



## Aviso Legal

### Artículo de divulgación

Título de la obra: Los *orishas* y la ciudad de La Habana en tiempos de crisis

Autor: Melgar Bao, Tirso Ricardo

Forma sugerida de citar: Melgar, T. R. (1994). Los orishas y la ciudad de La Habana en tiempos de crisis. *Cuadernos Americanos*, 5(47), 166-184.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, año VIII, núm. 47, (septiembre-octubre de 1994).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto dónde se indique lo contrario, éste artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>  
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material con propósitos comerciales.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

## LOS ORISHAS Y LA CIUDAD DE LA HABANA EN TIEMPOS DE CRISIS\*

Por Ricardo MELGAR BAO  
ENAH-INAH

*La Habana es una, dos y tres, y más.  
¿De qué Habana he de hablarte, com-  
pañero?*

Pedro Ferrer

LOS CAMBIOS HISTÓRICOS más relevantes de la historia de Cuba sólo contadas y episódicas veces han sido remitidos a sus claves político-culturales, reproduciendo un mismo patrón interpretativo que atraviesa la producción intelectual de todos y cada uno de los países de la región. La condición pluriétnica y pluricultural de nuestras sociedades nos invita y obliga a una revisión de sus procesos políticos. La sociedad civil ha evidenciado esta diversidad etnocultural a contracorriente del Estado, que tradicionalmente ha optado por asumir un perfil etnocrático.

Las relaciones entre lo público y lo privado, entre la política y la cultura, revelan en tiempos de crisis los estrechos límites de ese campo semántico que arbitrariamente hemos denominado política. Hemos procedido a pensar la política como si la praxis social estuviera compartimentalizada, y sus referentes intersubjetivos hubiesen borrado las identidades etnoculturales de los actores sociales. ¿Acaso los campos festivos o religiosos están privados de condensar la política, de manera análoga a como ésta condensa los intereses económicos?

Por otro lado, qué duda cabe que nos hemos entretenido con exceso en el análisis de las ideologías domésticas o en el de las formas

\* El material de esta investigación fue recogido en colaboración con el antropólogo César Huerta Ríos, durante una breve estancia en La Habana, en marzo de 1992.

doctrinarias institucionalizadas, obviando las claves que las ordenan y traducen, desde ese campo más etéreo y no menos terreno de la cosmovisión cultural.

La propia caída de los paradigmas, entre ellos el del Estado-nación, nos ha permitido nuevamente recuperar la atención en esos espacios supranacionales que la antropología denominó áreas culturales. Una aproximación a la presencia de los *orishas* en los escenarios públicos en el caso cubano nos recuerda, más allá de su tipicidad, un código propio al contexto afroantillano, o más en general, a los espacios afroamericanos. Leer la fuerza expansiva de los murales afrorreligiosos de una calle en La Habana Centro, es leer la crisis actual, pero también las raíces fundantes de ese espacio extramuros de la ciudad colonial, poblado por negros que bordeaban el viejo cementerio de La Habana. Los signos de la muerte de dichos murales están cargados de alta densidad histórica y religiosa.

### *1. Una reflexión desde una perspectiva comparativa*

EN esta comunicación intentaremos un primer acercamiento a la conversión del espacio público de mayor incidencia cotidiana, una calle de la ciudad de La Habana, en espacio sagrado, pero también en espacio crítico en el campo político-cultural. Se trata, en lo específico, de signar la fuerza expansiva de los murales afrorreligiosos en el callejón Hamell en La Habana Centro (1990-1994), y la construcción social de sus múltiples sentidos simbólicos, aunque despojados de sus referentes sincréticos.

Este fenómeno, aunque guarda algunas similitudes con los enormes murales anónimos que aparecieron en las calles haitianas, para celebrar el *dechoukaj* (el desarraigamiento del duvalierismo), no es homologable. En los murales haitianos aparecía más fuerte la tensión sincrética entre lo cristiano y el *vudú*, además eran de un tenor políticamente más explícito, y obra de muchos pintores anónimos. Incluso en algunos de ellos predominaron los símbolos cristianos. Un Cristo u Obatalá espartaquista, rompiendo las cadenas del pueblo negro, o convirtiendo al líder de los *tonton macoutes* en Judas, o jugando con imágenes solares para aludir a Radio Soleil, pero también a sus representaciones sagradas en el panteón *vudú* (Nicholls 1986: 1247). Más recientemente, Guy Duval, un intelectual haitiano residente en México, nos presentó una selección de estos anónimos murales como una expresión de múltiples sentidos (artístico, religioso y político) inserta en la tradición cultural

*créole*, que no renuncia a sus tonos festivos. Duval reivindica a la pintura haitiana como un espacio simbólico cultural, tan importante, según él, como la música de todo pueblo afrocaribeño (Duval 1993: 173-177).

