

# ©DISSIDENCES

Hispanic Journal of Theory and Criticism

## *“Transcultureo cubano”: la santería, el negrismo y la definición de la identidad cultural cubana a comienzos del siglo XX*

George Cole / Texas Tech University

Aunque la presencia del negro en las letras cubanas puede trazarse hasta el año 1839 con la publicación de libros como el de Juan Francisco Manzano, Apuntes autobiográficos, y novelas abolicionistas como Cecilia Valdés (1839) de Cirilo Villaverde y Sab (1841) de Gertrudis Gómez de Avellaneda, la manifestación cultural en la que se puede ver la presencia de la santería en el siglo XIX será durante las celebraciones del día de Reyes. Las grandes fiestas en el día de la Epifanía eran un derroche de colorido y música. Representantes de todos los cabildos [1] africanos, entre ellos el lucumí o cabildo de Santa Bárbara, interpretaban sus toques, cantos rituales y sus danzas. Esta gran celebración inspiró a muchos escritores y estudiosos a investigarlas más a fondo y rescatar descripciones de las mismas para de esa forma preservarlas para las futuras generaciones. Obras de autores como Fernando Ortiz, Alejo Carpentier, Nicolás Guillén sirvieron para revalorizar las tradiciones africanas existentes en Cuba y llegar a incorporarlas a la identidad cultural de la isla. El

presente estudio pretende explorar desde una perspectiva histórica la manera en que la santería o Regla de Òòṣà [2] sirvió de inspiración a la producción cultural cubana durante la primera mitad del siglo XX.

El interés por el estudio de las tradiciones religiosas y la cultura africana en Cuba comenzó con el libro de Fernando Ortiz, Los negros brujos (1906). En dicho texto, que formará parte de la trilogía compuesta además por Los negros esclavos y Los negros curros, Ortiz intenta probar desde una perspectiva criminalista y positivista que el hampa cubana estaba relacionada con las prácticas religiosas de los negros de la isla. En este primer estudio de la religión se presentará la misma como brujería o simplemente como un conjunto de supersticiones que mantienen al pueblo en la ignorancia. Se les acusa de una gran cantidad de actos inmorales como sacrificios humanos, necrofilia y un sinnúmero de aberraciones sexuales. Es para este período en que se intensifica la persecución religiosa por parte del gobierno. Se producen redadas, profanación de altares y comienza la secretividad de las prácticas religiosas para proteger las mismas del ambiente represivo de la época. Los negros brujos contiene descripciones de las redadas hechas por la policía y documenta procesos judiciales en contra de “brujos” como en el caso de Bocú, del cual incluso se incluye la foto de su arresto.

Si por un lado el libro tiene una visión cerrada y negativa con respecto a la religión y promovió la intolerancia hacia las prácticas religiosas de origen africano a las que creía que debían ser erradicadas, por el otro contiene dibujos que recrean altares, vestuarios e instrumentos musicales que servirán para preservar este conocimiento y a la vez despertar un interés por la investigación de dichos temas.

Ortiz cambiará su perspectiva con respecto al tema afrocubano al comenzar la investigación de campo en la isla. En el año 1926 funda la Institución Hispanocubana de Cultura, la cual dirigirá por muchos años. Esta agrupación fomentará un intercambio intelectual con las figuras más distinguidas de la época. Además, ayudó en la creación de numerosas revistas como Archivos del Folklore Cubano, Estudios Afrocubanos y Ultra.

Para el año 1940 publica Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar (reeditado y ampliado en 1963). En este texto explora la etnografía del tabaco entre los indios, los negros y los blancos y presenta una historia comparativa, económica y social de ambos productos tropicales. Quizás el aspecto más importante de este libro será que se acuña el término “transculturación”, éste será empleado para explicar el fenómeno de hibridación dentro de la cultura cubana y que seguirá teniendo vigencia hasta nuestros días. De acuerdo con Ortiz, la transculturación

expresa mejor las diferentes fases del proceso transitorio de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana aculturation, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos (Contrapunteo, 134-5).

De esta manera se explica el proceso que llevó a la formación de la llamada cultura cubana. Ésta es un producto híbrido que posee características de las culturas originales (hispanica, africana, indígena y china), pero a la misma vez es diferente.

Ortiz publicará en el año 1950 el libro Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba. Esta obra se encuentra dividida en tres capítulos en los que se estudian los instrumentos musicales, los bailes rituales de los òrìṣà y de las tradiciones de Palo y Abakuá [3], los procesos de transculturación en dichos bailes, la celebración conocida como güemilere [4] y las celebraciones del día de Reyes como espectáculo.

Más adelante Fernando Ortiz publicará su obra en cinco tomos, Los instrumentos de la música afrocubana (1952-1955). Una obra monumental en la que se estudia en detalle el origen y el uso de los diferentes instrumentos musicales dentro la música popular cubana de origen africano.

