracia” encontraba soluciones de realización personal en sus raíces. Tuvo que depositar sus esperanzas y el anhelo de alcanzar una vida mejor no en las inexistentes conquistas de la nueva nación independiente, ahora liberada del dominio español, sino en la vuelta a sus orígenes, en el denominado *espacio religioso*.

### **3 TRADICIONES RELIGIOSAS AFROCUBANAS**

El espacio religioso que actuaba como refugio de los hombres y mujeres cubanos pertenecientes a la raza negra, se trasladó desde los tiempos anteriores a la abolición a los espacios marginales urbanos o rurales de la nueva república. Continuó durante la primera mitad del siglo XX, rodeado de una aureola de misterio. Fue investigado en profundidad hacia los años 1930 y sucesivos por especialistas de raza blanca que creían en la igualdad racial y ha llegado a nuestros días en dos vertientes fundamentales: en la práctica ritual de un sector de la población y en las manifestaciones artísticas que lo reflejan, como expresión de la creatividad humana.

Las creencias y rituales presentes en la mitología de las distintas etnias de las poblaciones esclavas africanas muestran patrones comparables a los de otras grandes

culturas de la humanidad. Su singularidad no resulta sorprendente por las temáticas, sino por el hecho de que el sistema de creencias de los esclavos africanos del siglo XVI, observado en el momento en que se fusionó al sistema de creencias del colonizador español del siglo XVI, se ha conservado vivo e intacto hasta nuestros días a través una práctica religiosa que se desarrollaba en los barracones y que ha sido continuada por los descendientes de las masas de población de origen africano en sus lugares de vivienda. Se ha extendido, además, socialmente y ha superado las barreras raciales. Pero lo más relevante es que ha penetrado el espacio de las artes y se ha instaurado allí como memoria histórica de un pasado donde se produce la interacción de dos mundos. Se conserva intacto no sólo para disfrute estético. Aparece vivo como singular laboratorio que constituye un campo abierto para la observación de diacronías y sincronías sociales.

### **3.1 Raza, culto y república**

Con la llegada de la República de 1902 a Cuba, se llevó a cabo una transformación en cuanto a los espacios de reunión. Los cabildos fueron prohibidos y la población negra tuvo que reinventar un lugar nuevo, en el cual practicar sus cultos y ceremonias religiosas. Aparece así, la *casa-templo* o *Ilé-Osha*.

En este escenario se gesta una nueva cultura visual. Aumentan los elementos decorativos y los colores vivos. En un principio, esta transformación se realiza para mantener la imaginería católica como elemento visual predominante. Mas adelante, aumentan los utensilios y herramientas provenientes del culto, que devienen en elementos decorativos dentro de la sala principal de los *Ilé-Osha*.

Los intelectuales blancos comienzan a estudiar estos fenómenos, estimulados por las corrientes literarias y teóricas provenientes de Europa. Así, aparecen figuras que colaboran con renombrados sabios europeos. Es el caso de Fernando Ortiz, íntimo amigo de Malinowski,<sup>11</sup> con el que mantuvo una correspondencia fascinante. En las páginas informativas de la Fundación Fernando Ortiz podemos encontrar una valoración de este estudioso, que nos acercará a la cultura legada por los negros esclavos, con la frescura de la memoria reciente de muchos de sus propios protagonistas. Entre los títulos más importantes de este autor encontramos:

1906. Los negros brujos

1916: Los negros esclavos

1906 y 1916: Hampa afrocubana

1924: Glosario de afronegrismos

1940. Los instrumentos de la música afrocubana

1951: Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba

1952-1955: Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar

1959: Historia de una pelea cubana contra los demonios

---

<sup>11</sup> Bronislaw Malinowski (1884-1942), antropólogo británico de origen polaco, considerado el fundador de la Escuela funcional de Antropología, defendió que las instituciones humanas deben analizarse en el contexto general de su cultura. Elaboró interesantes teorías, que en su momento ayudaron a entender la humanidad.

1991: Estudios etnosociológicos

Don Fernando dedicó cada día de su larga vida a investigar el fascinante mundo de la presencia africana en una república joven, muy cercana generacionalmente a su propia evolución vital. Sabía que esa faceta era parte integrante de su nacionalidad. Por ello la información presente en este estudio sobre las raíces yorubas y bantúes del arte cubano, se fundamenta en los enfoques del Dr. Ortiz.

Del mismo modo, importantísimas referencias a la cultura de origen bantú y a la narrativa popular tanto de yorubas como de bantúes, nos van a llegar de la mano de la gran escritora e investigadora Lydia Cabrera.

Ambos intelectuales provienen de la alta burguesía habanera. Ellos supieron valorar toda la riqueza cultural que les aportaba el mundo de los sirvientes que los rodeaban, con los cuales, particularmente en el caso de Lydia Cabrera, supieron establecer lazos de una comunicación humana extraordinaria.

Lydia Cabrera fue una niña enfermiza y delicada y por ello, su muy adinerada familia decidió que recibiera una completa educación en casa. Estaba además rodeada de los cuidados de su nodriza negra, Teresa, que fue quien la introdujo en el mundo de los negros y mulatos, primero con sus nanas y cuentos llenos de palabras en lengua africana, después llevándola a los *güemileres*, las fiestas rituales, donde se convirtió en una más de la familia, entrando en las casas-templo de los libertos urbanos que hasta hacía muy poco habían sido esclavos de dotación. No todo el mundo podía entrar en esas casas. Pero a la niña Lydia le abrieron las puertas y ella supo devolver todo el amor que recibió,

dejándolos hablar en sus libros: *Cuentos negros de Cuba*, que escribió en París, *Anagó*, *Vocabulario Lucumí*, *La sociedad secreta abakuá* y *El Monte*, entre otros.

Cuando Lorca le dedicó su romance *La casada infiel*, la sociedad burguesa habanera se conmocionó. Esto nos lo cuenta así Guillermo Cabrera Infante en su prólogo a la Edición de los *Cuentos Negros*:

Cuando leyeron la dedicatoria lorquiana (“A Lydia Cabrera y su negrita”), se escandalizaron desde la Habana. Padecían, como todos los cubanos de su clase de ese tiempo, el mal de la bobería. (Cabrera, 1996: 4).

A Lydia poco le iba a importar opinaran sus críticos. Después de todo, los negros le habían abierto las puertas de su *ilé-osha* (casa templo) desde que era una niñita, cuando entró por primera vez en una, de la mano de la negra Teresa.

### **3.2 La Casa-Templo: Nuevos espacios de reunión para la comunidad de origen africano**

La casa-templo o *Ilé-Osha*<sup>12</sup>, sustituye a los cabildos y las cofradías. Se trata del espacio donde se practican los rituales de origen cubano, la casa en la cual se lleva a cabo

---

<sup>12</sup> Ilé: casa, domicilió en yoruba; Osha u Ocha: sagrado.

el culto de la *Regla de Osha*. Es el centro donde viven los practicantes de los cultos de ascendencia yoruba y por supuesto, donde se transfieren las enseñanzas religiosas.

Este es un espacio sagrado marcado visualmente por el *mariwó*<sup>13</sup> como referencia al monte, al espacio natural. En la casa-templo de *Cariosha*<sup>14</sup> se realizan festividades, y todas las actividades concernientes a la práctica de la religión yoruba.

El espacio donde se realizan las ceremonias de procedencia bantú recibe el nombre de *Munanso-bele*<sup>15</sup>. así como lo que fueron los cabildos caraba- lés se transformaron en las *Casas de las Potencias*<sup>16</sup> de una agrupación para hombres, la llamada *Sociedad Secreta Abakuá*.<sup>17</sup>

Dentro del conjunto de miembros de una comunidad de ascendencia yorubas, existe un orden jerárquico. La taxonomía que organiza a los iniciados en los secretos de la religión tiene en cuenta el grado de conocimiento de una filosofía ancestral. Desde el punto de vista lingüístico, podemos observar que, para designar estas categorías, se utilizan los

---

<sup>13</sup> Especie de sayón hecho de guano de palma, que viste el dios masculino Oggún, representante del Bosque y los trabajos de hierro.

<sup>14</sup> Espacio para fiestas rituales

<sup>15</sup> Casa sagrada en bantú.

<sup>16</sup> Jerarquías dentro de una comunidad bantú o yoruba

<sup>17</sup> Sociedad Secreta integrada solamente por hombres. Su origen está vinculado a las comunidades africanas que trabajaban en el sector portuario. Es una sociedad iniciática.

nombres en la lengua yoruba. Babalochas, Iyalochas y Babalawos<sup>18</sup>, son algunos de los nombres empleados para los distintos niveles de conocimiento y antigüedad en el colectivo que se reúne en las *ilé-oshá*. Estas funcionan también como punto de aprendizaje, apoyo comunitario y humanitario y transmisión oral de los principios esenciales del culto. Estos espacios privados que nacieron en la república se mantienen en nuestros días.

El *ile-Osha* se caracteriza por la existencia de objetos como receptáculos de las divinidades. Desde la época colonial hasta el siglo XX, se pasó de los recipientes rústicos de barro a utilizar objetos de fina porcelana. Cada *orisha*<sup>19</sup> tiene sus propios elementos visuales, que identifican el espacio sagrado, con los colores, los elementos pictóricos y escultóricos y otros instrumentos que reinan en este espacio. Todo ello forma parte de la caracterización tipológica de la casa-templo de la Regla de Osha.

Las tradiciones religiosas afrocubanas han ido gestando una cultura popular muy visual, debido a los elementos decorativos que, desde la *Casa del Cabildo*, se han ido adaptando a los espacios, en los cuales se practicaban los rituales. En un principio para mantener la imaginería católica como elemento visual predominante y, más tarde, uniendo a ello, los utensilios y herramientas provenientes del culto, devenidos en elementos decorativos dentro de la sala principal de los *Ilé-Osha*. En las ceremonias de iniciación de la *Regla de Osha*, prevalece el uso de los números arábigos y de los colores,

---

<sup>18</sup> Babalochas, Iyalochas, Babalawo, son voces que designan a individuos con un alto grado de sabiduría que están investidos de autoridad y conocimientos mágicos que permiten asumir tareas de adivinación y actuar como consejeros.

<sup>19</sup> Divinidad yoruba relacionada con un elemento de la naturaleza

para identificar los signos y caracterizar al *Orisha* o divinidad de la naturaleza a la que se rinde respeto y oración.

El escenario del *Ilé-Osha*, como casa-templo de la religión yoruba, aporta a la cultura popular cubana una expresión visual muy significativa, en tanto que el contexto, se va definiendo con los atributos propios de cada orisha, y con la presencia de todos los elementos que complementan la simbología.

La casa-templo llamada *Munanso-bele* es el espacio sagrado de la Regla bantú del Palo Monte<sup>20</sup>, donde prevalecen los elementos propios de la naturaleza: el reino vegetal, animal y mineral se representan como reconstrucción del universo. En el *Munanso-bele* en Cuba los practicantes se congregan y realizan comidas y fiestas, propias de los cultos de palo monte que tratan de reeditar el ambiente primigenio de lo africano.

Se mantienen los cantos y los bailes tradicionales, en los que participan tanto los iniciados como los no iniciados. Los objetos de la ceremonia de Palo Monte son verdaderas esculturas que, según los practicantes, aumentan la energía del objeto fundamentado (Barnet, 1995).

Desde los tiempos de la esclavitud, cuando la comunidad negra permanecía en barracones, hasta las etapas republicanas de marginación, estos espacios servían como

---

<sup>20</sup> Conjunto de principios y prácticas de la religión bantú practicada en Cuba, diferente al ritual de origen yoruba.

escenario de ejecución de las danzas, la música y el canto que se interpretaba en las lenguas originales y se dedicaban a las diferentes divinidades.

### **3.3 Una hagiografía afrocubana**

Cuando se aborda el tema de la presencia africana en Cuba y su incidencia decisiva en la historia y la cultura del país es importante tener en cuenta los hechos acontecidos en la isla a partir de la diáspora africana que se detallan en el capítulo segundo de nuestro estudio.

El negro esclavizado se tiene que instalar en una nueva realidad, como parte de una dimensión organizada por la estructura colonial. Allí el esclavo constituye la pieza fundamental del desarrollo económico y social una colonia que lo emplea desde relaciones de poder dominante/dominado. El sistema de catequización lo conduce hacia un mundo de jerarquías eclesiásticas y de creencias bíblicas al principio incomprensibles para el hombre negro, que tiene que ir asimilando paulatinamente.

Se acerca a ellas mediante un proceso de transmutación, un sincretismo, que vincula tradiciones y prácticas religiosas cristianas con la de sus culturas ancestrales. Cuando llega la República, el negro libre desafía la marginación social con el ejercicio de sus prácticas rituales más antiguas.

Sus antepasados africanos traídos a Cuba en el siglo XVI habían preservado por tradición oral sus creencias religiosas, sus rituales y sus lenguas autóctonas. El proceso de evangelización no consiguió erradicarlas. Permanecieron en un curioso proceso casi metafórico de superposición cultural.

Los sistemas religiosos africanos se escondieron tras las imágenes de los santos católicos. Los esclavos acomodaron sus tradiciones africanas a la nueva situación. Reinterpretaron las nuevas enseñanzas y los orisha que habían viajado en los barcos negreros arraigaron en los campos. La naturaleza volvió a recobrar su protagonismo y ordenó la vida religiosa y social de los barracones (Laviña, 1989: 13).

Los evangelizadores, por supuesto, ejercían su labor ideológica y transmitían con convicción los principios doctrinarios judeo cristianos en los que creían sinceramente. El proceso de desculturización religiosa de los esclavos no cuajó sin embargo en estas gentes. Se transformó en otra cosa, un sistema alternativo, un conjunto de creencias que fusionaba los dos sistemas teológicos. Las prácticas rituales africanas, basadas en mitemas<sup>21</sup> universales, fueron juzgadas como pecaminosas, diabólicas y opuestas a las verdaderas enseñanzas bíblicas, por los amos que los sometían.

Los cabildos y cofradías que copiaban estructuras coloniales se prohibieron después de la abolición de la esclavitud. La influencia de estas agrupaciones se había vuelto peligrosa a los ojos de las autoridades, que temían las prácticas rituales dentro de esos recintos. Por eso muchos cabildos que daban cohesión a la comunidad africana, se disgregaron y los espacios de reunión se hicieron más reducidos. Aparece un complicado proceso de readaptación del negro a la nueva estructura social.

---

<sup>21</sup> Mitema. Según el antropólogo francés Lévi-Strauss (1955), los mitemas son unidades de elementos culturales constantes que siempre aparecen relacionados con otros mitemas. Éstos se repiten una y otra vez en las leyendas populares y constituyen una base gnoseológica común a todas las culturas primitivas.

La comunidad negra y mestiza, tanto en la ciudad como en el campo, se ve marginada y afronta a menudo situaciones económicas precarias. Con la disolución de los cabildos y las cofradías, la comunidad negra solo queda articulada por sus nexos familiares y religiosos, no por espacios institucionales y mucho menos políticos. Los espacios religiosos se transforman en las llamadas casas-templos o *Ilé-Osha*, de las que hemos hablado, que fungen a la vez como recintos de culto y emplazamientos donde se mantienen y transmiten las enseñanzas religiosas y se preserva la herencia cultural.

Ya en la etapa republicana, a partir de 1902, se produjo una necesaria transición que afectó las formas de agrupamiento de la población negra y mestiza y que afectó la manera en que ellos practicaban, mantenían y transmitían sus creencias y sus ceremonias religiosas. La comunidad negra reactualiza el imaginario, la práctica de la religión y los recompondrá los lugares donde se llevarán a cabo, para lograr la adaptación a las nuevas condiciones sociales.

Por otra parte, la innegable existencia de prejuicios raciales en la sociedad republicana condiciona las conductas de las comunidades negras que van adoptando diferentes actitudes hacia sus religiones de origen. Estas nuevas actitudes del negro que convive e interactúa con individuos blancos que no siempre comprenden sus raíces, se pueden formular en tres tipos de respuestas fundamentales:

- La negación del pasado africano y la adopción total del catolicismo. Esta respuesta se da en ciertos sectores de la población negra y mestiza, que pretende un proceso de blanqueamiento cultural y asume las creencias cristianas, católicas o protestantes.
- La no transmisión de los cultos africanos a las familias directas. Se encuentran las familias negras que olvidan la religión africana, porque los ancianos practicantes,

no quieren revelar ese legado a sus descendientes, para protegerlos de los prejuicios de una sociedad dominante blanca.

- La práctica mantenida de forma oculta. Por último, están las familias negras que mantienen las religiones afrocubanas, pero de forma secreta.

Estos últimos continuaron la costumbre iniciada por sus antepasados esclavos que aprovechaban las festividades religiosas y las celebraciones oficiales de la iglesia como marco ideal para ejercer sus prácticas rituales, ocultándolas tras la máscara de actividades festivas consideradas “lícitas” por los amos.

Las tradiciones religiosas africanas se mantuvieron en los sectores más humildes de la población y en los socialmente marginados. También existieron practicantes de estas tradiciones en el círculo de familias más pudientes que decidieron ocultar esas creencias para no oponerse ideológicamente al entorno social al cual pertenecían.

El fenómeno relativo al apoyo espiritual que las prácticas religiosas ancestrales proporcionaban a la comunidad negra y mestiza en el período republicano es analizado por Bastide en estos términos:

Si estas sectas continúan vivas e incluso se desarrollan es porque cumplen funciones útiles, porque responden a una determinada necesidad. La masa de los negros, constituyendo una comunidad aparte, ocupando los estratos más bajos de la sociedad, y no pudiendo por falta de instrucción o de calificación profesional ascender en la jerarquía de las clases, encuentra en estas sectas, en primer lugar un ambiente protector contra los avatares del destino, luego ciertas posibilidades de ascenso que les permite elevarse por lo menos en la jerarquía sacerdotal, finalmente un status de prestigio que no pueden esperar alcanzar en la sociedad global. El americano negro vive en dos

mundos, cada uno dotado de sus propias reglas; se adapta por una parte a la sociedad que le rodea, pero mantiene vivas en cambio, en otro terreno, las religiones de sus antepasados (Bastide, 1969: 119-120).

En los países de América Latina y del Caribe, estos cultos se han mantenido como células vivas, sin sufrir muchas modificaciones internas, en lo esencial, hasta la primera mitad del siglo XX.

Distinguidos especialistas estudiarán la pervivencia de las culturas africanas empleando técnicas modernas de investigación etnológica. Destacan en la esfera de las investigaciones etnográficas y antropológicas, personalidades que desde principios de siglo comprendieron la trascendencia de este campo. En Cuba estos estudios, como ya hemos apuntado, son iniciados por Fernando Ortiz y continuados por su mejor y más aventajada discípula, Lydia Cabrera.

En *El Monte*, Cabrera utiliza una técnica personal, que refleja con extrema gracia y exactitud las narraciones de descendientes directos de esclavos africanos en las páginas de su libro. Estos antiguos esclavos o descendientes directos de ellos narran un sinfín de leyendas que se estructuran en un corpus de tipo didáctico. Este permite descifrar los mensajes que encierran las historias relacionadas con cada Orisha en su etapa humana.

Cada una de las experiencias es portadora de una enseñanza moral que valorará el practicante. Son recomendaciones y advertencias plenas de significados. Le acompaña un diccionario botánico que describe las propiedades de cada planta y la asociación de cada deidad con las plantas que le son propias. También establece los vínculos existentes en la Regla de Osha, el culto Palo Monte y la Sociedad Secreta Abakuá en lo concerniente al reino vegetal y a las propiedades mágicas atribuidas a las plantas.

Otro autor que hemos estudiado en profundidad y que destaca por su estudio de las religiones africanas que se han mantenido en Hispanoamérica es Roger Bastide. Destaca el análisis que realiza entre las religiones yorubas de África y de América en su libro *Las Américas Negras*. Estos autores han sido fundamentales en el enfoque de los siguientes capítulos.

### **3.4 Sistemas de adivinación yoruba y la Etnomatemática**

El matemático brasileño Ubiratan D'Ambrosio<sup>22</sup> ha revolucionado el mundo matemático moderno con la propuesta del concepto de la Etnomatemática. En síntesis, la ciencia moderna de la Etnomatemática se refiere a la aplicación de las matemáticas a los estudios culturales, específicamente los dirigidos al estudio de las culturas “sin expresiones escritas” (D'Ambrosio, 2000).

En espera de los estudios científicos que descifrarán en profundidad el alcance de estas técnicas, nosotros nos limitaremos, de momento, a describir el estado de la tradición

---

<sup>22</sup> Las dimensiones políticas y educacionales de la Etnomatemática, de Ubiratan D'Ambrosio. En: *Revista Números. Sociedad Canaria "Isaac Newton" de Profesores de Matemáticas*. Volumen 43-44. Septiembre de 2000. Páginas 439-444. La Laguna: Tenerife. [D'Ambrosio: (Brasil, 1932), es un matemático brasileño dedicado a la educación y la Historia de las Matemáticas. Pionero del estudio de esta ciencia, que aplica las Matemáticas al estudio de los comportamientos socioculturales.]

de la adivinación yoruba que se conserva en la sociedad cubana del siglo XXI y que proviene de los esclavos africanos que arribaron a la isla en tiempos de la trata.

Era práctica habitual del africano interesarse por acontecimientos de su futuro, y buscar consejo para afrontar sus crisis existenciales, mediante la ayuda prestada por el sacerdote investido de autoridad adivinatoria. En una mezcla de Psicología primitiva, sabiduría común y poesía, el campo del sistema adivinatorio yoruba pretende prestar un servicio práctico a los miembros de la comunidad. Lo hace utilizando sistemas de adivinación que van en orden de importancia, de la técnica más simple a la matemáticamente más compleja.

Al conjunto de las creencias africanas de origen yoruba, su mitología, sus ceremonias, sus técnicas de adivinación, se le llama *Regla de Osha*. En resumen, *Osha* se identifica con lo sagrado nacido directamente de África y el sustantivo Regla define el conjunto de sus preceptos, que deben ser observados rigurosamente para el bienestar de los practicantes. No obstante, la regla no es excluyente y todo el mundo puede acudir a solicitar su ayuda. Aquí intervienen los procesos de adivinación.

Todos los sistemas oraculares de la Regla de Osha y del Sistema de Adivinación de Ifá, se basan en aspectos numéricos. Se da por supuesto que los dioses africanos responden a través del caracol o diloggún o del ékuele, que es una cadena metálica usada por los *babalawos* o sacerdotes mayores. Cada deidad u orisha posee un número y cada combinación numérica, corresponde a un signo o destino, llamado *Oddun*. Los recursos utilizados son:

- El *Obbi*<sup>23</sup>: Es el sistema de adivinación más sencillo, aunque significativo. Es el sistema por el cual se expresan los diferentes orisha. Está basado en el valor del número cuatro, utilizando los signos opuestos: dos para el positivo y dos para el negativo. El fruto se divide en cuatro partes de igual tamaño y al ser lanzado y caer se asignan diferentes variantes numéricas que corresponden a afirmaciones o negaciones. Las diferentes combinaciones ofrecen los distintos mensajes de los orishas.
- *Dilogún*: Sistemas de adivinación que usa 16 caracoles o cauris. Las variantes numéricas vienen determinadas por el haz del cauri o apertura del caracol. El sistema adivinatorio se basa en las diferentes combinaciones que aparecen al tirar los caracoles. Cada combinación se corresponde con un Pataki que son las historias tradicionales de cada orisha. En este sistema adivinatorio y relacionan los Pataki con la deidad y, a su vez, estos se relacionan con las posibles soluciones al problema de la persona que consulta.
- *Metadilogún*: Incluye los números del 13 al 16, contenidos en el oráculo de Ifá<sup>24</sup>, solo destinado a ser interrogado por personas de gran experiencia y alto grado de calificación, los *babalawos* palabra yoruba que significa padre de los secretos.

---

<sup>23</sup> Obbi. En cuba es la fruta del coco.

<sup>24</sup> Tabla de adivinación.

### **3.4.1 La llamada de Invocación o Moyubba**

Antes iniciarse la lectura de estos sistemas oraculares debe existir una situación de apertura a través de la palabra sagrada. Recibe el nombre de Moyubba. En ella se ruega e invoca a las deidades y a los ancestros como iniciación al espacio sagrado. Esta invocación se realiza a modo de llave o puente para establecer la comunicación entre las personas y los dioses a los que se invocan. La Moyubba representa la génesis de la expresión oral para la invocación de sus divinidades. Lo que intentó ser silenciado tienen con la *Moyubba* la posibilidad de su propia expresión y el recuerdo de los antepasados.

### **3.5 Los Patakines o leyendas de los dioses**

Toda la filosofía yoruba se encierra en los *Patakines*. Estas leyendas de transmisión oral narran los avatares de la vida de sus deidades cuando en forma humana transitan en una vida terrenal. Cada uno de ellos encierra una enseñanza moral y una advertencia. Su importancia reside en que aglutinan, a través de la tradición oral, todas las historias correspondientes a cada estadio de la religión yoruba y explican el origen del universo y de la vida en el planeta, según la religión yoruba. Diferentes dioses encarnan fenómenos físicos y elementos naturales adoptando formas masculinas o femeninas y revelan cómo se formó la tierra, quién la formó, cómo se formó el hombre y qué divinidad u orisha lo formó y cómo se fue desarrollando el universo.

Se considera que los dioses viven diferentes encarnaciones. Por eso, en alguna de ellas pueden aparecer como hombres, mientras que, en otras, la divinidad en cuestión puede asumir el físico y el comportamiento femenino. A estas reencarnaciones se les

conoce como *camino*s. De modo que cada deidad tiene que recorrer determinados *camino*s en los cuales, afrontará experiencias que le ayudarán a superarse en su búsqueda del bien o de la realización completa. Es el mitema, que podríamos asociar con el principio del *karma* hinduista.

Una de las aportaciones más relevantes de la religión yoruba al concepto ontológico es, que no hay personas malas ni personas buenas, sino acciones loables y acciones incorrectas o equivocadas. Por ello cada *Pataki* o *patakín* es portador de una anécdota con una hermosa fabulación, referente al mundo de los *orishas*, que se muestran como seres que amaron, sufrieron, reinaron y ofrecen a través de su propia experiencia, un camino a seguir. La existencia del orisha no se considera modélica y perfecta, sino en la medida de su carácter humano. Los Patakines nos ofrecen una perspectiva de las enseñanzas éticas de los yorubas. En ellos se aprecia la filosofía, el valor práctico y a la vez poético del sistema religioso contenido en la *Regla de Osha*.

En el *pataki*, el orisha departe para ayudar a la persona que necesita consejo, desentrañando los posibles errores que ha cometido y ofreciendo una posible solución. Las soluciones surgen desde la propia naturaleza, del reino vegetal, animal y mineral pueden solucionar los problemas de forma simple y concreta. Así en la ayuda a los hombres intervienen frutos, flores, piedras o animales ofrecidos a los elementos de la naturaleza, como ofrendas salvadoras. El mar, la tierra y los árboles están presentes en el proceso y

reviven las historias de los antiguos Patakines narrados por los *griots*<sup>25</sup> para evitar males o remediar errores. La religión yoruba, mantiene una profunda relación entre el ser humano y la naturaleza que le rodea, tanto en el pensamiento como en el contexto donde tienen lugar algunas ceremonias.

La naturaleza, que es fuente de energía vital, aporta, a su vez, poder y fuerza al hombre. Cada orisha se identifica con un elemento de la naturaleza y desde esta identificación, los *orishas* aportan su sabiduría al hombre y le muestran el modo de asumir su realidad, conociendo los llamados signos o destinos.

Las narraciones abarcan la poesía, la sabiduría y la cognición presente en la religión de la cultura yoruba. En cada patakín se manifiesta la personalidad de los dioses u orishas, los aspectos singulares que perfilan su carácter y los actos que identifican su trayectoria vital. Por ello en la religión yoruba, los iniciados asumen los rasgos y la personalidad del *orisha* que le corresponde, recreando en cada ser humano, una manera de ser y de proyectarse. Los orishas se transforman en arquetipos culturales y paradigmas

---

<sup>25</sup> Griot. Se trata de un narrador de historias que relata leyendas generalmente de sucesos reales. Son los responsables de preservar las historias del reino: batallas, mitos, genealogía de sus integrantes, etc. Sus narraciones van acompañadas de cantos y de instrumentos como el *kora*, instrumento característico africano, similar a una pequeña arpa que al ser tocado suena parecido a una guitarra flamenca. Los *griot* forman una casta especial y su condición es hereditaria. Por estas razones, no pueden casarse más que con una mujer *griot*. Pueden ser considerados como contadores de historias, como un personaje espiritual, incluso como un bufón que utiliza la sátira para sus narraciones. En general está siempre del lado del poder y se convierte, en muchas ocasiones, en un instrumento que apoya el poder establecido (Merriam, 1964: 141).

para los iniciados y, dentro de estas comunidades religiosas, son formas de revalorizar la personalidad de los ancestros africanos, esta vez en las imágenes de los *orishas*.

Los *Patakines* establecen unas pautas dentro del complejo sistema de adivinación conectado con la numerología. Cada *orisha* está relacionado con un número y cada relación numérica corresponde a un *patakín*. En algunas ocasiones las divinidades no utilizan la mediación de los *diloggún* ni de *Ifá*, sino que descienden a la Tierra para transmitir directamente sus mensajes a través de los hijos iniciados o se manifiestan en sueños, tal como relata Lydia Cabrera en su libro *Yemayá y Oshún*. (Cabrera, 1994).

Se transmite al consultante un grupo de advertencias. Se establece la lectura de hechos de su pasado o de su probable futuro y, por supuesto, todo ello se acompaña de procedimientos de purificación y limpieza de los malos augurios.

El significado de los sistemas adivinatorios en la religión yoruba ha permanecido vivo por transmisión oral. Constituye un recurso de acompañamiento para la persona y su viaje en la tierra, pero también para su tránsito a la muerte, ya que se considera que cuando una persona muere, su espíritu vuelve a las energías de su *orisha* y de la naturaleza. Los sistemas adivinatorios pertenecen a la historia de una etnia que ha dejado su legado a pesar de las prohibiciones y los prejuicios sociales y ha consolidado la personalidad de toda una comunidad negra.

*Mircea Eliade* nos explica el deseo del hombre religioso por vivir en lo sagrado:

El deseo del hombre religioso de vivir en lo sagrado equivale, de hecho, a su afán de situarse en la realidad objetiva, de no dejarse paralizar por la realidad sin fin de las experiencias puramente subjetivas, de vivir en un mundo real y eficiente y no en una

ilusión. Tal comportamiento se verifica en todos los planos de su existencia, pero se evidencia sobre todo en el deseo del hombre religioso de moverse en un mundo santificado, es decir, en un espacio sagrado. Esta es la razón que ha conducido a elaborar técnicas de orientación, las cuales, propiamente hablando, son técnicas de construcción del espacio sagrado. Mas no se debe creer que se trata de un trabajo humano, que es su propio esfuerzo lo que le permite al hombre consagrar un espacio. En realidad, el ritual por el cual construye un espacio sagrado es eficiente en la medida que reproduce la obra de los dioses (Eliade, 1981: 31-32).

Los *orishas*, en muchas ocasiones, demandan como ofrenda, la celebración de una fiesta, con todo su ceremonial musical y danzario, para poder asegurar su protección. Son fiestas ceremoniales cuyo origen está en los rituales africanos y que pervivieron en la época de la esclavitud colonial. Estas celebraciones no sólo acompañan la presencia de la deidad entre los hombres, sino que constituyen el preámbulo imprescindible para el trance extático de los iniciados. Así como en otras religiones, sibilas, bacantes, sacerdotisas o druidas han transmitido a través de diferentes ritos sus mensajes divinos, los yorubas lo han hecho con introducciones musicales y danzarías, para materializar o corporeizar sus deidades y la comunicación con lo desconocido.

El estudio la pervivencia de estos ritos en las artes escénicas actuales es el objeto principal de la investigación de esta tesis.

### **3.6 Paralelismos mitológicos**

Al abordar la interpretación del fenómeno del sincretismo religioso afrocubano, las herramientas conceptuales que nos proporciona la mitología como disciplina científica

constituyen un recurso imprescindible para alejarnos de enfoques costumbristas, al basarnos especialmente en los aportes teóricos del filósofo y antropólogo polaco Bronislaw Malinowski y del antropólogo francés Claude Lévi-Strauss.

Con la aparición en el siglo XIX de la mitología como ciencia, autoridades de diversas ramas científicas (antropólogos, arqueólogos, biólogos), emprendieron el estudio de los mitos desde una nueva perspectiva. Max Müller, a quien se considera el padre de la Mitología Comparada, dedicó su trabajo a explicar la mitología partiendo del estudio comparativo de las lenguas.

Un estudio comparado de diversas lenguas indoeuropeas mostraba la afinidad de nombres divinos de las leyendas védicas, con nombres de la mitología griega (el dios védico Dyaus y el griego Zeus, por ejemplo). Además de la etimología, la identificación de esos dioses con fenómenos de la naturaleza y su representación antropomórfica, volcada en expresiones metafóricas, poéticas, aclaraban un comportamiento cultural común a muchas comunidades humanas que, en lo tocante a aspectos étnicos, parecían muy distantes entre sí.

Con los estudios de mitología comparada se continuó investigando la existencia de paralelismos entre los mitos de la conocida cultura clásica occidental y las leyendas de los llamados pueblos primitivos. Científicos como Heyne (1764) o Creuzer (1812), investigaron y contrastaron mitos procedentes de diferentes sociedades, encontrando en ellos patrones reiterados de comportamiento, tanto lingüísticos como rituales.

La personificación y la humanización de los dioses están presentes en todos ellos, con excepción de algunas deidades que nunca adoptan representación antropomórfica y que simbolizan conceptos abstractos.

Los mitos de los africanos asentados en Cuba se han mantenido vivos por tradición oral, atestiguando las hipótesis de los estudios antropológicos relacionados con la Mitología como ciencia. Diferentes escuelas abordan el estudio de las mitologías desde diversas plataformas teóricas. Así las distintas ramas de la mitología (Mitología histórica, Funcional, Estructural, etc.) enfocan sus estudios desde perspectivas diversas, pero basadas siempre en el concepto de mito como sistema organizativo de creencias y comportamientos humanos.

El antropólogo francés Claude Lévi-Strauss hace uso de una metodología dirigida hacia el estudio del lenguaje. Enfoca el método estructuralista creado por Ferdinand de Saussure hacia la antropología. El comportamiento de las relaciones familiares, los mitos, las costumbres, los nexos tribales, las alianzas, son observados en su dialéctica de oposiciones, tal como se estudian en el método estructural las oposiciones lingüísticas.

Lévi-Strauss centra el estudio de las mitologías primitivas acuñando el concepto de *mitema*. Se describen los *mitemas* como unidades de elementos culturales constantes, que se repiten y reensamblan una y otra vez en las leyendas populares y que constituyen una base gnoseológica común a todas las culturas primitivas.

Lévi-Strauss, que vivió en Brasil desde 1935 a 1939 y desempeñó allí su trabajo etnográfico, tuvo amplia experiencia con culturas autóctonas en tierras brasileñas. Ocupó un lugar destacado entre todos los investigadores del comportamiento de las diferentes sociedades humanas y de sus mitos y patrones. Analizó desde el punto de vista estructuralista, los opuestos constantes como el ciclo vida-muerte, las batallas de luz y oscuridad, y la relación de naturaleza/hombre que expresan una dialéctica recurrente. A pesar de las críticas recibidas de parte de Sartre y otros intelectuales, sus aportes contribuyen a revalorizar el pensamiento de las llamadas sociedades salvajes, y

reasignarle el lugar que históricamente les corresponde y que le habían escatimado prejuicios de índole racial y social.

Otra relevante figura europea de la Antropología social es Bronislaw Malinowski, considerado el padre de la etnografía. En 1929 Malinowski llega a La Habana y conoce al sabio cubano Don Fernando Ortiz. Con él intercambió ideas sobre las transformaciones de las culturas y su impacto en las civilizaciones. Mientras se encontraba trabajando en la Universidad de Yale como profesor, escribe la introducción al libro de Ortiz, *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar*, estudio éste de tintes poéticos sobre el recorrido económico y social de los dos productos fundamentales de la economía criolla, blanca una, negro el otro, en los que la mano de obra esclava tuvo un rol preponderante.

El denominador común del enfoque moderno de los estudios contemporáneos de la Mitología es la presencia de respuestas mágicas como interacción con el mundo natural, como fuente de poder práctico que intenta el control de las fuerzas de la naturaleza, con un valor funcional a la par que gnoseológico.

Los grupos humanos *transculturados* como ocurre en el caso de las grandes migraciones y de manera mucho más dramática durante el comercio y la trata de esclavos, transportan consigo su cultura y sus prácticas sociales. Y para emplear un concepto de Lévi-Strauss, también aportan sus *mitemas*<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Mitema. Según el antropólogo francés Lévi-Strauss (1955), los mitemas son unidades de elementos culturales constantes que siempre aparecen relacionados con otros mitemas. Éstos se repiten una

En el caso de los individuos sometidos al régimen esclavista, muchas de esas prácticas habituales son caracterizadas por la cultura dominante como nefastas, contrarias a la moral o irracionales. El factor racial se incluye en esa dispar relación como un elemento alienante de las sociedades occidentales desde la introducción en América de mano de obra esclava procedente del continente africano. Ese fue el caso de las prácticas rituales de los negros esclavos importados a Cuba. Los mitemas presentes en el sistema gnoseológico de los esclavos, en sus *mitologemas*, constituían un factor de oposición frente al sistema de *mitemas* de los colonizadores, aunque un análisis cercano, que emplee o no los conceptos del antropólogo Levi Strauss, permitiría ver la existencia de innumerables puntos de convergencia.

La interacción del hombre africano con los poderes espirituales se establecía de una manera diferente a la relación religiosa del hombre español del siglo XVI, aunque en determinadas circunstancias esa oposición derivara, en definitiva, de raíces comunes. Constituye un comportamiento característico de las interacciones entre grupo dominante y grupo dominado.

No obstante, a pesar de las diferencias rituales dominante/dominado, la convergencia residía en su humanidad, en la eterna lucha de opuestos: vida y muerte, necesidad y libertad, bien y mal, manifestados en el afán de dominio de los fenómenos naturales y en la necesidad común de control de la realidad exterior experimentada por todos los seres humanos desde su aparición sobre la faz de la tierra.

---

y otra vez en las leyendas populares y constituyen una base gnoseológica común a todas las culturas primitivas.

### 3.7 Raíces bantúes

El ritual de la cultura bantú, toma la naturaleza como fuerza nutricia, como elemento vivificador. Los elementos de la naturaleza son fundamentales para las concepciones animistas de origen bantú. Las plantas protectoras, las maderas nobles y sólidas, las piedras, el sol, las estrellas, los vientos y las aguas, sirvieron a los esclavos provenientes de las culturas de origen bantú para organizar su universo, para replantearse la acción mediante la palabra reveladora de la fuerza de la naturaleza. El objeto protege al portador y para el esclavo constituía un apoyo para transformarse interiormente. El hombre negro, pese a su condición de esclavo, se sentía protegido por sus creencias en las fuerzas de la naturaleza. El objeto protector podía ser de cualquier tipo (piedra, raíz, planta, semilla, caracol, etc.), pero tenía una relación estrecha con la naturaleza y formaba parte de una dimensión en la que al esclavo le era permitido retomar la palabra, el canto y la llamada a los ancestros. Las ceremonias y el uso y recogida de las plantas se acompañaban con música:

Cada ingenio, cada cafetal -relata Suárez y Romero-, tiene sus canciones particulares, que se diferencian no solo en sus tonos sino también en la letra; unas sirven para solemnizar aquellos días en que está contento el corazón, las Pascuas de Navidad, de Resurrección, del Espíritu Santo, el día en que se reparten las esqciones y las frazadas, los bautizos, los matrimonios, el principio de la molienda y de la recolección del café, el Año Nuevo, los Santos Reyes; otras acompañan a los entierros, las grandes y pesadas faenas, los castigos inmoderados, el frío y el calor excesivos (...). Pero hay tonadas que no se varían, porque fueron compuestas allá en África y vinieron con los negros de nación; los criollos las aprenden y cantan, así como aquellos aprenden y

cantan las de estos; son padres e hijos, no lo extrañamos. Lo singular es que jamás se les olvidan; vienen pequeñuelos, corren años y años, se ponen viejos, y luego, cuando sólo sirven de guardieros, las entonan solitarios en un bohío (Franco, 1975: 186-188).

La denominación de *Palo* proviene de la forma religiosa africana bantú, de la zona oeste del Congo y África central, transferida por los esclavos traídos de estas zonas hasta Cuba, en su colonización. Se considera una simbiosis entre la religión africana y el catolicismo de las colonias. Está basado en dos sistemas pilares fundamentales: la creencia en los poderes de la naturaleza y en la veneración de los antepasados (Laman, 1962).

La palabra *Palo*, significa *Árboles*, de ahí que esta religión, tiene su fundamento en la creencia ancestral de que el mundo está habitado por espíritus y éstos se identifican con los árboles sagrados. Estos espíritus mantienen una jerarquía llamada *Kimpungulo*, *Mpungos*, *Nki A*, *Nki*. Existen los espíritus mas elementales que habitan en el agua, los árboles, etc. y los espíritus ancestrales, que son más poderosos y se identifican con los *Orishas* o dioses de la religión *yoruba*. Estos espíritus de *Palo*, se relacionan con las personas a través de las prácticas de espiritismo o de la adivinación (Cabrera, 1993).

### **3.8 Raíces Yorubas**

Es necesario considerar la importancia de las religiones afrocubanas como sustrato ideológico del cual emergen formas culturales particulares. Nos detendremos en el estu-

dio de la religión yoruba, introducida en Cuba por la presencia de los africanos identificados durante el periodo colonial como *lucumíes* o *lucumís*<sup>27</sup>, que provenían del África occidental, de lo que fue el antiguo reino de Dahomey, habitado por los yorubas, situados en una extensión geográfica donde se encontraban etnias y culturas ubicadas entre lo que constituye hoy la actual Nigeria, la ciudad de Benín y parte de Togo, llegando hasta los límites del río Níger.

Además de los yorubas, hay otros grupos que tienen un sistema religioso similar y que también se integraron en Cuba. Ellos son las etnias de origen *iyessa* y los *ararás*, que contribuyeron, con su idiosincrasia, a algunas prácticas religiosas de los *yorubas*. Etnias como los *bantúes*, aunque no coincidían en su estadio de desarrollo cultural con los *yorubas*, sí tuvieron una coincidencia conceptual en lo referente a las fuerzas de la naturaleza y además aportaron junto con sus prácticas mágicas, una gran riqueza musical y danzaría que ha pervivido hasta nuestros días.

Las demarcaciones geográficas que se establecieron en las fronteras de los países africanos, fue realizada según estrategia de los estados europeos colonizadores. Las antiguas metrópolis controlaban las colonias africanas, diseñando sus áreas de influencia para mejor explotar y dominar las colonias africanas. En el caso de la extensión geográfica

---

<sup>27</sup> Lucumí. Se denominan así a los esclavos procedentes de la tribu *Yuruba* de la zona occidental de África. Fueron los portadores de la religión *yoruba* a Cuba (Fernando Ortiz, 1975). El pueblo utiliza a menudo el plural *lucumises*.

habitada por los *yorubas*, se identifican con las zonas controladas por los portugueses y los españoles.

Cuando se investiga la historia de la religión *yoruba*, se debe analizar la historia de su ciudad sagrada: Ilé-Ife, situada en el suroeste de Nigeria. Sus comienzos se remontan al siglo IX. Según la teología *yoruba*, de tradición oral, esta ciudad es el lugar que los dioses eligieron para crear el mundo.

En un punto se unen el mito y la historia para explicar los orígenes de la etnia. Cuenta el mito que *Oduduwa*<sup>28</sup>, el creador, descendió y creó tierra firme, donde antes existía solo agua. Esta deidad se deslizó desde el cielo hasta Ilé-Ife con la ayuda de una cadena. Llevaba consigo en la mano, un gallo, un puñado de tierra y una semilla de nuez de palma. La tierra cayó al océano y el gallo la esparció y la convirtió en suelo *yoruba* donde sembró la semilla que germinó. Se convirtió en un árbol con dieciséis ramas que representaron los dieciséis clanes o reinos *yoruba* originales. *Obatalá* fue el responsable de crear y dar vida a los seres humanos que se convertirían en *yorubas*, a partir de la arcilla (Karade, 1995).

Los reinos *yorubas* se organizaron como ciudades-estado feudales de pequeño tamaño, que se componían de la ciudad principal y las aldeas colindantes. Las ciudades-estado más destacadas fueron Dahomey, Benín, Oyó y la mencionada Ilé-Ife.

Dahomey se convirtió en un estado poderoso. Logró su apogeo económico vendiendo como esclavos a los habitantes de otros reinos más pequeños. Benín inició su etapa de

---

<sup>28</sup> Oduduwa. Es un *orisha* que representa la creación del mundo. Se relaciona con el reino animal, vegetal y mineral. Se trata de una fuerza espiritual sin forma antropomórfica.

apogeo entre los siglos XIII al XIX, sobresaliendo principalmente en el ámbito de las artes. Por último, destaca en importancia el reino de Oyó, que mantuvo siempre una gran rivalidad con Ilé-Ife. Su esplendor económico comienza en el siglo XII y se mantiene hasta el siglo XVIII.

Mientras la ciudad de Oyó mantuvo un ejército importante, Ilé-ife destacó por ser el centro sagrado y la casa de los dioses donde no había cabida para un ejército. Actualmente es una ciudad de naturaleza religiosa que conserva grandes obras de arte yoruba, sobre todo esculturas. La rivalidad entre estos dos reinos posibilitó la invasión de los esclavistas y debilitó el poder de los reinos *yorubas*.