Pero los procesos de cambio cultural a los que alude el término, sincretismo, no dejan de estar las más de las veces teñidos de un prisma occidentalista, negando la capacidad nativa de reinstitucionalización, recreación y modernización de los cultos religiosos, desde sus propios referentes etnoculturales. Así como se sigue *nir-guneando* la reconfiguración de lo que se designa como Iglesia Maya o Andina, en Cuba se negó también la gran reforma religiosa de sus cultos, realizada durante la segunda mitad del siglo XIX. Los cultos yorubas, que a pesar de su diversidad podían seguir coexistiendo como tales en el África, en Cuba se proyectaron en aras de configurar una inédita centralidad religiosa.

Este eje religioso tenía que estar más acorde con las exigencias del nuevo orden colonial imperante en este país antillano, que demandaba una mayor movilidad de la población, y generaba por tanto diversos problemas de competencia y legitimidad de cultos entre los sacerdotes de Regla, La Habana y Matanzas. Así, Lorenzo Samá, un negro babaloshá, tomó la iniciativa al lado de Latuán, una negra yoruba que arribó a Cuba en 1887, de unificar estos cultos afines, en un nuevo cuerpo litúrgico que se comenzó a denominar Regla de Ocha, más conocido como Santería. Otro líder religioso afincado en Matanzas, Eulogio Gutiérrez, luego de abolida la esclavitud en 1880, retornó a Nigeria, para luego volver a Cuba con una sagrada misión: unificar sus cultos y fundar la Regla de Ifá, de la orden secreta de los babalaos o balawabos (Bolívar Aróstegui 1990: 25).

Estos procesos de cambio cultural, que anudan de diversos modos lo religioso, lo político, lo artístico y lo festivo, de un país distante y culturalmente diferente, no deben hacernos perder de vista la gravitación de su lectura en la revisión de nuestra propia historia. Desde el mirador de la historia de larga duración, que aproxima el efecto de los viejos circuitos coloniales a los efectos multiplicadores de la globalización de este fin de siglo, podemos valorar mejor las claves caribeñas como referentes comparativos, para repensar tanto los cultos afromexicanos en el centro de la ciudad de México en el siglo XVII, como la actual fase expansiva de la santería cubano-mexicana en el Pedregal de San Ángel y en la colonia Electra, en Tlalnepantla de Baz (Monterrey 1993: 7-9). La observación de Ge-

melli Careri de que "tendrá México cerca de 100 000 habitantes... la mayor parte negros y mulatos" llevó a un historiador de la ciudad de México a rectificar dicho aserto, tanto por la imperdonable exclusión de la población indígena como porque a los mulatos habría que diferenciarlos como "prietos" y "blancos" según sus mezclas. Pero, más significativo que ello, es que relata la presencia de un culto negro, cerca del convento de Regina (Maza 1985: 17-20). Estos cultos de ayer y de hoy, en la ciudad de México, trascendieron las fronteras de casta y de filiación etnocultural, por lo que sería inexacto caracterizarlos como cultos de negros, no obstante las raíces africanas de sus mitos y rituales.

Y esto no tiene nada de original, si recordamos que los cultos a los *orishas* están a la alza en los suburbios de la ciudad de Buenos Aires, que mantiene algunas redes religiosas afrobrasileñas, a través de algunas familias migrantes de Porto Alegre. El último dato registrado sobre un culto de origen africano en Buenos Aires proviene del año 1893, cuando la población negra de dicha ciudad había descendido a menos de un 2%. Pero en esos años que van de 1778 a 1810, en los que los censos de población arrojaban 30% de negros del total de la población local, los cultos de origen africano fueron mucho más extendidos y populares. Será a partir del año 1966, en que se registra la primera casa de Santo, el referente para medir la expansión de estos cultos, que ya en 1983 sostenían un centenar de templos funcionando legalmente (Segato 1991: 249-278).

Como se puede apreciar, la ciudad de México no es la excepción, otro ejemplo ratifica este aserto. Lima es una ciudad que ha marcado tan profundamente su historiografía urbana como para haber hecho olvidar los ostensibles signos demográficos y culturales de su africanía, independientemente de que el culto popular del Señor de los Milagros nos presente la otra cara religiosa y cultural. Esta ciudad sudamericana poseía en el siglo xvii una ostensible mayoría negra y mulata, frente a los indios, españoles y castas intermedias (Millones 1973: 29).