Aunque comienza como opositor de las prácticas religiosas afrocubanas, la actitud de Ortiz para con éstas cambia radicalmente y será no sólo un defensor, sino que ayudará a la difusión y al estudio de las mismas. Su labor investigativa será continuada en los años sesenta por Argeliers León, entre otros. Pero la obra temprana de Ortiz será la que despierte el interés de muchos intelectuales y artistas que formarán parte del movimiento negrista de la isla.

Para el año 1929 un grupo de jóvenes americanos y africanos, que se encontraban estudiando en París, comenzarán un proceso de revalidación de la cultura de los negros ya que para ellos “África no era un pasado mítico y lejano, exótico e inalcanzable” (Poesía negra, 24), sino

algo palpable y parte de su experiencia colectiva. Esto dará origen al movimiento conocido como négritude el cual tuvo mucho arraigo en Europa y el Caribe francófono, en particular, en el ámbito de las artes plásticas. Además, habrá un marcado interés por el estudio de las culturas precolombinas, lo que tendrá un impacto enorme en escritores latinoamericanos, como en el caso de Miguel Ángel Asturias, que llevará al florecimiento del llamado movimiento indigenista en países como México, Guatemala, Perú, etc.

Mientras tanto en los Estados Unidos, el Harlem Revival se enfocará en la cultura del negro norteamericano, sobre todo, en su música: el jazz, los blues y los spirituals. Estos géneros musicales recrean de diferentes formas y a varios niveles las condiciones en las que vivían los afro-americanos de la época. Este nuevo tipo de música logró alcanzar una gran popularidad dentro y fuera de los Estados Unidos difundiendo la cultura del negro de este país.

La búsqueda de una identidad cultural en las islas del Caribe despertará un redescubrimiento de la cultura africana, elemento vital y que había sido suprimido a favor, en el caso de Cuba, de la del guajiro o campesino blanco. Varios escritores, luego de regresar de Europa y de los Estados Unidos y ver el auge por el tema del negro, intentarán inspirar su producción artística en este aspecto cultural, hasta ahora relegado. Esto dará paso al nacimiento del negrismo. En Cuba, este evento está marcado por la publicación del poema “Bailaora de rumba” de Ramón Guirao en el Diario de la Marina el 8 de abril de 1928.

Este movimiento caracterizado por temas como la esclavitud y la discriminación racial, el conflicto de sangre en el mulato, la mujer negra, la posición social del negro, la danza y el carnaval, el ritmo, la música y la onomatopeya, también presentará un interés por el aspecto

ritual. Por esta razón se comenzará a ver una fuerte presencia de la santería, al igual que de otras religiones afrocubanas, en la producción artística de este período.

Nicolás Guillén hará referencia a la santería y a la cultura yorùbá de una manera directa en dos de sus poemas: “La canción del bongó”, publicado en la antología Sóngoro Cosongo (1931), y en “Son número 6” que se encuentra en El son entero (1947). En el primero, intenta reconciliar las dos tradiciones culturales principales en Cuba, la africana y la española al decir:

En esta tierra, mulata,  
de africano y español  
(Santa Bárbara de un lado,  
del otro lado Changó) (37).

Esto no sólo hace referencia al sincretismo religioso existente en la religión, sino que enfatiza la hibridación existente en la cultura cubana y que deber ser aceptada.

En el caso del poema “Son número 6”, Guillén exclama:

Yoruba soy, lloro en yoruba  
lucumí.  
Como soy un yoruba de Cuba,  
quiero que hasta Cuba suba mi llanto yoruba;  
que suba el alegre llanto yoruba  
que sale de mí (129).

Esta estrofa deja clara la importancia de esta cultura en la formación de la isla. Aunque se mencionan otras etnias en el poema: congo, mandinga, carabalí, etc., el énfasis recae en la tradición que dio origen a la santería, la tradición religiosa más practicada en Cuba. También es importante señalar que las palabras yoruba y Cuba riman, y su uso por parte del poeta puede ser interpretado como un intento de dejar saber que Cuba se compone de los mismos elementos que forman la tradición yorùbá.

Guillén, aunque también escribió poemas inspirándose en otras tradiciones religiosas afrocubanas como el Palo Mayombe y la Sociedad Abakuá, eventualmente abandonará la estética negrista y se dedicará a producir una poesía más política de tendencia izquierdista, más a tono con el régimen castrista.

Otro escritor que alcanzó notoriedad en esta época es Teófilo Radillo. Muchos de sus poemas llegaron a ser musicalizados. Entre estos se puede mencionar “Bembé” en el que quiere recrear la fiesta o toque de santo. Entre los elementos que describe se encuentran el “coyá de Ifá” para referirse al Òpèlè [5] que usan los babaláwo [6] para adivinar. En una de sus estrofas dice:

Ya yega e santo,  
-bembe bembé-  
que traiga dicha  
pa su messé (176).

De esta manera se hace referencia a la posesión por parte de los òrìṣà [7] que ocurre durante las fiestas de santo y cómo su presencia traerá bendiciones para todos los participantes.

Otra estrofa importante de este poema es la última:

¡Que Eshú no benga,  
que se entretenga  
con el embó! (177).