En los cuentos y narraciones de las historias *yorubas*, aparecen en numerosas ocasiones, las ciudades de Ilé-Ife y Oyó nombradas. Sus historias aún se mantienen vivas en el recuerdo de sus descendientes habaneros, muchos de los cuales todavía practican los ritos iniciáticos de la religión (Laitin, 1986).

Según observaciones de Bastide, existen diferencias sustanciales entre las religiones yorubas de África y las conservadas en América. En Nigeria, el culto a los dioses u *orishas*, está íntimamente relacionado con los linajes dentro de la comunidad. El *orisha* es considerado como el fundador de la estirpe y su culto es oficiado por el jefe del linaje más anciano. El saber se trasmite de generación en generación.

Tal como hemos señalado en la sección dedicada a los antecedentes históricos, la situación de esclavitud de los negros en el Nuevo Mundo destruyó totalmente la estructura y el culto del linaje familiar. La transmisión del legado de los *orishas*, se realiza tanto por línea femenina como por la masculina, a través de las cofradías (Bastide, 1969). Otra de

las diferencias sustanciales radica en que, en Nigeria, existe una cofradía para cada *orisha*. Esto es una práctica imposible de mantener en Nuevo Mundo puesto que las cofradías y más tarde las casas-templo, incluían y mezclaban diferentes etnias. Como ya hemos explicado, los esclavos pertenecían a muy distintos territorios africanos. Los sacerdotes se vieron obligados a congregar en una organización única los devotos de todos los *orishas*.

De esta forma, el culto no se limitaba a honrar y mencionar a uno de ellos en particular, sino en incluirles a todos, según un determinado orden jerárquico. De todas las religiones africanas que se han mantenido en América, es la religión yoruba la que ha preservado más fielmente la esencia de sus antepasados. Si analizamos las secuencias rituales, las características de las ceremonias y las organizaciones sacerdotales, observaremos que conservan en gran medida las mismas características que se aprecian en África. Los países de Latinoamérica, en los cuales se ha preservado esta religión y su idiosincrasia, (Bastide, 1969), han sido Cuba y Brasil.

Los *yorubas* cuentan con una larga tradición oral. Los *griots*<sup>29</sup> o juglares eran los encargados de transmitirlos. Otro término empleado para el narrador de historias es el de *jeli* (o *djéli*). Los cargamentos de esclavos desembarcados en el Caribe muy probablemente transportaron un buen número de *griots* (Hale, 1997) que conservaron vivas antiguas historias de sus reinos. El papel del *griot* en la transculturación es fundamental. Este “juglar” africano debía tener, además de una memoria prodigiosa, una habilidad especial para narrar las historias de la etnia, sin aburrir al auditorio. Destacan muchos autores la

---

<sup>29</sup> Griot. Los *griot* forman una casta especial y su condición es hereditaria. Por estas razones, no pueden casarse sino con una mujer *griot*. Pueden ser considerados como contadores de historias, como un personaje espiritual, incluso como un bufón que utiliza la sátira para sus narraciones.

capacidad de improvisar, cantar, tocar instrumentos. El estudioso Paul Oliver, frecuentemente citado en todos los ensayos sobre los orígenes del jazz, hizo referencia a esta influencia del griot en las poblaciones esclavizadas que vinieron a América. Edward M. Komara, periodista, historiador y crítico de arte, cuya pérdida reciente tenemos que lamentar, fue autor de una extraordinaria enciclopedia del jazz. En su reseña sobre el libro *Yonder Come the blues*, obra firmada por varios autores, destaca el libro primero de Paul Oliver *Savannah Syncopators*. Para Komara, Oliver se nutre de estudios previos de autores como Rudi Blesh, Alfred A. Knopf y Gunther Stullers, que apuntan a los orígenes africanos del género y a los músicos primitivos que cultivaban los ritmos en los cuáles este se originó. El estudio de Oliver (2001) pone en valor la capacidad de improvisación de los antiguos trovadores africanos y el hecho de que debe recordar canciones tradicionales sin equivocarse y “también debe contar con la habilidad de improvisar sobre eventos actuales, incidentes de azar y todo aquello que le rodea. Su ingenio puede ser devastador y su conocimiento de la historia local formidable.

Su versatilidad los lleva hasta la crítica política y la sátira social. En la actualidad se puede aún contemplar el arte de los *griots* en diversos territorios de África Occidental, como Guinea, Senegal y Mali. En la época colonial, fueron los depositarios de la historia y la mitología yoruba. Hoy en día, el legado de los *griots* pervive en los *Oriatés*. En las ceremonias de iniciación afrocubanas, el *Oriatés* es el encargado de la lectura del presente, pasado y futuro.

En su interacción diaria con la cultura de los colonizadores, los esclavos amalgamaban las leyendas transmitidas por labios de los *griots*, con historias de santos y pasajes bíblicos escuchadas de los sacerdotes, durante la celebración de la misa. Al tiempo

que intentaban aprender una nueva lengua sin deshacerse del consonantismo de sus lenguas de origen, muy importante para sus cantos, los africanos descubrían los paralelismos y diferencias entre la vida de los santos de la religión católica y las historias de sus propias deidades, que formaban parte de un complejo sistema de interpretación del mundo.

Iban conociendo las figuras del santoral católico en sus sesiones de catequesis y asimilaban las anécdotas de la vida mortal de aquellos santos, sus características psicológicas y sus milagros mientras que, al mismo tiempo, establecían comparaciones con las antiguas historias heredadas.

Como resultado de un proceso de imbricación o sincretismo, que se manifiesta en una sola dirección, desde la cultura colonizada hacia la identificación con la cultura del colonizador, se forjó la *Regla de Osha*. Este nombre no era ajeno a los colonizadores, pero por sus características de asociación de deidades y santos entre los esclavos, recibió el nombre de *Santería* entre los colonizadores. Este nombre tuvo, en sus orígenes, una connotación despectiva, por la identificación de los nombres de los santos católicos con las deidades de los esclavos. Pero con el devenir de los años, los propios practicantes asumieron esta denominación para la *Regla de Osha*, que en lo adelante sería más popularmente reconocida como *Santería*. Sus practicantes recibirían el nombre de santeros. En este punto sería importante precisar que el conjunto de creencias procedentes de los yorubas no tiene conexión con lo que se identifica con el *vudú*, nombre asignado a las prácticas mágicas asentadas en Haití y originarias de otras regiones africanas.

Además de la identificación nominal y conceptual de las divinidades yorubas relacionadas con los santos incluidos en la hagiografía cristiana, en los rituales procedentes de África, se introducen también elementos de la liturgia católica como por

ejemplo el bautismo y la confirmación. El ofertorio y la comunión no resultan prácticas ajenas para los esclavos, aunque presentan características diferentes. No obstante, en sus tierras de origen, la utilización de alimentos como fuente de iniciación espiritual y de purificación, era práctica diaria y común. En Cuba, los miembros de los colectivos Osha, suelen ir habitualmente a las iglesias católicas, rezar, bautizarse, casarse, pedir ayuda a los sacerdotes y respetar sus misas y sagrados sacramentos, incluido el de la extremaunción. Eso después de instaurada la república. En los orígenes no era así.

A diferencia de la relación de fe entre el siervo católico y el Santo o Santa al que ofrece su devoción, la relación que el esclavo africano establecía con sus deidades era directa, cercana y personal. A medida que avanzaba el proceso del sincretismo les irían llamando su “santo”, su “padre” o su “madre”.

Aquí interviene el arte en el proceso de comunicación directa con el espíritu de la divinidad a través de la danza. En las ceremonias, los danzantes, ejecutando los movimientos reservados a la deidad en cuestión, invocan a las deidades con sus ademanes y un sistema descriptivo de pasos esenciales, que refuerzan su caracterización psicológica. Aparece el fenómeno de posesión o personificación. Todo ello se produce en el marco de un evento social de tipo colectivo que generalmente coincide con la misma fecha en que se celebra la festividad del Santo o Santa en cuestión, dentro del santoral católico.

Los caracteres que identifican a cada una de las divinidades son esencialmente las mismas en Cuba, en Brasil y en Nigeria. Cada divinidad mantiene una correspondencia con un día específico de la semana, con un color determinado, con un animal preferido, con ciertas ofrendas particulares, y con tabús especiales. En opinión de Bastide en

Cuba se ha conservado la mitología con más riqueza y complejidad que en otros lugares. Por ejemplo, en Brasil la mitología se conserva sobre todo por su estrecha ligazón con los ritos, como si las ideas tan sólo pudiesen mantenerse en la medida en que estuviesen prendidas en las redes de los gestos (Bastide, 1969).

### 3.9 Los nombres y el significado de las diferentes deidades

En Cuba, la mitología se salvaguarda a través de un sistema organizado independiente en el cual se explican los orígenes del universo, las historias de batallas, los amores de los dioses se narran en historias de gran valor poético.

El mayor interés, desde el punto de vista de las artes escénicas, se centra en el los *orishas* antropomorfos, dioses que cuando descienden a la tierra convocados por la música y la danza son transmisores de enseñanzas y consejos. A continuación, incluimos un listado de los *orishas* africanos cuyos cultos, danzas y patakines permanecen en las tradiciones populares de Cuba. Se incluye una breve descripción de los elementos de la naturaleza y los cambios con los que se les identifican:

*Elegguá, Oggún, Ochosi* y *Osun* se identifican con los dioses guerreros.

- *Elegguá-Eshu*. Dueño de los caminos, de las encrucijadas y del destino. Toda celebración se inicia y termina. Es el mensajero entre los *orishas* y los seres humanos.
- *Oggún*. Dueño de los metales, de la forja, símbolo del trabajo constante. Es guerrero. Vive en el monte.
- *Ochosi*, el cazador. Vive en el monte. Se vincula con la justicia y la traición.

- *Osun*. Es un símbolo del guardián, el que vela. Su representación es el gallo.
- *Osain*. Es el dueño de todas las plantas, tiene que ver con el mundo vegetal. Osain es el complemento del conocimiento de las propiedades las plantas y de su uso. Su principal valor reside en la utilidad que presta en el ámbito de la farmacopea popular.
- *Obatalá-Orishalá* –con sus correspondientes “caminos”-. Creador del ser humano. De la inteligencia y la sabiduría. Rector de las cabezas.
- *Yemayá* (con sus caminos). Dueña de los mares. Representa la creación del mundo. La Madre Naturaleza.
- *Oposum*. Deidad de las profundidades del mar, del mundo abisal. Color azul.
- *Oshún* (con sus caminos). Dueña de las Aguas del Río. Representa la belleza femenina y el amor.
- *Oyá*. Dueña de los vientos y la centella. Conoce las puertas de la otra vida.
- *Shangó*. Orisha guerrero, poseedor del fuego, el rayo. Representa la belleza masculina. Dueño de la música de los instrumentos de percusión. Shangó es la alegría.
- *Aggayú*. Orisha que se relaciona con el poder del volcán.
- *Babalú ayé, Obaluayé*. Protector de los enfermos. Tuvo una vida de pecador y se redime curándolos.
- *Orúnmila u Orúnmila*. Divinidad del Culto de Ifá y de su sistema de adivinación.
- *Orichaoco*. Orisha de la tierra, de la siembra.
- *Los Ibeyis*. Los Gemelos. Representan a los niños gemelos.
- *Oshumare*. El Arcoiris.

### 3.9.1 Equivalencia con el santoral católico

ORISHAS	SANTOS CATÓLICOS	COLORES	NÚMERO
Oddun		Blanco	8
Eleggua-Eshu	Niño de Atocha	Rojo y Negro	3
Oggún	San Pedro o San Miguel Arcángel	Verde y Negro	7
Ochosi	San Norberto	Azul claro	2
Osun	San Juan Bautista	Amarillo y Blanco	5
Obbatalá	Virgen de las Mercedes	Blanco	8
Yemayá	Virgen de Regla	Azul y blanco	7
Oshún	Virgen de la Caridad del Cobre	Amarillo y blanco	5
Oyá	Virgen de la Candelaria	Rojo oscuro y Marrón claro	9
Shango	Santa Bárbara	Rojo y Blanco	6
Aggayú	San Cristóbal	Rojo oscuro y blanco o Nieve	9

		colores sin el negro	
Babalú Ayé	San Lázaro	Morado y amarillo	13
Orúnmila	San Francisco de Asís o San Felipe	Verde y amarillo	4
Orisha Oko	San Isidro Labrador	Rojo transparente y blanco	7
Ibeyis	San Cosme y San Damián	Rojo y blanco el niño y azul y blanco la niña	Todos los números pares
Obba	Santa Catalina o Santa Rita de Casia	Rosa o Lila	7
Olokum		Azul, blanco y negro	7
Yewá		Burdeos y rosa	11

Los dioses mayores yorubas encarnan conceptos filosóficos complejos, que parten de la observación de las leyes de la Naturaleza. Después de la trilogía sagrada, se encuentran una serie de deidades, también mayores, entre los cuales encontramos al *orisha Oko*, que representa los secretos de la tierra y la labranza. A continuación, detallamos la lista

de estos orishas de primer rango y su asociación sincrética con santos del santoral católico. También hemos detallado la relación con determinados colores, cuando la hay. Cuando un orisha tiene una relación sincrética con dos santos católicos, esta representa un *camino* o de la reencarnación en la que se encuentra viviendo.

En la religión yoruba el concepto de pecado difiere de la interpretación cristiana. Como en la mayoría de otras confesiones religiosas, el hombre puede redimirse a través de sus buenas acciones. La expiación adopta formas mucho más benignas y dentro del sistema de adivinación que rigen los patakines, el error está señalado para que sirva de ejemplo y el iniciado no repita los comportamientos que se señalan como condenables.

El código ético yoruba no difiere del europeo occidental en ninguno de sus principios básicos. El respeto al anciano, a los mayores, a los padres, a los antepasados, es uno de los primeros mandatos para el miembro del colectivo. A él sigue el respeto por la comunidad, la amistad, los cónyuges y los hijos. El sentido de responsabilidad es muy grande y se condenan los excesos de todo tipo y los actos irreflexivos.

En cuanto a la sexualidad y el sentimiento amoroso, constituyen una parte esencial de sus experiencias vitales. Por eso la gestualidad relativa a la sexualidad está invariablemente presente en la mayoría de las danzas de los orishas.

### **3.10 La representación de lo femenino: Yemayá, Oyá y Oshún**

Lo femenino como principio creador y nutricio del género humano es interpretado en asociación estrecha con los elementos de la naturaleza. Aunque se valora la participa-

ción masculina como principio que engendra, la importancia de lo femenino en la simbología yoruba es fundamental. Se corresponde, sin dudas, a la cercanía del recuerdo de las sociedades matriarcales que los negros esclavos trajeron como herencia.

El papel de la mujer como dadora y sostenedora de vida es asumido por las deidades femeninas. El agua, el viento y la tierra, son elementos que se identifican con lo femenino. Estas fuerzas de la naturaleza asumen una representación antropomórfica de la cual el creyente se considera heredero. Son iniciadoras de una dinastía con miles de hijos que se le parecen en psicología, destino y poderes.

Las principales diosas yorubas son Yemayá, Oyá, Oshún. Habría que señalar deidades que tienen un carácter andrógino, bien porque en sus distintas encarnaciones han vivido unas veces como hombre, otras como mujer, bien porque han adoptado conductas que se asignan como estereotipos de uno u otro sexo. Ese es el caso del *Obatalá* femenino, que se identifica con la virgen de las Mercedes, por su bondad y pureza.

En su libro *Yemayá y Oshún*, Lydia Cabrera, detalla las características de esas dos deidades femeninas. Recoge testimonios reveladores de hijas de esas deidades que conoció en su época, en los primeros años del siglo XX y le narraron patakines de las diosas que describen los caminos de *Yemayá*, orisha que reina en los mares y de *Oshún*, orisha que reina en las aguas dulces de los ríos, además de detallar la numerología asociada a sus cultos.

Yemayá y Oshún son las deidades mayores del agua. Son hermanas. Oyá la de los vientos y las centellas. Las tres son madres, pero asumen actitudes diferentes con respecto al hogar, la sociedad, el sexo y la maternidad. En el caso de Yemayá y Oshún, se crean

problemas para el iniciado cuando tiene que definirse su santo/santa rector. En este caso se considera que el iniciado es hijo “de las dos aguas”, es decir que nace donde se encuentran el mar y el río, en las rías donde ambas fuerzas femeninas coinciden. Por ello comparten características de las dos diosas.

- **Yemayá**

Representa el poder enorme, constructivo y destructivo del mar. Tiene multitud de caminos, que se identifican con las aguas tranquilas de la playa, o con el Océano profundo, el fondo del mar. Con los fenómenos ocultos a los hombres, los maremotos, o las playas azules de las islas. Su energía femenina es constructora y destructora. Es una madre atenta, cuidadora, que a veces se irrita. Es la maternidad, pero también el misterio. Sus colores recorren toda la gama del azul. Cabrera nos escribe sobre esta santa:

A partir del año 1714 fue declarada patrona de la bahía de la Habana por el capitán General Marqués de la Torre quien puso a los pies de la virgen la llave emblemática del puerto (...). Y son interesantes por el sincretismo del culto que el pueblo negro y mestizo rinde a la patrona de la Habana, que para los descendientes de africanos es al mismo tiempo o no ha dejado de ser a pesar de su apariencia cristiana  
La Diosa del mar yoruba (Cabrera, 1996: 28-31)

### Danzas de Yemayá

Sus danzas simbolizan el encanto del movimiento de las olas. Cuando desciende a poseer a los iniciados, viste una falda amplia de color azul, evocando el color del mar. Esta amplia falda está adornada con listas blancas que simbolizan la espuma. Mueve la falda con extraordinaria gracia, para imitar el oleaje, y sus pies ejecutan un complicado paso de taconeo y punta que sugiere el movimiento de las embarcaciones y el chapoteo

de los animales en el agua. Cuando el tambor hace el viro o cambio de ritmo, llamado “aro de Yemayá”, la intérprete da vueltas frenéticas imitando los remolinos y las tormentas marinas. Es una madre protectora, pero también severa. Acoge a los hijos de una madre descuidada como Oshún, que pare, pero no cría. Es una madre de acogida que a veces pierde los nervios con los hijos. No es conveniente despertar su ira, porque sus castigos son severos.

Se sincretiza con la Virgen de Regla, que es una de las muchas vírgenes negras que aparecen cuando los colonizadores toman contacto con otras razas. Es la virgen marinera por excelencia. Su llegada a Cuba está íntimamente relacionada con la zona de Cádiz. Yemayá asociada a la Virgen de Regla comparte leyendas de salvación de marinos y protección a la gente de mar durante las catástrofes. Pero tiene un lado terrible, asociado a los fenómenos naturales, destructivos, del mar.

- **Oshún**

Es la quintaesencia de la femineidad, la diosa más alegre y la más desdichada. Su hermosura sin par la hace ser codiciada por todos los hombres, pero no amada seriamente por ninguno. Señora de la sensualidad, el sexo por placer y no por procreación, el amor libre y la fertilidad. Es aguda, ingeniosa y desinteresada. Su piel es dorada y su risa llena de desparpajo. Por eso es casi un icono de la mujer mulata. Tiene como todos los orishas, muchos caminos. En uno de ellos, el *Ololoddí*, es rica, joven y dueña del oro. En otro, donde se llama *Yumú*, es ya vieja, sabia y teje sentada en una mecedora dando consejos que casi nadie oye.

Se sincretiza con la Virgen de la Caridad del Cobre, la patrona de Cuba, que salvó de un naufragio a tres pescadores, uno blanco, uno negro y otro mulato. Oshún constituye

todo un símbolo del mestizaje. Es dueña de los ríos, y en su desembocadura se encuentra con su hermana Yemayá, la dueña del mar. Por eso, como hemos dicho, cuando un iniciado o iniciada comparte características de las dos diosas se le llama “hijo/a de las dos aguas”.

### Danzas de Oshún

Son de una irresistible sensualidad, sin llegar a lo obscuro. Su movimiento más personal es un movimiento pélvico llamado “coyudde”, en el que intervienen giros de las caderas, cintura y pies, mientras los brazos ondulan suavemente. Como Oshún se baña en su río, los movimientos imitan un baño que culmina en el adorno de sus brazos con pulseras de cobre, que agita para acompañar la música que baila.

Usa también un hermoso abanico de plumas de pavo real, que adornan también su cabeza. Su vestuario es de color amarillo dorado también bordado de plumas de pavorreal. El teórico francés Roland Barthes, en sus estudios multifacéticos, destacó en una ocasión la importancia de la moda para el estudio de la simbología social. Al estudiar de la moda no le escapará la influencia de este vestuario de diosa africana en el diseño de algunas celebridades contemporáneas de la música y la política, recientemente vestidas por diseñadores no ajenos a la influencia de los símbolos afrocubanos.

- **Oyá**

Dueña del viento, las tormentas en el cielo, los remolinos, los tornados, los huracanes y todos los fenómenos atmosféricos celestes. Es guerrera y se adueña de las herramientas agrícolas de hierro y de las armas. Es una mujer combativa. Va a la guerra junto con su marido y a veces su fuerza es la que vence las batallas. Tiene nombre doble. Oyá/Yan san. Por este nombre es más conocida en los rituales de origen yoruba practicados en Brasil. Por la dureza de su carácter, en ocasiones prácticamente masculino,

asume con fuerza actitudes propias de los hombres y se relaciona con Ikú, la muerte, cuando se comunica con esta a las puertas de los cementerios. Se le teme por austera. Pero es también alegre cuando está de fiesta. Aunque sus danzas no son precisamente tranquilas. Sus danzas son muy guerreras e imitan los remolinos del viento. Para ello se vale de un iruke o plumero de pelo de caballo, como el de Obatalá, pero en este caso de color negro. Se le sincretiza con Santa Teresa por su energía e independencia de criterio.

Estas tres diosas son representativas de la importancia de la mujer en la sociedad yoruba y su relevancia en las decisiones de la vida de los hombres. Ostentan los poderes y la autoridad de una etapa correspondiente al matriarcado y definen una relativa igualdad entre hombres y mujeres. Además de su papel de madre, las diosas mujeres gozan de gran independencia y voluntad. Reflejan en su comportamiento actitudes que luego se harán patentes en la responsabilidad de las afrodescendientes, cuando por circunstancias socio económicas tienen que asumir en solitario el control de sus familias monoparentales. El culto a las diosas femeninas está muy extendido en la población contemporánea, que presume de los dones de sus protectoras.

### **3.10.1 La representación de lo masculino: Los orishas guerreros y los orishas sabios**

Los dioses masculinos están vinculados a la actividad guerrera, el combate y la defensa de su entorno. Tienen el poder de engendrar y fructificar la tierra y de regir en los territorios de los humanos. Sus dominios son el rayo, el trueno, los cielos, las montañas, los bosques, las guerras, los caminos, los carruajes, y todo lo que tiene que ver con el poder y la autoridad. Por supuesto, se insertan en la etapa patriarcal y representan el triunfo del patriarcado sobre el régimen matriarcal. Pero también representan la autoridad

de la sabiduría, el pensamiento racional, la responsabilidad sobre el grupo humano y la guía necesaria en tiempos de tribulación.

- **Eleggua**

De todos los orishas es, a nuestro juicio, el que más se acerca a una concepción científica de las leyes de la Naturaleza y a una interpretación moderna de la interacción social. Es el juego dialéctico del destino, el principio y el fin, el azar, lo inesperado. Por eso se identifica con un niño. Ingenuo e irreflexivo, puede representar la pugna entre el bien y el mal. El mal surge por confusión o desconocimiento. También como castigo por no cumplir preceptos establecidos, o por simple capricho infantil. Es a veces cruel cuando no se le contenta. Puede traer consigo una desgracia inesperada, pero también la suerte. Es el mensajero de los dioses.

#### Música y Cantos para Eleggua

Toda fiesta yoruba, ritual o no, debe comenzar obligatoriamente con una invocación y halago a Eleggua, que es el dueño del principio, de los comienzos. También debe obligatoriamente cerrar con sus cantos, pues es al mismo tiempo, el dueño del final. Tiene 19 encarnaciones y caminos.

Su danza es alegre y juguetona, con saltos y movimientos acrobáticos que remedan el juego del escondite. Es una divinidad agrícola y se desenvuelve entre la maleza. En los montes se oculta y da sustos. Danza empuñando una rama en forma de horquilla, que recibe el nombre de “garabato”. El garabato es una extensión de su brazo. Con él juega y abre los caminos. Puede aparecer y desaparecer de la vista rápidamente. La mímica de su rostro es muy característica, pues abre los ojos desmesuradamente y saca la lengua para burlarse de quienes lo observan.

Los colores de su vestuario son el negro y el rojo, y se pinta la cara de negro y de blanco, para representar así las dos vertientes de las cosas. Si está contento, te regala y colma de alegría.

Los afrodescendientes o los practicantes de la Regla de Osha, confían en la importancia del vestuario para atraer la buena fortuna. Vestirse de rojo y negro les ayudará a “abrirse los caminos”, puesto que asegurará la ayuda de Eleggua. Su día preferido es el lunes, que comienza la semana y tiene una importancia en el ceremonial de Osha.

En toda ceremonia yoruba, juntamente con la invocación al dios Eleggua, el dueño del principio y del fin, se procede a honrar a los muertos. Este recuerdo a los que nos precedieron se hace en forma de recitación y se llama *Moyubba*. Hemos hablado de la *Moyubba* en el acápite de la adivinación. Recordemos que *Moyubba* es orar y convocar a los espíritus del clan, a los que se les debe respeto, es recordar a los antepasados que no están en “el plano terrenal” pero sí en el espiritual. Después de pronunciar su nombre, se conserva una expresión africana que equivale a “Descanse en paz”. Además de desearles descanso eterno, tiene la connotación de agradecer su trabajo dedicado y el haber aportado su energía a una buena causa, sin la cual las generaciones actuales no hubieran podido realizar su trabajo. Esta expresión es “**Ibbaé bayen tonú**”.

#### **3.10.1.1 Una leyenda-Patakín de Eleggua:**

Eleggua responde rápida y concisamente mediante el lanzamiento de cortezas de coco seco. Sus juicios son con frecuencia enigmáticos. Entre todas las leyendas en las que habla Eleggua destaca la historia de Obi, el coco.

Cuando Olofi creó a Obi, el coco, lo creó totalmente blanco y lo colocó en el penacho de una palma. Eleggua, era el mensajero de los dioses y estaba también al servicio de Obi. Al principio Obi era humilde y dulce, pero con el tiempo su personalidad cambió. Se volvió arrogante y orgulloso. Un día Obi decidió dar una fiesta de alto rango. Pero invitó solamente a los ricos e importantes y se negó a invitar a sus amigos pobres, enfermos y deformados. El mensajero Eleggua incluyó a éstos entre los invitados, desobedeciendo las órdenes de Obi, el coco. Cuando aparecieron ante sus puertas, Obi les echó sin misericordia.

Eleggua acudió a Olofi, le contó el incidente y le pidió dejar de servir a Obi. Para comprobar la veracidad de la historia de Eleggua, Olofi se disfrazó de mendigo y se presentó ante la puerta de Obi para pedirle limosna y refugio, disimulando su voz. Sin reconocerlo, Obi contestó de forma altiva. Le increpó preguntándole cómo se atrevía a aparecerse ante su puerta tan mal vestido, sucio, harapiento y sin permiso.

En ese momento, Olofi se desembarazó del disfraz y apareció con toda su magnificencia. Obi se arrodilló ante él, implorando su perdón. Obi le increpó a Olofi:

Te hice grande y hermoso porque tu blanco cuerpo era digno de tu blanco corazón. Recibiste honores y dádivas. Ocupaste la mayor altura entre los penachos de las palmas, por encima de las cabezas de los hombres. Y mira en lo que te has convertido. Por tu arrogancia y estupidez te condeno a caer y rodar por la tierra hasta ensuciarte. Servirás a los hombres y limpiarás sus vidas, sus caminos, sus enfermedades y sus errores. Servirás a los orishas y serás su correo ayudando al diloggún en sus respuestas. Mancharás tu blancura eternamente, para limpiar todo lo malo del mundo (Cabrera, 1993: 358).

Desde ese día, Obi, el coco, asumió humildemente su papel de rodar y caer desde la altura, para asumir la limpieza de toda suciedad. Por eso en las tareas de limpiar los caminos de los hombres de enfermedades, daños, amenazas, fenómenos y traiciones, se usa el coco blanco como principal recogedor de daños, para limpiar al hombre de Ikú, Ofo, Ano: muerte, daño, enfermedad (Cabrera, 1993).

Las abluciones bautismales del catolicismo responden al mitema de la limpieza del pecado original y el compromiso con la fe. En los yorubas, el mitema constante de la limpieza del mal se asocia a la salvación mediante el empleo del coco, que cometió imperdonable pecado de Soberbia. Desde entonces es mensajero de las advertencias de Eleggua para los hombres.

Cuando en una consulta aparece en el *diloggún* la combinación numerológica que se identifica con este patakín de Obi, el consultante debe estar atento a su orgullo y a la imagen que ofrece de sí mismo. Debe comportarse de manera altruista y respetuosa con sus subordinados y con sus amigos, pues Eleggua le está advirtiéndole que puede ser desposeído de sus bienes y relegado a una posición inferior.

Es éste un ejemplo más de la sabiduría práctica yoruba, que establece unos parámetros de conducta y convivencia muy alejados del modelo del penitente, solitario y apartado: la virtud se ejerce en comunidad e interacción con el medio social.

- ***Obatalá***

Si la deidad del principio y el fin, Eleggua, se identifica con un niño, Obatalá adopta la forma de un anciano. Representa la paz, la sabiduría, la templanza, la Caridad. Es una deidad masculina, pero se sincretiza con una virtud de cualidades femeninas en la católica Virgen de la Merced, que en Cuba pluraliza su nombre a virgen de las Mercedes. Es el

principal delegado de Olofi, quien le encomendó la creación de las cabezas de los hombres.

El título mariano de la Merced está vinculado a la fundación de la Orden religiosa fundada por San Pedro Nolasco en 1218 cuya misión concreta era lograr la misericordia para los cristianos cautivos en manos de los musulmanes. Los mercedarios unían a los votos de pobreza, obediencia y castidad, el compromiso de liberar a prisioneros cuya vida corría peligro. Muchos miembros de la orden canjearon sus vidas por la de hombres encarcelados y por la de esclavos. El rey Jaime I de Aragón fue el principal valedor de San Pedro Nolasco en esta empresa (Aguirre, 1996).

Quizás por su propia condición de esclavos, los africanos trasterrados a Cuba identificaron una de las deidades más cercanas a Olofi con la virgen de la Merced. La misericordia de Obatalá es infinita, y asume la protección de todos los esclavizados, enfermos, deficientes mentales y desvalidos en general. Como en la festividad católica, el día de Obatalá se celebra el 24 de septiembre.

A pesar de que en una de sus encarnaciones este sabio anciano peina canas y es frágil, en otras se representa como guerrero que monta a caballo para liberar a cautivos. De ahí que en el proceso de sincretización, el vínculo de la virgen de la Merced con una orden liberadora de cautivos no resulte exactamente extraño. Los frailes mercedarios propagaron la fe mariana en la América continental y la insular. Así en países como Argentina, Perú y República Dominicana, los seguidores de la orden mercedaria se cuentan por miles. Los africanos asentados en Cuba veneraban a Obatalá- las Mercedes como deidad de rango muy superior. Tiene veinticuatro avatares o caminos. Trae la paz a las partes litigantes.

Danzas

Se presenta bailando con la espalda encorvada. Camina efectuando una trayectoria de tres pasos hacia delante. En sus rezos se menciona a *Oddudúá*, que habita el reino de los muertos y participó junto a *Oloddumare* en la creación del universo. El toque de sus tambores es lento y acompasado y mira al suelo en señal de gran humildad, a pesar de que es un interlocutor directo de *Olofi*. Los hombros se mueven en alternancia con el paso de las piernas. Empuña un *iruke*, o cetro realizado con pelos de rabo de caballo blanco, el mismo que montaba en sus tiempos de guerrero, Con éste *iruke* ejecuta movimientos en forma de suaves latigazos, indoloros, que van limpiando de males su propio físico y el de todos los presentes en el ritual.

En otro baile de Obatalá, el que recuerda su encarnación de joven guerrero, la danza es acelerada y guerrera.

Se le canta así:

Babbá

Aremú Odudúwa

Ewi ma acheré

Aggolona, aguaneó

(Tradición oral)

Sus atributos son la corona con plumas de loro, imágenes del sol y de la luna, algodón y una campana de plata. Es dueño de la ceiba, del algodón y de la plata. Porta una bandera blanca. Cuando es guerrero, cabalga sobre un caballo blanco y tiene adornos de color rojo.

### 3.10.1.2 Patakín de Obbatalá

En el principio de todas las cosas, solamente existía el cielo y debajo de él, las aguas. *Oloddumare* bajó al mundo acompañado de su hijo Obatalá. En su mano apretaba un puñado de tierra, y una gallina. *Oloddumare*, el que habita en el reino de los muertos, entregó a su hijo estos presentes con una misión. Obatalá echó la tierra en el mar y lanzó sobre ella la gallina, que esparció la tierra hacia los cuatro puntos cardinales, formando así continentes e islas. Entonces *Olofi* encargó a Obatalá la construcción el cuerpo del hombre. Este cumplió la orden, que culminó alineándole la cabeza sobre, los hombros. Por eso Obatalá es el dueño de las cabezas. (Tradición oral)

De nuevo, otro *mitema*, el del hombre creado de la tierra es recurrente en las culturas de la antigüedad. Sin embargo, un segundo patakín, nos presenta un aspecto opuesto de la rotunda y sabia personalidad de Obatalá. Eso nos revela una imperfección que lo humaniza y lo acerca más a los seres humanos.

En una de sus encarnaciones, Obatalá tenía el vicio de beber demasiado... tanto, que caía al suelo borracho después de fiestas de excesos. Por eso, *Olofi* le prohibió el alcohol. Una noche en la que se hallaba atareado fabricando hombres de la arcilla, le invitaron a un convite y se emborrachó. Cuando regresó a la casa, la tarea diaria de fabricar a los hombres estaba inconclusa. Como era muy trabajador, se puso a formar hombres de la arcilla. Pero al no estar sobrio, los hizo imperfectos y esa noche nacieron los hombres con deformaciones, los ciegos, sordos, mudos, los deficientes mentales y los locos. A la mañana siguiente, cuando vio que había traído al mundo la imperfección, lloraba sin consuelo sin saber cómo enmendar el error. Cuando *Olofi* supo lo que su hijo predilecto había creado por no respetar su prohibición de beber en exceso, lo condenó de manera justa, a cuidar y proteger en su casa a todos los hombres con deformidades físicas

y mentales, a quienes debía defender frente a todos. Por eso los hijos de Obatalá deben evitar el alcohol y proteger a los débiles y enfermos. (Tradición oral)

- **Oggún**

Es uno de los principales guerreros. Dueño del bosque y del hierro. Su naturaleza huraña y semisalvaje simboliza los sentimientos elementales y la ira del hombre primitivo. Viste un *mariwó*, el faldón hecho de hojas de palma y habita solitario en el monte que desbroza con un machete. Sus danzas son fuertes y de connotaciones masculinas. Blande un machete con el que se abre paso en el monte. Salta como Eleggua, pero con mayor violencia. Simboliza los sentimientos elementales e incontrolados. Sus patakines ilustran la necesidad de controlar los impulsos agresivos.

Oggún como personaje histórico, habría sido el primer hijo de Odudúwa, fundador de Ifé. Era un temible guerrero que luchó sin descanso contra sus vecinos. De esas batallas volvía con riquezas y esclavos. En Iré, luego de vencer a su Rey, lo mató e instaló a su hijo en el trono y regresó glorioso usando el nombre de Oni-iré (Rey de Iré). Por razones que se desconocen, nunca tuvo derecho de usar corona (*adé*), hecha de cuentas de vidrio y mostacillas, emblema de realeza. En cambio, fue autorizado a usar una pequeña diadema llamada *akoró*, que le valió ser saludado hasta ahora con el apodo de *algún Oní-ré* y *Oggún Alá-koró*, inclusive en el nuevo mundo (Brasil y Cuba), por los descendientes de los yorubas llevados a esas tierras. Es el hijo más enérgico de Odudúwa y se volvió regente del reino de Ifé, cuando su padre quedó ciego.

#### Patakín de Oggún

Una de las leyendas de Oggún, que muestra lo irascible de su carácter cuenta que decidió regresar a Iré, después de pasar varios años sin visitar a su hijo. El reino se

encontraba en una celebración, aunque no por su llegada. Estaban llevando a cabo una ceremonia donde los participantes no podían hablar bajo ningún concepto, so pena de represalias.

Oggún vio varios vasos de vino vacíos, y se dio cuenta de que nadie lo había saludado ni respondido a sus preguntas.

No había sido reconocido por haber estado ausente durante mucho tiempo. Esto lo hizo perder la paciencia y enfurecer y luego, sin poder contener su ira, empezó a cortar cabezas de las personas que encontraba a su paso.

Hasta que llegó su hijo, ofreciéndole su comida preferida y vino de palma. La gente comenzó a cantar en su honor.

Calmada su sed, su apetito y su ira, lamentó la violencia de sus actos y reconoció que había vivido bastante. Fue entonces cuando bajó su espada y apoyó la punta contra el suelo. Antes de desaparecer pronunció unas palabras que debían pronunciarse solo en caso de peligro ante algún enemigo.

Este patakín alerta de los peligros de dejarse llevar por la ira repentina, sin comprobar los hechos que uno desconoce. (Bolívar *et al*, 1996)

- **Ochosi**

Pervivencia de lo agrario y de la etapa cazadora recolectora. El cazador. Con su arco y flechas, realiza danzas acrobáticas. Es deidad agraria y masculina. También guerrero, mago y hechicero. Administra justicia y defiende a los perseguidos. Muchos estudiosos lo identifican con el pensamiento, que viaja a tal velocidad que es capaz de trasladarse a cualquier sitio y capturar cualquier cosa. Su sentido de la justicia le hace ser venerado por todos los que se encuentra en situaciones difíciles y comprometidas.

- **Changó**

La masculinidad por antonomasia. Es el Apolo negro. Su color es el rojo, listado de blanco. Hermoso, infiel y mentiroso, no está exento de ningún pecado. Es el dueño del rayo y la centella, imprescindible compañero cuando se va a una batalla. Pero a veces nos sorprende con actitudes causadas por la cobardía. Entonces en lugar de afrontar las situaciones peligrosas, huye vestido de mujer. Sus leyendas se mezclan con las de un personaje histórico, el Alafín de Oyó. Tiene un sinnúmero de caminos. Es carismático y astuto. Simboliza quizás el lado más criticable e imperfecto de los humanos. Pero goza de gran simpatía. Se sincretiza con Santa Bárbara, por la contigüidad de los elementos que comparten: el manto rojo, las altas torres donde habitaba durante su encierro, la espada que representa el símbolo de la fe y que se asocia con la guerra, el rayo que fulminó a su propio padre, quien la convirtió en mártir.

También Changó viste de rojo, blande la espada, es dueño de los rayos y las tormentas y tiene una encarnación donde se le identifica con una mujer, pues se disfraza de dama. Así que, en cierto modo, representa un aspecto ambivalente de la masculinidad o forma parte de esa androginia que habíamos señalado en algunas deidades yorubas. Se sincretiza con Santa Bárbara de la religión cristiana.

En Cuba como en Brasil, y ello demuestra la lógica con que han procedido los negros al asimilar sus orishas a los santos católicos, Changó equivale a Santa Bárbara. Ambas divinidades son patronas del trueno y del rayo en este punto la entidad religiosa de católicos y fetichistas africanos es absoluta y estos últimos la reconocieron sin vacilación en uno y otro hemisferio. Ante la igualdad de funciones de Changó y Santa Bárbara hicieron caso omiso de la diferencia de sexo: Changó es Santa Bárbara macho dicen los brujos de Cuba como los de Brasil. Acaso contribuyó también a ello la circunstancia de representar frecuentemente a Santa Bárbara con una espada en la

mano, lo que puede aparecer a los fetichistas africanos otra analogía en Changó, quien fue en la tierra un célebre guerrero (Ortiz, 1995: 185).

- **Babalú-Ayé**

El salvador. Hemos dejado para el final de esta pequeña selección de orishas mayores, al gran santo pecador, Babalú-Ayé. Después de llevar una vida disipada y libertina, esta deidad contrae enfermedades venéreas. Se encuentra solo y abandonado, recorriendo los caminos apoyado en un bastón, rodeado de perros que lamen sus llagas y le acompañan siempre. Expía sus locuras de juventud con estoicismo. Es perdonado por Olofi y comienza a realizar extraordinarios milagros.

Su danza es triste y convulsa, con movimientos que reflejan el andar trabajoso de un lisiado. Al ser una deidad de origen arará, sus toques percutivos se realizan generalmente con un conjunto de instrumentos llamado *chekerés*, hechos con los enormes frutos vaciados del árbol de la güira, rodeados de mallas de esparto tejidas con semillas, que suenan al entrechocar unas con otras. Es un sonido especial de hermosas características.

Se sincretiza con San Lázaro. Pero en la imaginación popular se establece una superposición de imágenes muy particular. Es a la vez Lázaro, hermano de Marta y María de Betania que Jesús resucitó, el Lázaro mendigo del evangelio de San Lucas y el San Roque, patrón de la peste a quien los perros le lamen las llagas. El evidente paralelismo del santo de Betania, al que Jesús hizo resucitar de entre los muertos, ha estructurado un

fuerte culto popular arraigado en las masas, que manifiesta como ningún otro el aspecto sincrético de la religión afrocubana.

El santuario de San Lázaro de Betania se encuentra en el municipio habanero de El Rincón, cerca de San Antonio de los Baños. A mediados del siglo XX fue edificado cerca de allí un leprosorio. La iglesia consagrada al culto de San Lázaro fue visitada desde sus inicios por miles de enfermos en busca de un remedio milagroso para sus males.

Es un lugar de culto para los creyentes donde se aprecia la misma devoción que en renombrados santuarios, como el de Fátima o el de Lourdes. Pero en lugar del culto mariano, que intercede por la bondad en la persona de una virgen, este lugar de culto busca la intersección de un hombre pecador, ya redimido.

La fe popular se acrecentó con los milagros atestiguados por sus fieles, que se sienten identificados con la vida de un hombre que conoció el pecado y se liberó de sus deudas con el perdón divino.

El San Lázaro católico, a quien Jesucristo levanta de entre los muertos, no responde exactamente a las experiencias vitales de Babalú-Ayé. Pero los esclavos africanos iniciaron su culto uniendo estas dos figuras en el mitema de la resurrección y la salvación.

Este culto sincrético se mantiene vivo en las peregrinaciones que todos los días 17 de diciembre se efectúan año tras año, desde diversos lugares de la isla. Ni las más severas prohibiciones de etapas coercitivas han podido silenciarlo o evitarlo. La gente ha seguido acudiendo sin tener en cuenta multas, castigos, amenazas o detenciones. En la actualidad es una peregrinación permitida. Y en ese hecho, muchos fieles creen observar el mayor

de los milagros. Según Bolívar (1990) *Babalú-Ayé* tiene una connotación mágica en la santería cubana y es una deidad que se utiliza en el sistema *diloggún* de adivinación.

## **4 LOS VÍNCULOS HISPANO-AFRICANOS EN LA CULTURA**

### **4.1 La Academia de Bellas Artes San Alejandro**

Los orígenes de la Academia de San Alejandro se remontan a principios de siglo XIX. Con el patrocinio de la *Sociedad Económica de Amigos del País*, institución fundamental para el desarrollo económico y cultural de la isla, se edificó una escuela de dibujo y pintura que tenía carácter gratuito. Al frente de la misma se encontraba el pintor francés Jean Baptiste Vermay, que había llegado a la Habana en medio de las turbulencias de la revolución francesa, con un contrato que le comprometía a realizar algunas obras para la Catedral de La Habana.

El hecho de que hubiera sido uno de los alumnos del pintor Jacques David le proporcionaba credenciales suficientes no solo como pintor de reconocido prestigio para obras oficiales de la iglesia o del gobierno, sino como alguien convenientemente capacitado para asumir tareas docentes y formar bajo su supervisión a futuros artistas criollos que diesen más lustre a una colonia que las autoridades necesitaban mimar. Comenzó su obra nada más llegar, en 1816 y se mantuvo al frente de la institución educativa hasta su muerte, acaecida en 1833. Vermay había sido formado con las técnicas del neoclasicismo y transmitió ese estilo a sus discípulos.

La recomendación de Vermay al obispo Espada le viene nada más y nada menos que de parte de Don Francisco de Goya y Lucientes y del Duque de Orleans, que le sirvieron de padrinos.

En los talleres del Convento de San Agustín, empiezan a estudiar los alumnos, con la certeza de estar inaugurando una nueva etapa en las artes de la isla. Hacia 1832 se decidió cambiar el nombre a la escuela, pasando ahora a llamarse Academia de San Alejandro. No era en vano la elección de ese nombre, pues a la vez rendía homenaje al santo y a la figura de Alejandro Ramírez, el Intente general de Hacienda que había apoyado económicamente el proyecto. La Academia de San Alejandro, en el término de un año, pasa a ser una especie de filial de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando de Madrid, en la metrópoli.

Algunos investigadores, como Roger Bastide (1969), opinan que detrás de la creación de San Alejandro existía también la intención de arrebatar de las manos de los artesanos negros la realización de obras de arte (Bastide, 1969). Es una conclusión que extrae de los estatutos de fundación de la academia, que afirman la necesidad de que el pintor deje de ser un artesano para convertirse cada vez más un artista. Probablemente sea una afirmación demasiado radical, pues hay que pensar que la formación académica en la plástica estaba hasta entonces ausente del escenario de la ciudad.

El aporte de Vermay y de otras personalidades europeas a la academia de San Alejandro, fue fundamental. Además del propio Vermay fueron profesores y directores de la institución el pintor Joseph Leclerc, el italiano Federico Mialhe, quien realizará muchos de los hermosos grabados de la Habana del XIX, el escultor mallorquín Augusto Ferrán, el pintor Miguel Melero y el pintor italiano Hércules Morelli.

A ellos se debe la enseñanza de las técnicas pictóricas, escultóricas y de grabado y su perfeccionamiento formal, si bien los temas y normas establecidas por las concepciones académicas se mantenían en el ámbito de lo tradicional. Ellos introdujeron el interés por los temas históricos, la preferencia por las escenas mitológicas, por el retrato y en especial por el paisaje, que presentaba un estilo de ambiente un poco nostálgico, donde la luz y los referentes ofrecen una reminiscencia de las escuelas europeas y su naturaleza. La formación académica fijó la enseñanza de los códigos propios de la pintura europea de la época, tanto la francesa, como la italiana.

Es indudable que San Alejandro abrió un camino indispensable para la formación de los artistas de la isla, que se iba a prolongar en el tiempo en la obra de grandísimos pintores latinoamericanos formados allí.

Cierto es que, en sus inicios, la creación de la escuela se efectuó cuando ya había un gran número de artesanos negros que habían empezado sus carreras en múltiples oficios relacionados con la construcción y la restauración, y que poseían una disposición y talento natural para la obra plástica, demostrado en su trabajo de decoración de iglesias y palacetes, que describen crónicas de la época. (Bastide, 1969)

El caso más relevante del talento de los artistas negros es el de Vicente Escobar, pintor de Cámara de su Majestad. Escobar nace negro. Se registra en el Registro de Nacimiento de Pardos y Morenos. Pero su defunción aparece en el Libro de Defunciones de Españoles. Su talento le hace instaurarse sobre las barreras raciales en un ejercicio muy particular de blanqueamiento de sangre.

Escobar será amigo y pintor de Capitanes Generales, tendrá clientela encumbrada, pasará por la madrileña Academia de San Fernando, será nombrado Pintor de Cámara de su Majestad y se casará con una blanca. Pero no figurará entre los profesores de San Alejandro ¿Cómo va a ser admitido en el cuerpo docente de la Academia un

pintor "de color" cuando la Academia no admite alumnos negros y ha sido creada precisamente para estimular en el blanco el aprendizaje de un oficio hasta entonces poco menos que exclusivo de negros y mulatos? (Enrique, 2014: 16).

## 4.2 La plástica: Imagen y evolución de “lo negro”

La construcción social del negro y de su imagen, ofrecida tanto en la descripción de la literatura costumbrista, como en su representación dentro de la ilustración y del grabado colonial inicia una fase de enfrentamiento y visión polémica desde la percepción de los peninsulares y de los criollos que defendían los intereses de la metrópoli española. Conciben un perfil del negro desde la perspectiva del amo que lo esclavizó. El escritor Bartolomé José Crespo y Borbón (1811-1871) y el pintor e ilustrador Víctor Patricio Landaluze (1830- 1889), ambos españoles, que trabajaron en diversas publicaciones periódicas de La Habana, contribuyen a definir una imagen del negro africano a partir de una visión costumbrista de carácter satírico.

Crespo y Borbón fue un humorista que escribió piezas costumbristas para el teatro y firmaba sus obras con el seudónimo de *Creto Gangá*; nombre de uno de los personajes de sus obras, que pertenecía a un negro bozal, sumiso, opuesto a la independencia y que respondía a los intereses de sus amos.

Landaluze recreó las características de los personajes inventados por Crespo y Borbón para el teatro y llevó esas imágenes costumbristas a la pintura. Captó perfiles del negro propios de su actividad laboral y de su posición social, desde la imagen peculiar del calesero o de los negros curros, pasando por la mulata y los vendedores ambulantes,

los negros trabajando en los cañaverales, hasta la representación de los cabildos de negros de nación en la Fiesta del Día de Reyes.

Con el avance de la república lo cubano se instalaría en la necesidad vital de los artistas plásticos que acudirían al rescate de los valores nacionales y así poder acceder fielmente al patrimonio de los afrodescendientes.

### **4.3 La evolución pictórica en San Alejandro**

A pesar de las objeciones en cuanto a cuestiones raciales, un gran número de personalidades de la plástica cubana se formaron en la institución, aportando una pintura de altísimo nivel técnico y temático. Baste recordar los nombres de los pintores Leopoldo Romañach, Armando Menocal, Esteban Valderrama, Enrique Caravia, Florencio Gelabert, Carmelo González, a quien se debe también el desarrollo de la enseñanza de del grabado y la xilografía.

También en el campo de la escultura aparecen las obras de Domingo Ravenet, Juan José Sicre, Rita Longa, Agustín Cárdenas. Continúan otras generaciones de talentos formados en San Alejandro. Grandes pintores como Víctor Manuel, autor de la Gitana Tropical y de una hermosa serie de cuadros con gallos multicolores, Amelia Peláez, la pintora cubana de origen asturiano que inmortalizó los arcos de medio punto de la ciudad de la Habana, Fidelio Ponde de León, Jorge Arche, Eduardo Abela, Raúl Martínez, Servando Cabrera Moreno, Juan Moreira.

En la generación de los ochenta destacan Flora Fong, Roberto Fabelo, Chocolate, Tomás González y un interminable et.al.

Después del aporte extraordinario de Wifredo Lam, genio pictórico de una generación anterior es, sin lugar a dudas, en la gigantesca obra del pintor Manuel Mendive, artista de la presente generación de pintores cubanos, donde se conforma la expresión más completa de toda la imaginería y la simbología de los antepasados africanos y de su evolución en la isla caribeña.

El Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba es el garante de la obra de grandes autores plásticos cubanos que testimonian en su obra esa mezcla de culturas de ascendencia milenaria.

#### **4.4 El legado hispano-africano en la música**

##### **4.4.1 La música ritual y las festividades en las plantaciones de esclavos**

El trabajo en las plantaciones era extremadamente duro. Para mantener a las dotaciones bajo control, además de utilizar el castigo físico, los amos otorgaban con frecuencia premios en forma de permisos para “tocar el tambor”. Podemos encontrar referencias a esta frase acuñada en toda la novelística cubana del siglo XIX (Villaverde, 1839).

La presencia del tambor como acompañante rítmico de la vida negra en los campos de labor de la colonia y en los espacios urbanos que se habilitaron durante la época republicana en las residencias señoriales venidas a menos y abandonadas por sus dueños, es un *leitmotiv* de la vida del africano de los siglos XVI al XIX y de sus descendientes que la transmitieron en el siglo XX y las mantienen en el XXI.

Un ejemplo concreto se encuentra en la novela *Cecilia Valdés* (1839), del cubano Cirilo Villaverde (1812-1894), cuando el ama Isabel Ilincheta concede permiso a sus esclavos para tocar el tambor un día de fiesta religiosa.

Esos toques de tambor festivos llamados *güemileres o bembés* (Ortiz, 1924), eran contemplados por los amos blancos como simples celebraciones. Pero en realidad se trataba de organizados homenajes a sus deidades. En ocasiones abarcaban un ámbito mucho mayor, como ocurría el día de Reyes, donde los cabildos o agrupaciones de las diferentes naciones africanas, salían a desfilar con sus trajes típicos y con los atributos de sus orishas protectores, para bailar ante los amos y recibir regalos en metálico.

El proceso ceremonial de la teología *yoruba* está basado en una comunicación directa entre la persona y el espíritu de la divinidad, a través de la danza y la música. En las ceremonias, los danzantes, ejecutando los movimientos reservados a la deidad en particular, invocan a los *orishas* con sus gestos y un sistema descriptivo de pasos esenciales, que señalan su caracterización psicológica. De esta forma, a través de la danza emerge el fenómeno de personificación y simbología de cada deidad. En estas danzas litúrgicas, la música se interpreta a través de los cantos y unos tambores característicos, utilizados por los yorubas, llamados *batá*<sup>30</sup>.

En una ceremonia se utiliza una orquestación de tres tambores de diferentes tamaños: el *Iyá*, llamado “madre” es el de mayor tamaño y se sitúa en medio de los otros dos, el *Itótele* de tamaño medio, se coloca a la izquierda y el *Okóngolo*, de tamaño más

---

<sup>30</sup> Los tambores *batá* pertenecen a la deidad de *Changó*. Están elaborados con madera de cedro, caoba y palma. La parte superior está hecha con piel de venado y de chivo macho, ya que estos animales son los que corresponden a los sacrificios que se realizan para la deidad de *Changó*.

pequeño permanece situado a la derecha. Cada uno tiene una sonoridad específica que va del grave al agudo. Componen un total de 21 toques o combinaciones rítmicas junto con los llamados 21 *viros*, que son los cambios introducidos para la aceleración del ritmo danzario y la bajada de la divinidad o *santo* a la tierra, al ser convocada su presencia. (Ortiz, 1975)

Estos tambores son para los *yorubas*, un elemento sagrado que posee en su interior secretos iniciáticos que le hacen repercutir cada toque, hablando la lengua de los *orishas*. Los tambores *batá* tienen, antes de ser utilizados por primera vez, un proceso de consagración por parte de personas iniciadas (Rodríguez, 2002). El sonido de los tambores se acompaña con el del güiro<sup>31</sup>, instrumento de percusión que produce sonidos rítmicos y asiste sobre todo en los momentos del trance.

A esta melodía de los tambores, se unen los coros y las danzas de los creyentes y los santeros respectivamente. Los coros de los practicantes cantan en lengua yoruba a las deidades, en forma recitativa o de rezos llamados *moyuba*, es la vida y el poder del *orisha* al que están invocando. Los santeros bailan para los *orishas*, realizando pasos protocolares que imitan las fuerzas de la naturaleza hasta llegar al momento de éxtasis o trance (Oliver, 1970).

La cadencia rítmica de los coros y el sonido encadenado de los tambores y el *chekerés*, lleva a los danzantes, poco a poco, a un momento de sortilegio, donde los presentes entran en un momento mágico al tiempo que el santero queda poseído por la

---

<sup>31</sup> El güiro es un instrumento de percusión realizado a partir de una calabaza seca y hueca, abierta en su parte superior y con estrías exteriores. Se toca raspando una varilla con la parte exterior.

deidad. A partir de este momento el santero pierde su identidad para convertirse en el *orisha* invocado, a través de cual se emiten consejos y predicciones a los creyentes, mientras estos realizan ofrendas al dios.

Los bailes, en este tipo de ceremonias son primordiales ya que caracterizan y personalizan a las deidades a través del movimiento de los pies y los brazos. Los *orishas* masculinos poseen una forma de danzar con gestos más violentos, con saltos en el aire y golpeando el suelo con los pies, los femeninos, en cambio, se caracterizan por sus movimientos mas armoniosos, donde la falda adquiere relevancia, ya que se coge con las manos y se mueve al ritmo de los tambores. (Sachs, 1943:38). Los hombres llevan un traje con el color representativo del dios y las mujeres se ponen las faldas se poseen los colores de la deidad a la que representan. Ambos llevan también una pieza de tela, del color del *orisha* que representan, atado a la cintura.

Desde la época de las plantaciones, los esclavos escenificaban una singular performance, adornándose con los atributos de sus divinidades. Usaban trajes de un corte mucho menos impresionante que los atuendos de plumas de los nativos americanos, pero tal vez mucho más coloridos que éstos. Se incorporaba el color como elemento de caracterización psicológica de las diferentes deidades.

Una vez disuelto el vínculo colonial y al constituirse la república, los condicionantes sociales en los que mucho influye la discriminación racial, mantienen estas prácticas en un cierto secretismo.

Pero, alrededor de los años 30 del siglo XX, después de su irrupción en la música criolla, manifestaciones rituales danzarías de origen yoruba y de origen bantú suben a escena en las coreografías de las obras del teatro bufo y en las romanzas y las danzas de la zarzuela cubana.

#### 4.4.2 El legado hispano-africano en la música popular cubana

Ya en la época republicana, la empobrecida población cubana de los centros capitalinos y de los suburbios, era mayoritariamente negra y mestiza. Uno de los oficios de negros que más destacaban desde la colonia, era el de músico. Los músicos que tocaban en las grandes temporadas de la Filarmónica de la Habana, en los oficios religiosos y en las festividades municipales eran mayoritariamente miembros de la raza negra. La existencia de las dos culturas que el escritor martiniqueño Fanon (Peterson, 2018) describe en su obra *Piel Negra, máscaras blancas* (1973) se hace evidente en el pasado cultural de estos músicos mestizos. Ellos insertan en sus giros rítmicos la herencia tribal que recibieron de sus antepasados y que nunca fue acallada por los rigores de la esclavitud.

Aparecía la fusión musical de las tradiciones africanas junto al legado cultural del hombre blanco. Este *européismo* adquirido en tanto que intérpretes del gran clasicismo alemán, del verismo italiano o de la tradición musical ibérica, se manifestaba cuando el músico que ejercía ese oficio de negros (González, 2012) cubría el espacio de ocio de una sociedad racista.

Ya en los bailes de cuna de negros y mulatos libres, el country *dance inglesa* era imitada y versionada al ritmo sensual de las pailas que percutían sobre las escalas de los violines de músicos virtuosos, como los dos Brindis de Salas (padre e hijo) o como los familiares cercanos del gran José White. Esto tejía otro nuevo sincretismo, el musical, que introducía estructuras rítmicas y giros melódicos procedentes de los cantos iniciáticos de los orishas.

Las orquestas denominadas “charangas” son un ejemplo noble de esta tradición. Se conservan hasta nuestros días. Incluyen piano, violines, violas, contrabajos, flauta y percusión cubana de origen africano: tambores, güiros, maracas, chekerés, guayo, cencerro, clave y bongó.

Hacia los años 30 del siglo XX, con el surgimiento del *Danzón* como género, fragmentos de famosas óperas italianas eran versionados por orquestas de impresionante calidad y recursos técnicos, como la orquesta de Antonio María Romeu, pero, eso sí, con el añadido de un “montuno” rítmico y bailable, de procedencia afrocubana.

Los principales géneros danzarios populares cubanos, a saber, la rumba, el guaguancó, la columbia, el yambú, arrancan de los bailes yorubas y bantúes conservados en los barracones. Se hicieron urbanos en los patios de las grandes casas solariegas abandonadas por sus dueños y habitadas por negros y mulatos libres, y blancos pobres que compartían status, pero que gozaban de un pequeño respiro de superioridad entre sus congéneres de piel oscura.

El son aparece después en un formato más de cámara, y con la presencia de una pareja de bailarines que, en la parte central de la pieza, acompaña con sus evoluciones la interpretación del solista vocal. Se concluye con la repetición de un pegadizo montuno interpretado por un pequeño coro que armoniza con el tema principal. Los contenidos son amatorios, satíricos, comentan la actualidad, o introducen el doble sentido criollo. Otras veces las letras dan por sentado un conocimiento subterráneo de la tradición religiosa y en los montunos se corean vocablos de origen Lucumí, Congo o Mandinga.

El maravilloso compositor Ignacio Piñeiro (1888-1969), autor de sones tan emblemáticos como *Échale salsa*, director del famoso Septeto Nacional, incorporó mucho del legado africano a sus sones y guarachas bailables. Uno de sus famosos sones

habla directamente de temas rituales. Se atreve a jugar con la ambivalencia que el público conocedor de las tradiciones de origen africano interpreta de manera jocosa. Así comenta una de las obras que compuso hacia los años 40 del siglo XX, que gozó de gran popularidad y aún se mantiene en el imaginario popular:

Mayeya: no quiero que me engañes. Respeta los collares.

No juegues con los santos.

No pretendas engañarme con ese cuento.

Porque todo 'en Cubita

Nos conocemos'

El que no lleva amarillo, se tapa con azul

Montuno: (Coro) Entra Orí Babá

Delante' e lo santo no debes jugar

(Ignacio Piñeiro, 2016)

Sobre este son tan representativo, comenta brillantemente el escritor Sigfredo Ariel en un artículo publicado en la Jiribilla, revista cultural de gran importancia para todos los acontecimientos de la vida cubana. Su valoración de Ignacio Piñeiro coincide con nuestro punto de vista del sonero:

Referencias al toque de bembé, y alusiones a prácticas litúrgicas de la Regla de Ocha, se aprecian en numerosas grabaciones de sones de esa época, y salpican el catálogo autorial de Ignacio Piñeiro, en sones y rumbas como “Papá Ogún”, “Canto lucumí” y “Mayeya, no juegues con los santos”, cuya letra expresa: El que no viste amarillo

(color distintivo de Ochún) / se tapa con azul (coloración de Yemayá) / o punzó (Changó) (Sigfredo, 2017: 2).

Otro de los autores que recoge en sus obras todo un mundo de información de los africanos de la época esclavista, es el compositor Arsenio Rodríguez. Una de sus obras musicales más reivindicativas es *Bruca Maniguá*. Emilio Grenet, compositor y hermano de Eliseo, ambos músicos famosos, incluye esta obra de Arsenio Rodríguez en su famosa Antología de la Música Cubana, publicada en 1939 bajo el título en inglés de Popular Cuban Music, con un prólogo también en inglés redactado por Eduardo Sánchez de Fuentes. La publicación está patrocinada por el Ministerio de Agricultura. Ese dato causaría extrañeza a todo el que no leyera detenidamente que se presenta bajo los auspicios del Secretario de Agricultura José García Montes (Grenet,1989). El señor García Montes, pertenecía a una familia cubana de gran cultura y reconocido amor por la música y las tradiciones de su país.

En este libro se recogen ochenta partituras de grandes compositores cubanos, cuidadosamente transcritas y explicadas con un prólogo brillante.

Bruca Maniguá

(Arsenio Rodríguez)

Yo son carabalí, negro de nación<sup>32</sup>

Sin la libertá no puedo viví

Mundele acabá con mi corazón

---

<sup>32</sup> Negro nacido en África

Tanto matratá cueppo va enfuirí

(Montuno o reiteración bailable repite):

Chéchere bruca manigua, aé,

Abecuto güirindinga bruca maniguá, aé.

(Grenet, 1939: 189)

Resulta difícil para el filólogo no familiarizado con el habla de los negros *bozales*, o sea de los nativos africanos que aprendieron el español en la isla de Cuba, reconocer el mensaje de protesta que refleja este *Son* muy popular.

Está escrito en la república, pero es portador de un mensaje de los esclavos congos que ya libertos, aún existían en esos años. Como hemos explicado en el capítulo 2.7.3 de esta tesis, a los esclavos que huían de sus amos se les denominaba cimarrones. Se instalaban en comunidades en los intrincados montes de la isla para defenderse de sus perseguidores. “*Bruca maniguá*” significa busca la manigua. Es decir: Huye al monte como cimarrón para alcanzar la libertad.

Después en los años 50 las voces de Celia Cruz en la Sonora Matancera, y la de Benny Moré con su Banda Gigante, invocan el mundo sagrado yoruba en esta obra:

*MATA SIGUARAYA* (árbol de la siguaraya)

En mi Cuba nace una mata que sin permiso no se pué tumbá, eh.

No se pué tumbá, eh, porque son Orisha

Esa mata crece en el monte, ese tronco tiene poder:

Esa mata es Siguaraya

(Moré, 1949)

En todos los espectáculos de los famosos *night clubs* de La Habana de los años 50: Tropicana, Sevilla Biltmore, Cabaré Nacional, Sans Souci, Copa Room, ubicados todos ellos en centros hoteleros o instalaciones independientes, de lujoso diseño y distinguida clientela turística nacional e internacional predominantemente de raza blanca, se bailaba al compás de melodías y ritmos de tradición yoruba, sin que los bailadores de las clases altas fueran a veces conscientes de su origen... aunque otras... si.

#### **4.4.3 El legado hispano-africano en la música de concierto y en la Zarzuela cubana**

Las vanguardias musicales europeas penetran a principio de los años 40 en la obra de compositores como Alejandro García Caturla, Amadeo Roldán y Gilberto Valdés, que aportan una armonización más audaz a los ritmos afrocubanos en obras como: *La Rumba*, *María Isabel* y *Juego Santo*, *Bembé* y *Sangre Africana*.

En Cuba existía una tradición operística que se inició con la inauguración del Teatro Tacón de La Habana, en 1838. Las mejores voces de la ópera mundial se presentaban en La Habana, porque, además era ciudad de puente obligado entre las dos orillas del océano. Voces como las de Adelina Patti en el XIX o las de Enrico Caruso a principios del XX se escucharon en ese teatro en representaciones de operas de Verdi, Puccini o Donizetti.

El público estaba acostumbrado a un alto nivel de esas funciones y también disfrutaba a las compañías españolas que se presentaban en la isla en sus giras internacionales.

Sin lugar a dudas, es en el teatro lírico nacional donde se fusionan las influencias españolas y africanas en la música, la danza y los temas de los libretos, en una interesante

proporción. Estas creaciones nos llevan a disfrutar de un producto teatral realmente mestizo, con una personalidad propia y singular. Hermanada con la zarzuela española, la zarzuela cubana reproduce la estructura tradicional ese género español, pero le insufla el elemento mestizo y la influencia afrocubana. Surgen así, a partir de la década del 30, títulos como *Cecilia Valdés*, de Gonzalo Roig, basada en la novela de Cirilo Villaverde, *Maria la O*, con libreto de Gustavo Sánchez Galarraga, también inspirada en Cecilia Valdés, pero introduciendo algunas variantes y *El Cafetal*, de Ernesto Lecuona, también con libreto de Galarraga junto a *Amalia Batista*, de Rodrigo Prats. Estas obras integran la gran tetralogía de la zarzuela cubana.

*Cimarrón* (1966) de Miguel Barnet, es una novela testimonio de un esclavo fugado que aún vivía cuando el autor la escribió, y que fue llevada al teatro y convertida en ópera por el compositor alemán Hans Werner Henze.

La zarzuela cubana tuvo el aporte fundamental de los tres grandes compositores, Roig, Prats y Lecuona, que eran interpretados por músicos de altísimo nivel profesional y muy bien dirigidos por maestros como Félix Guerrero, Roberto Sánchez Ferrer, Fabio Landa, Norman Milanés y Elena Herrera.

#### **4.5 La literatura cubana: Fe de encuentros**

Se considera que la primera obra literaria aparecida en Cuba fue *Espejo de Paciencia*, obra poética compuesta por *Silvestre de Balboa*, escribano del Cabildo de Puerto Príncipe, nacido en Canarias. Mal empezamos con la temática, cuando lo que nos afectaba

como colonia nueva, eran los ataques de piratas y corsarios, a los que había que enfrentarse sin remedio. El escritor canario, con más voluntad que arte, es un testigo excepcional de los dramas cotidianos de la isla. Al final, el cruel corsario Girón muere de manos de un negro héroe, *Salvador Golomón*, esclavo que ya entonces defendía su nueva tierra.

Este ficticio o real negro *Salvador*, antepasado de *Pepe Antonio*, el histórico criollo que defendió la villa de Guanabacoa del ataque de los ingleses, ya mostraba visos del orgullo nacional típico de los isleños.

En 1739 apareció la primera obra escrita por un cubano, *Santiago Pita*. Llevaba el título de *El príncipe jardinero y fingido Cloridano* y en ella que se aprecian las influencias literarias de España que no van a cesar de estar presentes en la forma de narrar de los cubanos.

A dos Manueles, Zequeira y Rubalcava corresponderá el mérito de ensalzar la naturaleza exuberante de la isla en sus poemas *Oda a la Piña* y *Silva Cubana*. Los villaclareños Surí, Avilera y Alva de Monteagudo, mostraron su habilidad en la composición de poemas con temas cotidianos y como otros muchos poetas autóctonos, emplearon con maestría *la décima*, como forma poética preferente.

La *décima* se convertiría en la forma preferida de la poética en la isla, especialmente en las zonas rurales. De ella partió la práctica de la *controversia* guajira. Es esta una polémica entre vates, que guarda un indudable perfume de Medioevo tardío, tendiendo a Renacentista temprano, y que venía acompañada de música, con un instrumento heredado de tierras europeas, el *laúd*. Más hispánico, imposible.

Del final del siglo XVIII se conservan como expresiones más populares unas simpáticas décimas de un sacerdote poeta, el Padre Capacho. La ilustración tenía grandes exponentes en las zonas urbanas.

Los ilustrados José Agustín Caballero y Francisco de Arango y Parreño fueron ensayistas y oradores brillantes, muy cercanos a la metrópoli, pero a la vez muy criollos en sus preocupaciones. El padre Félix Varela y Don José de la Luz y Caballero, destacan pedagogos que forjaron un espíritu de modernidad en los intelectuales criollos que formaron. Su heredero brillante fue José Antonio Saco.

La argumentación llena de oraciones subordinadas, que no nos abandona ni en el siglo XXI, se observa en sus obras, que tienen la virtud de ser un espejo de su época.

El siglo XIX cubano es un privilegio de las letras hispanas. En él escribió y brilló la más adelantada de las mujeres latinoamericanas de su tiempo, tanto como en el suyo lo fue Sor Juana. Pero esta cubana, laica por vocación y por vocación amante del amor libre, que desafió convenciones y prejuicios, se alzó con actitudes y desparpajos únicamente comparables a los que años después asumió en España Doña Emilia, la Pardo Bazán (1851-1921) de estilo incomparable. La cubana vivió antes y se llamó *Gertrudis Gómez de Avellaneda* (1814-1873). Fue poeta, novelista, dramaturga y ensayista. Su adelantado feminismo llega a perjudicar su definitivo ingreso en la Real Academia de la Lengua. Es precursora de la literatura femenina no sólo en Cuba sino en toda Latinoamérica.

Entre los hombres aparecen los nombres de Juan Cristóbal Nápoles Fajardo (el Cucalambé) (1829-1862), que llevó la forma décima a alturas insospechadas, de Julián del Casal (1863-1893), Juan Clemente Zenea (1832-1871), José María Heredia (1842-1905), José Jacinto Milanés (1814-1863), y el poeta Gabriel de la Concepción Valdés (Plácido) (1809-1844) fusilado sin culpa, por ser mulato, acusado de participar en los sucesos de La Escalera. Junto a ellos y siguiendo la ruta de la Avellaneda, las escritoras Juana Borrero (1877-1896), Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873) y Luisa Pérez de Zambrana (1837-1922).

Pero liderando la *intelligentsia* criolla moderna y anticolonial, está la figura de José Martí (1853-1895). Humanista comprometido, su obra literaria abarcó la poesía, se considera junto a Rubén Darío (1867-1916), uno de los grandes del modernismo, el ensayo, la literatura infantil y juvenil y sobre todo el discurso político, que lo elevó hasta la responsabilidad de fundar el Partido Revolucionario Cubano y apoyar en largos recorridos por varios países, la causa de los criollos.

En la novelística, el XIX cubano nos deja la novela *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde (1812-1894), quien ahondó en el drama racial de la isla como ningún otro novelista de las letras hispanas. Otras figuras como Anselmo Suárez Romero, Pedro José Morillas o Domingo del Monte habían dedicado sus esfuerzos a la lucha contra la esclavitud. Pero Villaverde deja en su novela un documento imponente de denuncia social, en un lenguaje que llega a todo tipo de públicos y sin la sensiblería de la que adolecen otros textos.

Después de la aparición de la república, hubo un florecimiento sorprendente de la novela y la poesía. Familias de estirpe como los Loynaz del Castillo, los Carbonell (Néstor, amigo de Martí, Miguel Ángel, director de la Academia de Artes y Letras de Cuba), dedicaron su vida al desarrollo literario y cultural de la isla.

Se multiplicaron las revistas y periódicos culturales. La prensa diaria podía jactarse de tener secciones de gran profundidad intelectual tanto en literatura como en crítica de música y teatro. Las primeras décadas del siglo XX presenciaron el surgimiento de corrientes vanguardistas y también se mantuvieron corrientes más tradicionales. Entre los poetas surgen los nombres del patriota Bonifacio Byrne, cuyo poema *A mi bandera* recitan los niños cubanos desde los primeros años escolares:

“Si deshecha en menudos pedazos

Llega a ser mi bandera algún día,

Nuestros muertos, alzando los brazos,

La sabrán defender todavía”

(Popular)

La generación más vanguardista de finales del 30 y los 40 se distinguió tanto por el cultivo de las tendencias más europeístas como por la creación de un movimiento bautizado como *Negrista* que alcanzaría dimensiones insospechadas en las letras hispánicas. Aquí aparecen los nombres de Nicolás Guillén, Emilio Ballagas, José Z. Tallet, Mariano Brull, Eugenio Florit, Regino Pedroso y la obra muy criticada pero tremendamente popular de los poetas José Ángel Buesa y de Félix B. Cagnet, el creador de la radionovela. Su novela radiada *El derecho de nacer*, planteaba el tema racial y el estigma de tener sangre negra en la sociedad cubana de la época.

Otros intelectuales de los 40 fueron Miguel de Carrión, Carlos Loveira, Cintio y Medardo Vitier, Luis Felipe Rodríguez, Emilio Ballagas, Dulce María Loynaz, Angel Gaztelu, Eliseo Diego, Fina García Marruz, Juan Marinello, Francisco Ichaso, Manuel Márquez Sterling, Ángel Pinto Albiol, Lino Novás Calvo, Mariano Brull, Agustín Acosta, Enrique Labrador Ruiz...Las revistas Orígenes y Avance, publicaban lo mejor de las vanguardias nacionales y europeas.

El complejo clima internacional que Europa enfrentaba, con el escenario de los prolegómenos y posterior desarrollo de la Guerra Civil Española y el hecho rotundo de una inminente guerra internacional en Europa, el territorio cubano se convirtió en refugio para muchos intelectuales europeos.

Entre ellos, Juan Ramón Jiménez y su esposa Zenobia Camprubí, que pasaron temporadas en Cuba, viviendo en ocasiones en casa de sus amigos cubanos escritores y compartiendo sus afanes y su pasión por la literatura.

Así Federico García Lorca, que pasó solamente unos meses en La Habana y en Santiago, en compañía de los hermanos Loynaz, y dejó en sus escritos las páginas más hermosas que un poeta pueda dejar en un país. “Yo naturalmente me encuentro como en casa. ... Cuba. Si me pierdo, que me busquen en Andalucía o en Cuba” (Hernández, 2007)

En los 50 siguen escribiendo los representantes de la década anterior como la matancera Carilda Oliver Labra, Félix Pita Rodríguez, Loló de la Torriente, José Lezama Lima y siempre dando vueltas por el mundo, Alejo Carpentier, profundizando aún más, si cabe, su cubanía. Se añaden jóvenes escritores como Pablo Armando Fernández, Ángel Augier u Onelio Jorge Cardoso.

En los 60 comienza un río interminable con Roberto Fernández Retamar, Reinaldo Arenas, Guillermo Cabrera Infante, Antón Arrufat, Lisandro Otero, Reynaldo González y los del 70 y 80 Miguel Barnet, Nancy Morejón, Senel Paz, Jesús Díaz y Luis Rogelio Nogueras y Abilio Estevez y tantos y tantos otros que la lista no tendría fin. Mucho talento, quizás demasiado para una pobre isla caribeña.

Quisiéramos finalizar esta sección con dos ejemplos literarios de esta fusión de culturas que se da en la poesía de Nicolás Guillén. Mestizo y de pueblo, Guillén supo encontrar la personalidad de un verso caribeño, sin perderse en pintoresquismos. Dos poemas, uno de ellos muestra de los juegos formales de ascendencia africana, otro de la problemática del mestizaje, son expresiones innegables del fenómeno sincrético en la literatura cubana:

En el poema se instauran patrones rítmicos absolutamente distinguibles que recuerdan las combinaciones rítmicas de los toques y viros de los batás. Poemas como

Canto Negro, Sensemayá o los Motivos de Son Guillén son muestras fehacientes ese tratamiento versal. El siguiente poema fue musicalizado por Emilio Grenet.

#### CANTO NEGRO

¡Yambambó, yambambé!

Repica el congo solongo,

repica el negro bien negro;

congo solongo del Songo

baila yambó sobre un pie.

Mamatomba,

serembé cuserembá.

El negro canta y se ajuma

el negro se ajuma y canta,

el negro canta y se va.

Acuememe serembó.

aé;

yambó,

aé.

Tamba, tamba, tamba, tamba,

tamba del negro que tumba:

tumba del negro, caramba,

caramba, que el negro tumba:

¡yamba, yambó, yambambé!

Pero no sólo se expresa lo lúdico, lo festivo. También la poesía encuentra un espacio para el dolor, que en este poema transita los caminos del mestizaje y de la angustia y tristeza que teje la historia de dos orillas.

#### BALADA DE LOS DOS ABUELOS

Sombras que sólo yo veo,

me escoltan mis dos abuelos.

Lanza con punta de hueso,

tambor de cuero y madera:

mi abuelo negro.

Gorguera en el cuello ancho,

gris armadura guerrera:

mi abuelo blanco.

Pie desnudo, torso pétreo

los de mi negro;

pupilas de vidrio antártico

las de mi blanco.

África de selvas húmedas

y de gordos gongos sordos...

—¡Me muero!

(Dice mi abuelo negro).

Aguaprieta de caimanes,  
verdes mañanas de cocos...

— ¡Me canso!

(Dice mi abuelo blanco).

¡Oh velas de amargo viento,  
galeón ardiendo en oro...

— ¡Me muero!

(Dice mi abuelo negro.)

¡Oh costas de cuello virgen  
engañadas de abalorios...!

— ¡Me canso!

(Dice mi abuelo blanco.)

¡Oh puro sol repujado,  
preso en el aro del trópico;  
oh luna redonda y limpia  
sobre el sueño de los monos!

¡Qué de barcos, qué de barcos!

¡Qué de negros, qué de negros!

¡Qué largo fulgor de cañas!

¡Qué látigo el del negrero!

Piedra de llanto y de sangre,

venas y ojos entreabiertos,  
y madrugadas vacías,  
y atardeceres de ingenio,  
y una gran voz, fuerte voz,  
despedazando el silencio.  
¡Qué de barcos, qué de barcos,  
qué de negros!

Sombras que sólo yo veo,  
me escoltan mis dos abuelos.

Don Federico me grita  
y Taita Facundo calla;  
los dos en la noche sueñan  
y andan, andan.

Yo los junto.

—¡Federico!

¡Facundo! Los dos se abrazan.

Los dos suspiran. Los dos  
las fuertes cabezas alzan:  
los dos del mismo tamaño,  
bajo las estrellas altas;  
los dos del mismo tamaño,

ansia negra y ansia blanca,  
los dos del mismo tamaño,  
gritan, sueñan, lloran, cantan.  
Sueñan, lloran. Cantan.  
Lloran, cantan.  
¡Cantan!  
(Guillen, 1934)

Hemos querido dejar el texto íntegro de este poema de Nicolás Guillén porque la poesía se expresa con mucha más elocuencia que los argumentos que pueden esgrimirse en prosa. En la *Balada de los dos Abuelos* encontramos lo intenso de nuestra herencia cultural, la superposición de encuentros y desencuentros y nuestro componente de angustia existencial

Todo el fenómeno literario de la Cuba del último siglo pasa por la búsqueda de sus raíces, la permanencia de la españolidad en la literatura y la curiosidad por su pasado, pleno de heroicidad y de múltiples culturas encontradas. Presente siempre en el rescate de lo negro están las figuras de Fernando Ortiz, Lydia Cabrera, Emilio Roig de Leuchsenring y José Luciano Franco, estudiosos del universo único de los esclavos negros desplazados.

#### **4.6 Dramaturgia nacional**

El teatro nacional había arrancado a fines del XIX con las obras del español Francisco Covarrubias, que llevó a escena personajes testigos del mestizaje, retomando la tradición de la *Commedia dell'arte* italiana, y le proporcionó una base a un nacionalismo teatral interesante, con la creación de los Bufos Habaneros, género teatral harto conocido por los especialistas y que merece otro estudio aparte. Aunque el fenómeno ritual no era obvio en la temática de los bufos, su condición de espectáculo de actualidad política y social, y sobre todo, la dinámica de interacción de sus tres personajes principales (*Mulata, Negrito y Gallego*), permiten detectar las huellas africanas y españolas tanto en sus textos como en la puesta en escena.

Los dramaturgos cubanos de los años post-revolucionarios no se mantuvieron inmunes a estas corrientes de investigación. Entre los títulos y autores de formato y contenido afrocubano, destacan *Santa Camila de la Habana Vieja*, de José Brene, *Medea en el espejo*, de José Triana, *Maria Antonia*, de Eugenio Hernández Espinosa y *Andoba*, de Abraham Rodríguez.

#### **4.7 El Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos**

En el cine creado a partir de la última década de los años 70 sobresalen las películas realizadas por el ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas), que posibilitan la creación a cineastas interesados en la temática esclavista y su herencia social.

Los primeros títulos de la lista sin duda integran la obra del realizador Sergio Giralt (*El otro Francisco*, *Rancheador*, *Maluala*, *Plácido*, *María Antonia*); le siguen obras como *La última cena*, de Tomás Gutiérrez Alea o *Patakín* de Manuel Octavio Gómez, con guión de Eugenio Hernández Espinosa, comedia musical de extraordinario interés, pues es la recreación de las historias de Changó, Oshún y otros orishas, desde un punto de vista contemporáneo y satírico. La música de Rembert Egües ofrece un panorama por todos los géneros populares cubanos.

La mayoría de los espectáculos danzarios del Conjunto Folklórico Nacional y Danza Nacional de Cuba, han sido también filmados en formato documental por el ICAIC. El ICAIC filmó representaciones del Ballet Nacional de Cuba que ofrecían una interesante versión de un mito africano en su ballet “*El Güije*”.

## **5 INSTITUCIONES DANZARIAS CUBANAS**

Con los cambios políticos del país, surgen una serie de instituciones destinadas a conservar el patrimonio cultural y, específicamente, a preservar el legado africano en la sociedad cubana, procurando, eso sí, desvincularlo de una práctica religiosa institucional.

Las cuestiones raciales en las instituciones danzarías en Cuba son, al principio, una mancha de mención ineludible en la obra cultural desplegada por la burguesía habanera en los años de la Sociedad Pro-Arte Musical. Con la excepción de algunas personalidades como la soprano Zoila Gálvez o músicos solistas como el flautista Roberto Ondina, los miembros de la raza negra estaban ausentes mayoritariamente de la primera fila de los escenarios en las primeras seis décadas del siglo XX.

Por fortuna, la conciencia cultural de Alberto y Fernando Alonso irrumpió para afirmar la presencia de la cultura africana en la danza cubana. Con la osadía de Alicia por delante, fueron ellos los que supieron hacer valer el criterio de lenguaje nacional, incluso en aquellos primeros años de presencia de una cultura blanca dominante.

Nos parece justo afirmar que la sangre africana entró por las venas de la música Gonzalo Roig, Ernesto Lecuona y Rodrigo Prats en sus zarzuelas, habían desarrollado la fusión de ritmo y de temáticas que ya habían iniciado Cervantes y Samuell a finales del siglo XIX. Otros autores como Gilberto Valdés, Emilio y Eliseo Grenet, Jorge Ackermann, Ernestina Lecuona, Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, habían aportado con audacia la riqueza rítmica de la síncopa popular y en las letras los vocablos negros que florecían en la poesía negrista.

Los años que integran las décadas del 30 y el 40 en Cuba, son en lo musical y en lo literario, portadores de un tesoro artístico inigualable que se identifican con la búsqueda y el hallazgo de un lenguaje nacional. La música que ya desde fines del diecinueve suena a *cubana*, que en la poesía de los treinta hablaba en *cubano*, con cuadros pintados en *cubano* y que en las calles habaneras hablaba en *cubano*; todavía no se había encontrado en una expresión *cubana* de la danza clásica.

## **5.1 Danza Contemporánea de Cuba**

Al triunfo del proceso revolucionario, muchas instituciones fueron fundadas o revitalizadas. La necesidad de buscar caminos novedosos en la estética de la danza contemporánea había primado en la carrera del bailarín y coreógrafo Ramiro Guerra.

En 1959 se había creado el Departamento de Danza Moderna, en el Teatro Nacional de Cuba. Ramiro, que había trabajado en el Ballet de Alicia Alonso, había viajado a Estados Unidos y estudiado con Martha Graham. Un grupo de bailarines que hacían su carrera en el Conservatorio Municipal de La Habana, acompañaron a Ramiro en el intento de crear una compañía danzaría que incorporara el lenguaje de la danza contemporánea a sus coreografías, con la calidad del movimiento cubano y la constante presencia del sincretismo español y afrocubano. Todos tenían formación clásica y formación en danza moderna. Muchos de ellos habían estudiado el ballet clásico, tanto en el Ballet de Alicia Alonso, como en el extranjero. Entre los nombres de los primeros integrantes, están Clara Roche, Irma Obermayer, Eduardo Rivero, Víctor Cuéllar, Santiago Alfonso, Arnaldo Patterson, José Ramón Prada y la norteamericana Lorna Burdsall. Todos ellos se unieron a Ramiro en el proyecto. Algunos como Alberto Méndez González, no tenían ninguna experiencia profesional.

El 19 de febrero de 1960 debutó el Conjunto de Danza Moderna en la Sala Covarrubias del Teatro Nacional de Cuba. El interés primordial de la compañía quedó manifiesto desde el primer momento. Los temas se habían de centrar en la historia nacional y en temáticas filosóficas y existenciales muy acordes con las preocupaciones de los años 60. A nivel internacional debutaron en París, un año mas tarde, en el Festival de Teatro de las Naciones donde obtuvieron un gran éxito.

Se hicieron grandes representaciones al aire libre en gigantescas plazas con una afluencia de público impresionante. Inmediatamente la compañía incluyó a un brillante grupo de músicos para acompañar en vivo sus representaciones, que a veces también contaban con el apoyo de la Orquesta Sinfónica Nacional. Un conjunto de percusionistas

comandado por Jesús Pérez aportaba la riqueza de los tambores batás y abakuás, las tumbas y los bongoes, los chekerés y los güiros y cencerros. Todos los instrumentos de origen africano. Acompañaban al grupo de percusión de Jesús Pérez, cantantes folklóricos de cualidades musicales y vocales extraordinarias, que habían recibido por tradición oral todo el patrimonio ancestral africano.

Compositores como Sergio y José María Vitier, Héctor Angulo, Félix Guerrero, Roberto Sánchez Ferrer, Calixto Álvarez, Leo Brower, Juan Blanco, Gonzalo Romeu y Jorge Berroa, comenzaron a trabajar con partituras especialmente compuestas para las coreografías del Conjunto. Se incluían además obras de compositores de otros períodos como Alejandro García Caturla y Amadeo Roldán. Los bailarines principales se convirtieron en coreógrafos.

El diseño de vestuario y coreografía de una riqueza impresionante correría a cargo del diseñador Eduardo Arrocha, que también trabajaba para el Conjunto Folklórico Nacional.

Entre los primeros ballets contemporáneos podemos destacar *Mambí*, *Mulato*, *El milagro de Anaquillé*, de Ramiro Guerra y *El estudio del agua* de Humphrey, en versión de Lorna Burdsall. También cabe destacar la trilogía de *Suite Yoruba*, *Medea* y *los Negros* y *Orfeo Antillano* donde la reivindicación de la herencia africana se mezcla en mito y leyendas reafirmadas por la presencia negra. Esta trilogía se cerraba con *Decálogo de la Apocalipsis*, irreverente lectura de los diez mandamientos de la ley de Dios (abril 1971) y que no llegó a estrenarse. La idea de buscar y analizar la verdad mediante la confrontación de argumentos contrarios entre sí no fue bien vista y no se comprendió que el maestro se adelantaba a su tiempo y que creaba en el Caribe una obra con todas las

características que se exponen en la danza-teatro mundial. La obra fue condenada y Ramiro Guerra destituido como director de la compañía que fundó.

Durante un largo período de tiempo, el compositor Sergio Vitier ejerció como Director General de la compañía y como compositor de la mayoría de la música de sus espectáculos. Sin embargo, la Compañía de Danza Contemporánea de Cuba, llamada así en la actualidad, continua con la línea de trabajo iniciado en 1960, con los bailarines formados por el propio Ramiro Guerra y con la entrada de las primeras promociones de jóvenes bailarines egresados de la Escuela Nacional de Danza Moderna y Folklore (ENA). Se inicia una nueva etapa con nuevas coreografías, perfeccionan la técnica danzaría con la incorporación de formas, movimientos y gestos que reflejan el comportamiento y la fuerza que caracteriza la danza en Cuba. Un ejemplo vivo lo tenemos en los aportes del Maestro Arnaldo Patterson donde la mezcla del legado hispano y africano funden un comportamiento gestual popular que este maestro supo captar en su andar por las calles de la Habana, generando una diferente manera de danzar donde pelvis y contracciones del cuerpo definen un estilo propio en la técnica de la danza cubana contemporánea.

Además del repertorio de inspiración afrocubana, se buscaba incluir elementos de la cultura campesina y de la cultura latinoamericana y en especial de la caribeña. Una relación de los títulos de la compañía dará una idea más exacta de las búsquedas del entonces Conjunto de Danza Moderna, después Danza Nacional de Cuba, hoy rebautizado como Danza Contemporánea de Cuba, con casi 50 años de trayectoria.

Surgen nuevas coreografías de la mano de primeros bailarines como Eduardo Rivero, Arnaldo Patterson, Gerardo Lastra, Víctor Cuellar, Manuel Hiram, Helena Noriega o Lorna Burdsall.

Destacan, en esta época, las coreografías del Maestro Eduardo Rivero Walker: *Okantomi* (1970) cuyo significado en lengua yoruba es “con todo mi amor”, estrenada por la bailarina Ernestina Quintana y Pablo Trujillo y *Sulkary* (1971) estrenada por los bailarines Isidro Rolando, Pablo Trujillo, Atanacio Medero, Ernestina Quintana, Luz María Collazo, Nereida Doncel. Esta coreografía recrea una acción íntima de la relación de pareja llena de elegancia y plasticidad donde se minimiza los recursos físicos en función de la sensualidad del ser humano en la primera y en la segunda, el maestro desarrolla la fórmula de tres parejas estatuas voluptuosas y sensuales entrelazadas entre sí e impregnada del maravilloso mundo onírico de la cultura africana.