Aquí se muestra una creencia muy importante dentro de la práctica religiosa de la santería, antes de comenzar una fiesta se le hace su ofrenda a Èṣù [8] para que no aparezca a causar problemas y castigar a las personas por no haber cumplido con él como se debe.

La obra poética de Rafael Esténger también tocará el tema afrocubano de una u otra forma. En el poema “Leyenda del cimarrón” el poeta explora los componentes de la cultura cubana mediante lo que le ocurre a este esclavo:

¡pero la Virgen desciende  
y Changó llega a su lado!  
La Virgen luce su túnica  
de luceros y de nardos;  
Changó tiene el cuerpo negro  
y blande un sable dorado.  
El cimarrón se incorpora  
ante los perros extáticos:



le da una mano la Virgen  
y Changó le da otra mano.  
Así el cimarrón se fuga  
por el camino de astros  
¡y ríe un candor de coco  
entre sus labios morados! (186-7).

En este poema al igual que en “La canción del bongó” de Nicolás Guillén se enfatiza la importancia de los dos elementos principales de la cultura cubana el hispano y el africano, pero sin sincretizar a la deidad yorùbá con un santo católico. Este poema puede ser interpretado como la visión del poeta de que sólo integrando y aceptando ambas herencias culturales se podrá llegar a la libertad y al progreso.

Con la publicación de su primera novela, Ecue-Yamba-O (1933), Alejo Carpentier incorpora elementos de ritos ñáñigos y aspectos de la santería para contar la historia de Menegildo Cué. Al comienzo de la obra se describe un pequeño altar casero en el que descansa una imagen de San Lázaro, representativa del òrìṣà Ọbalúwayé [9] (28). La obra está plagada de errores comunes a la falta de conocimiento profundo de la santería de la época y hace muchas referencias al sincretismo religioso.

Más adelante en la novela aparece el personaje de Beruá al que describen como el médico de la familia y el cual “echa los caracoles” (29), refiriéndose al método de consulta del santero, el méridínlogún [10]. Pero éste invocará el auxilio del Justo Juez en vez de una de las

deidades yorùbá. El sincretismo religioso se presenta cuando se describe el altar en el bohío de Beruá:

En el centro, sobre la piel de un chato tambor ritual, se alzaba Obatalá, el crucificado, preso en una red de collares entretejidos. A sus pies Yemayá, diminuta Virgen de Regla, estaba encarcelada en una botella de cristal. Shango, bajo los rasgos de Santa Bárbara, segundo elemento de la trinidad de orishas mayores, blandía un sable dorado (84).

Aquí se puede percibir la manera en que se emplean santos católicos con el fin de enmascarar las divinidades del panteón, ayudando así a proteger la religión. Esta práctica continuó hasta casi los años sesenta, aunque en muchas casas de santo menos informadas siguen manteniéndola. Si bien es cierto que la descripción que da Carpentier concuerda con el código empleado en la religión en cuanto a los santos equivalentes a los òrìṣà, el describirlos como la trilogía de deidades mayores es un error.

Otro problema que se presenta en la manera en que el autor habla de este altar es la forma en que describe lo que supuestamente representa a Èṣù: “Un cándido gallito de plumas, colocado en una cazuela de barro y rodeado por siete cuchillos relucientes simbolizaba el poderío indómito del demonio Eshú” (84). En primer lugar el gallito que se coloca en el piso no representa a Èṣù, sino a la deidad Òsùn. Los siete cuchillos pueden ser asociados al òrìṣà Ogún, los cuales se colocan en una cazuela de hierro. La representación de Èṣù que se coloca en una cazuela de barro es una especie de cabeza que tiene los ojos, boca, nariz y oídos formados por caracoles y en la parte superior lleva una especie de punta de metal. El llamarle demonio muestra desconocimiento de la función que tiene esta deidad dentro del panteón.

Carpentier reflejará la creencia popular de la época de que los practicantes de la santería eran brujos y que sus obras espirituales iban dirigidas a hacer daño:

Fabricaría un embó para matar a los asesinos de su hijo en cuarenta días. Con ayuda de la Virgen Santa de la caridad del Cobre, agonizarían vomitando espuma, comidos en vida por los gusanos y cubiertos de llagas que se les llenarían de hormigas bravas (103).

El uso de la palabra “embó” en vez de *ẹbọ* presenta la alteración de palabras dentro de la obra producto de la falta de familiaridad con estos términos, de la misma manera en que se le llama a *Èṣù* “Elegná” (43) cuando debería ser Elegguá o Elégbaa. Pero el error más grave en este caso es presentar al *ẹbọ* como una obra espiritual para hacer daño cuando en realidad es un ritual que suele estar dirigido por un *babaláwo* u *olóriṣà*, e intenta proteger a la persona que se consulta y ayudarle en algún aspecto de su vida.

El tema de la confusión entre las prácticas religiosas se puede ver cuando Carpentier hace alusión al uso de Ifá por parte de Beruá:

Por tres veces el brujo arrojó al aire el Collar de Ifá, estudiando la posición en que caían sus dieciséis medias semillas de mango... Dieciséis fueron las palmeras nacidas de la simiente de Ifá; dieciséis los frutos que Orungán cosechó en plantaciones sagradas y que le permitieron conocer el futuro destino de los hombres... Por el número de semillas colocadas con la comba hacia el suelo o hacia las estrellas, se sabe si un enfermo retrocederá en el camino que lo lleva al mundo de fantasmas y de presagios (104).