En esta época siguen surgiendo coreógrafos dentro del grupo de bailarines formados por la propia compañía que, en la mayoría de las ocasiones, duplicaban sus funciones como intérprete y creadores. Así podemos mencionar a Marianela Boán, Rosario Cárdenas, Eddy Veitía, e Isidro Rolando.

En 1987 el bailarín Miguel Iglesias, que se forjó en las filas del Conjunto, asumió la dirección de la compañía y se mantiene en funciones hasta el día de hoy. Con él se inicia un trabajo de creación estética diferente, más acorde con los nuevos tiempos, tomando como punto de partida el concepto de la danza-teatro con Lídice Núñez y Jorge Abril como coreógrafos punteros. Tradición y contemporaneidad es el nuevo concepto dentro del proceso de creación. Este estilo ofrece una nueva línea de trabajo que se mantiene en la actualidad con coreógrafos cubanos como George Céspedes y Julio Cesar Iglesias. La compañía mantiene en cartel más de 60 títulos y añade nuevas obras cada año.

El trabajo de Danza Contemporánea de Cuba se ha mantenido en su propósito de fusionar el lenguaje universal de la danza moderna, con las tradiciones cubanas y caribeñas, injertando en su tronco todas las corrientes actuales, con la colaboración de coreógrafos extranjeros como el holandés Jan Linkens, Kenneth Kvamström, el catalán Rafael Bonachela y la obra de jóvenes bailarines como Lídice Niñez y Julio César Iglesias y mantenido colaboraciones importantes en Londres con Carlos Acosta, figura de la danza cubana cuya labor se desarrolla en Inglaterra.

#### RELACIÓN DE COREOGRAFÍAS DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA EN CUBA

- Ramiro Guerra
  - Mulato
  - Mambí
  - El milagro de Anaquillé
  - Suite Yoruba
  - Medea y los Negreros
  - Orfeo Antillano
  - Chacona
  - La Rebambaramba
  - Impromptu Galante
- Lorna Burdsall
  - Suite campesina
- Victor Cuellar
  - Fausto

- Panorama de la música y la danza cubana
- Michelangelo
- El Poeta (Lorca)
- Eduardo Rivero
  - Okantomi
  - Súluary
  - Dúo a Lam
  - Tanagras
  - Zarabanda
  - Elogio de la Danza
- Arnaldo Patterson
  - Libertango
- Narciso Medina
  - Elaboración Técnica
- Coreógrafos mexicanos
  - De Manuel Hiram. Octeto Amoroso
  - De Helena Noriega: Tierra y Huapango.

## **5.2 El Conjunto Folklórico Nacional de Cuba**

El Conjunto Folklórico Nacional de Cuba emerge en un contexto histórico en el cual la nacionalidad cubana aflora de una herencia cultural hispana y de la valoración surgida de la aportación de la herencia africana, de la tradición rural y de la memoria popular. Es en el año 1962 cuando el Departamento de folklore del Teatro Nacional de

Cuba, situado en la Plaza de la Revolución y dirigido en aquel entonces por el musicólogo, compositor y etnólogo Argeliers León, realiza una selección de algunas de las manifestaciones danzarias y musicales de la tradición africana y popular que se conservaban en los espacios velados del culto religioso. Consideradas como una huella nefasta del pasado colonial se presenta al público a través de espectáculos danzarios, generalmente con una historia, que les permite introducir esas tradiciones orales sin alteraran su verdadera esencia. Fue tarea fundamental del nuevo gobierno revolucionario (1959), sentar las bases para el cumplimiento de los ejes fundamentales que reflejaran la importante misión de llevar a la escena los verdaderos valores de la realidad histórica del pueblo de Cuba.

Los fundadores de aquel Conjunto Folklórico Nacional de Cuba Rogelio Martínez Furé y el coreógrafo y bailarín mexicano Rodolfo Reyes Cortes, elaboraron el proyecto sobre un Conjunto de Danzas Folklóricas con carácter profesional. A esta agrupación colectiva se le asignó la tarea de seleccionar y organizar todas aquellas expresiones danzarias con verdadero valor artístico y sin traicionar su esencia folklórica, para ello se entró en contacto con verdaderos eruditos de la oralidad tradicional: Trinidad Terregosa, Jesús Pérez, Nieve Fresneda, Manuela Alonso, José Oriol Bustamante, Emilio O´Farril y Lázaro Ross entre otros, que aportaron con sus informaciones y su sabiduría ancestral a que el hecho folklórico en sí, fuera llevado por primera vez a la escena carente de la subjetividad y la incomprensión de los prejuicios clasistas y raciales de la época.

El primer espectáculo se realizó en el Teatro Mella y estuvo conformado por ciclos independientes que se complementaban entre sí: Ciclo Yoruba, Ciclo Congo, Ciclo Rumbas, Ciclo Abakua y Comparsa. Rodolfo Reyes como coreógrafo, Rogelio Martínez Furé como asesor y cantante y María Elena Molinet como diseñadora de vestuario escénico

que, junto a los primeros bailarines principales Nieves Fresneda, Zenaida Armenteros, Margarita Ugarte, Manuela Alfonso, Luisa Barroso, Zenaida Hernández, Agustín Gutiérrez, Silvina Fabars, Johannes García, Alfredo O´Farril, entre otros materializaron los primeros espectáculos del CFNC en sus inicios.

Entre las obras que más han enriquecido su repertorio se encuentran, *El Alafín de Oyo*, *Ciclos Arará*, *Palenque*, *Tríptico Oriental*, *Rumbas y Comparsa*. Todas ellas, una vez presentadas en el territorio nacional, recorrieron números países de América, Europa, Asia, etc.

El Instituto Cubano de Etnología y Folklore y el Conjunto Folklórico Nacional, entre otros, desempeñaron desde los años 60 del siglo XX una labor encomiable, rescatando las enseñanzas vivas de muchos afrodescendientes, algunos de ellos hijos directos de esclavos, que guardaban celosamente ese tesoro cultural transmitido de padres a hijos. Esta labor ha continuado con el trabajo del Instituto Nacional de Etnología y Folklore, hoy por hoy adscrito a la Academia de Ciencias de Cuba.

El Conjunto Folklórico Nacional con más de 150 integrantes, mantiene vivo el testimonio africano de todas las etnias que habían poblado la isla, no sola de la yoruba, pues también estudió desde sus inicios el legado de otras ramas, como los arará o los kimbisa.

En la actualidad se nutre de jóvenes egresados de las diferentes instituciones de Arte que conforma el sistema de educación cubano de todo el país como son: la Escuela Nacional de Artes (ENA) y La Universidad de Arte (ISA) y trabaja en la búsqueda de un lenguaje estético y danzario que no traicione los valores mas genuinos de la cultura popular cubana.

Dentro de su línea de promoción y desarrollo y, con el objetivo de dar conocer cada vez mas las tradiciones folklóricas de origen popular, el CFNC ha creado espacios formativos y educativos, con la intención de llevar a toda la población una mejor apreciación de las tradiciones populares.

La relación del trabajo de Danza Contemporánea de Cuba y del Conjunto Folklórico Nacional de Cuba siempre ha sido muy estrecha, al igual que con otras agrupaciones danzarias como el Ballet Nacional de Cuba y compañías de teatro dramático como Teatro Irrumpe y Teatro Estudio, aportando necesaria información y asesoramiento en sus puestas en escena.

La labor del Conjunto Folklórico Nacional no cesa en sus objetivos de conservar fielmente y sin alteraciones, el patrimonio cultural de las distintas etnias africanas introducidas durante el período colonial. Pero también rescata la tradición campesina y la del mestizo urbano republicano creador de géneros tan importantes como la rumba y el guaguancó. Su labor educacional es constante y se preocupa de transmitir a las jóvenes generaciones de bailarines una formación física basada en la técnica y en el cuidado estético de sus creaciones, sin traicionar por ello las fuentes de origen.

En cuanto a la música, se mantiene en el Conjunto Folklórico la tradición musical popular. No solamente las obras musicales acompañadas por instrumentos, sino las que solían interpretarse a voz sola o usando muy pocos y simples instrumentos. Entre estos géneros están las Trinitarias, los Pregones callejeros y las Claves, expresiones colectivas populares solo comparables, por ejemplo, al flamenco español, en su personalidad artística.

Hay un formato muy riguroso en la enseñanza del repertorio tanto de los cantos y danzas rituales como los de perfil urbano y laico. Se puede hablar así de un

movimiento que conserva y rescata la tradición viva en la sociedad, al mismo tiempo que desde otras instituciones se trabaja a partir de la elaboración de ese legado, sin desdeñar la transformación y las variables.

Pero el prisma creativo del Conjunto Folklórico insiste mucho en la conservación sin cambios de las danzas rituales yorubas, bantúes, ararás, iyessas, de los cantos con sus lenguas y pronunciaciones originales, de las guajiras procedentes de las zonas rurales, de la categorización de géneros populares urbanos como las rumbas, las columbias, el yambú y el guaguancó y la reproducción de los toques rituales y los laicos en los instrumentos tradicionales de percusión.

Se insiste en la conservación del vestuario y la utilería tradicionales. La tradición oral transmitida por los esclavos a sus descendientes ha sido fundamental. Esa fidelidad al legado histórico africano, conservado en esa institución, hizo que el poeta nigeriano Wole Soyinka, en una visita a Cuba a la sede de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, de la que fuimos testigos, transmitiera al Conjunto una felicitación emocionada cuando escuchó entonar cantos rituales africanos con la pronunciación y melismas empleados en el siglo XVI en África.

Entre los bailes más importantes, dentro de este género de la cultura popular cubana, podemos destacar la Rumba, el Yambú, la Colombia, etc.

### **5.2.1 La Rumba Cubana**

La palabra rumba tiene un origen hispano y ha sido utilizada en la cultura española para nombrar la rumba flamenca, cuyos orígenes tienen su germen en la fusión de antiguas culturas africanas, las armonías gitanas y la música popular de la península española.

La rumba cubana nace de la unión de los ritmos flamencos introducidos en Cuba por los colonizadores españoles y la música de los esclavos traídos de África. De este

germen surge una danza propia, con una fusión de elementos africanos y españoles entroncados en la raíz de los habitantes de la Cuba colonial española entre los siglos XVIII y XIX. La Habana y Matanzas fueron las zonas donde más se impulso esta danza, ya que fueron las zonas de mayor desarrollo de la industria azucarera y en las cuales existía mas población esclava.

En un inicio la denominación de rumba se refería a un tipo de mujer determinada que implicaba un carácter frívolo y sensual que se a las que apodaron como *mujeres de rumbo*.

Nicolas Guillen en su prólogo a *Songorocosongo* decía: “Por lo pronto el espíritu de Cuba es mestizo y del espíritu de la piel, nos vendrá el color definitivo. Algún día se diría *color cubano*” (Guillen 1920: 113).

La poeta Nancy Morejón afirma: “La rumba forma parte de ese color cubano que es parte de una de sus expresiones más legítimas, más duradera, más estable al ser, por derecho propio una de sus más bellas metáforas como lo es el flamenco para la cultura andaluza “(Morejón, 2017: 88).

La rumba comienza a florecer en los barracones de los esclavos de ahí pasa a los cabildos y mas adelante se desarrolla en las calles, en los patios de las casas o en los solares de las ciudades, es el germen de una poesía libertadora. De la calle pasa a convertirse en una danza de salón, que se propagará a través de la radio o la televisión, llegando a representarse en programas de televisión. La rumba llega también, con título propio, a la escena a través de los cabarets de donde comienzan a despuntar músicos percusionistas y rumberos que se convierten en representantes mundiales de este ritmo.

La característica principal de la rumba es la improvisación que se acompañaba, en un principio, con elementos de percusión pertenecientes a la vida cotidiana. Con el tiempo se añaden los tambores acompañados de cantos polirítmicos que relatan aspectos de la vida cotidiana. Los movimientos se identifican con los movimientos de caderas que recuerdan la cadencia pélvica de algunas danzas africanas.

De la rumba se han derivado otras variantes danzarias como son la guaracha, el mambo, la conga y el cha-cha-cha-cha. Su ritmo se desarrolla en medio compas de 4x4, en dos tiempos; en el primero se dan dos pasos de medio tiempo, rápidos cada uno, y en el segundo se da un solo paso lento. Este paso lento se da en medio tiempo y en el medio tiempo siguiente no se da paso alguno, pero la pelvis sigue moviéndose para marcar la cadera de la pierna que inicia su movimiento.

Los instrumentos musicales característicos de la rumba son tres tambores con forma alargada “quinto”, “salidor” y “tres golpes”, además varias marugas metálicas que se coloca en la muñeca del tocador del quinto y un par palitos que lleva el cantante para marcar el ritmo. En la variante del Yambú y el Guaguancó se emplean dos cajones de madera, uno pequeño con sonido agudo y que hace como quinto y otro mayor de sonido mas grave que hace de tumbadora, también se agregan golpes de cucharas metálicas, lo que permite marcar el ritmo.

Varios bailarines del Conjunto Folklórico Nacional de Cuba como Nieves Fresneda, Jesús Pérez o los hermanos *Pelladito* afirman que la Rumba tiene varias variantes: *El Yambú*, *La Columbia* y *el Guaguancó*, cuya esencia es la misma manera de tocar y bailar de manera libre, alegre y espontanea.

En Cuba, la danza clásica y la danza moderna han incorporado en muchos de sus temas el ambiente de la rumba como podemos ver en el ballet *El Solar*, del coreógrafo

cubano Alberto Alonso, donde se representa el ambiente popular que se produce en un espacio abierto, donde el aroma de lo afrocubano subyace en el estilizado lenguaje de la rumba interpretado por los bailarines.

La rumba fue la antesala de los que no tenían voz propia, de la cordialidad, de los que buscaban su propio entretenimiento para los fines de semana. Se aprende bailándola, sin razonarla, solo mirándola, imitándola, mimetizándola, incorporando su gestualidad, su comportamiento, disfrutando ese metalenguaje que la dignifica, siguiendo el secreto del canto, de su prosa, escuchándola y sobre todo dejándote llevar por el secreto que te inculca la energía de su ritmo y la clave que enseñaron los grandes rumberos de La Habana. La rumba es la poesía afrocubana, identificada con la esencia del gesto y de la pantomima al son de los tambores. Aún recuerdo el día en que mi padre me preguntó:

- Robertico, ¿qué pasa, no te gusta la rumba, por qué no vas a la rumba?

- El silencio fue mi respuesta.

La semana siguiente me cogió del brazo y me llevó a la rumba allá a un Solar del Vedado.

Y ese día nacieron mis recuerdos, y se iniciaron mis primeros contactos con la rumba, allá en el Vedado, donde pasé mi infancia y adolescencia y allí fue la primera vez que la vi bailar, en aquel Patio de aquel solar del Vedado y que no he podido borrar:

*alalalaláa, alalalaaaaaaa, .....* (Estribillo de la Diana de inicio del Guaguancó)  
(Roberto Montero).

### 5.2.2 El Yambú

El *Yambú* es una danza que deriva de la rumba, aunque con un ritmo mas lento y con sílabas repetidas. Su origen es mas actual y proviene de las poblaciones mas urbanas.

Se inicia con un *laleo* llamado “diana”, a continuación, el solista canta varias estrofas denominado decimar, aunque en muchos casos nada tenga que ver con la forma poética. El coro responde con ese *lalelo* peculiar y así se alternan solista y coro. Representa el coqueteo de la mujer y el hombre a través de suaves y ceremoniosos movimientos y en él no se realiza el *vacunao*<sup>33</sup>, siendo la mujer la de mayor lucimiento.

### 5.2.3 La Columbia

La *Columbia* es una danza de origen mas campesino. Existe una leyenda sobre esta danza que relata que cerca de la población matancera de Chucho de Mena, justo al pasar la línea del ferrocarril, había un caserío llamado Columbia donde iban grupos de hombres bailadores a divertirse. Por ello es una danza que solamente bailan los varones.

Su estructura rítmica es similar a la de la rumba, con un coro, solistas que cantan y bailarines que danzan lo que se llama el *capetillo* y con un *llorao*, consistente en una danza realizada al ritmo de un lamento plañidero que lanza el cantante en medio de sus cantos.

El inicio de la *columbia* lo realiza la percusión, con una estructura musical simple de carácter fijo que se ejecuta con un ritmo rápido. Después de esta introducción, el solista levanta el canto con textos breves que aluden a sucesos, asuntos, cotilleos o personas del

---

<sup>33</sup> Vacunao: movimiento pélvico de significación erótica.

entorno social cercano incluso, en ocasiones, estos cantos adquieren cierto tono enigmático o misterioso

Llegado el momento del baile algún participante de la fiesta pide permiso con una particular gestualidad para bailar y se abre paso entre los asistentes saludando a los tambores. Comienza así un paseo de hombres que demuestran su habilidad danzaría y, donde cada bailarín tratara de superar al anterior con pasillos, gestos y pantomima más complicadas. El juego o estilo del bailarín será piernas y hombros, con tendencia a mantener la posición erguida pues muchas veces lleva sobre su cabeza un botella, un vaso o un machete o cuchillo entre las manos. La *columbia* a diferencia del *yambú* es rápida, aunque asentada mientras uno de los tambores, el quinto, trata de subrayar cada movimiento del bailarín. Esto requiere que el tocador sea un experto ya que hay una gran cantidad de variedad de golpes que debe marcar. Luego viene el estribillo donde hombres solos o en parejas salen al ruedo de bailarines.

#### **5.2.4 El Guaguancó**

El *Guaguancó* procede también de la rumba, aunque sus pasos son mas específicos de los barrios negros de la ciudad de la Habana. Sus textos son en español sin utilizar ningún vocablo de origen africano ni del lenguaje del argot popular. Sus textos tienen mucho que ver con la improvisación canaria y andaluza y con un *tempo* de movimiento mucho mas lento que el de la *columbia* y mucho más rápido que el del *yambú*.

Hay cierta relación con el cante hondo y en su forma primitiva lo formaban tres secciones:

- La primera sección, llamada diana, es un fragmento melódico donde el cantor improvisaba un *lalala* con cierto aplomo y sin ningún significado textual, si no con el objetivo de tararear alguna melodía.
- Después el cantante introduce el tema de la canción, donde el texto trataba de acontecimientos referidos a la cotidianidad y a sucesos acaecidos a personas o cosas, podía ser decimas o incluso prosa. La temática del guaguancó es casi siempre luctuosa o al menos melancólica.
- En la tercera sección todos los miembros del conjunto entran en frenesí rítmicos mientras se repite un estribillo. Es de un júbilo desbordante donde se da la dicotomía de la alegría con la tristeza del texto. Los negros esclavos siempre se rieron de su destino y en eso radicaba su fuerza, su entereza ante lo adverso. Como en todo formato de llamada y respuesta, el coro repite el patrón, o sistema de frase, mientras el cantante improvisa.

El Guaguancó como bailes es el deleite de la continuidad de la expresión amorosa del hombre y la mujer: él desando vacunarla y ella intentando protegerse de este ataque. Es de un alto contenido erótico donde la destreza de la pareja se pone de manifiesto. En la actualidad, el *vacunao* se realiza de una manera sutil y con gran elegancia donde el movimiento se sugiere de una manera diferente a, veces con un pañuelo y a veces con una expresión corporal o gestual.

En palabras de Acosta:

EL guaguancó es eminentemente narrativo. El baile representa la persecución de la hembra por el macho. (...)

Mucho antes de la abolición formal de la esclavitud en Cuba, en la década de 1880, se tocaban y bailaban rumbas en los barracones y en ciertas actividades toleradas por los amos esclavistas. Aceptemos, no obstante, como hecho innegable, que en el actual

siglo XX la rumba es una música eminentemente urbana y suburbana y concentrada en Matanzas y La Habana (sin olvidar a Guanabacoa, Regla, Marianao, Güines, Colon, Jovellanos, Unión de Reyes e incluso regiones de Pinar del Río y de las provincias centrales y orientales)

Sin embargo, de todas las variantes de la rumba, es el guaguancó el que tiene un carácter netamente urbano, que se desarrolló en Matanzas y La Habana, y en algunos barrios rumberos de esta última como los Sitios, Carraguo entre otros. por otra parte, el guaguancó, es una crónica social, pues en él se narran acontecimientos de la vida cotidiana, no solo de los acontecimientos que le ocurren al hombre en sus relaciones sociales, sino también religiosas, políticas, de salud y otras tantas (Acosta, 2000: 21-24).

Argeliers León, refiriéndose al guaguancó apunta:

En la parte inicial del canto es extensa y toma un carácter de un largo relato, casi alusivo a un suceso o a una persona (...). La línea melódica es mas fluida (que en el yambú), iniciándose a veces, con sonidos muy largos, específicamente cuando un cantante le arrebató el canto a otro, alargando de manera de llamada, la primera sílaba de su canto.

En ocasiones los cantores utilizan decimas para sus textos, o bien simples pareados, no necesariamente octosílabos, o una prosa (...). En el guaguancó el ritmo se hace más figurativo y más rápido que en el yambú. Los pasos de la pareja de bailarines, después de entrar el coro, son más desarticulados, y la pareja inicia un juego de atracción y repulsión de acercamiento y separaciones, de entrega y esquiva (León, 1984: 23).

### **5.3 El Ballet Nacional de Cuba: Presencia de la herencia cultural africana en su trayectoria**

En la presentación de nuestro trabajo ya señalábamos el vínculo indisoluble que unía a mundos diferentes, que, encontrados, dieron lugar a una tercera realidad cultural de un extraordinario poderío humano. Cuando nos hemos planteado el enfoque de esta parte de nuestra investigación, hemos comprobado que constituía un universo en sí mismo, pues la historia del ballet en Cuba es una metáfora de la esencia de la cultura cubana.

Concebir la creación en una isla caribeña de una institución dedicada al ballet clásico, es parte de lo que integra la naturaleza sorprendente de la nación. Clasicismo es lo opuesto, en teoría, a folklore. En un entorno rodeado de folklore, apareció una institución que es, junto con la ópera, heredera de la más exclusivista tradición europea.

#### **5.3.1 Los comienzos del Ballet en Cuba: los orígenes de la búsqueda de la esencia folclórica cubana.**

Lo más culto y visionario de la burguesía cubana había fundado la Sociedad Pro-Arte Musical de la Habana en el año de 1918, a pocos lustros de haberse oficializado la república. La familia García Montes, que con su mecenazgo contribuyó de manera fundamental al desarrollo cultural de la nueva república, contaba entre sus miembros con Doña María Teresa García Montes de Giberga, emprendedora cubana amante de las artes. Fue ella la fundadora de la Sociedad Pro-Arte Musical de La Habana que asumió, además,

la construcción del teatro que posteriormente le serviría de sede, el Teatro Auditórium, hoy rebautizado con el nombre del compositor Amadeo Roldán.

En 1927 comenzó la construcción de este teatro que un año y meses después, se inauguraría para constituirse en sede de todos los acontecimientos culturales de perfil clásico que tenían lugar en la ciudad. Fue un espacio que acogió desde compañías de la llamada Alta Comedia, como las de Margarita Xirgu, la *Comédie Française*, la Compañía Lope de Vega, hasta compañías de títeres de fama internacional como las marionetas de Salzburgo.

Extraordinarios conciertos sinfónicos de la Orquesta Sinfónica Nacional contaron con la presencia de directores mundiales de la talla de Erich Kleiber y Herbert Von Karajan y con la actuación de intérpretes como Arthur Rubinstein, Andrés Segovia, los compositores Heitor Villalobos y Joaquín Turina y una lista interminable de estrellas internacionales.

En las temporadas de ópera organizadas por la Sociedad Pro-Arte Musical se presentaron divos de la ópera como las sopranos Renata Tebaldi, Victoria de los Ángeles, Elizabeth Schwarzkopf, Zinka Milanov; mezzo sopranos como Giulietta Simionato, Fedora Barbieri y Rise Stevens, los tenores Jussi Bjoerling y Mario del Mónaco y barítonos como Leonard Warren o Giuseppe Tadei. Artículos, revistas y programas de mano de la época atestiguan su presencia en las representaciones de las temporadas de ópera organizadas por la institución.

Pero desde los primeros años de su creación, había sido un sueño de Pro-Arte crear una escuela de ballet. El 30 de junio de 1931 se creó la Escuela de Ballet de la Sociedad Pro-Arte Musical de La Habana, que significó la aparición de un espacio propicio para el

comienzo de una trayectoria ininterrumpida hacia el crecimiento exponencial de la danza clásica en el país.

Su primer director y profesor fue Nicolai Yavorski. Aportaba Yavorski un currículum que incluía su experiencia como bailarín de los Ballets Rusos de Diaghilev, las temporadas en el Liceo de Barcelona y en el teatro de Les Champs Elysées y actuaciones como intérprete en famosos teatros del mundo entero.

El principal legado de Yavorski constituye el haber formado como alumnos a los tres pilares del ballet cubano: Alicia, Alberto y Fernando Alonso. Los alumnos superaron al profesor además de en sus virtudes como talentos danzarios y coreográficos, también por su capacidad creativa y organizativa. En entrevista concedida a Miguel Cabrera en 1990, Alberto Alonso afirmó:

A Yavorsky le debemos mucho, porque si bien es cierto que, juzgando a la luz de ahora, su escaso dominio técnico, no lo definiría como un gran profesor, su disciplina, constancia y entusiasmo lo convirtieron en un gran impulsor del movimiento de Ballet en Cuba (Cabrera, 1990: 6).

Asegurada la herencia europea con la práctica disciplinada y constante de una institución académica que ponía sus miras en el futuro, el repertorio adecuado y la ininterrumpida presencia de obras del repertorio internacional en el Teatro Auditorium, aseguraron durante décadas la preparación de grandes profesionales de la danza clásica, que nada tenían que envidiar a las más importantes compañías europeas. Los ballets *El Lago de los Cisnes*, *Las Sílides*, *Las Danzas Polovtsianas del Príncipe Igor*, *Coppelia*, *Giselle* o *Cascanueces* eran representadas sistemáticamente en La Habana, en un teatro que contaba con la tecnología más moderna, acompañada por los músicos mejor preparados de

Latinoamérica, bajo la dirección de nombres de trascendencia universal y lo más importante, para un público profundamente conocedor.

No es posible tildar a la burguesía cubana de ignorante. Su labor de mecenazgo posibilitó que los fondos de los diferentes gobiernos se vieran reforzados con las contribuciones de patrimonio privado sin que hubiera leyes que les obligaran a ello, por puro amor al arte.

En 1942 Alberto Alonso asume la dirección de la Escuela de Pro-Arte. Alonso contaba con una amplia experiencia teatral y danzaria con la que había enriquecido su talento natural como maestro, coreógrafo y director. Había sido solista de la compañía de De Basil interpretando varios papeles importantes y compartiendo escenario con algunas de las figuras más destacadas de la danza de esa época, que entonces, formaban parte de la compañía: Michel Fokine, Bronislava Nijinska, Alexandra Danílova, Irina Varónova, Léonide Massine, Tamara Toumanova o David Lichine. Viajó a los Estados Unidos, la India, Egipto, Australia y Argelia, empapándose de su cultura, que mas adelante se vieron reflejadas en su gran su capacidad creativa.

Su talento natural se hizo patente enseguida y así lo constata la revista cubana *Carteles*.

Su juventud y la circunstancia de ser hijo del a presidenta de la Sociedad<sup>34</sup>, ocasionaron cierta inquietud en la masa social proartiana, en la crítica y en el propio alumnado. Al finalizar la temporada, la inquietud se había convertido en jubilosa satisfacción, no exenta de asombro, al evidenciarse que un joven cubano había dado la talla como profesor y director de escuela (Ramirez, 1944: 6).

Bajo la dirección de Alberto Alonso se celebró el Primer Gran Festival de la Escuela de Ballet de Pro-Arte Musical en 1943. Durante este evento, se presentó un repertorio que incluyó, entre otras obras, *Las bodas de Aurora* (Marius Petipa-Piotr Ilich Chaikovsky), *La sílfides* (Michel Fokine-Frédéric Chopin), *Petroushka* (Michel Fokine-Igor Stravinsky), *Preludios* (Alberto Alonso-Franz Liszt), *La hija del General* (Alberto Alonso-Johann Strauss), *Concerto* (Alberto Alonso-Antonio Vivaldi/Johann Sebastian Bach) y *Forma*, un ballet coreografiado por Alberto Alonso con música de José Ardévol e inspirado en un poema de José Lezama Lima. Se estrena, así, el primer ballet en cuya creación intervinieron sólo autores cubanos.

Ya desde esa etapa fundacional, Alberto Alonso comenzó a interesarse por llevar a la danza la cultura cubana y experimentar con y sobre la base de las tradiciones populares, las manifestaciones culturales y el folklore, especialmente con la música y los bailes populares y tradicionales cubanos.

---

<sup>34</sup> Hace referencia a Doña Laura Rayneri de Alonso, madre de Fernando y Alberto Alonso, quien fuera presidenta de la Sociedad Pro-Ate Musical de La Habana de 1934 a 1948. Bajo su mandato, se le dio un gran impulso al arte del ballet en Pro-Arte. Gracias a su gestión, se presentaron en Cuba muchas de las más importantes figuras y agrupaciones danzarias de la época.

En 1947 Alberto Alonso da a conocer un nuevo ballet suyo que sorprende y representa el inicio de un nuevo panorama danzario en Cuba: *Antes del alba*, la primera obra con coreografía, música y diseños de escenografía y vestuario cubanos: Alberto Alonso, Hilario González y Carlos Enríquez, respectivamente. Con libreto corrió a cargo del dramaturgo Francisco Martínez Allende, intelectual español radicado en Cuba, e inspirándose en nuestros bailes populares y en la vida marginal de un solar habanero, *Antes del alba* puso al descubierto algunos de los males de la época, por lo que deviene, igualmente, el primer ballet cubano, y uno de los primeros a escala mundial, que lleva a escena un problema social: el desahucio o desalojamiento por falta de pago, a una mujer viuda, pobre y enferma. El dramaturgo se inspiró en un *solar* habanero, para ubicar el libreto de un ballet. El *solar* era el nombre que los cubanos daban a las antiguas casas señoriales que radicaban en los barrios cercanos a la línea marítima de la ciudad. Sus dueños las habían abandonado para mudarse a otras zonas más selectas. Las antiguas casonas al borde del derrumbe se convirtieron en fuente de un provecho económico gracias al alquiler de sus habitaciones a multitud de familias pobres.

El submundo marginal del *solar* era un espacio equiparable al barracón de los esclavos de la época colonial. Solo que ahora estaba compartido con los blancos pobres. En él se albergaban individuos de todos los oficios y actividades. La pobreza era el denominador común. La multirracialidad su distintivo.

Martínez Allende supo ver el conflicto latente en ese submundo urbano y creó un personaje víctima de un problema social. Una mujer viuda, enferma y al borde del desahucio por falta de pago de su cuarto de vecindad que, desesperada al no encontrar salida, se suicida antes del amanecer.

El ballet *Antes del Alba* reunió a seis genios creadores: Alberto Alonso como coreógrafo, Hilario González como compositor, el pintor Carlos Henríquez en la escenografía, Francisco Martínez Allende como libretista y Alicia y Fernando Alonso como intérpretes.

Por primera vez, una coreografía iba a reunir la técnica del ballet clásico a pasos procedentes de bailes populares cubanos: guaracha, guajira, conga, rumba y columbia, todos ellos géneros de procedencia afrocubana. Las experiencias que Alicia Alonso, Alberto y Fernando y el compositor Hilario González transmitieron al periodista Dino Carrera en su entrevista de 1987 en el 40 aniversario del estreno del ballet, expresan vívidamente el conflicto racial, cultural y de clase, que representó para ellos, miembros todos de la élite artística del país, asumir el reto de romper los moldes.

Alberto Alonso: - la atmósfera de los ensayos fue terrible. ¡Que las niñas de la Sociedad bailaran conga en el escenario, eso no podía ser!

Alicia Alonso: A mí vinieron a hablarme algunas señoras de la Directiva de pro-Arte, luego de que ustedes me propusieron bailar *Antes del aba*, y me preguntaron si yo me atrevía a hacerlo y les dije que sí, que cómo no. Cuando se supo que yo iba a interpretar un ballet con aquella temática, donde incluso debía bailar una rumba, vinieron de una manera muy imponente a decirme que no bailara aquello, que con el prestigio que yo tenía y la bailarina clásica que era ya, cómo me iba a exponer a bailar ese ballet donde había una *rumba columbia*. Me dijeron que ellas solamente lo ponían si yo lo bailaba, pero que lo pensara porque ellas consideraban que eso dañaba mi prestigio. No querían de ninguna manera [...] Terminamos, -¿recuerdas, Alberto? – ensayando sin público. Sobre todo, la rumba. Era terrible la presión que nos hacían, por lo que los ensayos los hacíamos solos.

Hilario González: El personaje de Chela (Alicia Alonso) bailaba una columbia que luego fue llamada por algunos la danza del fuego o de la candela, porque era el momento en que el personaje se suicidaba de esa forma. Para enseñarle aquella manifestación del complejo de la rumba, buscamos un rumbero llamado Chamba, entonces muy famoso en el cabaret El Faraón y él venía a enseñar a Alicia. Ustedes saben que la Columbia es una danza considerada difícilísima, solo de hombres. Así, el rumbero proponía un paso y Alicia lo repetía sin vacilación. A la tercera vez ya el mulato tenía los ojos cuadrados del asombro (Carrera, 1987:12).

A pesar de las objeciones de la directiva de Pro-Arte, triunfó el respeto al prestigio y la trayectoria de la intérprete y el ballet se estrenó. La crítica especializada supo ver la trascendencia cultural de esa obra e incluso felicitó a la institución por la iniciativa:

La Sociedad Pro-Arte Musical, comprendiendo una vez el curso necesario de la historia artística del país [...] ha sido justa e inteligente al traer a su anual Festival de Ballet una obra cubana: *Antes del alba*. Desde hace tiempo nuestra sensibilidad nacional estaba esperando esta contribución [...] Al presentar Pro-Arte un ballet cubano, hecho todo por artistas nuestros, se ha inoculado de una manera más honda dentro del verdadero progreso espiritual de Cuba, ha ensanchado su propia acción artística y se ha reforzado interiormente con la vitalidad que siempre inyecta la corriente que proviene del arte nacional (Martín, 1947: 4)

Esta crítica, redactada por el musicólogo, escritor y compositor Edgardo Martín, posee un gran valor histórico por los aportes conceptuales que realiza en un breve párrafo. En primer lugar, se gana el favor de una institución encomiando su labor en pro de “la

historia artística del país”. Desde luego, Edgardo Martín conocía la oposición que la directiva había tenido al proyecto. Pero, inteligentemente, se asegura de que se le considerara como parte esencial del triunfo logrado, al haber asumido finalmente un riesgo. Después, señala que el ballet había aportado una contribución *necesaria al arte nacional*. En realidad, todo descansaba en la valentía que habían tenido Alicia, Alberto y Fernando Alonso, desafiando los prejuicios. De esta manera, Martín está subrayando la importancia de un ballet audaz en la historia de la danza del país, como expresión de un arte nacional, y de una innovación palpable.

Un año después del estreno del ballet *Antes del Alba* la compañía que estaba adscrita a la Sociedad Pro-Arte, se independiza. Surge entonces el Ballet Alicia Alonso, como una arriesgada iniciativa privada que a partir de este momento tendría una absoluta autonomía sobre su repertorio. Después de 1959, con los cambios políticos, esta compañía se convertiría en el Ballet Nacional de Cuba.

Lo vanguardista de la creación del ballet *Antes del Alba*, nos permite situarlo como punto de partida de una serie de obras que tenían como base la incorporación de elementos de influencia afrocubana en gran parte de las coreografías que integraban el repertorio de esa compañía. Alberto Alonso su experimentación iniciada en *Antes del alba* sobre las tradiciones populares, sobre las manifestaciones culturales, especialmente las referidas a música y bailes de origen africano, que encontraba a diario en las calles, que después estilizaba coreográficamente, y de las cuales surgieron los temas para numerosas piezas. Entre ellas se pueden enumerar *La guagua* (1953), *El solar* (1953), *El güüje* (1955), *Bembé* (1956), *La rebambaramba* (1957) entre otras. El mismo señala así su afán de búsqueda de las manifestaciones más enraizadas de la sociedad cubana:

Alberto Alonso:

Es que ésa fue una etapa en que un grupo de nosotros: Carpentier, Guillén, Carlos Enríquez, Ardévol a veces, tú, Gilda Hernández, Felito Ayón, y otros, nos íbamos por Guanabacoa, me acuerdo, por la casa de Bola de Nieve, en busca de manifestaciones autóctonas. Era la etapa del nacionalismo, de buscar lo cubano. Ya en la pintura, en la literatura, había expresiones importantes; pero ahora buscábamos qué posibilidades tenía el ballet con respecto a la introducción de nuestras raíces (Carrera, 1987: 12).

Además de la trascendencia que estas búsquedas iban logrando en su propio desarrollo creativo, aún más importante era la influencia que sus intereses y resultados coreográficos iban ejerciendo sobre sus alumnos y en general, sobre los creadores vinculados a la danza académica en Cuba. Una prueba de ello se lee en la explicación que, sobre su plan de estudio, ofreció la entonces directora del Instituto de la Danza (primer intento de escuela nacional de ballet), Cuca Martínez, en una entrevista concedida a Ángela Grau en 1949:

Ya es hora de que nuestra música tenga su expresión plástica, nuestros ritmos, estilizados o no, su forma danzaría. [...] ahora estoy en contacto con Don Fernando Ortiz, tan erudito en cuestiones afrocubanas, y estudiando para ver qué partido se le puede sacar [a nuestro folklore]. Desde luego, en nuestros zapateos y contradanzas hay ya un rico filón que exponer (Grau, 1949:31).

### **5.3.2 Repertorio de ascendencia cubana e inspirado en la religiosidad popular**

Las obras que integran el repertorio histórico y activo del Ballet Nacional de Cuba, que toman como fuente de inspiración o como punto de partida para su elaboración, las

leyendas, los personajes, las prácticas de la religiosidad popular cubana y los bailes de ascendencia africana, por el contexto que señalan sus argumentos, les han permitido a sus coreógrafos apoyarse en música cubana e introducirla abiertamente, en las creaciones para ballet. Así mismo han podido introducir pasos y movimientos propios de los bailes populares. Son estos los hallazgos mediante los cuales esos creadores: Alberto Alonso, Ramiro Guerra, Alberto Méndez, Gustavo Herrera, Iván Tenorio, entre otros, han logrado que se reconozca lo afrocubano en las obras danzarías.

Estas obras tuvieron una interesante mención por parte del escritor Miguel Barnet en la presentación de la Gala dedicada al folklore, que se celebró como parte de la programación del VII Festival Internacional de Ballet de La Habana, celebrado en 1980:

Todo verdadero creador que ha pretendido reflejar la identidad de su pueblo a través de una manifestación dependiente de un lenguaje tan específico como es el ballet, ha recurrido a esa cantera de resonancias tan insospechadas que es el folklore. [...] Desde sus inicios los fundadores del Ballet Nacional valoraron en su trabajo las posibilidades del folklore al romper barreras y prejuicios entre el ballet clásico y los bailes populares (Barnet,1981:30).

En las primeras etapas del Ballet Nacional de Cuba se estrenaron los siguientes títulos, como un aporte a las nuevas inquietudes de introducir lo cubano en la danza clásica:

Período de 1947 a la 1959:

1947: Antes del Alba: Música Hilario González. Coreografía Alberto Alonso

1950: Fiesta. Música Morton Gould. Coreografía Enrique Martínez

1952: Fiesta Negra. Pas de Deux. Música Amadeo Roldán. Coreografía Enrique Martínez.

1952: Toque. Música Argeliers León. Coreografía. Ramiro Guerra.

1952: Habana 1830. Música Félix Guerrero. Coreografía Ramiro Guerra.

1952: Sóngoro Cosongo. Música Félix Guerrero. Coreografía Cuca Martínez.

1953: Estampas cubanas. Música Ernesto Lecuona. Coreografía Cuca Martínez.

#### Período de 1959 a la 1990:

1967: El Güüje. Música Juan Blanco. Coreografía Alberto Alonso

1967: Ochosi y el Venado Blanco. Música José Urfé. Coreografía Pedro Díaz Reyes

1967: Carmen. Música Bizet/Schedrin. Coreografía Alberto Alonso

1968: La Rumba. Música Folklórica cubana. Coreografía Alberto Alonso.

1973: Rítmicas. Música Amadeo Roldán. Coreografía Ivan Tenorio

1973: El Río y el Bosque. Música Félix Guerrero. Coreografía Alberto Méndez

1973: Tarde en la Siesta: Música Ernesto Lecuona. Coreografía Alberto Méndez.

1975: De las olas. Música Folklore cubano. Coreografía Alberto Méndez y Gustavo Herrera

1976: Raíces nuestras. Música Tony Taño. Coreografía Alberto Alonso.

1978: Flora: Música Sergio Vitier. Coreografía Gustavo Herrera.

1979: Erán-Erán. Música Airto Moreira. Coreografía Gustavo Herrera

- 1980: Badanesa. Música José Siqueira y Aírto Moreira. Coreografía Gustavo Herrera
- 1980: Olilé o El velorio/ Nlloró: Música Alejandro García Caturla. Coreografía Ivan Tenorio
- 1982: Akamanyére. Música de Amadeo Roldán. Coreografía Gladys González.
- 1983: Entre dos aguas. Música Paco de Lucía. Coreografía Alberto Alonso.
- 1984: Manita en el suelo. Música Alejandro García Caturla sobre libreto de Alejo Carpentier. Coreografía Alberto Alonso.
- 1984: O-Ye-Ye-O: Música de Rembert Egües. Coreografía de Alberto Alonso.

Lo más notable del recorrido de estas obras, es que su montaje se realizaba en alternancia con el mantenimiento de los títulos fundamentales del repertorio internacional, de modo que los bailarines, tanto primeros solistas como corifeos, coristas y bailarines de carácter, seguían manteniendo el mismo rigor técnico y estilístico que aportaban en sus interpretaciones de lo clásico, pero sin afectar su trabajo en un repertorio de corte profundamente nacional.

Esta circunstancia hace que el aporte de la danza clásica asentara y potenciara el nivel danzario de las obras con tema autóctono, creándose, del mismo modo que ocurre en la pintura, una perfecta adecuación de la técnica clásica a los propósitos creativos vanguardistas de los coreógrafos.

### **5.3.3 Primeras creaciones**

La primera referencia a bailes o a ritmos de procedencia africana que se puede encontrar en una obra del repertorio del Ballet Nacional Cuba, está, “de una manera muy

estilizada”, según palabras de Alicia Alonso (Piñeiro, 2015), en *Fiesta*, una coreografía de Enrique Martínez, quien había sido bailarín de Pro-Arte Musical y se unió, desde su fundación, al entonces Ballet Alicia Alonso. Para esta compañía, Martínez coreografió algunas piezas en las cuales, como es el caso de *Fiesta*, experimentó con bailes populares y tradicionales.

Sobre la base de una partitura del compositor, pianista y director de orquesta estadounidense Morton Gould (1913 – 1996); diseños de escenografía de Hery Echeverría, y de vestuario de Ernestina del Hoyo, el ballet *Fiesta* se estrenó en el Teatro Nacional, (hoy Gran Teatro de La Habana Alicia Alonso), el 30 de abril de 1950. Como música, Enrique Martínez utilizaba la *Symphonette no.4*, compuesta en los años 1940-1941, más conocida como Sinfonía Latinoamericana o *Latin-American Symphonette*.<sup>35</sup>

El ballet se dividía en cuatro partes, correspondientes a cada una de las secciones o movimientos de la partitura, las cuales llevaban como subtítulo los nombres de o bailes tradicionales y populares de origen afro: Rumba, Tango, Guaracha y Conga. Alicia Alonso protagonizó un tango en el segundo movimiento, acompañada por Royes Fernandez y una Conga en la sección final.

Al año siguiente, el 2 de enero de 1951, también en el Teatro Auditorium, Enrique Martínez dio a conocer *Fiesta negra*, un pas de Deux que estrenaron Dulce Wohner y el

---

<sup>35</sup> Al reorganizarse el hoy Ballet Nacional de Cuba en 1959, Enrique Martínez se reincorporó a la compañía y ese mismo año retomó la idea de *Fiesta* para crear, sobre la misma partitura, el ballet *Sinfonía Latinoamericana*.

propio coreógrafo, y que sus elementos, especialmente el título y la música utilizada, revelan inquietudes hacia los ritmos y bailes de procedencia africana.

Para crear esta obra, Martínez se inspiró en fragmentos de los *Tres pequeños poemas*, unas de las partituras sinfónicas de Amadeo Roldán, vinculadas a influencias rítmicas y sonoras afrocubanas. La orquesta estuvo dirigida en esa oportunidad, por el Maestro Alberto Bolet.

Como dato curioso, valga destacar que unas semanas después, el 27 de abril de 1951, en la Metropolitan Opera House de Nueva York; Alicia Alonso e Ígor Youskévitich incorporaron al repertorio del entonces Ballet Theatre aquella coreografía bajo el nombre de *Pas de deux tropical*.

El 9 de febrero de 1952, poco más de tres años después de su fundación, el Ballet Nacional de Cuba, entonces Ballet Alicia Alonso, llevó a escena *Toque*, el primer ballet “inspirado en la experiencia religiosa afrocubana” (programa de mano); una coreografía de Ramiro Guerra, con música de Argeliers León y diseños de Luis Lastra.

Sus intérpretes en el estreno fueron: Carlota Pereyra, Betty Lismore, Miriam González, Mercedes Barrios, Sonia Díaz Blanco, María Monreal, Hilda Canosa, Fina Amaro, Clarita Castillo y Maricusa Cabrera, Víctor Álvarez, Armando Navarro, Richard Thomas, José Parés, Tulio de la Rosa, Ceferino Barrios, Manolo Peralta, Rafael Díaz y Norberto Más. Orquesta bajo la dirección del compositor (programa de mano).

Al conocer las características de esta pieza, durante los días previos a su primera presentación, el sabio cubano Fernando Ortiz comentó:

[...] acaso será el más atinado logro que se haya dado en Cuba de una transculturación estética entre motivos musicales y danzarios, alejadísimos por mares y siglos pasados, y las técnicas, gustos y maneras del arte prudente más avanzado (Ortiz, 1952:1)

En el programa de mano del estreno, fue publicado un texto de la escritora e intelectual cubana Renée Méndez Capote, en el que se explica los valores de esta obra, y que, por la importancia de ese documento, y también por lo hermosamente que ha sido concebido, transcribo de manera integral:

*Toque* es un intento nobilísimo de estilización del folklore

*Toque* nació de una inspiración y de un deber: la inspiración del artista en el motivo popular; el deber del intelectual de hurgar en ello para llegar a la afirmación de lo cubano a través de los elementos etnológicos que lo componen.

*Toque* no es un ballet de meneío sabroso, hecho para la excitación de los sentidos. Es el estudio cuidadoso y profundo de un rito religioso. Del rito religioso de una gente que muy a su pesar fue<sup>36</sup> incorporada a nuestro medio. En esos casos los bailes, los rezos, los cantos, tienen un sabor doloroso que los ennoblece, pese a lo sensual.

Cuando España, necesitada de braceros se tiró sobre la aldea africana, separó esposos, robó hijos, desarraigó madres, espantó almas de niños. Y ese pueblo primitivo que se volcó en nuestros campos consoló su añoranza, secó sus lágrimas, cantando, bailando y orando.

---

<sup>36</sup> Se respeta la ortografía del original.

Y como sucede en todos los pueblos de la tierra, se mezcló con lo hispano que ya estaba en la colonia, se incorporó a lo europeo, que era el medio ambiente que existía aquí y confundió sus deidades bárbaras con los pálidos y ascéticos santos, de la nueva religión que se les empezó a enseñar. Ellos también cambiaron. A los elementos que formaban sus caracteres propios se unió uno nuevo: el dolor. La pena por la libertad perdida, la añoranza de la tierra lejana, el ansia ante lo desconocido, exacerbaron el sensualismo de sus cantos y sus bailes. La convivencia con los españoles formó lo afro-cubano, que es un elemento de poderosa raíz sensual en que lo primitivo y lo sentimental tienen amplia representación.

Cuando se considera lo afro-cubano se habla de su sensualismo como si se buscara en ello un elemento efectista. Nosotros nos preguntamos: ¿y la sensualidad exacerbada de “Bacanale”? ¿y la sutilmente perversa de “L’après-midi d’une faune”? Se aceptan, sin embargo, porque se tiene en cuenta que en ellos está representada la esencia de Grecia, porque se reconoce que son características y reproducen algo que forma parte, básicamente, de la cultura helénica: la belleza plástica y la mitología. Es muy difícil cerrar los ojos a la idea central que inspira al fauno y hay que reconocer que no es de las más castas.

¿Por qué se hacen excavaciones? ¿Por qué se fundan sociedades científicas dedicadas a desentrañar las costumbres de los pueblos que ya no existen? ¿Por qué en los Estados Unidos se mantiene la Smithsonian Institution, para citar tan sólo uno de los poderosos organismos entregados precisamente a los estudios arqueológicos, antropológicos, etnológicos? Precisamente para desentrañar las raíces que forman la idiosincrasia<sup>37</sup> especial de cada núcleo racial.

---

<sup>37</sup> Idem

¿Cuba le va a volver la espalda a lo africano, negar que existe en su pueblo? ¿Y aquellos brazos negros que movieron las hamacas de nuestras abuelas? y aquellos brazos negros que cargaron hombro a hombro con nuestros padres en Peralejo y en Mal Tiempo y aquellos brazos negros que guiaron los caballos fogosos? y aquellos brazos negros que extrajeron el jugo de los cañaverales? y aquellos brazos negros que consolaron los dolores infantiles de mucho de nosotros, de todos los que tenemos más de cuarenta años? y aquellos torsos negros donde por primera vez contemplamos representado en sudor el esfuerzo del, trabajo?

Tanta sonrisa dulce en rostro negro que secó los lagrimones infantiles, tanta suavidad maternal en manos negras que restañaron los rasponazos que sangraban, ¿no existen?

"Boni", la de los Giberga, Juana, la de los Hevia, "Nana", la de los Méndez Capote, Carmen la de los Chaple y Suárez, Rita, la de los Méndez y Gómez, Encarna la de los Tarafa, Ramona, la de Maricusa, para citar sólo unos cuantos nombres entre el tropel que acude a la memoria, ¿son mitos, son fantasmas amables con que nuestros recuerdos nos engañan?

Esos cantos que adormecieron tantas veces los oscuros temores de la infancia. Esos ritmos que nos dieron en las piernas de las "tatas" la primera idea de la danza, ¿no existen? Esas muchedumbres que estremecieron con su fuerza rítmica las primeras fiestas políticas de Cuba libre y nación, ¿no existen?

No se llega al logro de un arte propio, depurado y noble, volviendo la espalda a la realidad. Hay que ir sin prejuicios a los elementos que positivamente forman la entraña de cada pueblo para poder, conociéndolos, estilizarlos, elevarlos a la categoría de obra de arte.

La realización de *Toque*, en Cuba, es el cumplimiento de un deber.

(Méndez, 1952:1).

En consecuencia, la destacada escritora reclama a los artistas e intelectuales cubanos atender a las manifestaciones culturales propias de los negros, lo cual considera indispensable para el logro de un arte verdaderamente nacional.

Con *Toque*, se llevaba por primera vez se llevaba a la escena una ceremonia religiosa popular cubana, prácticas y personajes de la religiosidad afrocubana, en una época en la que aún era necesario recordar en el programa de mano que los negros conformaban la sociedad cubana y por eso, sus producciones culturales debían ser incorporadas a todo arte que pretendiera ser verdaderamente nacional.

Este ballet será el iniciador de una tendencia, el antecedente de muchos otros que desde entonces y sobre todo a partir de 1959, llevarán a la escena toques de tambor dedicados a santos, velorios abakuás (*El velorio*, de Iván Tenorio), personajes mitológicos (*El güije*, de Alberto Alonso), deidades africanas (Yemayá, ... *De las olas*, de Alberto Méndez y Gustavo Herrera); Oggún, Ochún (*El río y el bosque*, Alberto Méndez), que entrarán en la escena, nacional y extranjera, una y otra vez con el Ballet Nacional de Cuba.

Con este nuevo estilo, lo cubano se afirma a través de “los elementos etnológicos” que componen motivos populares cubanos, entre los que destacan los aportes africanos. Por ello coreógrafo y compositor, se dedicaron al estudio de una práctica religiosa asociada particularmente a la numerosa población cubana de raza negra, para concebir su representación escénica a través de sus símbolos fundamentales, correctamente seleccionados y estilizados.

Aunque no de una manera tan explícita como en *Toque*, tras el estreno de este ballet, otras coreografías continuaron abordando, bien por los temas o por la música, la afrocubanía, de entre ellos *Habana 1830*, ballet en tres partes también con coreografía de

Ramiro Guerra, música de Ernesto Lecuona<sup>38</sup> y diseños de escenografía y vestuario de Andrés, Bebo Álvarez y Angelina Radillo; estrenado en el Teatro “Blanquita”, La Habana, hoy Teatro Karl Marx, el 18 de mayo de 1952;

Otro ballet fue *Sóngoro Cosongo*, coreografía de Cuca Martínez sobre texto de Nicolás Guillén. Música de Félix Guerrero. Estrenado en el Teatro Auditorium, el 11 de octubre de 1953), que pretendió explicar, con el lenguaje del ballet, el contenido de los versos de Nicolás Guillén, deudores, ellos mismos de las manifestaciones culturales heredadas de África, sus cantos y sus bailes.

La coreografía original de Ramiro Guerra para *Habana 1830*, que “en su contenido esbozaba un drama amoroso-racial”<sup>39</sup>, no tuvo una larga vida escénica. Al año siguiente, el 7 de octubre de 1953, en el Teatro Auditorium, de La Habana (hoy Teatro Auditorium Amadeo Roldán), se sustituyó por una nueva coreografía concebida por Cuca Martínez y Alicia Alonso con el nombre de *Estampas cubanas*. Este montaje mantuvo la misma idea argumental e igual selección en cuanto a la música. *Estampas cubanas* permaneció en escena por más tiempo, e incluso formó parte del repertorio de la gira de esa compañía a Sudamérica, en 1954.

*Estampas cubanas* se dividía en tres partes o secciones:

---

<sup>38</sup> Según Simón (1995) el ballet “utilizaba varias obras de Lecuona: *Habanera de mi amor*, *¿Para qué?*, *Muñequita*, *Tengo una guajirita*, *A una golondrina*, *La primera en la frente*, *Arabesque*, *Lamento africano*, *Canto karabalí*, *La comparsa* y *El zunzún*.”

1. “El sarao”, que tuvo como intérpretes a Ada Zanetti (La hija), Víctor Álvarez (Su prometido), Carlota Pereyra (La esclava), Lucy Hernández y Adolfo Rodríguez (Señores de la fiesta), Teresita Martínez, Carucha Rumbaut, Martha del Pino, Margarita de Súa, Ondina Tapia, Mirta Plá, Ramona de Súa (Damas), Rafael Díaz, Norberto Más, James Keyes, Joaquín Banegas, Eduardo Recalt, Robert Quintal y Manolo Peralta (Galanes).
2. “Lamento”. Interpretado por José Parés, Tulio de la Rosa, Robert Quintal, Manolo Peralta, Rafael Díaz, Norberto Más, Joaquín Banegas, Eduardo Recalt y Adolfo Rodríguez (Esclavos)
3. “La plaza”. Joaquín Banegas (El sereno), Martha del Pino (Beata), Laura Alonso (La criada), Rafael Díaz (El chino), Jaime Ibarra (Calesero), James Keyes (El policía), Tulio de la Rosa (El Mayoral), Nancy López y Teresita Martínez (Mulatas de rumbo). Ramona de Súa, Margarita de Súa, Robert Quintal, Mirta Plá, Martha del Pino, Ondina Tapia, Norberto Más, Eduardo Recalt, Manolo Peralta y Julio Lamas (Invitados). La Orquesta fue dirigida por el Maestro Alberto Bolet.

El maestro Adolfo Roval, uno de los miembros más antiguos del Ballet Nacional de Cuba aún en activo, y que con su verdadero nombre de Adolfo Rodríguez, participó en este estreno, declaró en una entrevista:

En Estampas cubanas, había varios elementos afrocubanos, sobre todo en la escena de los esclavos. Para esta parte, se empleaba algunas de las “Danza afrocubanas” de Lecuona (Roval, 2016: 4).

#### **5.3.4 Creaciones posteriores 1960**

Generaciones posteriores de coreógrafos que han trabajado para el Ballet Nacional de Cuba, han continuado esa línea de la búsqueda y plasmación de motivos inspirados en

manifestaciones de la cultura popular cubana de origen africano. La mayoría de los ballets con estas características, han surgido de la observación del entorno nacional, que les ha ofrecido a esos creadores las situaciones, los personajes, la música, los pasos, las pantomimas, los vestuarios y las escenografías acordes.

Para lograr expresiones de lo cubano en el ballet, Alberto dirigió su mirada hacia las tradiciones populares, a las “manifestaciones autóctonas”, en las que se muestran “nuestras raíces”. Iba a buscarlas a Guanabacoa, donde se desarrollaban constante y abiertamente, como prácticas cotidianas, en una población poco contaminada por la alta cultura internacional, celosa de sus propias costumbres; allí estaban las fuentes a las cuales, según palabras del coreógrafo, había que ir “para expresar lo folklórico, lo popular” (Cabrera, 1990: 93).

Acerca de este aspecto, ha declarado también Sonia Calero, viuda de Alberto Alonso, y afamada bailarina de bailes populares y tradicionales cubanos:

Alberto siempre tuvo la preocupación de desarrollar un estilo de danza “cubano”; tanto es así, que intelectuales como Fernando Ortiz y pintores como Carlos Enríquez se reunieron con Alberto en casa de Bola de Nieve (Ignacio Villa) para hablar y obrar en ese sentido, ahondando en las raíces afro de la cultura cubana, sin olvidar su herencia hispana (Martín, 2011:2).

De esta búsqueda surgió la inspiración para los personajes, las situaciones, la música y los bailes que resultaron tan controvertidos, en la puesta en escena de *Antes del alba*, para los espectadores del Teatro Auditórium, representantes, la mayoría de ellos, de la oligarquía habanera.

A la cubanía manifiesta en su vasta obra, “definida por un caudal de temas y estilos en el que han prevalecido el estudio y la plasmación de lo cubano” (Pino, 1987:13), Miguel Gregorio Gómez Ozete, bajo la tutoría de Dino Carrera, ha dedicado una investigación, cuyo texto explica:

Con sus estudios de nuestras raíces, en la búsqueda de lo popular, la aplicación de los movimientos cadenciosos en sus “estampas populares” va adquiriendo un sello, un estilo que se reconoce como lo cubano en la coreografía de Alberto Alonso [...] no toma específicamente pasos de ningún baile popular, sino que hace una cuidadosa elección de aquellos movimientos y gestos que le sean factibles a un medio de expresión diferente, que es el ballet [...] Descubrir todo un mundo nacional al unir lo académico universal, lo popular y lo folklórico nacional es en gran medida su contribución particular [...] a la cultura nacional y universal (Gómez, 1991:37).

Esta misma idea, se confirma en las siguientes declaraciones de Sonia Calero:

Cuando comenzó la televisión, nombraron a Alberto como director del Ballet de la CMQ, y allí él tuvo la oportunidad de desarrollar ese estilo de danza cubano de que te hablaba. Y como es precisamente la rumba uno de los principales ritmos y bailes que surgen de ese sincretismo entre lo español y lo africano —fiel exponente del espíritu de fiesta y del desenfado que caracterizan al cubano—, y yo —según mi mamá— bailaba en sus brazos al sonido de cualquier música popular, no vacilé en entregarme en cuerpo y alma a ese proyecto, e inmediatamente surgió una química artística muy profunda entre nosotros, y de ahí en adelante todo fue trabajar sobre la base de nuestras costumbres para encontrar una estilización coreográfica de la forma cubana de bailar lo popular, sin perder nada de nuestras raíces, donde yo fui su musa y su modelo, y después surgió el amor. Como —te repito— yo bailaba muy bien desde pequeña los bailes populares, incluyendo por supuesto la rumba, logramos darle un realce y una belleza a esta manifestación de la cultura popular que fue muy bien recibida por la crítica desde el principio, que comenzó a llamarme “la bailarinita”

(porque no se me anunciaba) hasta que la propia emisora ordenó que se me diera el crédito debido. Así comenzaron los reconocimientos, y Alberto creó El solar, La guagua..., para mí; en fin, fue una gran fiesta de todo lo cubano (Martín, 2011: 2).

Una de las primeras obras, a partir de los años sesenta, con trasfondo folclórico cubano, fue *El güije*, concebido en su estreno como una “leyenda coreográfica” (El güije, 1967). Puede considerarse como una versión más elaborada de una coreografía que Alberto Alonso había creado en la década de los años cincuenta (c. 1955-56), cuando dirigía el Conjunto de Bailes del Teatro Radiocentro y el Ballet de CMQ Televisión.

Esta coreografía se basó en textos de Nicolás Guillén y Oscar Hurtado. Música de Juan Blanco, Diseños de Salvador Fernández. Estrenado en el Teatro García Lorca, La Habana, el 16 de noviembre de 1967. Intérpretes: Sonia Calero (El Güije mujer), Andrés Gutiérrez (El Güije hombre), Mirta Plá (La mujer), Roberto Rodríguez (El hombre), Joaquín Banegas (Un viejo campesino). Campesinos: Ileana Farrés, Norma Barrera, Lupe Calzadilla, Susana Peón, Lidia Díaz, María Salazar, Nancy Fresneda, Migdalia Montero, Caridad Espinosa, Jorge Esquivel<sup>40</sup>, Raúl Barroso, Ramón Ortega, Nicolás Izquierdo, Pablo Moré, Miguel Gómez, Luis Sardiñas, Orlando Salgado, Edmundo Ronquillo y Alberto Machado. Acompañamiento de grabación.

El argumento está basado en un hombre que asesina a su mujer y lanza el cadáver al río. De sus aguas emerge el *Güije*, una criatura mitológica, muy temida en los campos

cubanos y que lo ha presenciado todo y decide hacer justicia. Se transforma en una atractiva mujer que sigue al criminal hasta un guateque, lo seduce y lo atrae hacia sus predios. Una vez allí, se transforma de nuevo en *Güije* y castiga al asesino con la misma muerte en las aguas del río... se ha cumplido la ley del monte.<sup>41</sup>

Uno de los logros de este ballet es que llevó a la escena danzaria un guateque campesino. Esta escena fue montada con mucha veracidad, con gran autenticidad. Sin embargo, aunque se inspiraba en una leyenda campesina, el personaje titular se manifestaba por medio de los bailes y de movimientos típicos del folklore africano. O sea, sus movimientos coreográficos, todos sus bailes evidenciaban una notable influencia de las danzas de procedencia africana (Piñeiro, 2016:56).

A pesar de la significativa importancia de *El Güije* en la historia de la compañía cubana, lamentablemente esta coreografía se ha perdido, tal vez para siempre. Ninguno de los bailarines aún sobrevivientes, que participaron en el estreno recuerda la coreografía de manera integral, y hasta el momento, no se ha encontrado un testimonio audiovisual, por medio del cual esta obra pueda rescatarse.

*La Rumba* (1968), *Raíces nuestras* (1976) y *Entre dos aguas* (1983), son tres coreografías concebidas por Alberto Alonso especialmente para el lucimiento de su esposa, Sonia Calero, que a finales de los años sesenta se incorporó a la compañía danzaria cubana en calidad de Primera bailarina de carácter. En los tres casos se trata de una estilización, de una adaptación para el teatro, de la rumba, uno de los bailes populares de procedencia africana de mayor importancia dentro de la danza cubana.

La bailarina cubana expresa así su estreno en *La rumba*:

---

<sup>41</sup> Elaborado a partir de las notas al programa.

[...] cuando me presenté en el teatro Olimpia de París con *La rumba*, en cuanto se abrió la cortina y aparecí yo hubo muchas exclamaciones admirativas de “¡Oh, la, la!”, y al final, después de muchos aplausos, alguien gritó: “¡Inolvidable!”, y por supuesto, la semblanza de Arnold Haskell —el crítico inglés de ballet, uno de los más importantes del mundo—, donde dice de mí que soy “una superparadoja; orgullosa y atrevida, primitiva y clásica” (...) “su rumba es un drama, la historia de Eva, legendaria y moderna, nacional e internacional”; y “Sonia es para Cuba lo que Pastora Imperio fue para España”, aunque de veras que, para mí, el presentarme en un escenario y bailar y recibir el aplauso del público siempre ha sido el momento más importante de mi Carrera (Martín, 2011:6).

Otra obra destacable es *Manita en el suelo* que constituye la realización danzaria de un libreto de Alejo Carpentier, y una partitura de Alejandro García Caturla, concebidos originalmente como ópera bufa, en la que se narran los sucesos acontecidos a partir del asesinato, por los tres Juanes de la Caridad del Cobre, del gallo sagrado Motoriongo. En su libreto:

Carpentier muestra los más distintivos y caracterizadores sustratos étnicos de la Isla durante el siglo XIX, si bien hay un predominio de la raza negra, de sus creencias, de su música, [...] aparecen en la pieza Papá Montero, [...] Candita la loca, El brujo, Tata Cuñengue y algunos negros y negras, todos ellos personajes de canciones, cuentos o rituales populares (Rey, 1987:29).

El respaldo sonoro incluye un “conjunto de formas musicales que abarcan un amplio espectro: desde la música de filiación ñañiga hasta el remedo de formas de la ópera barroca, pasando por diferentes géneros de la música criolla” (Rey, 1987:28).

Como ha señalado el profesor y crítico Ahmed Piñeiro Fernández:

La labor de Carpentier como libretista escénico se centró alrededor de motivos y temas que le permitieron reflejar lo folklórico y popular cubanos como vía de reafirmación de los valores nacionales. Esta preocupación, inherente a toda su obra, también se manifiesta en dos malogrados proyectos de ballet prometidos a su amigo Alejandro García Caturla. El primero de ellos, anunciado en una carta fechada el 15 de marzo de 1927, trataba sobre “uno de los acontecimientos capitales de la vida provinciana en Cuba: la llegada del circo”. [...] El segundo texto, tampoco redactado, muestra otra de sus preocupaciones en los años veinte y treinta, vinculada con su producción literaria de esa época, sobre todo con las obras escritas para Amadeo Rolán y Marius François Gaillard, y la novela *¡Ecué-Yamba-Ó!*: el universo afro-cubano. El entusiasmo por el mundo maravilloso —mitología, oraciones, bailes, canciones, creencias...— del negro cubano e impresionado por el potencial mágico-sincrético de esas religiones, le promete a Caturla, al parecer durante la primera estancia del músico en París en 1928, un libreto titulado *El embó* y que el compositor le reclamaría por carta en varias oportunidades

[...]

Después de casi tres años de impaciente espera y enjundioso intercambio de correspondencia, Caturla recibe sorprendido, el 30 de agosto de 1931 en su casa de Remedios el libreto no de un ballet, sino de una ópera bufa: *Manita en el suelo*. El músico trabajó un tiempo en la creación de la ópera y al morir asesinado, dejó inconclusa la instrumentación, completada años después por Hilario González (1920-1996) y Carmelina Muñoz. Su peculiar *mise en scène* [...]

...inspiró a Alberto Alonso la coreografía homónima [...]. En esta versión, los muñecos originales se sustituyeron por bailarines, el personaje de Papá Montero fue interpretado por el actor Mario Limonta, y de las partes vocales sólo se incluyeron los coros. La puesta en escena contó con diseños de escenografía y vestuario realizados por Ricardo Reymena (Piñeiro, 1999:44).

La coreografía *O-Ye-Ye-O* (1984) se inspira en cuatro poderosas deidades del panteón yoruba, cuyas iniciales de sus nombres dan título al ballet: Ochún, Yemayá, Yegúá y Oyá. Se trata, por tanto, de un ballet para cuatro bailarinas en el que las intérpretes evocan a esas orishas, deidades femeninas de las más requeridas en las ceremonias religiosas populares cubanas. Los movimientos creados por Alberto Alonso para esta obra son resultado de la estilización de pasos característicos de las danzas de cada una de esas deidades, o sea, estilizaciones de las danzas rituales de origen africano.

Desde el punto de vista coreográfico, se advierte en esta creación referencias, bien intencionadas, al célebre *Pas de quatre* o *Grand pas de quatre*, de la Era Romántica. Y tanto es así que, durante todo el proceso de montaje, los bailarines del Ballet Nacional de Cuba, y también una parte del público, se referían a *O-Ye-Ye-O*, como el “Pas de quatre afrocubano”.

Otra de las obras destacadas en este contexto afrocubano es *Tarde en la Siesta* donde Alberto Méndez se inspiró en la música de Ernesto Lecuona. Pero no en las grandiosas obras zarzuelísticas de este compositor que manejaba la orquesta con sonoridades comparables a las del verismo italiano, sino en las más representativas del universo íntimo del autor: sus obras para piano. El primer acierto de esta coreografía está en la selección de la música. Las danzas, valeses, habaneras e *impromptus* para piano de Lecuona, son de una factura colosal. Por ser él mismo un virtuoso pianista, de técnica impecable, Lecuona produjo un conjunto de obras para piano que son reconocidas mundialmente por su calidad e inspiración. Es una música que deleita por sí misma, sin necesidad de ningún ele-

mento visual y ante todo es una música que transmite desde el primer momento una esencia de cubanía. Su interpretación en el ballet logró un nivel equiparable a su grandeza musical.

Lecuona era habanero, de padre canario y madre criolla. Su familia se instaló en un barrio muy especial de la Habana, llamado Guanabacoa. De su Guanabacoa natal, Lecuona extrajo los sonidos que identificaban a un entorno donde eran frecuentes las fiestas afrocubanas, en calles por las que desfilaban las agrupaciones heredadas de los cabildos, los días de las fiestas de carnaval. Se veían desfilas las comparsas negras *de Los Alacranes*, *los Dandis*, *los Compondores de Bateas*. Su danza *La Comparsa*, internacionalmente conocida, es una evocación de estos ritmos. Junto a la pasión popular, en Lecuona se encontraba, además, el idilio ilustrado de una Habana burguesa, siempre alerta ante las últimas novedades musicales y teatrales de Europa, ávida de refinamiento y de distinción. Esta influencia europea, principalmente afrancesada, está presente en sus valses para piano.

Parte de la obra pianística de Lecuona se identifica sonoramente con la Habana decimonónica y de principios de siglo veinte, con la música del obligatorio piano sonando cerca de los grandes patios de jardines sombreados, en las zonas interiores de las casas señoriales, las de la Habana pudiente. En ese entorno sitúa Méndez su coreografía que narra un momento de las vidas de cuatro mujeres habaneras: Consuelo, Dulce, Esperanza y Soledad. Estas hermanas están juntas en un momento del día muy significativo para la vida habanera, la obligatoria siesta de la tarde, necesaria en un clima caluroso que fuerza al reposo.

Costumbre heredada del sur de España, la siesta de la época colonial va más allá del descanso. En el caso de la siesta de las hermanas es una parálisis vital, donde el coreógrafo Alberto Méndez sitúa el conflicto de género de la mujer criolla blanca del siglo XIX. Su obligatorio encierro y su modestia forzada, sus esperanzas puestas en el amor, su dependencia del matrimonio concertado y el lento pasar del tiempo que provoca estados de rebeldía en la mujer sometida.

Algunos críticos como Fernando Rey (2004) han apuntado a la clasificación cuestionada de ballet sin argumento y destacan cómo en la exposición, nudo y desenlace de esta coreografía se desarrolla una historia creíble.

Nuestro análisis se basa en una valoración de lo expresivo en función de la integración música y danza. La presentación lúdica del coloquio entre hermanas utiliza el *Vals Azul*, en su versión original pianística, que Lecuona emplea después en versión orquestal en su zarzuela *Lola Cruz*, en el marco de la fiesta de la burguesía de la ciudad de Matanzas. Eso le permite el trabajo coordinado de las cuatro bailarinas, sobre una base musical intrínsecamente hecha para la danza, como es el vals.

La personalidad de cada hermana parte de los nombres de los personajes y se une a la música. *Crisantemo* ilustra un momento contemplativo del personaje. Pero indudablemente es en la pasión que musicaliza *En tres por cuatro*, donde el coreógrafo otorga a la solista la posibilidad de desplegar todo el virtuosismo técnico y expresivo de que es capaz un intérprete.

La vida de la criolla burguesa de finales del diecinueve cubano y de principios de siglo XX, queda así plasmada en escena como un cuadro descriptivo en términos danzarios. El público la aclamó desde el estreno. Ha tenido grandes intérpretes en Mirta

Plá, Aurora Bosch, María Elena Llorente, Loipa Araujo, Josefina Méndez y Rosario Suárez. Varias generaciones de bailarinas cubanas ven colmadas sus aspiraciones cuando son elegidas para interpretarlo.

Mención especial debe tener el diseño de vestuario de Salvador Fernández que, además de ser fiel al estilo de la época, sugiere las volutas presentes en las rejas de los ventanales coloniales, que separaban las residencias de la clase pudiente de la efervescencia callejera.

Después de abordar el mundo colonial burgués, Méndez se lanza de lleno en la mitología africana con la coreografía *El río y el bosque*. En esta ocasión elige la historia narrada por un *patakín* o leyenda de dioses africanos cuya importancia ritual ya hemos descrito. Este *patakín* en concreto narra un encuentro amoroso entre la deidad femenina yoruba del río, *Oshún* y la deidad masculina del bosque *Oggún*.

Cuenta la leyenda yoruba que Oggún se ocultaba en el bosque, rechazando la comunicación con los demás y aislado de su colectividad. Por ser el artesano dador del hierro, constructor de herramientas, el pueblo lo necesitaba. Pero nadie podía sacarlo del monte. Acudieron a Oshún, deidad del río, que con su belleza y poder de seducción logró atraerlo, cubriendo su cuerpo de miel y haciéndole el amor.

Este primitivo juego de seducción fue volcado magistralmente en la coreografía. Los movimientos pélvicos masculinos y femeninos, la seducción de los brazos y de los giros de la pareja, su atracción vital, siguen punto por punto la narración heredada de África, pero añadiéndole, además de los movimientos preceptivos de la danza yoruba, los pasos más complejos del ballet clásico, reelaborados con maestría. Es, en definitiva, un paso más en la fusión danzaría de las culturas vinculadas en la geografía cubana.

Aquí también la música es un elemento fundamental, muy cuidado por Méndez. Pidió la colaboración del maestro Félix Guerrero y la soprano María Remolá. La partitura de Guerrero está basada en cantos tradicionales de las deidades yoruba tamizados con toda la sabiduría instrumental que el compositor cubano recibió en París en sus cursos con Nadia Boulanger. La intérprete María Remolá expresó el misterio de la naturaleza y la llamada del río con gran acierto vocal.

El diseño de vestuario de Salvador Fernández se inspiró en los atributos tradicionales de las deidades yoruba. Usó el *mariwó* de hojas de palma seca de Oggún, las plumas de pavo real y el brillo del oro para el vestuario de Oshún. La interpretación única de Maria Elena Llorente y Lázaro Carreño en su estreno, fue decisiva para la firma de este otro hito del Ballet Nacional de Cuba. En 2017, Méndez, a petición del Conjunto Folklórico Nacional de Cuba estrena una versión adaptada, con bailarines folklóricos y la nombra *El Río y el Bosque*.

### **5.3.5 Deidades más representativas en la danza**

En el ballet se han utilizado personajes provenientes de las deidades yorubas, rescatando su historia y su folklore. Se ha realizado un estudio de las características más relevantes de estos personajes: elementos de su danza, atributos personales, colores representativos, vestuario y accesorios.

#### **5.3.5.1 Ochún**

Orisha mayor. Hija de Obbatalá y de Eleggua. Representa el amor, la sensualidad, la coquetería, y es la diosa de los metales amarillos y de los ríos. Sincretiza con la Virgen de la Caridad del Cobre. Fue mujer de Changó.

- **Elementos generales de su danza**

En su mayoría, son acompañados con múltiples giros. El temperamento de esta orisha es muy alegre, sensual, puede abanicarse y remar o aparecer en su faceta laboral al simular que está pilando. Según el criterio de los conocedores, el baile de Ochún guarda una estrecha relación con el de Yemayá, porque esta última fue la que la enseñó a bailar.

Mantiene la cabeza erguida, con vaivén hacia los lados, en coordinación con los brazos y los pies. En sus ojos resalta una mirada pícaro, alegre y zalamera —se supone que baile frente a Oggún y Obbatalá—, y todos sus movimientos están encaminados a mostrarles su belleza, mientras ríe alegremente. Mueve sus hombros de forma suave y picaresca, siguiendo a los brazos, hacia delante o de arriba abajo. Todos sus movimientos son laterales, con mucha gracia y contonea la pelvis y la cadera con coquetería. Suele sostener en la cabeza o en las manos una jícara o plato con miel que ofrece a los orishas que desea atraer.

Cuando simula que entra en el río, hace como si se bañara, se viste, se peina o se engalana con argollas o manillas, las cuales hace sonar, mientras exhibe con suaves vueltas su dial de encaje. En una de sus manos sostiene la saya y la abre —como si fuera una ola—, mientras que la otra la mantiene en la cintura, a la vez que da giros laterales. En ocasiones, se alterna con el movimiento del abanico en la mano derecha o se mira en un espejo para arreglarse el pelo.

En otro momento, coloca las manos con las palmas hacia arriba con mucha gracia y movimientos de hombros y cadera, como si se ofreciera. El torso y el abdomen hacen contracciones ligeras que le imparten al baile un toque elegante.

Se destacan los movimientos que se le imprimen al vestido; los hombros adoptan gestos elegantes y picarescos; mientras que el torso y el abdomen también realizan contracciones ligeras que le imprimen un toque de distinción.

Al ejecutar la acción de pilar, abre los codos y realiza movimientos circulares, abre las manos, las cierra y las sube, unidas al frente, y las vuelve a bajar acentuando el movimiento del pilado.

- **Vestuario, atributos y accesorios**

Se aprecia un predominio evidente del vestuario femenino sobre el masculino. Vestido largo de color amarillo o de guinga, cuya saya puede terminar en conchas o picos, estos últimos por lo general de color blanco y, en ocasiones, rematados con caracoles. También es común, en los bordes de la saya, la presencia de cinco franjas blancas, azules o verdes, de acuerdo al camino que se representa.

En el caso del hombre, usa chaqueta o camisa de color amarillo o de guinga amarilla, de cuello alto y mangas largas bambochadas. Bordeando el cuello o la botonadura puede llevar un festón dorado, al igual que en el borde de las mangas. Pantalón bombache de color amarillo que suele rematar con cinco listas blancas. Pañuelo en el cuello o en la cintura, acorde con el color, rojo, morado o verde, del camino que se representa.

En ambos casos, la ornamentación de estas piezas es muy variada; bordados preferiblemente de flores blancas y doradas, con lentejuelas y perlas, incrustaciones de flores o animales, como la mariposa o el pavo real, por lo común en cuello, mangas, cintura, en el fajín, en forma de rombo, corona o frontín de cartón con cinco puntas, forrado en tela amarilla con variados adornos rematados con plumas de pavo real. Todas las decoraciones pueden complementarse con conchas y caracoles.

Además, collares con cuentas amarillas o combinadas con otras, rojas y verdes, ámbar o de coral; aretes o argollas doradas o de cobre; campana o sonaja dorada; plato o jícara con miel.

### **5.3.5.2 Yemayá**

Orisha mayor, es la diosa de las aguas salobres y de la maternidad universal. Es la madre de todos los orishas. Posee la tranquilidad y la fuerza de las aguas salobres. Su color es el azul. Se le identifica con la Virgen de Regla. En sus danzas se remedan los movimientos del mar, unas veces ondulantes; y otras, tempestuoso. En el baile de esta orisha está siempre presente el círculo, con su milenario sentido de fecundidad.

- **Elementos generales de su danza**

Sus bailes están muy vinculados con los toques del tambor y se relacionan a su vez con determinados cantos. Entre éstos se destacan los pasos o danzas denominadas *aro*, *meta* y *zapateado*. El primero se manifiesta cuando el bailaror o la bailadora ejecuta giros completos con su cuerpo, y simula un remolino que se mueve sin cesar, y en la meta (que continua), golpea fuertemente con los pies acentuando los toques del tambor.

Las diversas transiciones que se manifiestan en el baile son las que imprimen fuerza o suavidad a las olas del mar, elemento esencial que la caracteriza. A su vez, el zapateado se desarrolla sobre todo cuando Yemayá baila a la orilla del mar, y se realiza marcando a cada lado uno, dos y uno, dos, tres, con la cabeza y el torso doblado hacia abajo y hacia arriba. Al ejecutar los pasos mencionados, la intérprete sostiene la punta de la saya, y con ambas manos realiza el movimiento que simula las olas del mar; a la vez, gira a intervalos —como los remolinos— o representa la acción de remar. Sus movimientos, en su condición de dueña del mar, pueden ser suaves o fuertes.

- **Vestuario, atributos y accesorios**

El vestuario femenino predomina sobre el masculino. Aunque se señalan diversos caminos para este orisha: aguara, Olokum, asesu, no se aprecian marcadas diferencias en su vestimenta.

Las mujeres utilizan un vestido de color azul claro, vitral o de guinga, con la falda amplia y larga que puede estar ornamentada con flores incrustadas o rematada en picos, conchas, o con siete listas blancas.

Las mangas de la blusa, cortas o largas abombachadas, también pueden terminaren picos. El peto o fajín está elaborado con la misma tela y ornamentado con flores, serpentinatas o caracoles.

En el caso del vestuario masculino, la camisa tipo filipina de cuello alto, chaqueta o chaquetilla, están bordadas, y son de color azul o de guinga, ocasionalmente de color blanco. El pantalón, de cualquier largo, puede terminar en picos y presentarse en azul o blanco.

El número siete se repite en la ropa y en los accesorios o atributos: siete son los pulsos de plata o plateados que lleva, siete las vueltas del collar, que a su vez está confeccionado con siete puntas rematadas con igual cantidad de plumitas de loro, además de un abanico azul de plumas de loro o de plumas de pavo real, gorro tipo cocinero, turbante o pañuelo azul, este último colocado en la cabeza o en la cintura, entre otros accesorios.

### **5.3.5.3 Oyá**

La más guerrera de las orishas mujeres. En la santería, sincretiza con la Virgen de la Candelaria o, (especialmente en la provincia de Matanzas), con Santa Teresa de Ávila.

Dueña de la centella, del cementerio, del viento y los remolinos. Vive en la puerta de los cementerios y está muy relacionada Ikú, la divinidad de la muerte. Representa el carácter violento e impetuoso, la intensidad de los sentimientos lúgubres y el mundo de los muertos; además de la reencarnación de los antepasados, la falta de memoria y el sentimiento de pesar en la mujer.

Propicia los temporales, los vientos fuertes o huracanados y las centellas. Junto a Elegua, Ogún y Ochosi, es considerada la guerrera entre todos los orishas

- **Bailes, atributos y vestuario**

Cuando Oyá baila, agita en lo alto su atributo, un *iruke* (crin o cola negra de caballo) para limpiar las malas influencias del aire. Su baile, como una bacanal, es violento frenético. En algunas ocasiones, carga con una antorcha encendida en su mano derecha, haciendo con ella círculos vertiginosos, evocadores de los remolinos de viento.

A Oyá se le llama con el sonido de la vaina de flamboyán. Su número es el 9 (y sus múltiplos). Su color es el rojo vino (marrón o carmelita) y otros nueve colores, con la excepción del negro.

Viste con un vestido color vino y una saya con nueve franjas de diferentes colores. Aunque también puede vestirse con un vestido de fibra seca de la parte superior de la palma real (yagua). Su cabeza la cubren cintas de nueve colores.

Se cuenta que los hijos de Oyá son reservados, de carácter tranquilo como una brisa, pero cuando se enojan son una tempestad. Son como el viento, no les gusta estar encerrados en un lugar, lo cotidiano y monótono los cansan con facilidad. En algunos casos son extremadamente fieles, pero en otros son dados a las aventuras extraconyugales. En todos los casos son muy celosos.

#### **5.3.5.4 Yegúá o Yewá**

Hija de Obbatalá y Oduduwa, hermana de Oyá y Obba, compañera de Babalú Ayé. Es muy dulce y severa al mismo tiempo por su carácter estricto. En Cuba, sincretiza, principalmente con Santa Clara, aunque según el criterio de otros religiosos informantes, sincretiza también con Nuestra Señora de los Desamparados.

- **Características y atributos**

Representa la soledad, la contención de los sentimientos, la castidad femenina, la virginidad y la esterilidad. Se viste con un vestido rosado. La saya ancha se ata a la cintura con un cinturón del mismo material. Lleva una corona decorada con muchos caracoles.

Es la dueña de la sepultura y del cementerio, en donde habita: entre las tumbas y los muertos, dentro del féretro que está en el sepulcro. Por tanto, está especialmente vinculada a la muerte.

En Cuba, es especialmente adorada en la zona oriental del país, en la provincia de Santiago de Cuba, por ejemplo, se entrega como Orisha tutelar. Sus hijos gozan de gran prestigio como adivinos y se mantienen en la más rígida austeridad.

No le gusta que sus hijos sean indecisos y tienen que llevar una vida limpia y estricta como lo es ella. No le gustan los errores. A pesar de que no existe la perfección, ella exige a sus hijos un carácter perfeccionista.

En su presencia, nadie puede desnudarse y hay que guardar siempre la compostura. Tampoco se puede pelear o discutir, ni tan siquiera hablar o comportarse con rudeza.

### 5.3.5.5 Oggún

Orisha mayor. Hermano de Changó y Elegguá. Dueño del trueno, dios de la guerra y del monte. Guerrero por excelencia. De temperamento salvaje y arisco, tal como se manifiesta en sus danzas, en las que simula un combate con sus enemigos imaginarios. Cuando se monta, da un salto y avanza hacia el tambor, acentuando su paso con flexión de piernas. Al llegar, saluda inclinándose hacia delante y mueve su brazo derecho sobre el hombro izquierdo y viceversa. Se sincretiza con San Pedro y San Pablo, Santiago Apóstol, San Miguel y San Rafael Arcángel. Con San Juan Bautista, en la provincia Matanzas.

- **Elementos generales de su danza**

Gesticula como si estuviera en el monte y sus movimientos, muy fuertes, simulan la acción de machetear, apartando las malezas del camino. La posición que adopta depende de la función que realiza. Si va a guerrear, mantiene las piernas tensas y abiertas, presto para saltar, correr o doblarse.

Adopta diversas mímicas en su baile, de acuerdo al camino que representa. La más característica es la belicosa: blande amenazante su machete; también utiliza este instrumento en su faceta laboral, cortando las yerbas del monte o con un martillo, con el cual Simula dar golpes en el yunque.

En general, este orisha realiza movimientos laterales con la cabeza, en coordinación con el golpe del tambor. Los brazos aparentan que cortan arbustos: en el derecho lleva el machete y con la izquierda aparta las malezas. Mueve los hombros hacia adelante y hacia atrás, hacia arriba y hacia abajo. El torso se contrae y abre de acuerdo a la posición que adopta el bailarín, mientras que el abdomen mantiene un movimiento ondulatorio.

- **Vestuario, atributos y accesorios**

Este orisha es bailado principalmente por los hombres, pero también aparece representado por mujeres. Resulta difícil precisar su vestuario ya que, en su calidad de dios de la guerra, de los metales, del monte y de los bosques, adopta diversas personalidades. Sin embargo, se aprecia en su ropa un predominio considerable de los colores verde, morado y negro, aunque el rojo, azul y blanco también pueden estar presentes.

El atributo básico de este orisha, independientemente de sus caminos, es la cadena de hierro conformada por siete, trece, o veinte y tres pequeños instrumentos de trabajo, entre ellos tenemos: la guataca, el tridente, el machete, la mandarria, el yunque, el pico, la pala, la careta, la hoz, la guadaña, el martillo, el serrucho, la escuadra, el cuchillo, la herradura, la lanza, el arco y la flecha, el clavo, el martillo, entre otros. La cadena puede llevarse al cuello o colocarse atravesada en el pecho. Si se utiliza como pulso, solo incluye siete piezas, previa selección, además, en ocasiones, lisa una cadena en el tobillo —sin piezas—, que se sitúa contraria a la muñeca que lleva la pulsera. También collar de cuentas azules y negras —tres de cada una—, o verdes y negras; de acuerdo al camino que representa, machete de metal o de madera, el martillo, la mandarria o el cuchillo.

Es también frecuente el *mariwó* de guano o de pencas de coco, y ocasionalmente, una bolsa de piel de chivo. Como complemento del vestuario, pañuelo o turbante blanco, verde, rojo, negro o morado, encima del cual suele utilizarse un sombrero de guano o un gorro tipo cocinero. Los colores de este orisha también pueden estar representados en cintas.

### 5.3.6 Carmen: la culminación de una búsqueda inspirada en lo afrocubano

Con esta obra estamos en presencia de uno de los títulos insignes de la coreografía cubana. Una puesta escénica que se encuentra en el repertorio de muchas compañías de ballet en el mundo y ha sido interpretado por algunas de las más sobresalientes bailarinas de nuestra época.

*Carmen* podría definirse como la culminación del interesante trabajo que emprendió el coreógrafo a partir de experimentaciones iniciadas en la década de los años cuarenta y cincuenta, que toman como sustento y fuente de inspiración el folklore afrocubano. En *Carmen* Alberto Alonso trabajó sobre la base de diferentes estilos y técnicas de la danza académica y moderna y los combinó con la plasticidad y la sensualidad de los movimientos de pelvis y caderas, típicos de los bailes, religiosos o no, de ascendencia africana. Con estos criterios ideó las variaciones y bailables que incorporó a *Carmen* y a los otros personajes.

El creador cubano proponía una manera “otra” de colocar las caderas con el propósito de hacer resaltar el cuerpo de la mujer, ondulante y provocador; sugería una forma muy específica y distinta de “jugar” con las posiciones de los pies, y lograr, de esa manera, el erotismo, exacerbado, inteligente e ingenioso amalgamado con la vitalidad y la fuerza de las danzas afrocubanas. Alberto Alonso explica en una entrevista su labor docente respecto a estos pasos:

Tuve que hacer una labor docente, paciente y larga en la que debo mucho a Sonia Calero, quien con su cubanía innata, a veces, de manera espontánea, traducía los pasos técnicos” a lo cubano”, ayudándome mucho en mis búsquedas. Creo que fue un largo proceso que culmina en *Carmen*, donde está presente lo cubano como mezcla de lo español y lo africano. Ese ballet lo estrenó Maya Plisétskaya, quien dio toda su potencialidad artística al rol: luego se ha montado en otros muchos países; pero fue la versión cubana, con Alicia, la única que logró

esa simbiosis de nuestras raíces. Ella en su interpretación logró el *súmmum* de mis aspiraciones en ese sentido (Miguel Cabrera, 1983: 28).

Fue la bailarina rusa Maya Plisétskaya quien pidió a Alberto Alonso que realizara la coreografía de una nueva versión del ballet *Carmen*. El proyecto se elaboraría a partir de una nueva versión de la partitura original de la conocida ópera de Bizet, que el esposo de Maya, el compositor y director Roland Schedrin, estaba orquestando. Existía una versión previa que el bailarín y coreógrafo francés Roland Petit había creado en 1949 para los Ballets de Paris que contaba la ballerina Zizi Jeanmarie como protagonista en el papel de Carmen.