Este fragmento presenta varios elementos inconsistentes con las prácticas rituales. En primer lugar, si Beruá es un santero no puede usar “el collar de Ifá”, pues este instrumento de adivinación es privativo del babaláwo. Por otra parte, si es babaláwo, no puede consultar con los caracoles ya que les está prohibido a los sacerdotes de Ifá emplear el méridínlogún. Otro detalle importante es la descripción que hace del “collar”, este implemento de la adivinación se llama Òpèlè y es una cadena que tiene ocho piezas de semillas (no de mango) con una parte cóncava y la otra convexa, no dieciséis como indica el autor.

Se puede decir que Carpentier refleja en su novela varias características comunes en las personas de su época que no eran practicantes de la santería. En primer lugar, tiende a mezclar conceptos y rituales ya que piensan que todo es lo mismo. En segundo lugar, se enfatiza que las personas que profesan esta religión pertenecen a clases bajas y se les representa como ignorantes y supersticiosas, de esta forma se perpetúa la creencia de que estamos frente a creencias de brujería. Otro punto es que no pretenden ser fieles al lenguaje ni a las prácticas religiosas, sino capitalizar en el exotismo del negro y la creación de textos literarios valiéndose de la estética negrista. Hay que recordar que el mismo Guillén critica a muchos autores pertenecientes a este movimiento porque ellos intentan plasmar la vida y la cultura del negro sin tener experiencia de la misma ya que muchos de estos escritores son blancos.

Una novela que abordará el tema de la santería desde una perspectiva más fidedigna a las creencias religiosas y donde el elemento sobrenatural tendrá un lugar importante es Caniquí (1936) de José Antonio Ramos. En este libro se narra la historia de un esclavo rebelde, Caniquí, recreando la experiencia del negro cimarrón y su ansia de libertad. La presencia de

las deidades yorùbá se encuentra a lo largo de la obra, constantemente se mencionan a Òrúnmìlà, a Šàngó y a Ọ̀bàtálá [11]. También se habla del uso de los caracoles y de las limpiezas espirituales.

La novela recrea la creencia del afrocubano de que nada pasa por casualidad en la vida, hay una intervención divina en todo lo que ocurre. En el caso de la vida de Caniquí, ésta será una constante lucha contra los tropiezos que le pone Èlẹ̀gbàrà ya que su madre, descendiente de una princesa africana, se había involucrado con un chino. Sólo la deidad Olókun (deidad de los océanos) le protege del vengativo Èṣù.

Aunque la novela es una obra sobre el abolicionismo en la época postaboliconista, presenta por primera vez en la narrativa cubana a los òrìṣà yorùbá interviniendo de una forma directa en la vida de los seres humanos y se hace de una forma respetuosa sin tildar las creencias de brujería.

En el mismo año Lydia Cabrera publicará en Francia su colección de cuentos Contes nègres de Cuba. Esta colección será publicada en español en el año 1942. Dicha antología contiene unos veintidós cuentos provenientes de diferentes fuentes, algunos se encuentran en el sistema de historias sagradas del méridínlogún, otros viene de la tradición oral y de creencias populares de los negros cubanos basadas en sus experiencias en la isla, otras de las tradiciones de diversas religiones afrocubanas. Aunque se mencionan los nombres de algunos òrìṣà y se emplean palabras yorùbá, el único cuento que trata de una deidad es “Osaín en un pie”. En éste se narra la manera en que sólo la deidad Ọ̀sanyìn [12] es quien puede enfrentarse al misterio de un ñame que habla.

Aunque Cabrera logró celebridad con sus Cuentos negros, su obra cumbre es El monte (1954). Este texto es mitad estudio etnológico de la religión yorùbá en Cuba y mitad manual del uso de hierbas por los practicantes de la Regla de Òòṣà.

Este libro presenta una gran dificultad al ser estudiado. Por un lado se intenta que sea un estudio etnológico que explora el folklore, pero en la manera en que está redactado es como si se estuviese frente a un testimonio, pero a la vez es también una obra literaria influida por la estética negrista en la que se encuentran varias voces narrativas, ya que Cabrera “deja que sus informantes hablen” y compartan sus experiencias y sus creencias.

De todos los libros publicados hasta ese momento, éste es el que comienza a mostrar la complejidad de las prácticas religiosas de la santería, su rica tradición oral, la relación entre las deidades e información sobre una gran cantidad de sus rituales. El monte es considerado como un texto seminal en el estudio de la cultura afrocubana, pero también presenta varios problemas en cuanto al contenido.

Aunque Cabrera se vale del testimonio de varios olórìṣà y devotos, hay que recordar que existía una gran secretividad entre los practicantes y una enorme desconfianza hacia las personas ajenas a la religión, por esa razón hay muchos datos en este texto que son incorrectos, exagerados, etc. Otro factor que hay que tener en cuenta es el hecho de que cuando Cabrera escribió el mismo no poseía tanta experiencia con respecto al tema y es por eso que mucha de la información va a cambiar en libros que escribió más adelante.