El genio de esta bailarina, estrella del Bolshoi de Moscú, quería una versión única, que aportara más sensualidad hispana. Pensó que la imaginación de Alonso le daría ese impulso que estaba buscando. Efectivamente, en su etapa de director del Ballet de la Televisión cubana, que en esos momentos contaba con un conjunto de intérpretes excepcionales, Alberto había coreografiado escenas de *Carmen* para un grupo de solistas entre los que se encontraban Sonia Calero, Tomás Morales, Roberto Rodríguez y Gustavo Herrera.

Ese antecedente fue fundamental para desplegar un trabajo que conectó como ningún otro antes, los resultados de una manera cubana de entender la danza, con el lenguaje clásico danzario expuesto en escenarios internacionales. El propio Alonso describe mejor que nadie este resultado en dos entrevistas. Una fue realizada por el crítico Pedro Simón, otra la concedió al crítico Miguel Cabrera, ambas están publicadas en la revista *Cuba en el Ballet*. Habla Alberto Alonso:

En la taberna, Carmen está con sus amigos. Como el cuerpo de baile tiene una doble cara, eso les permite en este caso no estar con Zúñiga, sino con Carmen. Es un tablado español, donde están bailando los gitanos. Entra Escamillo y hace su baile con ellos, que le ofrecen loas; él les relata sus hazañas taurinas, y en ese momento entra Carmen, que comienza a desafiarlo. Poco a poco los demás se van y quedan los dos solos. Carmen observa lo que está diciendo Escamillo de su última corrida. Escamillo siente el desafío de Carmen, y la narración que hacía a los otros comienza a hacérsela a ella. Y cuando él termina, lo hace como si estuviera dándole a ella la estocada final. Como diciendo: a ti también yo te puedo vencer (Pedro Simón, 2007: 22-23).

El coreógrafo se refiere a la introducción, en este momento de la danza, de uno de los pasos más comunes del guaguancó cubano: *el vacunao*. Este paso es inmediatamente reconocible por todos los cubanos, y se basa en el conocimiento popular de esta modalidad de la rumba, en su práctica habitual danzaría enraizada en el pueblo cubano. Alberto Alonso hacía estas declaraciones a Pedro Simón sobre su gran creación:

Yo siempre he trabajado en la cosa cubana, y siempre he tratado por todos los medios de buscar una síntesis danzaria formal, una expresión, una manera cubana, nuestra, de expresarnos danzariamente.

[...]

Cuando yo he estado buscando una expresión cubana de baile, muchas veces, estudiando los bailes populares, no los afros, sino los cubanos como la rumba, el danzón, etc., siempre, en lo más recóndito a veces, me he encontrado con lo español. Por alguna razón, me he encontrado con España. Y eso me ha servido a mí mucho, y me ayudó muchísimo a buscar este lenguaje cubano. Cuando yo hago Carmen, me decido a hacerlo precisamente en este lenguaje cubano. Carmen, en mi criterio, es una culminación de ese trabajo que yo venía haciendo buscando ese lenguaje de lo cubano.

Tanto es así, que en Carmen están muy fundidos lo clásico, lo español y lo cubano. Ahí hay pasos de rumba; aunque parezcan no estarlo, lo están: hay inclusive elementos de índole "abakuá", como son los pies metidos para adentro, y por supuesto, están los bailes españoles, sobre todo en la parte de la taberna. Yo traté de mantener ese estilo; primero, porque era el que dominaba, y el que estaba más fresco en mi mente; y segundo porque me pareció que era el más interesante. No hacerlo en un lenguaje clásico, ni español, sino también decir: esta es la visión, el punto de vista de un cubano. Y ahí están los elementos que se han buscado. Y después, como nosotros en el fondo somos un producto de la simbiosis afro-española, pues no me pareció que era ajeno, que hubiera una trasgresión de estilos (Simón, 2007: 24-25).

## **6 SINCRETISMO RELIGIOSO AFROCUBANO: IDENTIDAD Y TERAPIA**

Una vez realizado el análisis de la influencia del sincretismo religioso en las Artes Escénicas en Cuba, nos ha parecido necesario completar esta tesis con una investigación experimental de cómo la práctica de los rituales tradicionales, provenientes de sus culturas de origen afro yoruba influye en la vida de sus practicantes en diferentes factores personales, tanto a nivel psicológico como social. Este patrimonio inmaterial ha sido estudiado por el Dr. Cernuda (2014) y por la Dr. De La Torre (2001), en el marco del desarrollo cognitivo y emocional en adolescentes afrodescendientes. Este estudio se ha realizado bajo el paraguas de sus numerosas investigaciones en Cuba.

## **6.1 Sincretismo Religioso Afrocubano: influencia en la identidad de los afrodescendientes**

El objetivo de este estudio es conocer como influye la práctica artística y vital basada en la identidad étnica, en la autoestima del individuo. Para ello se ha realizado una comparativa entre un grupo de adolescentes afrodescendientes, implicados en las prácticas tradicionales y otro grupo jóvenes adolescentes afrodescendientes alejados de su cultura de origen.

Hemos utilizado el método exploratorio que realizó el Dr. Cernuda (2017) con adolescentes afrodescendiente, inspirados en los estudios de los intelectuales cubanos Alejo Carpentier, José Lezama Lima y Ramiro Guerra (Cernuda, 2018). En este estudio, hemos podido observar como el elemento integrador de la cultura de origen en la vida de estos adolescentes reflejada un mayor grado de autoestima, identidad étnica y rendimiento académico.

La Asociación Americana de Psicología (APA) sugiere que se deben reconocer la etnicidad y cultura como parámetros significativos con el objetivo de entender los procesos psicológicos. En la actualidad estableció en 2002, con revisiones en 2010 y 2016 (APA, 2002, 2017) que incide en que los psicólogos deben reconocer la etnicidad y la cultura como parámetros significativos con el objetivo de entender los procesos psicológicos actuales, debido a que se desarrollan en contextos cada vez más multiculturales.

La identidad étnica, es aquella parte del autoconcepto o definición que uno mismo o una misma tiene derivado de la pertenencia a un determinado grupo social, ya sea nacional, lingüístico, religioso, deportivo o étnico (Phinney y Ong, 2007).

Distintos estudios muestran que la identidad étnica es más sobresaliente en grupos

minoritarios en comparación con grupos mayoritarios (Dandy, Durkin, McEvoy, Barber y Houghton, 2008; Pegg y Plybon, 2005; Smith, 2002).

Por otro lado, la identidad étnica de grupos minoritarios correlaciona positivamente con medidas de bienestar psicológico como la autoestima (Betancourt y Cernuda, 2019, Phinney y Alipuria, 1990; Roberts, Phinney, Masse, Chen, Roberts y Romero, 1999; Umaña-Taylor, 2004). Educar a los niños, niñas y adolescentes latinoamericanos y caribeños tiene que ver necesariamente con la enseñanza de un valor fundamental que es el respeto por la diversidad cultural de las personas que viven en la región. Ello implica evolucionar de una educación homogénea hacia una pedagogía que les permita asumir su propia identidad cultural como lo establece la Convención sobre los Derechos del Niño en los artículos 29 y 30 (Unicef, 2006).

Para el estudio se ha aplicado a ambos grupos la Escala de Identidad Étnica Multigrupo Revisada (EIAM-R) y la Escala de Autoestima de Rosenberg.

#### Método:

Se han realizado un estudio con 333 afrodescendientes adultos, de los cuales 208 recibieron educación artística tradicional de jóvenes y siguen implicados en su cultura de origen por motivos profesionales , o de complemento de su otra profesión, pero todos ellos orgullosos de su cultura, raíces, color, costumbres y estilo de vida , con otros 125 que no tienen ninguna vinculación con sus raíces ni sienten ningún lazo de vinculación con sus cultura y prácticas tradicionales, aunque algunos si recibieran algún tipo de formación educativa al respecto.

### Materiales:

Escala de Identidad Étnica Multigrupo Revisada (Phinney y Ong ,2007) que mide dos factores altamente correlacionados (.74), mostrando ambas subescalas buena consistencia interna con alfas de Cronbach de .76 para exploración y .78 para identificación. En la combinación de los seis ítems Phinney y Ong (2007) obtuvieron una alfa de Cronbach de .81. Mientras que los ítems 1, 4 y 5 cargaron en un factor, llamado exploración étnica, los ítems 2, 3 y 6 lo hicieron en otra identificación.

Escala de Autoestima de Rosenberg, utilizamos la traducción y adaptación validada por Martín Albo, Núñez, Navarro y Grijalbo (2007) validó la estructura unifactorial de la escala y se encontraron niveles satisfactorios de consistencia interna (alfa de Cronbach de .85, en una primera aplicación, y .88 en una segunda) y estabilidad temporal tras un periodo de cuatro semanas (en su segunda aplicación) El instrumento consta de diez ítems que tienen el objetivo de medir la autoestima o la consideración positiva o negativa de uno mismo o una misma (Rosenberg, 1965)

### Sujetos:

Se han estudiado a 333 adultos afrodescendientes, 208 de ellos que realizan práctica artística tradicional, profesional, o bien como actividad complementaria, a otra práctica profesional y 125 adultos afrodescendientes sin ningún tipo de práctica artística tradicional, y sin vinculación con su cultura de origen. Las edades de los participantes han oscilado desde los 18 a los 42 años, con una media de edad de 29,3 años y una desviación típica de 11,8.

### Procedimiento:

Los test se pasaron y una vez recogidos todos los datos se realizaron distintos análisis estadísticos con el programa SPSS 19.0 para Windows.

- Análisis de frecuencias de la muestra, que nos indica el porcentaje de sujetos que puntúan en los distintos valores de cada variable.
- Análisis descriptivo, que nos da los valores máximo y mínimo de cada variable, su media y su desviación típica.

Estos dos análisis permiten describir la muestra con la que estamos trabajando. Diferencia de medias, que nos permitirá observar si existen diferencias significativas en las medidas de las variables

Resultados:

A. Descriptivos

Estadísticos descriptivos

	N	Mínimo	Máximo	Media	Desv. típ.
Factor general étnico	333	1	6	3,88	1,158
Identidad étnica	333	1	5	3,71	1,049
Exploración étnica	333	1	5	3,65	1,069
Autoestima	333	14	35	26,98	5,167
N válido (según lista)	333				

B. Frecuencias

Estadísticos

Actividad artística

N	Válidos	333
	Perdidos	0

Actividad artística

	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos 0	208	62,5	62,5	62,5
1	125	37,5	37,5	100,0
Total	333	100,0	100,0	

C. Prueba T

Estadísticos de grupo

Actividad ar- tística		N	Media	Desviación típ.	Error típ. de la media
Factor general ét- nico	0	208	4,59	,762	,053
	1	125	2,70	,599	,054
Identidad étnica	0	208	4,33	,715	,050
	1	125	2,67	,606	,054
Exploración étnica	0	208	4,29	,690	,048
	1	125	2,59	,673	,060
Autoestima	0	208	30,17	2,758	,191
	1	125	21,67	3,650	,326

Prueba de muestras independientes

		Prueba de Levene para la igualdad de varianzas	
		F	Sig.
Factor general étnico	Se han asumido varianzas iguales  No se han asumido varianzas iguales	14,964	,000
Identidad étnica	Se han asumido varianzas iguales  No se han asumido varianzas iguales	8,360	,004
Exploración étnica	Se han asumido varianzas iguales  No se han asumido varianzas iguales	,437	,509

Autoestima	Se han asumido varian- zas iguales	13,995	,000
	No se han asumido va- rianzas iguales		

Prueba de muestras independientes

		Prueba T para la igualdad de medias		
		t	Gl	Sig. (bilateral)
Factor general ét-nico	Se han asumido varianzas iguales	23,741	331	,000
	No se han asumido varianzas iguales	25,191	308,103	,000
Identidad étnica	Se han asumido varianzas iguales	21,628	331	,000
	No se han asumido varianzas iguales	22,530	294,625	,000
Exploración étnica	Se han asumido varianzas iguales	21,914	331	,000
	No se han asumido varianzas iguales	22,053	266,545	,000
Autoestima	Se han asumido varianzas iguales	24,045	331	,000

No se han asumido va- rianzas iguales	22,457	209,005	,000
--	--------	---------	------

Prueba de muestras independientes

		Prueba T para la igualdad de medias	
		Diferencia de medias	Error típ. de la diferencia
Factor general étnico	Se han asumido varianzas iguales	1,895	,080
	No se han asumido varianzas iguales	1,895	,075
Identidad étnica	Se han asumido varianzas iguales	1,655	,077
	No se han asumido varianzas iguales	1,655	,073
Exploración étnica	Se han asumido varianzas iguales	1,696	,077
	No se han asumido varianzas iguales	1,696	,077

Autoestima	Se han asumido varian- zas iguales	8,496	,353
	No se han asumido va- rianzas iguales	8,496	,378

Prueba de muestras independientes

		Prueba T para la igualdad de medias	
		95% Intervalo de confianza para la diferencia	
		Inferior	Superior
Factor general étnico	Se han asumido varianzas iguales	1,738	2,052
	No se han asumido varianzas iguales	1,747	2,043
Identidad étnica	Se han asumido varianzas iguales	1,504	1,805
	No se han asumido varianzas iguales	1,510	1,799
Exploración étnica	Se han asumido varianzas iguales	1,544	1,849
	No se han asumido varianzas iguales	1,545	1,848

Autoestima	Se han asumido varian- zas iguales	7,801	9,191
	No se han asumido va- rianzas iguales	7,750	9,242

#### D. Resultados

##### 1.- Análisis de frecuencias

(Tablas)

##### 2.- Análisis descriptivo

(Tablas)

##### 3.- Diferencia de medias

Los resultados indican que existen diferencias significativas entre las puntuaciones obtenidas en todas las variables medidas: factor general, identidad étnica, exploración étnica y autoestima ( $p < .01$ ). Obteniendo mayores puntuaciones en todas las variables los sujetos que realizan alguna actividad artística.

#### E. Discusión

Los resultados obtenidos en adultos afrodescendientes, coinciden a más largo plazo de evolución con los mostrados en el estudio realizado con adolescentes afrodescendientes de Cernuda (2017), encontrando en los adolescentes afrodescendientes vinculados a su cultura original y, que realizaban algún tipo de prácticas artísticas tradicionales, una mayor alta autoestima, un óptimo rendimiento académico, y una interrelación que les hacía sentirse cada vez más orgulloso de sus ancestro, de sus orígenes y un mayor equilibrio desde el punto de vista Psicológico. En contraposición con sus compañeros adolescentes antagónicos, que no realizaban ninguna práctica artística, ni tenían vínculos con su cultura, tenían más ansiedad, más inestabilidad psicológica y, presenciaban problemas derivados de su concepción de sí mismo, con rasgos de inferioridad, sin un nivel adecuado de autoestima, ni identidad étnica, con peor expediente académico y viviendo problemas con la ingesta de alcohol y conductas ilegales. Favorecidas por la auto marginación y tendentes a conductas de riesgo y comportamientos que rozan la ilegalidad en algunos aspectos, con poca sensación de futuro, sintiéndose excluidos y sin demasiado futuro.

Tanto la UNESCO como la OEA consideran prioritaria la implantación de nuevos sistemas de educación artística en el ámbito académico.

El avance en la investigación en psicología, neurociencia, educación y valores ha subrayado la importancia de las artes como espacios que brindan la posibilidad de transformación de la dimensión humana, tanto en los ámbitos del conocimiento, como en los afectivos y sociales. La educación artística es una formación estratégica necesaria, que ayuda a la al desarrollo del individuo como ser social por lo que no puede ser una actividad una actividad marginal en las escuelas; lamentablemente esa idea persiste hoy en día.

Los trabajos pioneros en este terreno del histórico psicólogo Jerome Bruner (1962), así como, los de Elliot Eisner (1972) y Howard Gardner (1982) han ofrecido otra visión de la importancia del arte en el desarrollo psicológico y su relevancia en la educación.

Las recomendaciones de la UNESCO Y de OEI, son cada día más necesarias, y en algunos estados modernos relevantemente prioritarias, ya que la consideración de una educación artística y cultural vinculada a las raíces y costumbres originales, étnicas y tradicionales puede ser de gran utilidad para la solución de conflictos sociales y para la correcta ubicación del individuo en la sociedad en que se desarrolla, fomentando con ello la calidad de vida, el bienestar emocional y el desarrollo adecuado de su entorno, olvidando problemas como la segregación y la marginación ocasionado muchas veces por el desconocimiento de su identidad por la inestabilidad emocional, por sus propios prejuicios. Una línea de desarrollo educacional en la escuela que ayude a la formación artística es un aporte de gran importancia que ayuda a la evolución y al equilibrio social. La danza como terapia: el psicoballet y sus aplicaciones clínicas.

El psicoballet como método surge en Cuba en los inicios de los años 70 de manera experimental, con el objetivo de crear una terapia que trate a pacientes con trastornos de la conducta, uniendo la terapia psicológica y médica con la danza. Desde el año 1973 el Ballet Nacional de Cuba y su directora la primera bailarina Alicia Alonso, participan de manera directa en una línea de desarrollo investigativo en coordinación con el departamento de Psiquiatría y Psicología del Hospital Angol Arturo Aballi en la Habana, para aplicar las técnicas de psicoterapia a través de la Danza, a pacientes con alteraciones de la conducta (Cernuda, 2012 y Cernuda 2017b). Todos los ejercicios fueron supervisados y aun hoy lo supervisa la propia Alicia Alonso, la cual pone de manifiesto en estas palabras:

La espontaneidad en el niño es muy amplia y debe aprovecharse en todos los sentidos para lograr a tiempo superar sus problemas y prevenir los que puedan surgir, ya que, a medida que el niño crece, esta expresividad espontánea se va rodeando de pequeños muros, quedando bloqueada al llegar al adulto (Alonso, 1975: 13)

Las danzas africanas, que se utilizan en las terapias de los pacientes con dificultades de movimiento, como la fibromialgia, esclerosis múltiple, etc., producen en los pacientes un efecto que ayuda a estimular sus reacciones, favorece el control muscular, provoca entusiasmo, alivia la tensión, suscita asociaciones, estimula la fantasía y facilita la expresión y la comunicación.

En estos tratamientos, la ayuda de la percusión como soporte de la terapia corporal, logra una combinación favorable para el paciente como vehículo de transformación terapéutica (Aznar, 2000). Las danzas afrocubanas, con un alto contenido en movimientos rítmicos naturales, desarrolla una sucesión de movimientos en el espacio que promueven el desarrollo cognitivo y físico de los pacientes.

La danza afrocubana toma como premisa que el movimiento y la emoción deben estar estrechamente vinculadas, así desde el cuerpo y su propio lenguaje no verbal, esta danza ayuda a encontrar la integración psicofísica del paciente (Payne, 1992).

En las sesiones de Pisco ballet con danzas afrocubanas los pacientes, por iniciativa propia, crean y desarrollan bailes naturales creando pequeñas coreografías donde el movimiento y la pantomima juega un papel fundamental, actividad que facilita el desarrollo del espíritu creador indispensables para lograr superación de las alteraciones de movimiento inherente a su fenotipo y al nivel de estadio de su enfermedad.

El psico ballet en esencia es un forma o manera de terapia artística dentro de la arteterapia donde el uso de la danza obtiene objetivos terapéuticos y es también una terapia donde el movimiento es de gran utilidad en los métodos correctivos. La danza, como terapia, armoniza, través de sus posibilidades estéticas, un disfrute que se considera necesario para cualquier proceso terapéutico.

Las danzas afrocubanas como una de las terapias del psicoballet tiene una efectividad demostrada reconocida internacionalmente por su valor y utilidad médica por la OMS y la UNESCO, ya que suponen una alternativa real en las terapias emergentes para estos tratamientos adaptados a las enfermedades con dificultades y discapacidades físicas y psíquicas.

Los pacientes que participan en estas terapias obtienen seguridad en sí mismos y a la vez aprenden a interactuar en su entorno espacial. La acción física, armonizada con la música y la actividad artística que aporta el psico ballet, a través de las danzas afrocubanas que resultan naturales en el movimiento del individuo, mejora la calidad de vida de este tipo de pacientes, fortaleciendo su capacidad de comunicación, mejorando la autoestima y el vigor, reduciendo la fatiga y la percepción del dolor.

## 7 CONCLUSIÓN

En el inicio de este trabajo de investigación, planteábamos que nuestra pretensión era acercarse a las raíces de las manifestaciones artísticas cubanas, herederas de los vínculos que se establecieron en la isla fundamentalmente entre el acervo cultural procedente de España y de África.

Al comenzar a trabajar con la ingente cantidad de información que recopilamos para poder dar explicaciones que pudieran ser apreciadas tanto por el lector erudito como por el no familiarizado con el tema, nos dimos cuenta de que lo más difícil del trabajo consistía en discriminar y sintetizar datos de acontecimientos históricos, de instituciones y de personalidades que habían contribuido de manera notable a la existencia de un tesoro cultural cuyo valor es inestimable. Somos deudores de todos los especialistas consultados.

El balance de nuestra investigación se concreta en diez campos que reflejan los aportes fundamentales del encuentro de dos civilizaciones aparentemente alejadas entre sí, pero que se refundieron en una tercera realidad durante la etapa del dominio colonial. Ésta no es más que un rico ejemplo de la variada herencia hispánica en tierras americanas. Una lectura superficial y simplista arrojaría sombras más que luces sobre las circunstancias históricas de su legado. Pero para el estudioso del siglo XXI es fundamental afrontar los hechos con total imparcialidad y contextualizar debidamente el discurrir histórico de los acontecimientos.

Esa tercera realidad pletórica de convergencias se estructuró en lo que hoy definimos como cultura cubana. Los elementos fundamentales de esa rica herencia hay que encontrarlos en la importancia del legado lingüístico, el desarrollo de un mestizaje definidor; la permanencia de los aportes de la cultura africana en suelo americano; la organización productiva, el papel de la Ilustración y su influencia en el desarrollo cultural ulterior de la isla; el desarrollo de las Artes Plásticas, de la Literatura y de la Dramaturgia; el surgimiento de un cine nacional y la consolidación de instituciones danzarias de prestigio internacional e incluso de las aplicaciones terapéuticas de la danza afrocubana en determinadas enfermedades.

El proceso de encomiendas y la posterior evangelización incidieron en la desaparición de las lenguas autóctonas de la isla, que se mantuvieron en la toponimia y fusionadas en la designación de objetos de la vida cotidiana, dentro del español que funcionaba como lengua dominante. La africanía de Cuba no emplazo el factor lingüístico o sea el idioma. Junto al resto de las Antillas mayores (con excepción de Jamaica), cuya experiencia colonial de raíz europea proviene de España, Cuba-contrariamente a los procesos lingüísticos de las otras islas del Caribe- no creó un *creole*, es decir, una tercera lengua compuesta a su vez por morfemas y sintaxis de la lengua del europeo colonizador, de algunas etnias precolombinas y los restos de aquellas lenguas que trajeron consigo en los barcos negros los futuros esclavos manumitidos. La catequización proporcionó una vía de alfabetización tanto a la población indígena como a la población esclava transculturada, que apoyaba el proceso productivo. Se alfabetizaba además a la creciente población mestiza nacida en nuevo suelo y heredera de varias culturas. Con el devenir de los siglos, la lengua de los colonizadores experimentó un desarrollo insospechado. Ejemplo de ello la vemos en la poesía del mulato cubano que entre las lecciones que brindaba estaba la de ahondar y brindar una alternativa a la expresión lingüística de la profunda africanía de nuestro ser

nacional. Sin embargo, el español que se habla y se escribe en Cuba se afilia a las características generales del español que se habla en América. El cuerpo lexical de nuestro idioma, insuflado por vocablos *congós* y *yorubas*, ha mantenido la esencia de la lengua hablada en las regiones del sur peninsular, con sus acentos locales, La cadenciosa especificidad del español en Cuba tiene mucho de la sincopa de nuestros ritmos de antecedentes africanos, del gracejo andaluz y del acento canario, de ese mordaz choteo, de esa capacidad tan ingeniosa para crear metáforas inauditas y una oralidad incuestionable, que ahondaba y brindaba en ella un ala que condujo a la creación de un español en Cuba con igual sintaxis gramatical que el español peninsular, con la riqueza lógica del vocabulario que hace que nuestra lengua sea poesía.

La colonización española generó un mestizaje esencialmente diferente al encontrado en otros sistemas esclavistas implementados en territorios americanos. A nivel social, la entrada del siglo XX supuso el crecimiento de una población mestiza partícipe de las dos culturas definidas por Fanón como “dominante y dominada”. Pero a pesar de que los lazos coloniales se desataron abruptamente con la irrupción del poderío estadounidense y la instauración de la república, después de la guerra hispano-cubanoamericana, la mayoría de los peninsulares que lucharon como miembros del ejército colonial español, no regresaron a su país de origen, sino que permanecieron en territorio cubano. Sus limitaciones económicas y su integración en una nueva realidad sociopolítica y cultural propiciaron el vínculo con la población de origen africano.

Esta circunstancia originó un mestizaje característico, diferente, donde se atenúan las manifestaciones racistas presentes en otras culturas americanas. No pretendemos afirmar que la lacra del racismo se hubiera erradicado del territorio nacional después de

la abolición de la esclavitud. Pero es procedente destacar que los conflictos raciales tuvieron una menor incidencia en la vida social de la isla, si los comparamos con fenómenos acontecidos en otras tierras de América.

La enorme masa de esclavos trasterrados desde África hacia la isla, si bien fue inmediatamente sometida a un proceso de evangelización dentro de los preceptos de la religión católica, experimentó una curiosa permisividad en cuanto a la práctica de su ritualidad, vinculada a su vez a la música y a la danza.

El sistema colonial español hizo posible que el acervo cultural africano se conservase en las prácticas de la vida cotidiana, en sus festejos, en sus rituales funerarios y se fusionara a una religiosidad que asumía en paralelo los valores éticos del cristianismo y de las religiones africanas ancestrales. Esto influyó en el desarrollo ulterior de todas las manifestaciones artísticas de la isla.

Manuel Moreno Fragnals nos ha dejado en su obra *El Ingenio*, un acucioso análisis de los aportes productivos de la industria azucarera surgida en la etapa colonial. La planificación y organización estructural de los procesos productivos y administrativos surgidos en etapas tempranas de la colonia, se mantuvieron bien entrada la república y sirvieron de base a una posterior optimización de la cadena puerto-transporte-economía interna.

Como respuesta de España a los desafíos de las coronas europeas, se inicia en la siempre fiel isla de Cuba un proceso de transformaciones estructurales que potenciaron el avance de la principal colonia hispana en las esferas administrativas, económicas, culturales y educativas. Surgen instituciones de prestigio que hacen posible el crecimiento de una clase criolla, descendiente de españoles que no sólo rivalizan con la población peninsular en términos económicos sino, sobre todo, en diferentes ramas del saber. El

fruto de la Ilustración Reformista cubana es posible de constatar en la obra de criollos como Don Francisco de Arango y Parreño y Agustín Caballero que promueven sus propuestas desde instituciones de gran prestigio como la Sociedad Económica de Amigos del País y el Papel Periódico de la Habana.

Con la fundación de instituciones académicas como la Real y Pontificia Universidad de San Gerónimo de La Habana y la Universidad de Santiago de Cuba se abre un período de desarrollo académico sin paralelo en la historia de América. La influencia de estas instituciones en una ilustrada burguesía autóctona es relevante desde el punto de vista político y cultural.

La fundación de la Real Academia de Pintura de San Alejandro ayudó a consolidar los elementos técnicos y artísticos de los artistas nativos, con la presencia de figuras de talla internacional que transmitieron el legado europeo a los jóvenes creadores criollos. Esta institución continuó su recorrido vital durante todo el período poscolonial y permitió que se afanzara en la isla un lenguaje plástico propio, heredero de las tradiciones europeas, enriquecido, además, con los aportes de diferentes etnias africanas, especialmente con respecto a las temáticas mitológicas. Este hecho hace posible que pintores como Wifredo Lam, Raúl Martínez, René Portocarrero, Amelia Peláez o Manuel Mendive, entre otros, irrumpieran en el universo pictórico internacional como portadores de un lenguaje visual único, sincrético y multicultural.

Del mismo modo que en las artes plásticas, también en el terreno de la literatura se produce la fusión de elementos de la cultura europea y de las tradiciones de las diferentes etnias africanas.

Tras el período esclavista se estructura la aparición de un estilo nacional, tanto en la poética como en la narrativa. Los nombres de José Martí, José María Heredia, Cirilo Villaverde, Anselmo Suárez y Romero, Domingo del Monte, Félix Varela, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Gabriel de la Concepción Valdés (Plácido), Luisa Pérez de Zambrana definen el panorama de los años coloniales.

Las primeras décadas del siglo XX se perfilan con la obra poética de Nicolás Guillén, José Z. Tallet, Emilio Ballagas y la narrativa de Miguel de Carrión, Carlos Loveira o Agustín Acosta, entre otros. Posteriormente irrumpen los nombres de Alejo Carpentier, Félix B. Caignet, José Lezama Lima, Dulce María Loynaz, que abren el camino a talentos de brillantes escritores y poetas contemporáneos como Nancy Morejón y Miguel Barnet, entre muchos otros, que en sus obras replantean la complejidad del sincretismo cultural hispano-africano.

En el campo de la Etnología y el Folklore, los aportes presentes en la obra de Emilio Roig de Leuchsenring, Fernando Ortiz, Lydia Cabrera, Rómulo Lachatañeré y Rogelio Martínez Furé, contribuyen a la profundización y valoración de estos particulares procesos sincréticos.

En la obra de dramaturgos relevantes de la escena cubana como Ignacio Gutiérrez, Antón Arrufat, José Milián, Héctor Quintero, Matías Montes Huidobro, Manuel Reguera Saumell, Maité Vera, José R. Brene, Raúl González de Cascorro, Rómulo Loredó, René Ariza, Alberto Pedro, José Triana, Tomas González, Enrique Sosa, Abilio Estévez y Eugenio Hernández Espinosa, se refleja el intrincado mundo del mestizaje forjado en la impronta de la hispanidad y la riqueza de la mitología africana.

La isla, nunca ajena a la fuerte influencia de la cultura norteamericana en el campo de la cinematografía, asume nuevos presupuestos estéticos con la creación del Instituto

de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) y afronta retos creativos importantes con la creación de la llamada Escuela Documental Cubana. La obra de Santiago Álvarez, Sara Gómez, Tomás Gutiérrez Alea, Oscar Valdés, Sergio Giral y otros directores y guionistas, deviene en un modelo a seguir para una gran mayoría de cineastas latinoamericanos y se convierte en apoyo audiovisual para las investigaciones sociológicas e históricas del pasado cultural de las antiguas colonias hispanas.

En la década de los 60 surge el Conjunto Folklórico Nacional de Cuba, cuyo propósito fundamental era preservar el legado africano presente en todas las capas de la sociedad cubana. En sus espectáculos e investigaciones, se procuraba transmitir la riqueza de las danzas de origen africano, desvinculándola de las prácticas religiosas y potenciando sus cualidades netamente artísticas.

Al mismo coexistían las manifestaciones danzarias enraizadas en la tradición clásica puramente europea, potenciadas por el trabajo institucional del Ballet Nacional de Cuba.

En el año de 1959 se creó el Departamento de Danza Moderna, en el Teatro Nacional de Cuba. Su director fue Ramiro Guerra. La escuela de danza moderna de Marta Graham estaba presente en las enseñanzas de este coreógrafo, que estudió bajo la dirección de esta prestigiosa figura. Guerra incorporó las tradiciones del folclore afrocubano al lenguaje de la danza contemporánea. En su etapa inicial, había trabajado también en el Ballet de Alicia Alonso e integró en su compañía a un grupo de bailarines que hacían su carrera en el Conservatorio Municipal de La Habana.

El interés primordial del Conjunto quedó manifiesto desde el primer momento. Los temas se habrían de centrar en la historia nacional y en temáticas filosóficas y existenciales muy acordes con las preocupaciones de los años sesenta.

Los primeros títulos así lo acreditan. Entre ellos destacan los ballets contemporáneos *Mambí*, *Mulato*, *El milagro de Anaquillé*, coreografiados por Ramiro Guerra; y el estudio de las aguas de Humphrey, coreografiado por Lorna Burdsall.

Se hicieron grandes representaciones al aire libre en gigantescas plazas con una afluencia de público impresionante. La música desempeñaba un papel fundamental. Un conjunto de percusionistas comandado por Jesús Pérez aportaba la riqueza de los tambores batás y abakuás, las tumbas, los bongoes, los chekerés, los güiros y los cencerros. Todos ellos, instrumentos de percusión de origen africano.

Contaban, además, con el apoyo de la Orquesta Sinfónica Nacional. Cantantes folklóricos de cualidades musicales y vocales extraordinarias, que habían recibido por tradición oral todo el patrimonio ancestral africano, formaban parte del proyecto.

Compositores como Sergio y José María Vitier, Héctor Angulo, Félix Guerrero, Roberto Sánchez Ferrer, Calixto Álvarez, Leo Brower, Juan Blanco, Gonzalo Romeu y Jorge Berroa, comenzaron a trabajar con partituras especialmente compuestas para las coreografías del Conjunto. Se incluían además obras de compositores de otros períodos como Alejandro García Caturla y Amadeo Roldán.

El diseño de vestuario y coreografía de una riqueza impresionante correría a cargo los diseñadores Eduardo Arrocha y Gabriel Herrezuelo, que también trabajaban para el Conjunto Folklórico Nacional.

Además del repertorio de inspiración afrocubana, se buscaba incluir elementos de la cultura campesina y de la cultura latinoamericana y en especial de la caribeña. El Conjunto de Danza Moderna, después Danza Nacional de Cuba, hoy ha sido rebautizado como Danza Contemporánea de Cuba, con casi 50 años de trayectoria.

La danza clásica inicia su andadura en 1918 con la creación de la Sociedad Pro-Arte Musical, en la que descansó la transmisión del lenguaje danzario enraizado en la más pura tradición de las escuelas europeas de ballet. La evolución de la danza clásica en la isla ha sido notable. Con la obra de coreógrafos de la talla de Alberto Alonso, Enrique Martínez, Cuca Martínez, Pedro Díaz Reyes, Alberto Méndez, Iván Tenorio y Gustavo Herrera, se inicia una labor de investigación de los lenguajes danzarios netamente enraizados en la tradición y la cultura popular. La rica herencia de las mitologías de origen yoruba y bantú se entreteje con la tradición danzaría de influencia europea y surge entonces un estilo particular, con elementos técnicos y expresivos que definen la llamada Escuela Cubana de Ballet.

La acción física, armonizada con la actividad artística que aporta el psico-ballet, a través de las danzas afrocubanas que resultan naturales en el movimiento del individuo, mejora la calidad de vida de este tipo de pacientes, fortaleciendo su capacidad de comunicación, mejorando la autoestima y el vigor, reduciendo la fatiga y la percepción del dolor. Como resultado positivo de esta investigación hemos propuesto incrementar la terapia a través de las danzas afrocubanas a un mayor número de pacientes.

En resumen, un meticuloso proceso investigativo ha precedido este estudio, pues ahondar en complejas etapas históricas fue una condición necesaria, para poder ponderar

su relevancia en la trayectoria de todas y cada una de las manifestaciones artísticas surgidas en el proceso de este singular mestizaje cultural. Fue necesario entender el contexto histórico que condicionaba el comportamiento de sus protagonistas en determinadas épocas. Sin una definición de palenque y barracón, no podría entenderse el “solar” y la calle habanera. Sin una explicación sobre el ritual no podrían entenderse ni la existencia de las manifestaciones danzarias derivadas del mismo, ni su aporte a la creación coreográfica. Sin una explicación del surgimiento de las instituciones académicas, no se podría entender el porqué de los resultados creativos en las artes plásticas, el cine, el teatro, la zarzuela o la música popular cubana.

Sin embargo, experimentamos la sensación de que se nos ha quedado demasiado por decir, por explicar, por razonar. Si alguna virtud se le pudiese reconocer al presente trabajo, sería la de poder servir como muestra, como vehículo de tránsito hacia las fuentes en las que se basa cada capítulo. Su valor se consolidaría si esta investigación pudiera servir como referencia a futuros proyectos de investigación multidisciplinarios que aprehenda la verdad histórica de la diáspora africana hasta nuestros días.

Con este trabajo de tesis he pretendido mostrar cómo se presenta ese eje hispano-africano donde la africanía y la hispanidad han tratado de mostrar, como se forjó en el monte de los cimarrones el sincretismo religioso afro-yoruba; a través de un viaje que nos lleva a la búsqueda de un pasado donde se origina nuestra historia común, y que se dirige hacia un puerto donde las naos se encuentran disponibles para todo el que quiera acceder a ellas.

## 8 EPÍLOGO

El florecimiento de una dimensión literaria única está enraizado en el aporte lingüístico heredado de España y enriquecido con las lenguas de las culturas autóctonas y con la contribución de la cultura africana. Representa el sustrato del que se nutren narrativa, poesía y dramaturgia.

El proceso de transculturación experimentado las diversas capas poblacionales en la etapa colonial, explica las diferentes fases de desarrollo de los fenómenos socioculturales afrocaribeños.

Las relaciones establecidas en el período esclavista que se desarrolló en territorio cubano adoptan perfiles propios y difieren de las prácticas establecidas en territorios gobernados por otras metrópolis europeas.

Los conceptos éticos y estéticos provenientes de la esfera ritual trascienden el espacio del culto para involucrarse en la cotidianidad de los individuos a través de sus danzas, ritmos y modos de vestir, gestualidad y comportamiento.

Una reevaluación del fenómeno sincrético aporta elementos de análisis para entender el perfil psicológico de la población mestiza afrodescendiente. Se observa una cierta homogeneización conductual en individuos pertenecientes a diferentes estratos sociales.

La herencia del mestizaje cultural posterior a la conquista se proyecta en la creación de los artistas plásticos y en todas las manifestaciones de las Artes Escénicas en Cuba, desde el siglo XVI hasta nuestros días.

Las tradiciones conservadas por la población afrodescendiente están siendo objeto de estudio en ciencias recientes tales como la Etnomatemática.

La herencia de las prácticas sociales afianzadas en la ritualidad y conservadas en entornos domésticos que comparten vínculos étnicos caracterizadas por el mestizaje, propicia un camino de autorrealización y desarrollo personal. Estos principios éticos, estéticos y artísticos alejan a colectivos afrodescendientes de la marginalidad y los riesgos que corren individuos que los mantienen y presentan conductas problemáticas

Así mismo, la importancia de las manifestaciones artísticas herederas del sincretismo cultural alcanza relevancia más allá de las Artes del Espectáculo y se aplica en innovadoras terapias curativas.

Como cierre de esta investigación podemos definir los siguientes puntos esenciales:

1. La cultura cubana se asienta en un vasto proceso de transculturación, siempre en movimiento, cuyos pilares principales son los de origen hispano y los de origen africano
2. El arte y la literatura cubanos integran y revelan, en sus expresiones más diversas, rasgos característicos de ese vasto proceso.
3. El sincretismo religioso cubano es una fuente viva de esos rasgos característicos de ese vasto proceso de transculturación.
4. Entre todas las artes es la danza, en sus dos vertientes más significativas, el ballet y los bailes folclóricos de la Isla, la manifestación que mejor define nuestro objeto de estudio.
5. Nuestro objeto de estudio es investigar el desarrollo de las manifestaciones dancarias cubanas, teniendo en cuenta la historia de Cuba en el marco de su herencia hispana intrínsecamente vinculada con las expresiones de raíz africana.

6. Ambas fuentes integran los llamados ejes hispano-africanos que han contribuido a perfilar la base de la identidad cubana cuya esencia comparten otras culturas de la cuenca antillana y de las Américas.
7. La presente investigación guía su curso mediante un estudio diacrónico que atraviesa el cuerpo expositivo de su naturaleza.
8. Esta cualidad ha proporcionado una rica y variada información, de archivo y de campo, sobre las prácticas rituales que han alimentado, a lo largo de seis décadas, la capacidad representativa del ballet y la danza cubanos.
9. Asimismo, se aproxima con sumo rigor al significado de diferentes expresiones lingüísticas de las culturas yoruba y bantú, conservadas en Cuba hoy en día.
10. Aparece un detallado panorama que relaciona los aportes de instituciones y personalidades cubanas vinculadas a la enseñanza artística en el dominio de la educación, así como en el campo de los Estudios Etnológicos y Antropológicos aplicados a la danza y al ballet. Se incluye, como complemento investigativo, una inapreciable iconografía sobre el tema.

## 9 BIBLIOGRAFÍA

### 9.1 Referencias Documentales

Acevedo, C. (2017). *Orishas*. Aurelia Ediciones. Panamá

Acosta, L. (1989). *Del Tambor al sintetizador*. Editorial Letras Cubanas. La Habana.

Acosta, L. (2000). El tambor de Cuba: Chano Pozo rumbero y jazzista. Editorial Salsa cubana. La Habana.

Adams, Richard N. 1991 *A Dictionary of the Yoruba Language*. University Press Limited.

Alonso, A. (1975). Psico-ballet: una experiencia. *Cuba en el Ballet*. Vol. 6 N° 2 pág. 12-17.

Alonso, A. (2010). Diálogos con la Danza. Editorial Letras Cubanas. La Habana.

Alvarado, A.M. (1998). En Torno a la Cubanía: Aproximaciones a la Idiosincrasia Cubana. Ediciones Universal. Miami, Florida.

Asante, M. K. (2014). *The history of Africa: The quest for eternal harmony*. Routledge.

Antolitia, G. (1984). *Cuba: Dos siglos de Música*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

APA, (2002). Ethical principles of psychologists and code of conduct. Recuperado el 01/07/09 de; <http://www.apa.org/ethics/code2002.pdf>.

APA, (2017). Ethical principles of psychologists and code of conduct. Recuperado el 02/02/17 de; <http://www.apa.org/ethics/code>.

Arciniegas, G. (1982) *Historiadores de Indias*. Barcelona: Ed. Océano

- Ariel, S. (2017) Sobre Ignacio Piñero. *Revista La Jiribilla*. La Habana. N° 828 del 10 de junio.
- Avilés, M.; Madrazo, S.; Mitre, E.; Palacios, B.; Redondo, I. (1982). *Nueva Historia de España. El ocaso de la hegemonía española*. Madrid: EDAF. Con la colaboración de las Universidades Autónoma y Complutense de Madrid.
- Aznar, E. (2000). Los instrumentos musicales utilizados en musicoterapia. In *Fundamentos de musicoterapia* (pág. 261-276). Morata.
- Barcia, M<sup>a</sup> C. (2001-2003) Sociedad imaginada: la Isla de Cuba en el siglo XIX. *Contrastes Revista de Historia*, La Habana. N.º 12, pp 24-25.
- Barnet, M. (1981) Noche de folklore en el VII Festival. Cuba en el Ballet, La Habana. *Vol. 12 N° 1 enero-marzo, p 30*.
- Barnet, M. (1995). *Cultos afrocubanos: La regla de Osha, La regla de palo monte*. Ediciones Unión.
- Barnet, M. (2000). *AfroCubano Religions*. La Habana: UNEAC.
- Barnet, M. (2015). *Biografía de un Cimarrón* (Vol.1). Ediciones cubanas.
- Barthes, R. (2009). *Mitologías*. España: Siglo XXI de España, Editores.
- Bastide, R. (1969). *Las Américas Negras*. Madrid: Alianza Editorial.
- Beattie, J. (1972). *Otras culturas; objetivos métodos y realizaciones de la antropología social*. Fondo de Cultura Económica. México.

Betancourt, A. y Cernuda, A. (2019) *La educación y la actividad artística como herramienta de prevención de drogodependencias y alcoholismo* En AEPC Libro de Actas del 7th International Congress of Educational Sciences and Development. Granada Universidad de Granada

Blanco, L.A. (1947) Antes del alba en la escuela de Baile. *Información*, La Habana. Mayo 31, pág. 7.

Bolívar Aróstegui. N. (1990). *Los orishas en Cuba*. La Habana. Ediciones Unión.

Bolívar Aróstegui. N. (1995). *Ta Makuenda Yaya*. Caracas: Ed. Panapo.

Bolívar Aróstegui. N. (2008). *Orishas del Panteón cubano*. Cádiz: Quorum.

Bourdieu, P. (1990). *Sociología y Cultura*. Méjico: Grijalbo.

Bourdieu, P. (2006). La identidad y la representación: Elementos para una reflexión crítica sobre la idea de región. *Ecuador Debate*, 67, 165-184.

Breitmaer BJ, Ayres L, Knafl KA. Triangulation in qualitative research: Evaluation of completeness and confirmation purposes. *J Nurs Scholarsh* 1993; 25:237-43.

Bruner, J.S. (1974). From Communication to language-A Psychological perspective. *Cognición*, 3 (3), 255-287.

Cabrera, L. (1993). *El Monte*. La Habana: Letras Cubanas.

Cabrera L. (1994). *La Regla Kimbisa del Santo Cristo del Buen Viaje*. Miami: Chicherekú en el Exilio.