De todas maneras, el impacto que tuvo este libro fue enorme ya que no sólo presentó la Regla de Òòṣà de una forma seria y completa, sino que además este texto tuvo gran difusión. Todavía hoy en día es uno de los libros más leídos sobre el tema. Claro que esto llevó a que se tomaran todas las cosas que se dicen por ciertas y que se le considere como una especie de “Biblia” sobre la religión, lo que ha producido que se acepten algunas de las prácticas y conceptos como incuestionables. De esa manera se muestra lo que dice un conocido refrán dentro de la religión “las costumbres se hacen leyes”.

En el año 1938, Rómulo Lachatañeré publicará una antología de cuentos titulada ¡Oh, mío Yemayá!. Ésta tiene la particularidad de ser la primera compilación de pàtàkì que cuentan episodios de las vidas de los òrìṣà. Al igual que el texto de Cabrera éste contendrá varios errores, omisiones y alteraciones por parte de los informantes, producto de la misma desconfianza de la época. Aunque este libro tiene un gran valor en la historia de la representación de la religión en la producción cultural, también será causante de la proliferación de errores que se conservan en algunos casos hasta nuestros días por parte de personas con poca educación religiosa y que su conocimiento se nutre de lo aprendido en textos como éste.

Si bien es importante la publicación de este libro, una de las contribuciones de Lachatañeré que más impacto tendrá será el acuñar el término “santería” para referirse a la Regla de Òòṣà. Para él, esta palabra resultaba menos ofensiva que “brujería” y además expresaba muy bien las prácticas religiosas de estas personas, el culto a los santos, esto en base al sincretismo practicado en la época a causa de las persecuciones de las que fueron objeto.

Con la llegada de los años cuarenta el negrismo como movimiento ya casi se encontraba en sus postrimerías y la presencia de la santería en la producción artística era menor. Aún así se producirán dos obras de teatro que abordarán el tema e incorporarán por primera vez la cultura afrocubana a la dramaturgia nacional.

La primera del año 1941 es Yari, yari, mamá Olúa de Paco Alfonso. Este intento de incorporar la temática yorùbá falla pues en su desconocimiento el dramaturgo fusiona, como menciona Castellanos y Castellanos: “elementos históricos, lingüísticos, religiosos, musicales y coreográficos de lo afrocubano” (247), pero lo hace mezclando la tradición conga, lucumí y abakuá. La obra usa el tema de la religión africana para darle colorido y un aire de autenticidad a la pieza pues lo que pretende recrear es la vida del negro durante la época abolicionista.

La segunda es Juana Revolico (1944), escrita por Flora Díaz Parrado. Esta obra va intentar ser más fiel a las prácticas religiosas afrocubanas. Cuando se está en la casa de la santera Susana Contreras se puede ver el canastillero donde se guardan los elementos del culto. Además de recrear un altar dedicado a Òṣun [13], la santera llevará a cabo toda una invocación a esta deidad en lengua yorùbá. Otro detalle que se presenta es el momento en que se le hace una limpieza al personaje de Juana. Finalmente también se mostrará una invocación a Èṣù al terminar de realizar un trabajo de amarre, hay que recordar que esta deidad se saluda antes y después de cualquier ritual ya que es el encargado de abrir o cerrar los caminos. Esta pieza será el origen del auge en las tablas del tema afrocubano que tendrá su explosión en los años sesenta.



Los años cuarenta y cincuenta traerán un florecimiento en la ya popular música cubana y con éste una gran influencia de la santería. Para esta época la estación Radio Cadena Suaritos promovía la difusión de música y toques yorùbá. De esta manera se fue diseminando las canciones sacras de la Regla de Òòṣà por toda la isla. A la programación semanal se fueron incorporando luminarias de la música popular cubana que se dedicaban a interpretar estas canciones religiosas, entre éstas se pueden mencionar a Celia Cruz, a Mercedita Valdés y a Gina Martín.

Para el año 1943 Celina González y Reutilio Domínguez forman el famoso dúo Celina y Reutilio cuyo estilo guajiro y la incorporación de temas afrocubanos ayudarán a expandir el conocimiento de la santería por diferentes lugares a través de sus canciones. Como grupo tendrán su debut en 1947. Cuando se les invita a participar en la Radio Cadena Suaritos componen la canción más popular de su repertorio, “A Santa Bárbara”, mejor conocida como “¡Qué viva Changó!”. En ésta, aunque se presenta el elemento sincrético, no se confunde una entidad con la otra. Ya en su canción “Tambores africanos” demostrarán que aunque hablan de Santa Bárbara se refieren a Ṣàngó y no hay confusión en cuanto a su género:

Santa Bárbara que escuchas desde el cielo

Oye el ruego de esta mística oración

Dame siempre, papá mío, tu consuelo

Y salud para alegrar mi corazón

Esto difiere de la manera en que lo presentará Carlos Felipe en su obra Réquiem por Yarini (1960).