- Cabrera L. (1994). *Palo Monte Mayombe: Las Reglas de Congo*. Miami: Chicherekú en el Exilio.
- Cabrera, L. (1996). *Yemayá y Ochún: kariocha, iyalorichas y olorichas*. Ediciones Universal.
- Cabrera, L. (1996). *Cuentos Negros de Cuba*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Cabrera, M. (1990). *Alberto Alonso: una vida para la danza*. Ediciones Enpes. La Habana.
- Cabrera Infante, G. (1996). Lydia Cabrera, antropoeta. Prólogo pág. 5-20. En *Cuentos Negros de Cuba*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Calvo, Th. (1996). *Iberoamérica de 1570 a 1910*. Barcelona: Península.
- Campbell, J. (2003). *Las extensiones del espacio exterior*. Vilaur: Atalanta.
- Del Campo, S. (1975). *Diccionario de Ciencias Sociales*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos. UNESCO.
- Carpentier, A. (1978). *Carta dirigida a Caturla en Alejandro García Caturla. Correspondencia*. La Habana: Arte y Literatura.
- Carpentier, A. (1983). *Obras completas* Vol. 1: Écue-Yamba-Ó, La Rebambaramba, Cinco poemas afrocubanos, Historia de lunas, Manita en el suelo, El milagro de Ana quillé, Correspondencia con García Caturla.
- Carpentier, A. (1984). *La música en Cuba*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Carrera, Dino. (1987). A cuarenta años de *Antes del alba. Cuba en el Ballet*. Volumen 6 n° 2. La Habana.

- Cepero Bonilla, R. (1971). *Azúcar y abolición*. La Habana: Ed. Ciencias Sociales.
- Cernuda, A. (2014) Beneficios de la enseñanza del patrimonio inmaterial en el desarrollo cognitivo y emocional. En: Libro de resúmenes *I Congreso Internacional de Patrimonio y Educación*. Enseñanza y Patrimonio: Estado de la cuestión. Edita: Grupo de Investigación Patrimonio y Educación (HUM 221). Departamento de Didáctica de las Ciencias Sociales. Universidad de Granada. Granada
- Cernuda, A (2017). La educación artística como elemento de integración social, identidad étnica y autoestima en afrodescendientes. En Ramiro-Sánchez, T., Ramiro-Sánchez, M.T. Y Bermúdez, M.P. *Libro de Actas del 5th International Congress of Educational Sciences and Development AEPC Facultad de Psicología*. Universidad de Granada. Granada.
- Cernuda, A.(2017b). The Arts in Clinical Health Programs for the Recovery of Diseases and to Improve Quality of Life, In Llamas, B; Storch, M.D..and Mazadiego, L. F.: *Case Study of Innovative Projects Successful Real Cases*. London, IntechOpen, DOI: 10.5772/intechopen.69344.
- Cernuda, A. (2018) Ramiro Guerra. Una revolución dentro de la revolución. Danza, arte, movimiento, identidad social y rebeldía. P.177-191. *Díaz, A. Calvo, A. Pedrero, C. Danza, investigación y educación. Danza e ideología(s)*. Universidad de Málaga, UMA Editorial Libargo Investiga. Granada.
- Chapeaux, P.D. (1971). *El negro en la economía habanera del siglo XIX*. Unión de escritores y artistas de Cuba.
- Chapeaux, P.D. (1971). *El negro en la economía habanera del siglo XIX*. Unión de escritores y artistas de Cuba. Colección Premio. La Habana.

Chapeaux, P.D. (1986). Etnias africanas en las sublevaciones de los esclavos en Cuba. *Revista Cubana de Ciencias Sociales*, La Habana, N.º 10, año IV, enero-abril, 1986, pág.14-30.

Crespo, M. (2016). *Los chinos en La Habana*. Editorial Gente nueva. La Habana.

Creswell JW. (2003). *Research design: Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches*. Thousand Oaks, California: Sage Publications.

Curt, S. (1943). *Historia universal de la danza*. Buenos Aires. Ed.

Dandy, J., Durkin, K., McEvoy, P., Barber, B.L. y Houghton, S. (2008). Psychometric properties of multigroup ethnic identity measure (MEIM) scores with Australian adolescents from diverse ethnocultural groups. *Journal of Adolescence*. 31, 323-335.

De la Torre, C. (2001). *Las identidades. Una mirada desde la psicología*. La Habana: Centro de investigación y desarrollo de la cultura cubana Juan Marinello.

De las Casas, B. (1995). *Cartas y memoriales* (Vol.13). Anaya Spain.

Denzin, N.K.; Lincoln, Y.S. (2000). *The discipline and practice of qualitative research* (Vol 1). Sage.

Denzin, N.K. y Y. S. Lincoln (Eds.). *Handbook of Qualitative Research* (pág. 1-28). Sage Publications.

Depestre, L. (1989). *Homenaje a la música popular cubana*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.

Diamond S., Belasco, B. (1982). *Panorama de la Antropología Cultural Contemporánea*.  
Barcelona: Anagrama.

Diamond, S., Belasco, B., & Desmonts, A. (1982). *De la cultura primitiva a la cultura moderna*. Anagrama. México.

Ebron, P.A. (2009). *Performing Africa*. Princeton University Press.

Eisner, E.W. (1972). *Educating artistic vision*. New York: Macmillan.

Eliade, M y Couliano, I.P. (1991) *Diccionario de las Religiones*. Círculo de Lectores.  
Barcelona.

Eli Rodríguez, Victoria (2002) Instrumentos de música y religiosidad popular en Cuba:  
los tambores batá. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, Nº 6.

Eliade, Mircea. (1982). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Ed. Labor.

Enrique, M.E.L. (1978). *Catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba*. La Habana. Letras cubanas.

Fabregas, O. (1991). *Cuentos en Pantomima*. Ediciones Abril. La Habana.

Fanon, Frantz (1973). *Piel negra, máscaras blancas*. Buenos Aires: Abraxas.

Fernandez de Castro, J.A. (1933). *Tema negro en las letras cubanas*. Ediciones Mirador.  
La Habana.

Ferrer, A. (2014). *Las tres mujeres de orula*. Editorial José Martí. La Habana.

Filoramo, G., & Barbero, V. (2001). *Diccionario Akal de las religiones* (Vol. 28). Ediciones Akal.

- Franco, J.L. (1975). *La diáspora africana en el Nuevo Mundo*. La Habana: Ed. Ciencias Sociales.
- Furé, R.M. (2007). *Eshu (oriki a mi mismo): y otras descargas*. Editorial Letras Cubanas.
- Galindo, L. G. R. (2002). La religión Yoruba-Lucumi y su presencia en la música afrocaribeña. *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, (17), 93-116.
- Gardner, H. (1982). *Art, mind & brain: A cognitive approach to creativity*. New York: Basic Books.
- Gómez, M. (1991). *Acercamiento a la cubanía de Alberto Alonso*. ISA, Facultad de Arte Danzario. La Habana.
- González, Reynaldo. (2012). *Contradanzas y latigazos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Grahame, C. (1985). *La Identidad del Hombre*. Barcelona: Paidós.
- Grau Imperatori, A. (1949) El Instituto de la Danza, ejemplo magnífico de abnegación. *Carteles*, La Habana. N°40 octubre 2, p 31.
- Grenet, Emilio. (1939). *Popular Cuban Music*. La Habana. Editorial del Ministerio de Agricultura.
- Guerra, R. (1989). *Teatralización del folklore y otros ensayos*. La Habana: Letras cubanas.
- Guerra, R. (1989). *Una metodología para la danza moderna*. La Habana: Ediciones Unión.

- Guerra, R. (1999). *Coordinadas danzarias*. La Habana: Ediciones Unión.
- Guerra, R. (2000). *Eros baila. Danza y sexualidad*. La Habana: Letras cubanas.
- Guerra, R. (2003). *Apreciación de la danza*. La Habana: Letras cubanas.
- Guerra, R. (2003). *De la narratividad al abstraccionismo en la danza*. La Habana: Letras cubanas.
- Guerra, R. (2008). *Calibán danzante*. La Habana: Letras cubanas.
- Guerra, R. (2010). *Siempre la danza, su paso breve*. La Habana: Tablas Alarcos.
- Guillén, N. (1920). Prólogo a *Sóngoro cosongo*. Obra poética.
- Hale, T (1998). *Griots and Griottes: Masters of Words and Music*. Bl, Indiana: UP.
- Hale, T.A. (1997). From the griot of roots to the roots of griot: a new look at the origins of a controversial African term for bard. *Oral Tradition*, 12(2). 249-278.
- Hernández Sampieri, R. (1998). *Metodología de la Investigación*\Roberto Hernández Sampieri\Carlos Fernández Collado\Pilar Baptista Lucio (No. HG1. H47 2003.).
- Hernández, P. y Avedo, M. (1998) *Santería afrocubana; sincretismo con la religión católica ceremonias y oráculos*. Eride Editorial. Madrid.
- Helg, A. (2000). *Lo que nos corresponde. La lucha de los Negros y Mulatos por la igualdad en Cuba, 1886-1912*. La Habana Ed. Imagen Contemporánea.
- Humboldt, Alejandro de. (1960). *Ensayo Político sobre la Isla de Cuba*. La Habana. Ed. Archivo Nacional de Cuba. Instituto Superior de Arte.

- Jiménez, L., Aguirre, I. y Pimentel, L.G. (2011). *Educación artística, cultura y ciudadanía*. Madrid: OEI.
- Karade, I. (1994). *The handbook of Yoruba religious concepts*. Mexico: Weiser Books.
- Karade, I. (1995). *Manual de conceptos religiosos Yòrubá*. Mexico: RCR.
- Krzysztof, P. (1999). La irreductible pluralidad de la historia. *Revista de Occidente*, No.220, sept. 1999, p.5-20.
- La Rosa Corzo, G. (1988) *Los cimarrones en Cuba. Historia de Cuba*. Editorial de Ciencias Sociales. La Habana
- Lachatañeré, R. (1992). *El Sistema religioso de los afrocubanos*. Editorial de Ciencias Sociales. La Habana. Cuba.
- Laitin, D. D. (1986). *Hegemony and culture: Politics and change among the Yoruba*. Chicago: University of Chicago Press.
- Laviña, G. (1989). *Doctrina para negros*. Barcelona: Editorial Sendai.
- León, A. (1984). *Del canto y el tiempo*. Editorial Letras Cubanas.
- Lévi-Strauss, C. 1955. El estudio estructural del mito. *Journal of American Folklore*, nº 68 p. 428-555.
- Lévi-Strauss, C. (1978). *Mitologías*. Fondo de Cultura Económica.
- Lévi-Strauss, C. (1987). *Antropología estructural: mito, sociedad, humanidades*. Siglo XXI.

- Lévi-Strauss, C. (2009). *Antropología estructural* (Vol. 68). Il Saggiatore.
- Lévi-Strauss, C., & Arruabarrena, H. (1987). *Mito y significado*.
- Le Riverend, Brusone, J. (1992). *La Habana, Espacio y Vida*. Madrid Ed. Mapfre.
- Le Riverend, Brusone, J. (2016). *Breve Historia de Cuba*. La Habana: Ciencias Sociales.
- Llorens, I.I. (2003). *Sincretismo religioso: pervivencia de las creencias yoruba en Puerto Rico*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- Loven, S. (2010). *Origins of de the Tainan Culture, West Indies*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press.
- Loyola Vega, O. (2016). *Liberación Nacional y Cambio Social (1868-1898) en Historia de Cuba (1492-1898)* La Habana. Editorial Pueblo y Educación.
- Mannix, D., Cowley, M. (1970). *Historia de la trata de negros*. Madrid: Alianza Editorial.
- Martí, A. (1992). *Mis Porfiados oráculos*. Fuentetaja ediciones. España.
- Martí, J. (1995). Poesía. *Revista Ilustrada de Información Poética N° 42*. Ministerio de Cultura. Ediciones Ciruela. Madrid.
- Martín, E. (1947). La música en el ballet de Pro-Arte”, *Información* (La Habana). 29 de mayo 29.
- Martín-Albo, J., Núñez, J.L., Navarro, J.G. y Grijalvo, F. (2007). The Rosenberg Self-Esteem Scale: Translation and Validation in University Students. *The Spanish Journal of Psychology*, 10, 458-467.

Mejías, A.; Bravo, C. (2015). *El mito de Cecilia Valdés: de la literatura a la realidad*.

Madrid: Ediciones Verbum.

Méndez, Renée. (1952). Programa de mano del Ballet Alicia Alonso, Teatro Auditorium. La Habana. 9 de febrero.

Merle, M., Mesa, R. (1972). *El anticolonialismo europeo desde Las Casas a Marx*. Madrid: Alianza Editorial.

Merriam, A. P.; Merriam, V. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

Métraux, A. (1968). *Le Vaudou Haitien*. Ed. Gallimard, París.

Michelena, M y Marrero, R. (2014). *Diccionario de términos yoruba: Pronunciación, sinonimias y uso práctico del idioma lucumi de la nación yoruba*. Editorial: Createspace Independent

Moreno Fraginalls, M. (2002). *Cuba/ España, España/ Cuba*. Barcelona: Crítica.

Moreno, Fraginalls, M. (2014). *El Ingenio*. Tomo I. La Habana: Ciencias Sociales.

Morejón, N. (2017). *Poética de los altares y otros ensayos*. Editorial Letras Cubas. La Habana.

Oliver, P; & Russell, T; Dixon, W; Godrich, J. (2001). *Yonder come the Blues: The Evolution of a genre*. Book One: *Savannah Syncopators: African Retentions in the Blues*. New York: Cambridge University Press.

- Olsen, W. (2004) *Triangulation in Social Research: Qualitative and Quantitative Methods*. London: Causeway Press.
- Ortiz, F. (1952). *Carta a Fernando Alonso respondiendo a una invitación para presentar el ensayo general*. Centro Documental de la Habana. Fechada el 2 de febrero.
- Ortiz, F. (1924). *Glosario de Afronegrismos*. La Habana: Siglo XX.
- Ortiz, F. (1975) *Los Negros Esclavos*. La Habana: Ciencias Sociales.
- Ortiz, F. (1987) *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (Vol. 42). Fundación Biblioteca Ayacuch.
- Ortiz, R. (1995). *Los negros brujos*. Cuban Ediciones.
- Ortiz, R. (2004). *Mundialización y cultura*. La Habana: Convenio Andrés Bello.
- Pacheco, Irina: Encuentros con la memoria Pro-Arte Musical en: *Educación*. La Habana, n° 122 septiembre-diciembre 2007.
- Paine, H. (1992). *Dance Movement Therapy: theory and practice*. London: Routledge.
- Pardo Abril, N.G. (2007). *Cómo hacer análisis crítico, una perspectiva latinoamericana*. Bogotá: Editorial OPR-Digital. Departamento de Lingüística. Universidad Nacional de Colombia.
- Patton, P. P. A. (2004). *Religión y arte yorubas*. Editorial de Ciencias Sociales.
- Paz, O. (1993). *El laberinto de la Soledad* (Vol 346). Madrid: Cátedra.

Pegg, P.O. y Plybon, L.E. (2005). Toward the theoretical measurement of ethnic identity.

*Journal of Early Adolescence*, 25, 250-264.

Pérez de la Riva, J. (1978). *El barracón*. Barcelona: Editorial Grijalbo.

Pérez, J. (2004). *Carlos V*. Barcelona: Ediciones Temas de hoy.

Pérez, R. G. (2000). *La trata de esclavos. Historia del tráfico de seres humanos de 1440 a 1870*.

Phinney, J.S. y Alipuria, L. (1990). Ethnic identity in college students from four ethnic groups. *Journal of Adolescence*, 13, 171-184.

Pino, P. (1987). Gala por Alberto Alonso. *Cuba en el ballet*. Vol. 6 N° 4. La Habana.

Piñero, A. (1999). Alejo Carpentier: Todo en la danza le fue cercano. *Cuba en el ballet*. N° 94, mayo-diciembre, 1999. La Habana.

Sánchez Cardañas, J. (1978). *Religión de los Orishas; creencias y ceremonias de un culto afro-caribeño*. Hato Rey. Puerto Rico.

Quiñones, T. (2016). *Asere Nunqué Itiá Ecobio Enyene Abacuá*. Editorial José Martí. La Habana.

Quiñones, T. (2017). *Afrodescendencias*. Panamá: Aurelia Ediciones.

Ramírez, A. (1944). El ballet de Pro-Arte Musical. *Carteles*, La Habana. N°29 julio 16.

Ramos, M. (1998) Ashe in Flux: The Transformation of Lukumí Religion in the United States. In 47<sup>th</sup> Annual Conference of the Center for Latin American Studies, at the University of Florida.

Regina (1947) Ballet de Pro-Arte. *Diario de la Marina*, La Habana. Mayo 29 pág. 5

Rey A, F. (1987). Caturra - Carpentier: otro viaje a la semilla. *Cuba en el ballet*. Vol. 6 N° 3, julio – septiembre. La Habana.

Rey A, F. (2004). Tarde en la siesta. *Revista de la BNJC*. N° 1 pág. 108.

Roberts, R.E., Phinney, J.S., Masse, L.C., Chen, R., Roberts, C.R. y Romero, A. (1999). The structure of ethnic identity of young adolescents from diverse ethno-cultural groups. *Journal of Early Adolescence*, 19, 301-322.

Salas, R. (2004). *Volumen I. Cumbres, cuadernos Terpsícore*. Madrid: Artes y Promociones Artísticas

Sandoval, M. C. (1975). *LA Religion Afrocubana/the African Cuban Religion*. Ediciones Universal.

Scollon, R., Scollon, S.W, Jones, R.H. (2011). *Intercultural Communication: A Discourse Approach*. Hoboken, New Jersey: Wiley-Blackwell.

Simón, P. (1995). *La danza en Lecuona en el arte musical de Ernesto Lecuona*. Madrid: Editorial SGAE.

Smith, V. (2002). La Escala de Identidad Étnica Multigrupo (EIEM) en el contexto costarricense. *Actualidades en Psicología*, 18, 47-67.

Sosa, E. (1982). *Los Ñañigos*. Ed. Casa de las Américas, La Habana.

- Taylor, S. J. y Bogdan, R. (1986). Introducción: Ir hacia la gente. *Introducción a los métodos cualitativos de investigación* Vol.20. México: Paidós.
- Terrero, J; Reglá, J. (2004). *Historia de España*. Barcelona: Editorial Óptima.
- Thomas, Hugh. (1998). *La trata de esclavos. Historia del tráfico de seres humanos de 1440 a 1870*. Barcelona: Ed. Planeta.
- Torres, R. (2017). *Abakuá. Codificación de un símbolo*. Aurelia Ediciones. Panamá.
- Torres-Cuevas, E. (2016) a *Historia de Cuba. El proceso de formación nacional de 1492 a 1868*. La Habana: Pueblo y Educación.
- Torres-Cuevas, E.; Loyola, O. (2016) *Historia de Cuba de 1492 a 1898*. La Habana: Pueblo y Educación.
- Umaña-Taylor, A.J. (2004). Ethnic identity and self-esteem: Examining the role in social context. *Journal of Adolescence*, 27, 139-146.
- Unicef (2006). *Convención de los Derechos del Niño*. Madrid: Unicef Comité Español
- Vansina, J. (2014). *Art history in Africa: an introduction to method*. Routledge.
- Villaverde, C. (2008) *Cecilia Valdés*. La Habana: Letras Cubanas.
- Vírchez, A. (2013). *Pantomima*. Instituto Mexiquense de Cultura. Gobierno del Estado de México.
- Von Wangenheim, H. (2009). The discourse on the phenomenon of the médium unidad in afrocuban religions. *Revista Colombiana de Antropología*, 45(1), 169-203.

Weiss, J. (1985) *La Arquitectura Colonial Cubana*. La Habana: Ed. Pueblo y Educación.

## 9.2 Referencias de Programas de mano

El güije. (1967). Programa de mano del Ballet Nacional de Cuba, Teatro García Lorca, La Habana. 16 de noviembre.

Toque (1952). Programa de mano del Ballet Alicia Alonso, Teatro Auditorium, La Habana. 9 de febrero.

## 9.3 Referencias de Entrevistas

Cabrera, M. (1983) Con Alberto Alonso en sus 50 años con la danza. *Cuba en el ballet*, La Habana. Vol. 2 N° 2, p 28

Carrera, D. (1987) A cuarenta años de Antes del Alba *Cuba en el ballet*, La Habana. Vol. 6 N° 2, Mayo 18, p 11-12.

Custodio, A. (1943). El ballet de Pro-Arte Musical. *Hoy*, La Habana. Mayo 18, p 7.

González, H. (1985) Entrevista para Los invitados opinan. *Cuba en el ballet*, La Habana. Vol. 4. N° 1, Enero-Marzo, p 32.

Ichaso, F. (1943) Pro-Arte Musical y su Escuela de Baile. *Diario de la Marina*, La Habana. *Mayo 18*, p 6.

Martín, B. (2011) Sonia Calero, la musa rumbera. Entrevista a Sonia Calero. *Danza, Ballet*, Miami. *Junio 10, 2011*.

Martín, E. F. (1947) La música en el ballet de Pro-Arte. *Información*, La Habana. *Mayo 29*, p 4.

Pino, P. (1990). Lo cubano en la coreografía. *Cuba en el Ballet*, La Habana. *Vol. 1 N° 1*, p 20.

Piñeiro, A. Transcripción de la entrevista realizada a Josefina Méndez por Ahmed Piñeiro Fernández en el programa *La danza Eterna*, del Canal Educativo. Transmitido por la Televisión Cubana el *domingo 30 de noviembre de 2003*.

Roval, A. (2016) Entrevista inédita concedida a Ahmed Piñeiro.

Salas, R. (2011). El regreso de la técnica del ballet en la escena contemporánea. Conferencia pronunciada dentro del curso La necesidad de las artes escénicas en la sociedad actual. *Círculo de Bellas Artes de Madrid en colaboración con la Universidad Carlos III*. (Julio14, 2011).

Sigfredo, A. (2017). Ignacio Piñeiro. *La Jiribilla*. N° 828. 10 de junio.

Testimonio Oral: Testimonios de Babalochas, Iyalochas y Oriatés recogidos in situ. (Félix Palucha QIBT, Chenchita Ayala, Walfrido Isis, Manuela “Cara e Caballo”, Jesús Pérez, Lázaro Ross, Caridad la Vigía, Merceditas Valdés, Delia Montalvo, Alberto

Fabián, Aristides Hernández Montero (Papito), Amada Sánchez, Bárbaro Pérez, et.al., Que Ibbáé Bayén Tonú, Walfredo Isaac Campos (Descansen en paz).

#### 9.4 Referencias Multimedia

Alicia Alonso (1931). *Carmen (fragmento)*. [CD]. En: Fondo de Documentación Alicia Alonso.

Alicia Alonso (2008). Conferencia de prensa de Alicia Alonso en el círculo de Bellas Artes de Madrid. (16 de mayo). Instituto Universitario de danza Alicia Alonso. [DVD]. En: Fondo de Documentación Alicia Alonso.

Ballet Nacional de Cuba (1994). El milagro de la danza. La técnica. Documental sobre la escuela cubana de ballet. [CD]. En: Fondo de Documentación Alicia Alonso.

Ballet Nacional de Cuba (2015). Gala Homenaje a Ernesto Leucona, 120 años de su natalicio. [CD]. En: Fondo de Documentación Alicia Alonso.

Ballet Nacional de Cuba ( ? ). *Carmen* (Coreografía de Alberto Alonso). [CD]. En: Fondo de Documentación Alicia Alonso.

Benny, M. (1949). Cantando en vivo. Disponible en <https://youtu.be/rj8B3oGEuRE>.

Giral, S. (1977). *El otro Francisco*. Instituto Cubano de Arte e industrias Cinematográficas (ICAIC). La Habana.

Giral, S. (1986). *Plácido*. Instituto Cubano de Arte e industrias Cinematográficas. (ICAIC). La Habana.

La Danza Eterna. Programa del Canal Educativo.

Linares, M.T. (2006). *Antología de la música afrocubana* (Vol I-X). Afrocubana Col.0011. Egrem. La Habana. Cuba.

Piñero, I. Presentación en Perú de su agrupación actual. Disponible en

<https://youtu.be/BbDblwgIZPw>

Programa "La Danza Eterna" del Canal Educativo de la televisión cubana realizado por Ahmed Piñero. [DVD]. La Habana.

- Carmen, una obra y dos grandes intérpretes.
- La huella de España en la Danza. Alberto Méndez.

Rivero, E. (2018). Africa en la danza moderna cubana. The Curator of the University of Missouri.

## 9.5 Referencias De Internet

Academia de Ciencias de Cuba. República de Cuba. Disponible en <http://www.academia-ciencias.cu>.

Adams, J. Q. (1810). *Lectures on Rhetoric and Oratory: Delivered to the Classes of Senior and Junior Sophisters in Harvard University* (Vol. 1). Hilliard and Metcalf. Disponible en [http://nations.wikia.com/wiki/John\\_Quincy\\_Adams](http://nations.wikia.com/wiki/John_Quincy_Adams).

Aguirre, E. (24 de septiembre de 1996). Solemnidad de Nuestra Madre de la Merced. Disponible en

[http://www.mercedarios.cl/images/img\\_noticias/doc15203bd9814c1d\\_08082013\\_1147am.pdf](http://www.mercedarios.cl/images/img_noticias/doc15203bd9814c1d_08082013_1147am.pdf)

Argüelles, A. (1995). Discursos. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. Edición digital a partir de la realizada por la Junta General del Principado de Asturias, Oviedo, Col. Clásicos Asturianos del Pensamiento Político, nº 6, Estudio Preliiminar de Francisco Tomás y Valiente. Disponible en [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/discursos--1/html/fe08d2c-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_1.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/discursos--1/html/fe08d2c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html).

Ballet Nacional de Cuba. Disponible en <http://www.balletcuba.cult.cu/es>

Barcia, M.C. (2003). Sociedad Imaginada: la isla de Cuba en el siglo XIX. *Revista de Historia Contrastes*, Nº 12. pag 24-25. Disponible en <http://revistas.um.es/contrastes/article/view/84401>.

Biblioteca Nacional José Martí BNJM. Disponible en <http://revistas.bnjm.cu/index.php/revista-bncjm>

Castaños, D. (2016) Hay muchas África. Entrevista a Rogelio Martínez Furé. *CubaSí*. La Habana. Viernes 19 de Febrero: <http://cubasi.cu/cubasi-noticias-cuba-mundo-ultima-hora/item/48287-entrevista-rogelio-martinez-fure-hay-muchas-africa>

Congreso de España. Diario de Sesiones de las Cortes Generales y Extraordinarias nº 185. *Publicaciones Serie Histórica*. Disponible en <http://www.congreso.es/docu/blog/02041811-809.pdf>

Conjunto Folklórico Nacional de Cuba. Disponible en <http://www.academiaciencias.cu/>

Cuban Information Archives. Titles of Nobility Cuba 1958. Disponible en <sup>1</sup> [https://cuban-exile.com/doc\\_201-225/doc0221f.html](https://cuban-exile.com/doc_201-225/doc0221f.html)

Danza Contemporánea de Cuba. Disponible en <http://dccuba.com/>

D'Ambrosio, U. (2000) Las dimensiones políticas y educativas de la Etnomatemática. *Números. Revista de Didáctica de las Matemáticas. Volumen 43-44. Septiembre (pp.439-444)*. La Laguna. Tenerife. Sociedad Canaria Isaac Newton de profesores de Matemáticas.

<http://www.sinewton.org/numeros/numeros/43-44/Articulo90.pdf>

De Leuchsenring, E. R. (1973). *Historia de la enmienda Platt: una interpretación de la realidad cubana*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales. Disponible en [https://www.ecured.cu/Historia de la Enmienda Platt](https://www.ecured.cu/Historia_de_la_Enmienda_Platt).

Diccionario Yoruba. Disponible en <http://portalsantero.blogspot.com/2010/09/diccionario-yoruba.html>.

Directorio Social de La Habana 1959: Titles of Nobility Cuba 1958. Editors: Maria R. de Fontanills y Eduardo Fontanills: [https://cuban-exile.com/doc\\_201-225/doc0221f.html](https://cuban-exile.com/doc_201-225/doc0221f.html)

Fundación Fernando Ortiz. Biografía. Disponible en [http://www.fundacionfernandoortiz.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=59&Itemid=18](http://www.fundacionfernandoortiz.org/index.php?option=com_content&view=article&id=59&Itemid=18)

Geografía Infinita. Disponible en <https://www.geografiainfinita.com/2015/02/latinoamerica-a-traves-de-12-mapas-antiguos/>.

Glosario Yoruba. Disponible en [https://www.ecured.cu/Anexo:Glosario\\_yoruba](https://www.ecured.cu/Anexo:Glosario_yoruba).

Guerra, R. (2006). Historia elemental de Cuba. Disponible en <http://www.guije.com/libros/historia01/index.htm>

Guillén, N. (1934). *West Indies LTD*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/west-indies-ltd-1934--0/>.

González, M. (2009) Entrevista a Miguel Iglesias, Director de Danza Contemporánea de Cuba. *Revista La Jiribilla*. La Habana: [http://epoca2.lajiribilla.cu/2009/n429\\_07/429\\_06.html](http://epoca2.lajiribilla.cu/2009/n429_07/429_06.html)

Hernández, F. (2015) Personajes reales de la novela Cecilia Valdés. *Espacio Laical*. Disponible en <http://www.espaciolaical.org/contens/42/4043.pdf>.

Hernández, L.R. (2007). Lorca en Cuba, Cuba en Lorca. Hipertexto 5. Pag. 35-43. Disponible en <https://www.utrgv.edu/hipertexto/files/documents/articles/hipertexto-05/luis-rafael-hernandez.pdf>.

Instituto Cervantes. (27 de noviembre de 2017). El español en el mundo 2017. Disponible en [https://www.cervantes.es/sobre\\_instituto\\_cervantes/prensa/2017/noticias/Pre-sentaci%C3%B3n-Anuario-2017.htm](https://www.cervantes.es/sobre_instituto_cervantes/prensa/2017/noticias/Pre-sentaci%C3%B3n-Anuario-2017.htm)

Jimenez, M. Fortalezas habaneras. Disponible en <http://www.guije.com/pueblo/habana/fortalezas/principe/index.htm>

Laviña, J. Afroamericanos, rebeldes cimarrones y creadores. Versión internet.

Museo Nacional de Bellas artes de Cuba. Disponible en <http://www.bellasartes.co.cu>.

Martí, J. Mi Raza: *Periódico Patria*. Nueva York, 16 de abril 1893: <https://www.ensayistas.org/antologia/XIXA/marti/marti1.htm>

Martínez, R. (28 de mayo de 2018). Vuelven a las fuentes. *Danza hoy*. Disponible en <http://www.danzahoy.com/home/2018/05/vuelven-a-las-fuentes-2/>.

- Mercedarios, Orden de Santa María de la Merced. *La Orden de Santa María de la Merced* (1218 - 1992). *Síntesis Histórica*. [http://www.mercedarios.cl/images/img\\_noticias/doc15203bd9814c1d\\_08082013\\_1147am.pdf](http://www.mercedarios.cl/images/img_noticias/doc15203bd9814c1d_08082013_1147am.pdf)
- Oráculos de la regla de Osha. Disponible en [http://oraculos.ve.tripod.com/glosariodeterminos.htm#\\_Recibir\\_guerreros](http://oraculos.ve.tripod.com/glosariodeterminos.htm#_Recibir_guerreros).
- Orishas. Disponible en <http://www.orishas.mx/vocabulario/>.
- Peterson, C. (21 de septiembre de 2018). *Frantz Fanon Biographie*. Enciclopedia Británica. Disponible en <https://www.britannica.com/biography/Frantz-Fanon>.
- Rodriguez, A. (11 de agosto de 2015). El Ballet Nacional de Cuba en Martí. *Habana Cultural*. Disponible en <http://habanacultural.ohc.cu/?p=18111>.
- Tonon, G., Alvarado Salgado, S. V., y Mieles Barrera, M. D. (2012). Investigación cualitativa: el análisis temático para el tratamiento de la información desde el enfoque de la fenomenología social. *Universitas Humanística*, pág. 195-225. Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=79125420009>.

## 10 GLOSARIO

Este glosario es una recopilación de los términos más destacados en relación con los elementos *yorubas* y sus vínculos con el sincretismo religioso. No se ha pretendido reflejar todos los términos iniciáticos sino una relación de los empleados en esta investigación afines al sincretismo religioso de los afrocubanos. Para ello se han utilizado referencias bibliográficas de diferentes diccionarios relacionados con la religión *yoruba*, los dioses africanos y las prácticas espirituales de la santería. También se ha tenido en cuenta la tesis de Idalia Ivelisse que, aunque se centra en la pervivencia yoruba en Puerto Rico, ha realizado un glosario amplio de términos que, en algunas ocasiones, coinciden con nuestra investigación.

***Abacuá, Abakuá.*** Religión originada en la etnia efik que en Cuba funcionaba como una sociedad de ayuda mutua y que era muy celosa en la salvaguarda de los valores africanos.

***Aboricha, Aborisha.*** Persona que practica el culto a los oricha.

**Afrocubana:** se llama de esta forma a las creencias religiosas y costumbres que se aculturizaron entre la cultura africana y la cultura colonialista en Cuba.

***Aggayú-Solá o aggayú:*** personaje de la mitología *yoruba* que unas veces es identificado como la fuerza del Sol y los volcanes y otras veces éste es visto como uno de los padres de *Changó*.

**Ancestros.** Espíritus de los familiares ya fallecidos, tanto si pertenecen a la familia consanguínea como a la religiosa. Entre los yorubas eran considerados como tales a partir de la cuarta generación. Son muy importantes en esta religión ya que se les supone una conexión con el mundo divino y son capaces de ayudar y aconsejar por medio de las consultas siempre y cuando se les de atención y veneración.

**Ángel de la guarda:** se llama así a las deidades africanas que protegen a las personas creyentes de estos cultos africanos. Este sincretismo religioso surge entre las creencias del africano y la doctrina católica.

**Animismo:** creencia que atribuye vida anímica y poderes a los objetos de la naturaleza, así como la creencia en la existencia de espíritus que animan todas las cosas.

**Añá.** Espíritu que reside en los tambores *batá*.

**Appattakie:** historia sagrada del pueblo *yoruba*, que encierra una gran enseñanza y han sido transmitidas por tradición oral.

**Apuón.** La persona que canta en los tambores. Tiene un papel importante en la “bajada” de los orichas y en la consecución del climax adecuado durante los tambores.

**Areito:** se conoce con este nombre a los cantos y bailes de los indios taínos.

**Ashé:** energía o poder que poseen los *orishas* y los individuos consagrados en la religión *yoruba*. También se puede encontrar esta energía en las plantas, los animales y en los objetos del culto. Las vibraciones más bajas corresponden a la materia y las más altas a los espíritus más elevados. Se nace con cierto tipo de aché pero se puede ganar o perder en el transcurso de la vida según el comportamiento. Propiedades que tiene un producto de la naturaleza o una persona. Expresión, que dirigida a una persona significa deseo positivo. La palabra es equivalente al ch'i o qi de los chinos, al prana de los indús, al ki del Japón, al maná de polinesia, o al pneuma de la cultura griega. Es la esencia de la vida y da lugar a todo lo que existe.

**Babalawo:** tipo de rango religioso que se puede obtener en *santería* mediante una ceremonia específica de iniciación. La persona que ostenta este rango tiene una gran reputación en cuanto a la adivinación porque en su iniciación recibe los secretos de la deidad adivinadora *Orúnmila*.

**Babalocha:** nombre con el que se conoce en África, Puerto Rico y Cuba a los *santeros*. Babalocha significa en lengua *yoruba* “sacerdote que practica la idolatría”.

**Babalú Ayé:** es la deidad de las enfermedades, él las puede causar a los seres humanos o curarlas.

**Barracón:** cuartel o casa inhóspita donde vivían los esclavos africanos. Estos estaban cerca de los *cabildos* o *cofradías*.

**Batá:** tambores sagrados donde reside el oricha Añá. Se componen de tres tambores que sólo pueden ser tocados por santeros consagrados a Añá después de un largo y complicado aprendizaje. Los patrones rítmicos empleados son difíciles de ejecutar por lo que procuran gran destreza a los *olubatás* o especialistas.

**Bembé.** Fiesta con música de tambores donde se canta y baila en honor de los orichas.

**Bomba:** tambor de madera de aproximadamente 91 centímetros de altura, de una sola membrana. El africano utilizaba un barril pequeño y luego cubría la superficie superior con cuero de cabra o con el cuero de un chivo. En el pasado también se le denominaba bomba a los bailes y cantos de los africanos.

**Bozal:** esclavo que procedía directamente de las costas africanas.

**Cabildo o cofradía:** unidad administrativa donde se encontraban los *barracones* en donde vivían los esclavos. Estos *barracones* estaban compuestos por una unidad administrativa llamada cabildo.

**Camino:** situación o historia por la cual pasaron los *orishas* cuando habitaban en la Tierra. Las personas, cuando se inician en un *orisha*, también son iniciadas dependiendo del camino de esa deidad con el que el neófito está más identificado.

**Caridad del Cobre.** Virgen patrona de Cuba elegida para enmascarar a Ochún. Muchos santeros suelen emplear los dos nombres indistintamente para denominar al oricha.

**Caracol.** *Dilogún.* Sistema adivinatorio empleado por los santeros que emplea caurís. Por él hablan los orichas en Ocha.

**Changó:** este *orisha* es dueño de los tambores sagrados *yorubas* conocidos como *batá* y del fuego. Es quien domina el rayo. *Changó* ha sido sincretizado en el Nuevo Mundo con Santa Bárbara.

**Chekeré:** instrumento que utilizan los *santeros* para tocarle a sus deidades. En *santería* cada vez que un individuo va a caer en posesión la persona que lo está tocando se acerca a la misma y lo comienza a mover rápidamente, el sonido de este instrumento ocasiona que se precipite el trance.

**Cimarrón:** esclavo fugitivo que se refugiaba en los montes buscando su libertad.

**Diloggun:** sistema de adivinación africano en el cual se utilizan 16 de caracoles para consultar. Dependiendo de la forma en que caen los caracoles, el *santero* lo apunta y busca qué significa ese resultado. El resultado del caracol tiene 256 combinaciones y en todas esas combinaciones existe una historia, la cual tiene mucho que ver la persona que se está consultando.

**Eshu o Echu:** camino o manifestación de la deidad *Elegguá*.

**Eggun** o **egungun:** ancestro de una familia.

**Elegguá:** es una de las deidades más conocidas dentro del panteón *yoruba*. Esta deidad está relacionada con el destino de las personas, todo lo bueno o lo malo que le pueda llegar a una persona depende de esta deidad.

**Etnocentrismo:** tendencia a considerar los rasgos, estilos, ideas y valores observados en otros grupos culturales como inferiores y menos naturales que los del propio grupo.

**Guerreros:** se conoce de esta forma a la ceremonia en donde el *aleyo* recibe para su protección las deidades *Oggún, Ochosi, Elegguá* y *Ozun*.

**Ilé-Ifé:** ciudad sagrada de los *yorubas* en Nigeria. Según los mitos de creación, ésta fue creada por la deidad *Obatalá* y fue de aquí de donde salió la humanidad.

**Ilé Ocha:** se le conoce con este nombre a las casas de los iniciados o con el nombre de *casas de santo*.

**Ifá:** método de adivinación practicado por los *yorubas*, fue enseñado a éstos por un hombre llamado *Orúnmila* que llegó de la ciudad de *Ilé-Ifé* a *Oyó* en el siglo XVIII.

**Ilú-Batá.** Tambores *batá* usados en las ceremonias. Son sagrados. Se les ponen ofrendas. En ellos reside el Añá. Sólo pueden ser tocados por los especialistas consagrados a este oricha. Requieren un largo aprendizaje debido a lo variado y complicado de los patrones rítmicos que se interpretan con ellos. Son de tres tamaños diferentes con membranas en cada extremo y se tocan con ambas manos estando sentados y con los tambores sobre las piernas. Pertenecen a Changó y cumplen la importante función de comunicarse con, y llamar, a los orichas en ciertas ceremonias. Su confección es larga y laboriosa, plagada de numerosas ceremonias. La consagración requiere que otro juego de tambores *batá* con solera esté presente para reconocer al nuevo y pasarle el testigo. Los *iyawós* deben de ser

presentados ante los *batá* dentro del primer año de su iniciación con el fin de que Olodumare los reconozca.

***Kwa:*** language de los pueblos *yorubas*.

***Lucumí:*** en Cuba, donde la *santería* se desarrolló extensamente, los *yorubas* fueron conocidos como lucumies, palabra derivada de “olkumi”, que significa amigo; éste es el nombre que le dieron sus vecinos los dahomeyanos y que le siguieron dando en el Nuevo Mundo.

***Meridilogún.*** El número diez y seis en el yoruba antiguo. Se llama así al tipo de oráculo que utiliza diez y seis caracoles. También se le llama *dilogún*.

***Obatalá:*** deidad importante del panteón *yoruba*, según los mitos de creación *Olofi* lo envió a la Tierra para terminar la creación y moldear los cuerpos de los seres humanos.

***Obba:*** deidad que habita en las lagunas y en los cementerios.

***Ocha, Osha.*** Santería, santo, sagrado. Práctica religiosa originada entre los yoruba en el África occidental que en Cuba sufrió ciertas transformaciones adaptativas pero que dejaron su esencia intacta. En ella se concibe un Ser Supremo del que se desprende todo lo que hay en el universo, incluidos los orichas, entidades espirituales y energías del universo que son manifestaciones de Olodumare. Pone gran énfasis en los rituales y se articula por medio del culto a los orichas y ancestros. Se cree en un tipo de reencarnación como una necesidad para elevar el espíritu y emplea sistemas oraculares para conocer el posible desvío de la misión que se debe cumplir en la tierra.

**Ochosi:** esta deidad masculina es originaria de la región de Ketú, en Nigeria, es guerrero, cazador y pescador por excelencia. Éste forma parte de la justicia divina, por esta razón quienes lo reciben se evitan problemas con la justicia.

**Oddúa:** deidad que participó, según los mitos *yorubas*, en la finalización de la creación junto con *Obatalá*.

**Oggún:** deidad *yoruba* que se caracteriza por ser un buen guerrero. Es el dueño del hierro y los metales. Protege a quienes lo reciben de accidentes de trenes, coches e incluso de la cárcel.

**Okute u Olokun:** caminos o manifestaciones de la deidad del mar *Yemayá*. Esta deidad vive en las profundidades del mar y dicen los *santeros* que ella es quien hace que la gente se ahogue, ya que esta deidad necesita el alma del ser humano para sobrevivir.

**Olofi u Olofin:** deidad principal (Dios), según la mitología *yoruba*.

**Olodumare:** deidad que habita en la naturaleza y el cosmos. Es una representación del dios principal de los *yorubas*, *Olofi*.

**Olorun:** manifestación de *Olofi*, representa la fuerza vital del Sol.

**Oque:** es la deidad que habita en la montaña, pero también es la montaña cósmica a la cual se fue *Olofi* tras terminar la creación.

**Oráculo:** respuesta de la divinidad a las preguntas planteadas por los hombres.

**Orisha-Oko:** deidad masculina que se relaciona con los mitos de la agricultura en la mitología *yoruba*. Es también el encargado de llevar a los muertos al cementerio para entregárselos a *Oyá*.

**Orisha:** deidad que forma parte del panteón *yoruba*. Energías y espíritus que son manifestaciones de Olodumare. Espíritus divinizados del panteón *yoruba* a quien los practicantes de Ocha llaman también santos. Se hace distinción entre aquellos a los que se supone que han existido siempre con Olodumare, y los que habitaron en la tierra, que por haber mostrado gran carisma y respetabilidad en el ámbito de una etnia o población fueron divinizados e instalados en el panteón mitológico. Algunos de ellos consiguieron su reconocimiento a nivel regional, en muchas ocasiones tras ser impuestos por los vencedores en una batalla. Arrastran toda una serie de historias y leyendas, presentan una serie de avatares o formas en que se presentan, les corresponden ciertas hierbas, números, colores, cantos y bailes, flores, comida, y perfil psicológico, atribuyéndoseles algunos poderes con los cuales protegen a sus ahijados siempre y cuando se les cuide, se les consulte y se les ofrezca comida y ofrendas. Cada santero(a) tiene uno asentado que funciona como su ángel de la guarda independientemente que reciba algunos más como protección.

**Oshún:** deidad *yoruba* que habita en el río, es la patrona del amor y el dinero. Esta deidad simboliza la feminidad en su máxima expresión.

**Otán:** piedra sagrada que contiene la energía de las deidades africanas.

**Oyá:** esta deidad *yoruba* habita en la puerta del cementerio, tiene el poder de controlar los temporales y los fuertes vientos, es por esta razón que es una de las deidades más respetada entre los *orishas*.

**Palo Monte.** Práctica religiosa proveniente del área bantú que consiste en el trato directo con un espíritu (*nfumbe*) con el que se ha hecho un pacto y al que se le puede exigir cualquier cosa a cambio de cuidarle y ofrecerle sangre. Es tildada por muchos como brujería y en general temida. Muchos santeros la practican al mismo tiempo que Ocha y

últimamente se ha vuelto bastante común “rayarse”, es decir, recibir una ceremonia de iniciación en el palo, lo que no significa que se dispone de un *nfumbe*. Entre los cubanos se practican tres tipos de palo diferenciados por su mayor o menor influencia del catolicismo, la santería o el espiritismo.

**Palero.** Persona que practica alguna de las modalidades de Palo Monte.

**Patakí.** Versículo que forma una historia a modo de parábola. Un conjunto más o menos amplio de patakís conforma un *odu* dentro del cuerpo de conocimientos de Ifá. En los *patakís* se cuentan historias mitológicas ocurridas a los orichas que son descritas en los resultados de las consultas oraculares. Sirven de enseñanza y ejemplos para los creyentes los cuales deben aprender de lo que les aconteció a los orichas. Se trata de una forma muy asequible de aprendizaje a través del ejemplo de los errores cometidos por seres o entidades que ya son divinidades. Por medio de estas historias es como se transmiten los valores morales de la religión a los creyentes y el conocimiento de los mitos.

**Regla de Ocha, santería.** Forma cubana de la religión de los yoruba. Parte de la religión que se ocupa del culto a los orichas principalmente.

**Santería:** se conoce con este nombre a las creencias que se mantuvo practicando en secreto el esclavo africano en Cuba, las cuales sincretizó con la doctrina católica. Estas creencias luego fueron introducidas en Puerto Rico, durante la década de los 60, por los cubanos exiliados que llegaron a esta isla.