Celina y Reutilio continuarán componiendo canciones basadas en las prácticas religiosas de la santería como: “A San Lázaro”, “Asoyí, Asoyí”, “A la Caridad del Cobre”, “Flores para tu altar”, etc. hasta su separación en el año 1964, en este momento Celina continúa con su carrera como solista.

En el año 1950 se producirá un evento en la música cubana que tendrá grandes repercusiones en los años venideros. La cantante principal de la conocida Sonora Matancera, Myrta Silva, abandona la agrupación y es sustituida por Celia Cruz. Esta nueva era traerá la incorporación de muchos temas musicales basados en aspectos de la santería. Entre estos se pueden mencionar: “Changó tá vení”, “Elegua quiere tambó”, “Yemayá”, “El yerbero moderno”, entre otros.

A diferencia de otros intérpretes, la Sonora Matancera junto a Celia Cruz incorporará sonidos más relacionados con la tradición africana y se verán en sus letras referencias directas a los òrìṣà, el uso de la lengua yorùbá y la presencia de rituales. Con los constantes viajes de la agrupación y la popularidad de su música se continuó difundiendo el tema de la santería en otros países.

Otro evento que tendrá mucha trascendencia ocurrirá en los Estados Unidos en los años cincuenta en el programa de televisión “I Love Lucy”. En éste, el personaje de Ricky Ricardo, interpretado por Desi Arnaz, cantará un tema que Miguelito Valdés escribió y que

dio a conocer Margarita Lecuona, “Babalú”. Esta canción que es una invocación a Obalúwayé marcó el comienzo de la presencia de la santería en Norteamérica que incrementará a consecuencia del exilio cubano luego del triunfo de la Revolución. La llegada del régimen castrista provocará que muchos artistas, intelectuales y religiosos salgan de la isla y lleven la santería a otras partes del mundo, exportando este elemento vital de la identidad cultural cubana que se integrará a la de otros grupos.

## Notas

[1] Los cabildos eran instituciones auspiciadas por la Iglesia en la que se agrupaban africanos de una misma nación con el fin de celebrar fiestas y servir como sociedades de auxilio mutuo.

[2] A la santería se le conoce como Regla de Òòṣà, religión lucumí o religión yoruba. Cabe mencionar que en el caso en que se empleen palabras en yorùbá se utilizará la ortografía en esta lengua, excepto en el caso en que se esté citando.

[3] El Palo Monte o Mayombe es una religión de origen bantú y los Abakuá o ñáñigos proceden del antiguo Calabar.

[4] El güemilere o toque de santo es una fiesta religiosa dentro de la santería donde se canta y se baila y se produce el fenómeno de posesión por parte de las deidades yorùbá.

[5] Especie de cadena con ocho pedazos de coco que es usado por los babaláwo o sacerdotes de Ifá para adivinar.

[6] Sacerdotes consagrados al culto de Ifá al que sólo pueden pertenecer hombres heterosexuales. Es el rango más alto del sacerdocio en la religión yorùbá.

[7] Òrìṣà es el nombre por el que se conoce a las deidades del panteón yorùbá.

[8] Es la deidad de los caminos, del azar. Se le considera el mensajero de los òrìṣà.

[9] Deidad de las enfermedades de la piel. Es el dueño de la viruela, la lepra, etc. Se le visualiza como un hombre mayor con dificultad para caminar cubierto de llagas.

[10] Sistema de adivinación que emplean los olóṛìṣà o santeros (sacerdotes dedicados al culto de un òrìṣà que no sea Ifá) que consiste en emplear dieciséis caracoles.

[11] Òrúnmilà es el dueño de la adivinación, también se le conoce como Ifá. Šàngó es el dios del trueno, del baile y la virilidad masculina. Y Ọ̀bàtálá es el dios de la creación, de la pureza, se le considera el padre de los òrìṣà.

[12] Es el dueño de las hierbas, se le considera como el médico divino.

[13] Diosa de los ríos, del amor y de la feminidad.

## Obras citadas

- Accaria-Zavala, Diane. "Breaking the Spell of Our Hallucinated Lucidity: Surveying the Caribbean Self Within Hollywood Cinema". The Cultures of the Hispanic Caribbean. Eds. Conrad James & John Perivolis. London: MacMillian, 2000.
- Apter, Andrew. Black Critics & Kings. Chicago: U of Chicago P, 1992.
- Argüelles Mederos, Aníbal & Ileana Hodge Limonta. Los llamados cultos sincréticos y el espiritismo. La Habana: Academia, 1991.
- Arnedo, Miguel. "The Portrayal of the Afro-Cuban Female Dancer in Cuban Negrista Poetry". Afro-Hispanic Review. 16.2 (1997): 26-33.
- Arozarena, Marcelino. "Amalia". Lo negro y lo mulato en la poesía cubana. Ed. Ildefonso Pereda Valdez. Montevideo: Ciudadela, 1970.
- . "Caridá". Lo negro y lo mulato en la poesía cubana. Ed. Ildefonso Pereda Valdez. Montevideo: Ciudadela, 1970.
- . "Evoché". Lo negro y lo mulato en la poesía cubana. Ed. Ildefonso Pereda Valdez. Montevideo: Ciudadela, 1970.
- Ballagas, Emilio. "Rumba". Lo negro y lo mulato en la poesía cubana. Ed. Ildefonso Pereda Valdez. Montevideo: Ciudadela, 1970.
- Bascom, William. Contributions to Folkloristics. Ed. Ved Prakash Vatuk. Sadar: Archana, 1981.
- . Ifa Divination. Bloomington: Indiana UP, 1969.
- . Shango in the New World. Austin: African and Afro-American Research Institute, U of Texas, 1972.
- Barnet, Miguel. "La Regla de Ocha: The Religious System of Santería". Trans. Lizabeth Paravisini-Gebert. Sacred Possessions: Vodou, Santería, Obeah, and the Caribbean. Eds. Margarite Fernández-Olmos y Lizabeth Paravisini-Gebert. 1997. New Jersey: Rutgers UP, 2000, 79-100.
- Barquet, Jesús J. "El grupo Orígenes ante el negrismo". Afro-Hispanic Review. 15.2 (1996): 3-10.
- Barreda, Pedro. The Black Protagonist in the Cuban Novel. Trans. Page Bancroft. Amherst: University of Massachusetts P, 1979.
- Barthes, Roland. Image-Music-Text. Trans. Stephen Heath. New York: Hill & Wang, 1977.

- . Mitologías. Trans. Héctor Schmucler. México D.F.: Siglo Veintiuno, 1999.
- Beier, Ulli. Yoruba Myths. Cambridge: Cambridge UP, 1980.
- Bell, Catherine. Ritual Theory, Ritual Practice. New York: Oxford UP, 1992.
- Benítez Rojo, Antonio. The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective. Trans. James Maraniss. Durham: Duke UP, 1992.
- Brandon, George. "African Religious Influences in Cuba, Puerto Rico and Hispaniola". Journal of Caribbean Studies. 7.2-3 (1990): 201-31.
- . Santería from Africa to the New World. Bloomington: Indiana UP, 1993.
- Brown, David H. Santería Enthroned: Art, Ritual, and Innovation in an Afro-Cuban Religion. Chicago: U of Chicago P, 2003.
- Cabrera, Lydia. Anaforuana: Ritual y símbolos de la iniciación de la sociedad secreta Abakuá. Madrid: Ediciones R, 1975.
- . Anagó (Vocabulario lucumí): el yoruba que se habla en Cuba. 2da ed. Miami: Universal, 1986.
- . Cuentos negros de Cuba. Miami: Universal, 1993.
- . Koeko iyawó: Aprende novicia. Miami: Universal, 1980.
- . El monte. 1954. Miami: Universal, 2000.
- . "Religious Syncretism in Cuba". Journal of Caribbean Studies. 10.1-2 (1995): 84-95.
- . Yemayá y Ochún. Madrid: Forma Gráfica, 1974.
- Campbell, Joseph. The Myth Dimension. Ed. Anthony Van Couvering. San Francisco: Harper, 1997.
- . Transformations of Myth Through Time. New York: Harper, 1990.
- Carpentier, Alejo. Ecue-Yamba-O. 1979. Barcelona: Bruguera, 1980.
- . El reino de este mundo. 1983. Barcelona: Seix Barral, 1997.
- . Obras completas. 2da ed. Vol. 1. México: Siglo Veintiuno, 1983.
- Canizares, Raúl. Cuban Santería: Walking with the Night. 1993. Rochester: Destiny, 1999.
- Castellanos, Jorge e Isabel Castellanos. Cultura afrocubana. 4 vols. Miami: Universal, 1990.

- Celina & Reutilio Santa Bárbara. Antilla, n.p.
- Cortez, Enrique. Secretos del Oriate de la Religión Yoruba. New York: Vilaragut, 1980.
- Courlander, Harold. Tales of Yoruba Gods and Heroes. New York: Crown, 1973.
- Cruz, Celia. "Changó Ta Vení". Mi diario musical. SEECO 1987.
- . "Eleguá". Santeros 7 Potencias. Alma, 1986.
- . "Yemayá". 15 grandes éxitos. SEECO, 1981.
- . "Yerberero moderno". 15 grandes éxitos. SEECO, 1981.
- Danesi, Marcel & Paul Perron. Analyzing Cultures. Bloomington, Indiana UP, 1999.
- De Lahaye Guerra, Rosa María & Rubén Zardoya Loureda. Yemayá a través de sus mitos. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1996.
- Dennett, R.E. Nigerian Studies or the Religious and Political System of the Yoruba. London: Frank Cass, 1968.
- Díaz Quiñones, Arcadio. "Fernando Ortiz and Allan Kardec: Transmigration and Transculturation". The Cultures of the Hispanic Caribbean. Eds. Conrad James & John Perivolis. London: MacMillan, 2000.
- Doty, William G. Mythography: The Study of Myths and Rituals. 2nd ed. Tuscaloosa: University of Alabama P, 2000.
- Ecun, Oba. Itá: Mythology of the Yoruba Religion. Miami: ObaEcun Books, 1996.
- . Methodology of the Yoruba Religion. Miami: ObaEcun Books, 1991.
- Eliade, Mircea. The Sacred and The Profane: The Nature of religion. Trans. Willard R. Trask. New York: Harcourt, 1987.
- Esténger, Rafael. "Leyenda del cimarrón". Ed. Jorge Luis Morales. Poesía afroantillana y negrista. Río Piedras: Editorial universitaria Universidad de Puerto Rico, 1976.
- Epega, Afolábí A. Ifá: The Ancient Wisdom. Brooklyn: Athelia Henrietta P, 2003.
- Fadipe, N.A. The Sociology of the Yoruba. Ibadan: Ibadan UP, 1970.
- Fama, Chief. Ede Awo: Orisha Yoruba Dictionary. 1996. San Bernardino: Ilé Orúmíla, 2001.