**Santería, Regla de Ocha.** Religión practicada en Cuba traída por los esclavos africanos pertenecientes a la etnia yoruba o lucumí y con ciertos signos externos adoptados de la religión católica. La base de la religión es la misma que tenían los yoruba en África pero la necesidad de supervivencia obligó a adoptar signos exteriores del catolicismo. La mayor o menor identificación con la religión católica varía, pero por lo general todos sus

miembros tienen la obligación de estar bautizados y visitan las iglesias, no obstante, parece que se va desarrollando una actitud afrocéntrica que se niega a utilizar referencias católicas. El término santería es considerado por muchos como peyorativo y adjudicado desde fuera de la religión por haber adoptado las imágenes católicas.

**Santera:** nombre que obtiene en el Nuevo Mundo la mujer que ha sido iniciada en los secretos de los *orishas*.

**Santero:** nombre que obtiene en el Nuevo Mundo el hombre que ha sido iniciado en los secretos de los *orishas*.

**Sincretismo religioso:** sistema en que se concilian doctrinas diferentes. Fusión de diversos sistemas religiosos o de prácticas religiosas pertenecientes a diversas culturas. En este caso las creencias *yorubas*, junto con las creencias y costumbres de otros pueblos de África occidental que llegaron a Cuba, y la doctrina católica.

**Sopera:** recipiente hecho en cerámica donde los creyentes guardan objetos secretos para

**Tablero de Ifá:** Tablero redondo utilizado por los *babalawos* para consultar el oráculo. Es el más importante instrumento de adivinación que tiene el *babalawo*, el cual sólo utiliza en momentos de suma importancia.

**Tamborero:** persona que tiene por oficio tocar el tambor.

**Tradición oral:** transmisión de doctrinas, ritos y costumbres que perviven en la cultura de los pueblos por vía oral.

**Trata negrera:** tráfico que consiste en vender seres humanos como esclavos, en este caso a los africanos.

**Yemayá o Yemanyás:** deidad *yoruba* dueña del mar y patrona de la maternidad.

**Yembo:** manifestacion o *camino* de Yemayá, deidad vinculada a los mitos de la maternidad.

**Yewa:** deidad que forma parte del panteón *yoruba*. Según la mitología *yoruba*, esta deidad es hija de la deidad *Oddúa*.

**Yoruba:** individuo o región perteneciente a los pueblos del Dahomey oriental y la Nigeria occidental, que a su vez era originario de los reinos de Oyó, Ilorí, Ixebá, Ibadán, Ifé, Yebú y Egbá.

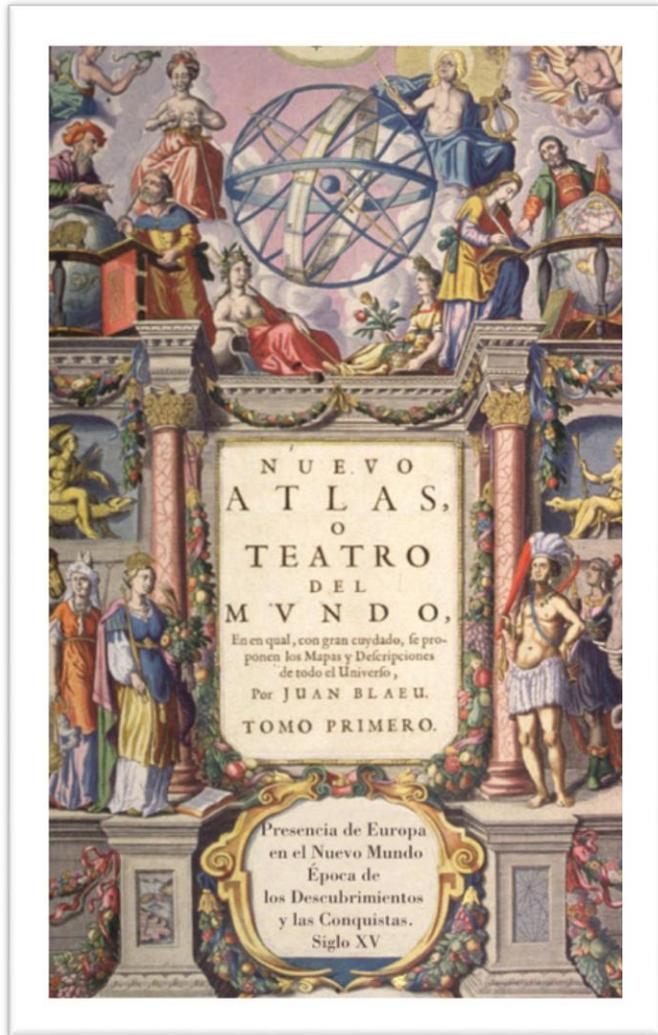
## 11 ANEXOS



*Ilustración 1: Retrato*

*WallHere*

Los africanos esclavizados y transportados al Nuevo Mundo fueron la fuerza de trabajo y asimismo fueron portadores de su propio sistema religioso, de su propia cultura.



*Ilustración 2: Nuevo Atlas o Teatro del Mundo*

*Juan Blaeu (1659)*

El descubrimiento de América en 1492 fue posible debido al auge de las ciencias, como la astronomía, las matemáticas y la geografía.



*Ilustración 3: Mapa de Atlas Theatrum Orbis Terrarum*

*Abraham Ortelius. Año 1570.*

Acontecimientos que nos acercan a la historia en el nuevo mundo. Las metrópolis europeas y su presencia en el caribe.



*Ilustración 4: Mapa de Mesoamérica y el área Andina*

*Geografía infinita.*

La cultura de los primeros pobladores del Caribe y la América prehispanica. Aproximación a la etnografía.

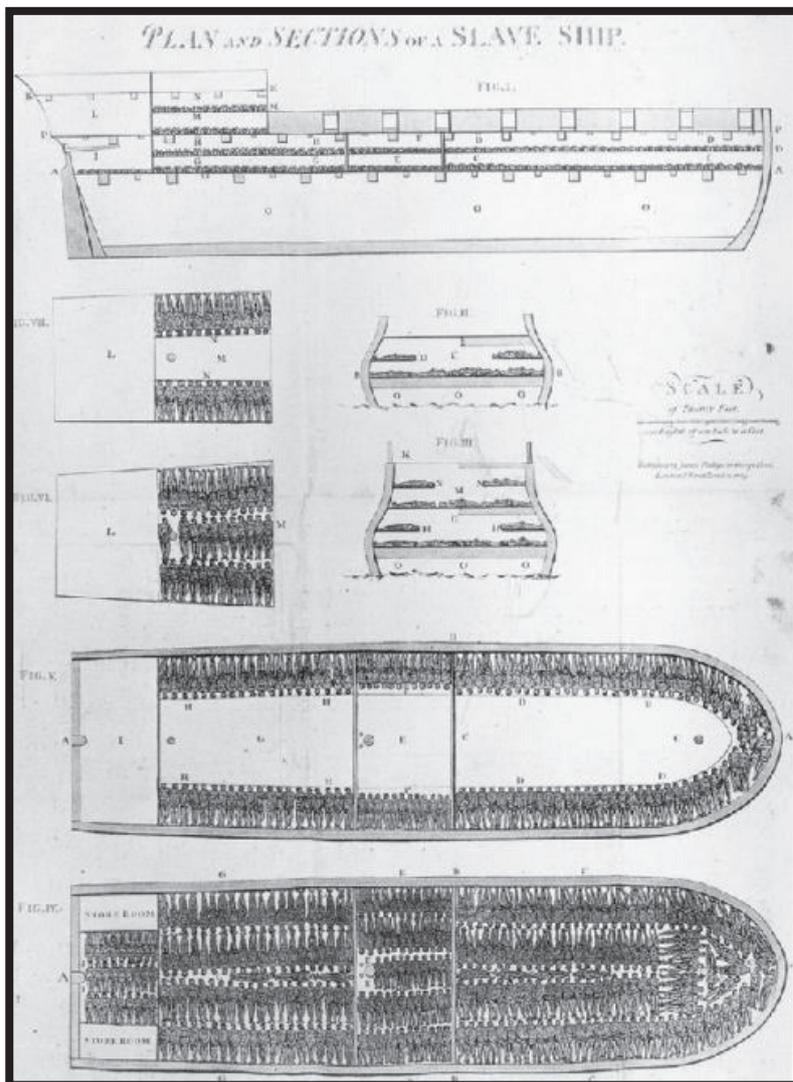


Ilustración 5: Planos internos de un buque negrero

Dibujo de la época tomado de ORTIZ, Fernando. Los negros esclavos. O.C.

A partir de la primera mitad del siglo XVI el monopolio de Portugal sobre el comercio de esclavos fue puesto en entredicho por otras naciones, en especial por Francia, Inglaterra, y Holanda. Puede afirmarse que ya en 1540 habían sido importados a las Indias Occidentales diez mil africanos por año.



*Ilustración 6: Corte de Caña*

*Víctor Patricio de Landaluz (1874) . Museo Nacional Bellas Artes de Cuba*

Aproximación al ser que como portador de la cultura constituyó la primera fuerza de trabajo, del africano esclavizado. Imagen exterior del ser en sí.



*Ilustración 7: Día de Reyes en La Habana*

*Víctor Patricio de Landaluce, siglo XIX. Museo Nacional Bellas Artes de Cuba*

Los Cabildos de nación desfilando por las calles en La Habana colonial. Herencia de una cultura ancestral y resistencia cultural.





*Ilustración 8: Diablito o Ireme Abakuá.*

*Víctor Patricio de Landaluce. Siglo XIX. Museo Nacional Bellas Artes de Cuba*

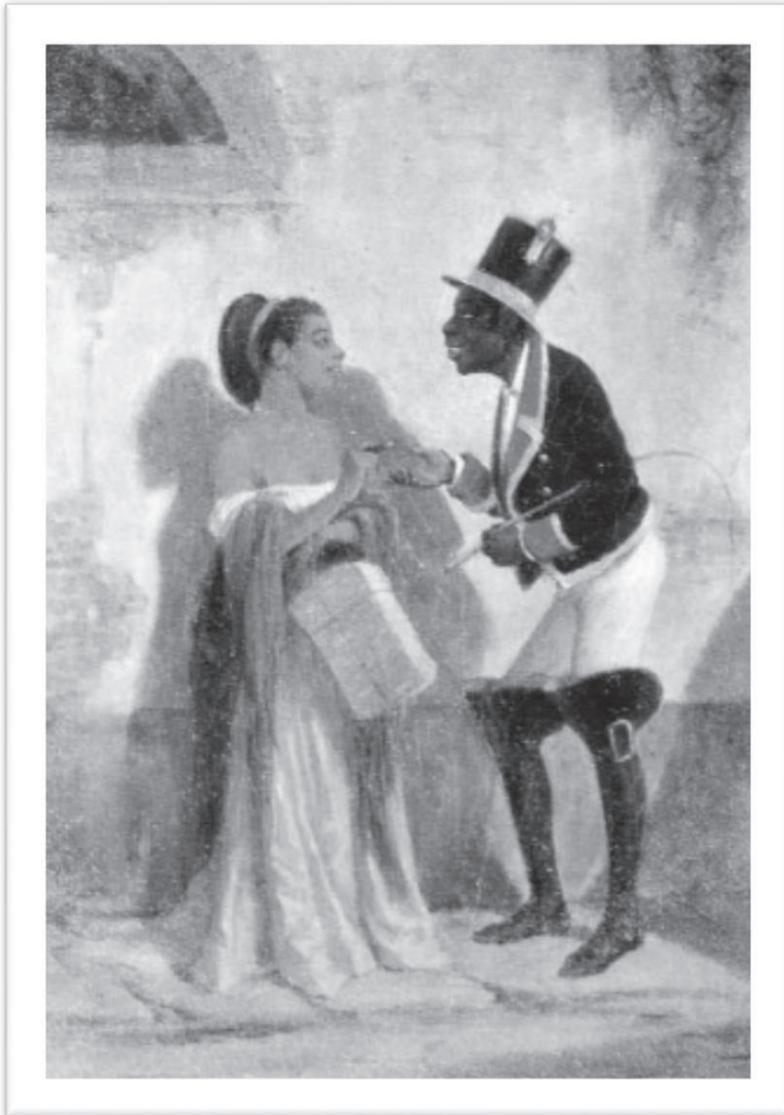
Representación universal de la cultura Abakuá.



*Ilustración 9: Día de Reyes, siglo XIX.*

*Víctor Patricio de Landaluze. Museo Nacional Bellas Artes de Cuba.*

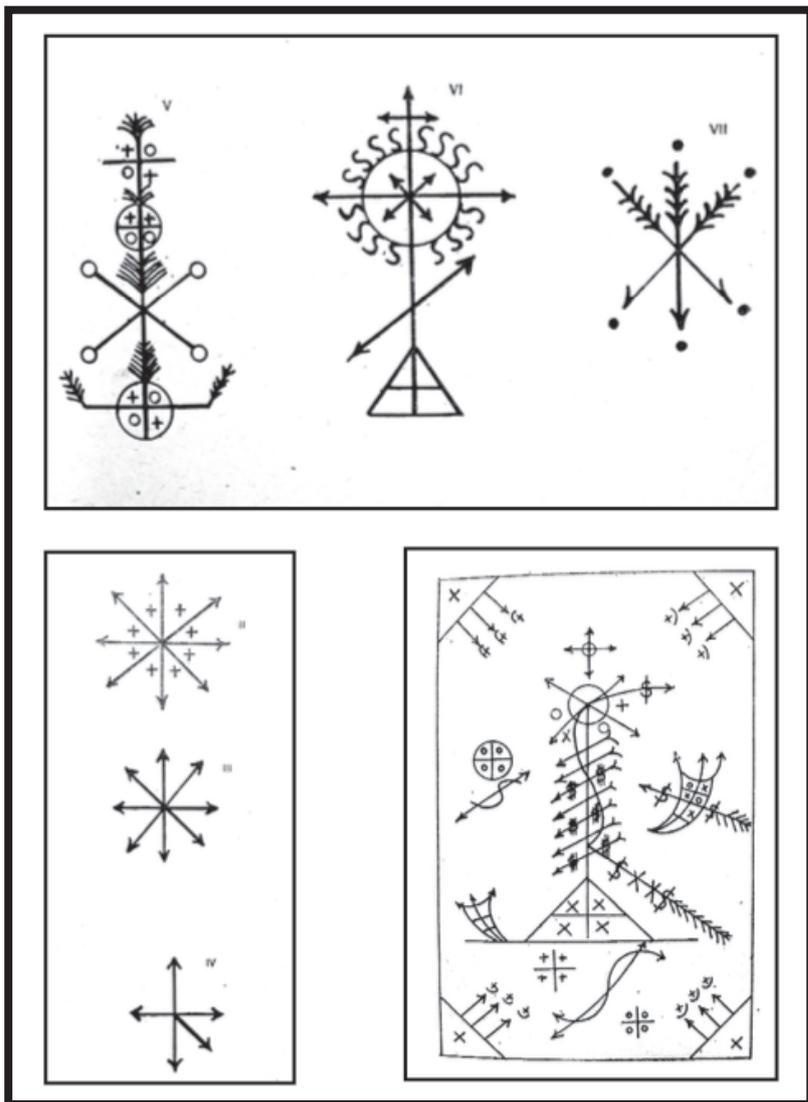
Desposeído de sus formas originarias de ritual, el negro esclavo tuvo necesidad de asimilar las liturgias que le impusieron los colonialistas. El día de la Epifanía del Señor o Día de Reyes, fiesta de la liturgia católica, se convirtió en el marco propicio para que los Cabildos salieran a las calles e hicieran un recorrido que finalizaba en el Palacio de los Capitanes Generales.



*Ilustración 10: El Calesero*

*Víctor Patricio Landaluze. Siglo XIX. Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.*

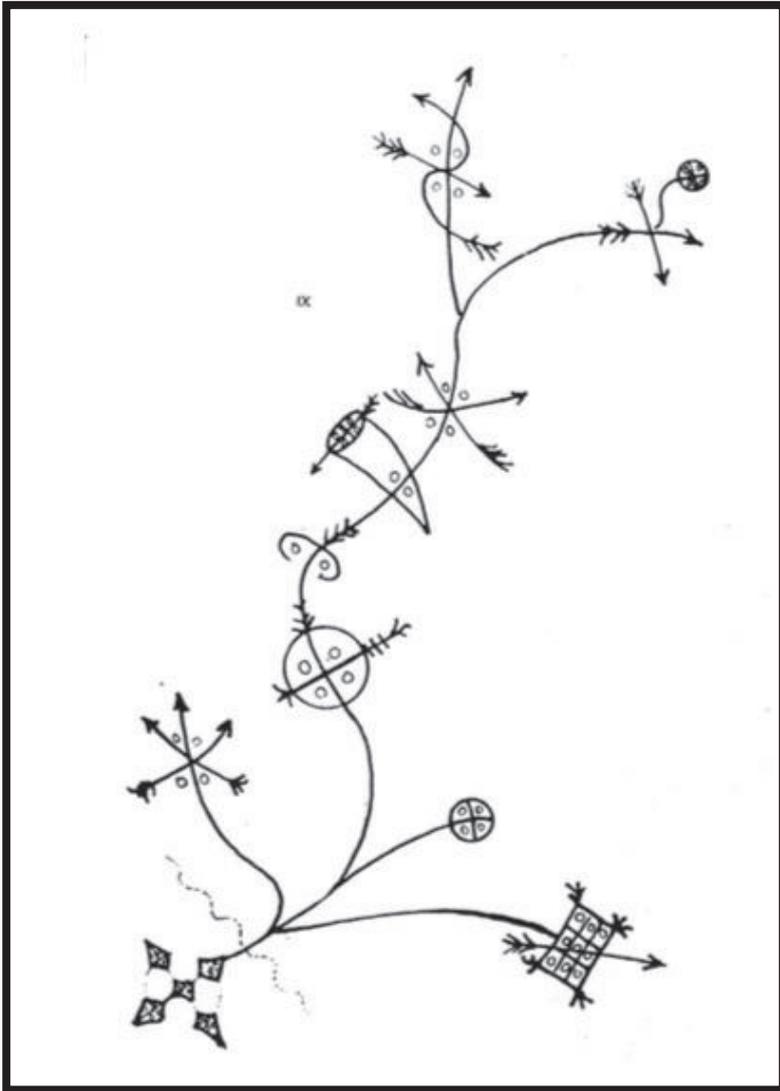
Desde el siglo XVII, los negros y pardos libres dominaron los oficios artesanales más importantes y fueron quienes desarrollaron una tradición dentro de oficios tales como la platería, la ebanistería, la sastrería, los caleseros, entre otros, así como también como músicos y compositores en agrupaciones musicales.



*Ilustración 11: Regla Palo Monte*

*Sosa (1982).*

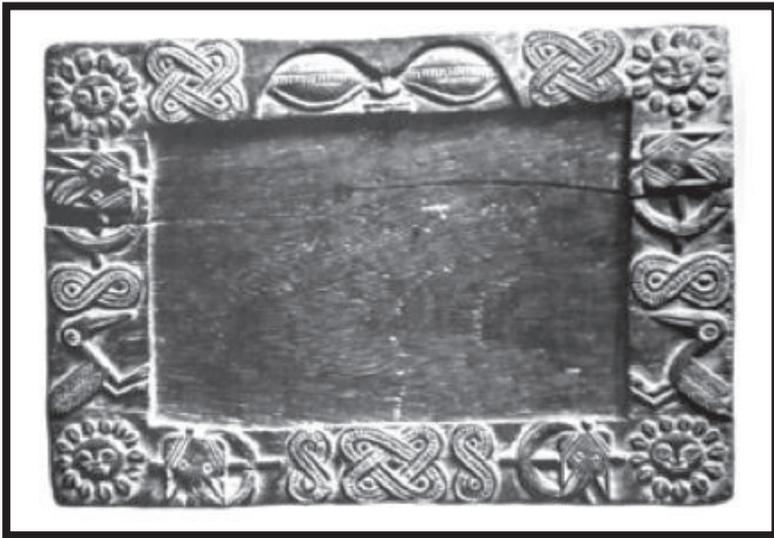
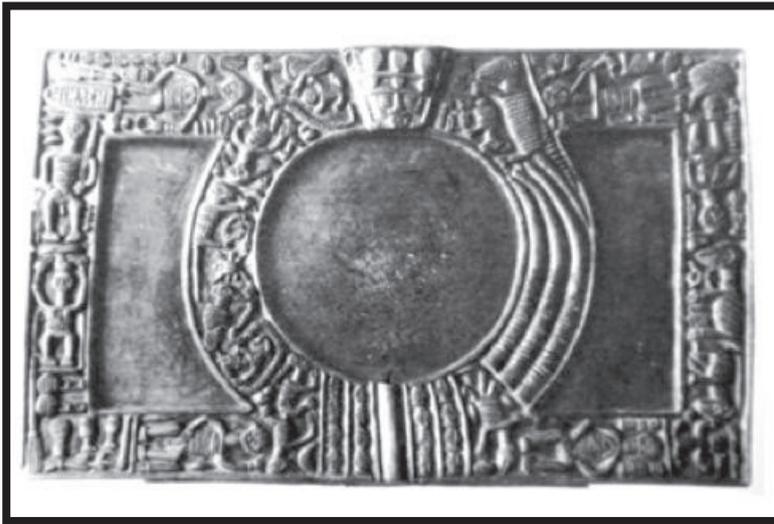
Escritura sígnica de origen Bantú, perteneciente a la Regla Palo Monte de Cuba. Ereniyó, escritura ideográfica de origen bantú de la cual también hay evidencias en Cuba, existente en la Regla Palo Monte o Regla Conga y en la Sociedad Secreta Abakuá en la cual alcanza su mayor complejidad y riqueza simbólica.



*Ilustración 12: Sociedad Secreta Abakuá Ereniyó Abakuá*

*Sosa (1982).*

La Sociedad Secreta Abakuá se originó de los Cabildos Carabalís. Escritura de la Sociedad Secreta Abakuá. Gandós. En los Gandós encontramos el summum de la significación y expresividad de la grafía abakuá.



*Ilustración 13: Upón Ifá o Tableros de Ifá*

*Vansina (2014).*

Upón Ifá o Tablero de Ifá originario de Ilé-Ifé, en Nigeria, y conocido en Cuba, con el cual se realiza la lectura del culto a Orunmila.



*Ilustración 14: Del cabildo de negros de nación a la casa-templo*

*Fotografía del doctorando.*

En el siglo XX, la casa del cabildo se transformó en la casa-templo donde se practican los rituales de origen africano.



*Ilustración 15: La Casa-Templo*

*Fotografía del doctorando.*

El ilé-osha se caracteriza por la existencia de elementos visuales que identifican el espacio sagrado, por los colores, los atributos pictóricos y escultóricos.



*Ilustración 16: Del cabildo de negros de nación a la casa-templo*

*Fotografía del doctorando.*

Casa donde se manifiesta el sincretismo religioso con sus elementos rituales.

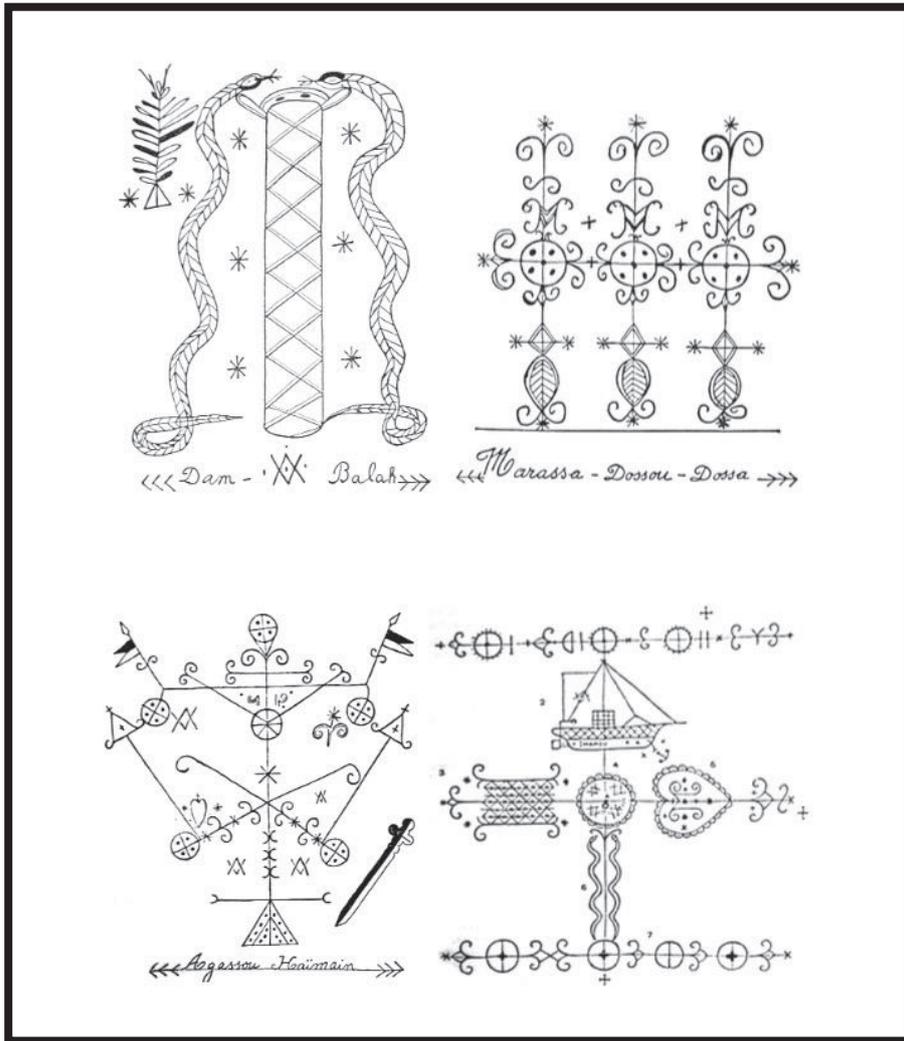


Ilustración 17: Vévé, firmas para identificar a los Loa, deidades del Vodú

Métraux (1968).

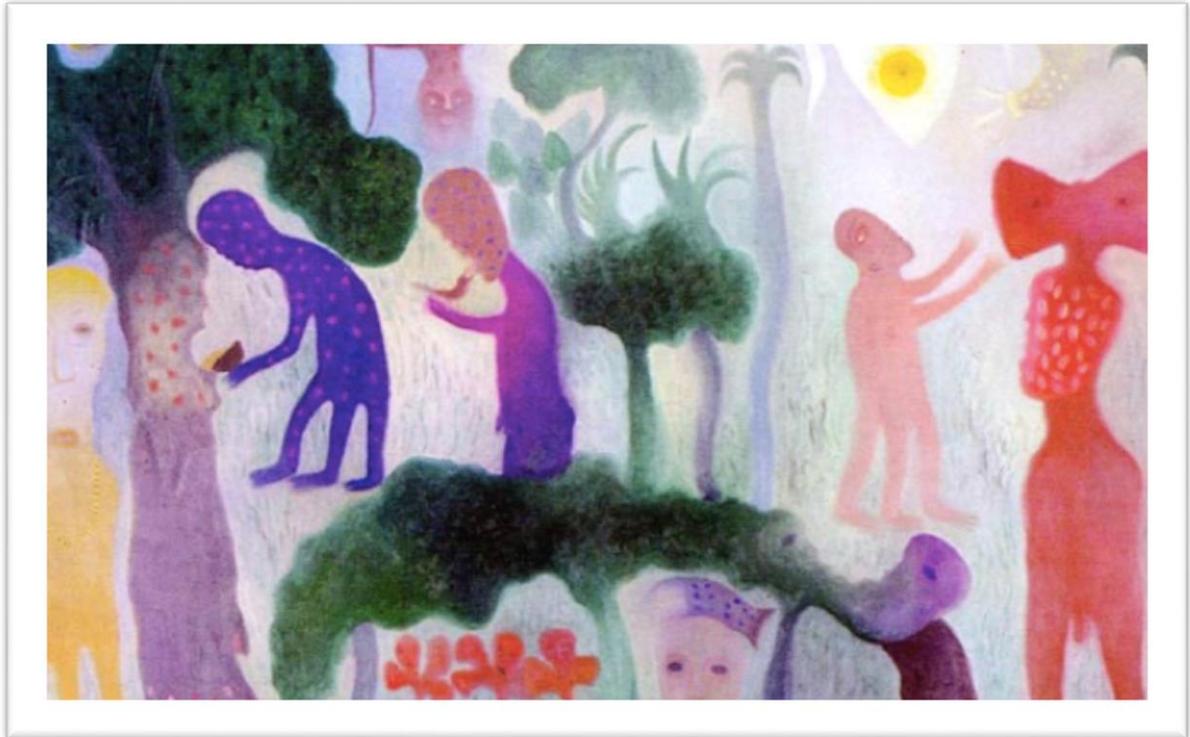
Los Vévé, son dibujos que se realizan en el suelo, y representan a los Loa, divinidades del Vodú haitiano. Cada Vévé es el soporte visual más significativo, donde puede afirmarse que reside la fuerza de la acción ritual y a través del cual es posible invocar a la divinidad.



*Ilustración 18: Shangó*

*Manuel Mendive (1995). Catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.*

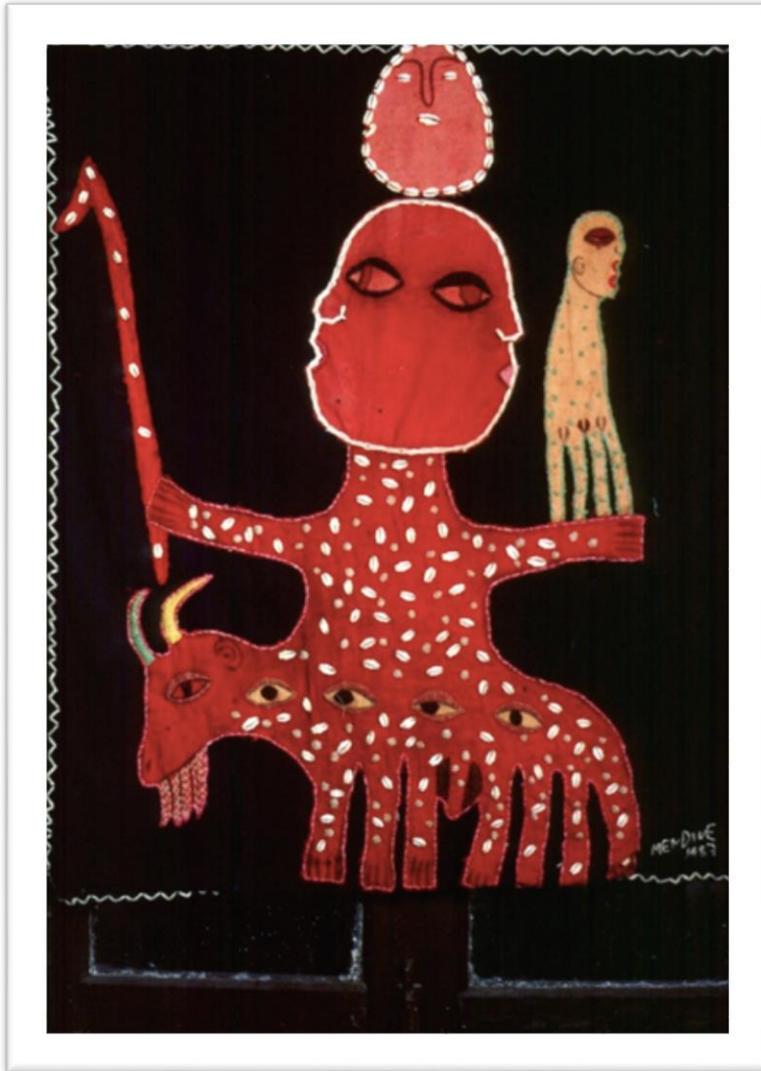
En este tapiz el artista a marcado la importancia de Shangó mediante la presentación de todos sus atributos y sus símbolos. En la parte superior, se situó a tres tocadores de tambor batá, con los instrumentos de percusión que le pertenecen a esta deidad. En el otro plano del tapiz, pueden apreciarse en el fondo las palmas reales, el árbol que le es propio, mientras dos de las cuatro figuras en rojo, portan el hacha doble y el gallo, ambos símbolos del orisha guerrero.



*Ilustración 19: Olofi*

*Manuel Mendive (1994). Catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.*

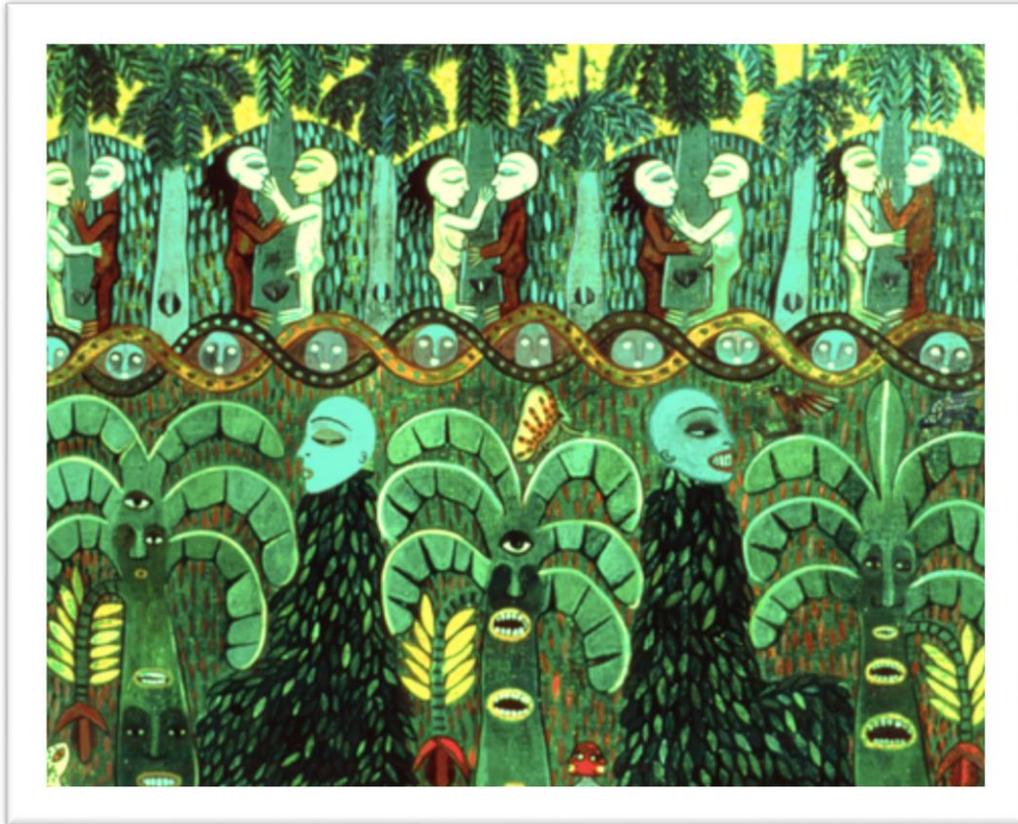
En esta pintura observamos en el extremo derecho de la pintura un hombre en rojo, con el hacha doble en la cabeza, representa a Shangó; un poco más arriba otro personaje dirige su vista al cielo invocando a la divinidad suprema del panteón yoruba, Olofi, representado por el artista por el fragmento blanco triangular con un sol amarillo y un ojo en el centro; en el borde superior, casi al centro Elegguá con su garabato; en el extremo izquierdo un ser humano alimenta a una planta humanizada; y a su lado un hombre en amarillo, un babalocha hijo de Oshún. La naturaleza y el ser aparecen muy relacionados, tanto el hombre con los animales, como con las plantas.



*Ilustración 20: Eleguá*

*Mendive (1987). Catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.*

Esta pieza es una representación de Eleguá-Eshu, con dos caras, sobre un chivo. Sobre su cabeza una presencia de Eleguá, como objeto de culto. En una mano muestra un garabato, su atributo principal, en la otra se percibe un personaje. El cuerpo de Eleguá y el chivo forman una unidad, se resuelven en rojo, destacándose sobre el fondo en negro, sus colores principales.



*Ilustración 21: Caminos*

*Mendive (1983). Catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.*

La presencia de Elegguá se puede observar en el centro de esta pintura entretejido, como entre caminos y sendas. También en el plano inferior y al centro aparece Elegguá-Eshu con dos caras, destacadas por el color rojo. Dos figuras con el rostro en color azul claro cubiertas de hojas, semejante a personajes del monte, dominan el centro de la pintura. En el plano superior del cuadro, se observan entre árboles humanizados, parejas de hombres y mujeres, de perfil y con los rostros en blanco, marcando otra visión de la realidad.



*Ilustración 22: Oshún en el río*

*Mendive (1983). Catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.*

Oshún, representada en una escena amorosa. En uno de sus caminos, encarnando el amor idílico, y la belleza femenina.



*Ilustración 23: Oyá*

*Mendive (1967). Catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.*

En esta obra, dedicada a Oyá, que según narran los patakines, reside en la puerta del cementerio, dueña también de los eggungunes,



*Ilustración 24: Babalú Ayé*

*Mendive (1967). Catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.*

En esta pintura podemos observar la expresión del sincretismo religioso que se produjo entre el orisha yoruba Babalú Ayé y la imagen católica de San Lázaro, en una aproximación popular al santo. La presencia de auras tiñosas, nombre dado a ciertas aves en Cuba, que complementan la significación y la expresividad de la figura representada.



*Ilustración 25: Griot Musicians*

*Bibliothèque nationale de France*

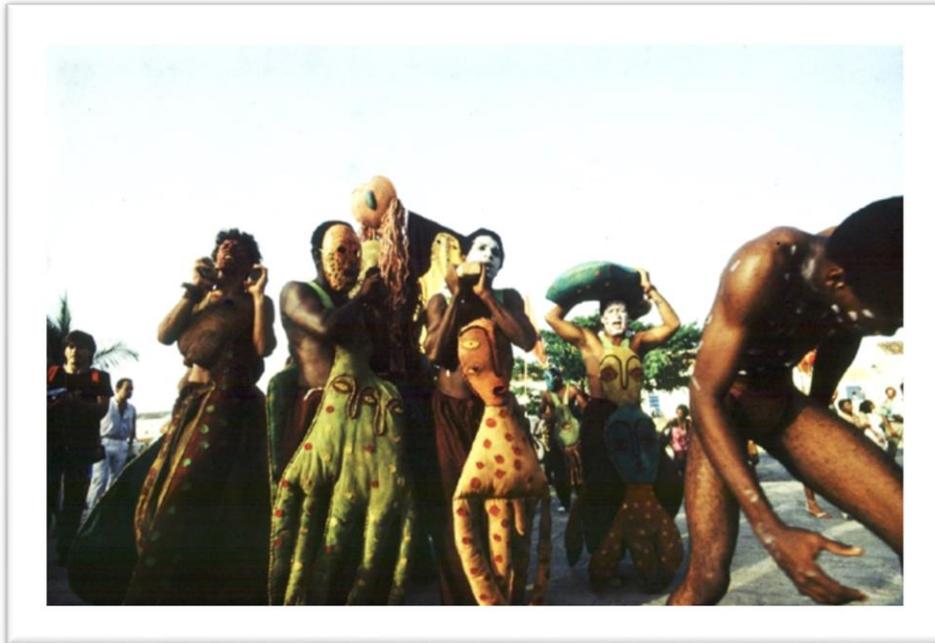
Los *Griots* son narradores de historias que relatan leyendas generalmente de sucesos reales. Son los responsables de preservar las historias del reino: batallas, mitos, genealogía de sus integrantes, etc. Sus narraciones van acompañadas de cantos y de instrumentos como el *kora*, instrumento característico africano, similar a una pequeña arpa que al ser tocado suena parecido a una guitarra flamenca. Los *griot* forman una casta especial y su condición es hereditaria.



*Ilustración 26: Performance*

*Mendive (1989). Tokyo, Japón.*

Mendive utiliza la transformación de los personajes pintados sobre los cuerpos desnudos, con una visión antropológica del negro esclavó traído al Nuevo Mundo. Se da vida a estas figuras representativas a través de la respiración y de los gestos que despliegan los bailarines.



*Ilustración 27: Performance*

*Para el ojo que mira. Mende (1987).*

Caminando encorvado, en el primer plano de esta imagen se aprecia un modelo formando parte del tema que sirvió de argumentación dramática del performance: la llegada de los africanos esclavizados a Cuba; detrás de sí, le sigue un cortejo que representa a los orishas, a los eggungunes, los entes que llegaron, como parte de las creencias de los africanos, representados por esculturas blandas, y con el complemento de la música, de los cantos y las voces.



*Ilustración 28: Orichas.*

*Ritmacuba (1991).*

El Conjunto Folklórico Nacional de Cuba representando la danza de los Orishas.



*Ilustración 29: Alafín de Oyó*

*Enfoque cubano.*

El Conjunto Folklórico Nacional de Cuba representa como Oya, dueña del viento y la centella, logra dominar a Shangó, dios del rayo, el fuego y la virilidad.



*Ilustración 30: Yemayá.*

*Brown (2007).*

El Conjunto Folklórico Nacional de Cuba representando la danza de Yemayá, en la cual la bailarina mueve su falda, de color azul, imitando las olas del mar, ya que yemayá es el orisha que representa el mar.



*Ilustración 31: Danzas Oshun*

*Vilches (2010)*

En esta foto está representada el orisha Oshun y sus danzas, con trajes amarillos representativos de la diosa.



*Ilustración 32: Representación de un Ireme o Diablito*

*Kongo (2012)*

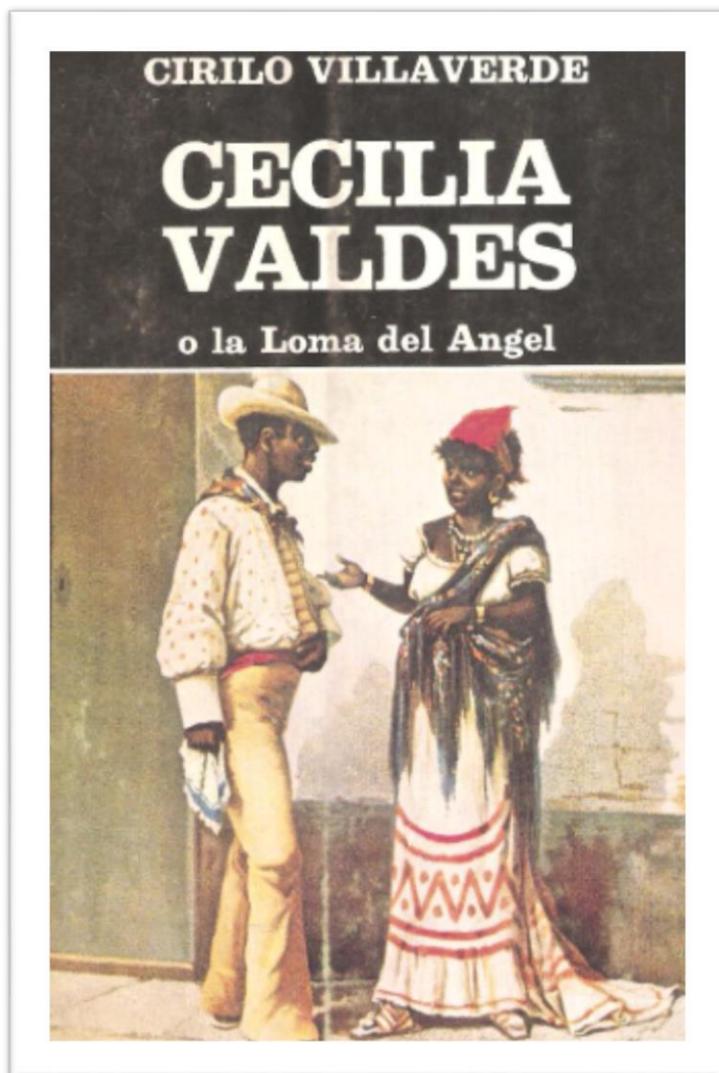
Esta imagen representa un homenaje a los festejos del día de Reyes que recorrían las calles de La Habana.



*Ilustración 33: Nieves Fresneda*

*Conjunto Folklórico Nacional de Cuba.*

Iyalosha hija de Yemayá, con un vestido azul y la cara pintada, tal como se ornamentan los iniciados de la Regla de Osha el día de su presentación.



*Ilustración 34: Cecilia Valdés*

*Villaverde (1981)*

Cecilia Valdés, zarzuela representativa de la sociedad cubana del siglo XIX



*Ilustración 35: Suite Yoruba*

*Gamma (2018)*

Suite Yoruba, coreografía de Ramiro Guerra y música de Amadeo Roldán. Estenada el 24 de junio de 1960 en el Teatro Nacional de Cuba por el conjunto Nacional de Danza Moderna del Teatro Nacional de Cuba.



*Ilustración 36: Tarde en la Siesta.*

*Rodriguez (2015)*

Tarde en la siesta, ballet coreografiado por Alberto Méndez y música de Ernesto Lecuoma, con Mirta Plá, Marta García, Ofelia González y María Elena Llorente. En este ballet se logra la atmósfera perseguida por el coreógrafo, en la que cuatro personalidades femeninas conviven en el ambiente señorial habanero de principios de siglo XX.



*Ilustración 37: Carmen*

*Fondo Documental del Ballet Nacional de Cuba*

Carmen, coreografía de Alberto Alonso estrenada en 1967 por el Ballet Nacional de Cuba con Alicia Alonso como *Primera Ballerina*.



*Ilustración 38: Don Rogelio Martínez Furé y Doña Nancy Morejón durante una entrevista con el doctorando*

Fuente: fotografía del doctorando



*Ilustración 39: Don Rogelio Martínez Furé y su hermana con el doctorando*

Fuente: fotografía del doctorando