- Feraudy Espino, Heriberto. Yoruba: Un acercamiento a nuestras raíces. La Habana: Editora Política, 1993.
- Fernández de la Vega, Oscar & Alberto N. Pamies. Iniciación a la poesía afro-americana. Miami: Universal, 1973.
- García Canclini, Néstor. Culturas híbridas. México: Grijalbo, 1989.
- García Cortez, Julio. 1971. El Santo. Miami: Universal, 1983.
- Gleason, Judith. Orisha: The Gods of Yorubaland. New York: Atheneum, 1971.
- . Oyá: In Praise of the Goddess. Boston: Shambala, 1987.
- González, José Luis y Mónica Mansour. Poesía negra de América. México: Era, 1976.
- González Wippler, Migene. Leyendas de la Santería. St. Paul: Llewellyn, 2002.
- . Santería: The Religion. New York: Harmony, 1989.
- Granados, Manuel. "Notes on the History of Blacks in Cuba... and May Elegguá Be with Me". The Cultures of the Hispanic Caribbean. Eds. Conrad James & John Perivolis. London: MacMillan, 2000.
- Grimes, Ronald L. Beginnings in Ritual Studies. Lanham: UP of America, 1982.
- Guillén, Nicolás. Antología mayor. La Habana: Unión, 1964.
- Hagedorn, Katherine J. Divine Utterances: The Performance of Afro-Cuban Santería. Washington: Smithsonian Institution P, 2001.
- Idowu, E. Bolaji. Olodumare: God in Yoruba belief. New York: Frederick A. Praeger, 1963.
- Jackson, Richard. "The Afrocriollo Movement Revisited". Afro-Hispanic Review. 3.1 (1984): 5-9.
- Lévi-Strauss, Claude. Myth and Meaning: Cracking the Code of Culture. New York: Schocken Books, 1995.
- . Structural Anthropology. Trans. Claire Jacobson & Brokke Schoepf. n.p.: Basic Books, 1963.
- Malinowski, Bronislaw. A Scientific Theory of Culture. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1944.
- Mansour, Mónica. La poesía negrista. México: Era, 1973.



- Mason, Michael Atwood. Living Santería: Rituals and Experiences in an Afro-Cuban Religion. Washington: Smithsonian, 2002.
- Matibag, Eugenio. Afro-Cuban Religious Experience: Cultural Reflexions in Narrative. Gainesville: UP of Florida, 1996.
- Montes Huidobro, Matías. Persona, vida y máscara en el teatro cubano. Miami: Universal, 1973.
- Murphy, Joseph M. Santería: African Spirits in America. 1988. Boston: Beacon, 1993.
- Niven, C.R. A Short History of the Yoruba Peoples. London: Longmans, 1958.
- Oduye, Modupue. Word & Meaning in Yoruba Religion. London: Karnak, 1996.
- Ortiz, Fernando. Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. Barcelona: Ariel, 1973.
- . Etnia y sociedad. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1993.
- . Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba. Madrid: Música Mundana, n. p.
- . Los negros brujos. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2001.
- Pradel, Lucie. African Beliefs in the New World. Trenton: Africa World P, 2000.
- Radillo, Teófilo. "Bembé". Ed. Jorge Luis Morales. Poesía afroantillana y negrista. Río Piedras: Editorial universitaria Universidad de Puerto Rico, 1976.
- Sánchez, Julio. La religión de los orichas: creencias y ceremonias de un culto afro-caribeño. 4ta ed. Hato Rey: Estudios afrocaribeños, 1997.
- Smart, Ian Isidore. "Discovering Nicolás Guillén through Afrocentric Literary Analysis". The Cultures of the Hispanic Caribbean. Eds. Conrad James & John Perivolis. London: MacMillan, 2000.
- Tallet, José Zacarías. "La Rumba". Lo negro y lo mulato en la poesía cubana. Ed. Ildefonso Pereda Valdez. Montevideo: Ciudadela, 1970.
- Williams, Lorna V. "The Emergence of an Afro-Cuban Aesthetic". Afro-Hispanic Review. 14.1 (1995): 48-57.