Blanquear y catolizar la historia urbana en América Latina ha sido una constante, que en su tenor más general, es decir, a escala nacional, ya había sido recordada por Gonzalo Aguirre Beltrán, ese pionero destacado de los estudios sobre negros en México. Esperamos, desde nuestra perspectiva, que esta aproximación al caso cubano nos motive a un diálogo interdisciplinario más fecundo desde y sobre la problemática religiosa latinoamericana.

## 2. *Los orishas y la Revolución Cubana*

Las crisis institucionales, estatales y partidarias, así como el curso de los movimientos políticos, desde la lucha de la independencia hasta la revolución socialista, han puesto de manifiesto la intersección entre las filiaciones doctrinarias y los campos de fuerza de las deidades religiosas, los *orishas*, y sus formas sincréticas dentro del santoral católico. Y aunque habría que matizar estas incidencias religiosas de la politicidad, según la regionalización etnocultural de la mayor isla antillana, y según también los espacios urbanos y rurales que le corresponden a cada región, sus signos son visibles y elocuentes. ¿Será acaso este eje el que marca de manera más visible la propia densidad histórico-cultural de la politicidad cubana, a pesar del encono de sus opciones partidarias y de sus máscaras discursivas profanas? El ritual y sus símbolos hablan otro lenguaje, cifran otros alineamientos etnopolíticos.

La construcción de nuevos sentidos político-culturales en los espacios públicos cubanos, nos remiten sin lugar a dudas a sus formas hegemónicas urbanas. Y éstas cobran visibilidad, a medida que avanza el siglo XX, gracias al aperturismo fundante que legó la gesta independentista martiana a la república. Todavía a fines del siglo XIX las fronteras de casta, que reforzaban a su vez las fronteras interétnicas, eran autoritariamente excluyentes y opresivas en todos los campos. A contracorriente, las transgresiones sociales aceptaban una pujante dinámica interétnica que iba vulnerando la legitimidad del régimen de castas (Ibarra 1972: 13-14). La población negra y mulata posee memoria colectiva de su tradición de resistencia y lucha contra la discriminación y opresión criollas y extranjeras, y de su apuesta a otra senda de la modernidad.

Poco importaba la modernidad material de los ingenios y de la arquitectura urbana promovida por la sacarocracia si coexistía con la arcaica faz coercitiva de su poder blanco. Al respecto, con precisión nos recuerda un historiador cubano que, hasta la primera mitad del siglo XIX

Los negros y mulatos no podían mezclarse con los blancos en los bailes, los espectáculos ni los paseos. No podían tampoco participar en las representaciones teatrales. En los circos tenían reservado un lugar aparte. No se permitía a pardos ni a negros circular por las calles de noche. No podían tampoco portar armas. No se permitía que se les expidiera bebidas alcohólicas a negros de "nación" (Ibarra 1972: 15).

Durante la segunda mitad del XIX, se proyectaron nuevas medidas de exclusión sobre la población negra libre: los que ostentaban "instrucción civil y religiosa" fueron deportados de la isla y a los otros se les aplicaron sanciones arbitrarias a través de los llamados tribunales de vagos, induciendo al parecer una modalidad semiesclavista. El proceso de abolicionismo de la esclavitud negra, que va de 1868 a 1882, coexistió con viejas tradiciones racistas y etnocráticas y nuevas formas de exclusión. Todavía durante las cuatro décadas anteriores al inicio de este proceso abolicionista la trata esclavista había logrado introducir aproximadamente trescientos mil negros en Cuba (Bolívar Aróstegui 1990: 20). Los espacios públicos quedaron no sólo restringidos explícitamente, sino hasta cerrados a la plebe de color. Las reuniones públicas de las comunidades negras eran evaluadas por las autoridades locales, previa solicitud. El *Diario de la Marina* condensa en esta conflictuada fase de transición las opiniones discriminatorias del denominado criollismo blanco.

Los caminos del trabajo asalariado, la recreación de los campos festivo, religioso y educativo, les abrieron a los excluidos racial y étnicamente ciertos espacios en el seno de la sociedad civil y la gradual ampliación de sus accesos a los espacios públicos. Institucionalmente, los viejos y coloniales cabildos de nación tendieron a convertirse en sociedades de socorros mutuos y por extensión en esas sociedades de instrucción y recreo que intentaron ser centralizadas políticamente a través del Directorio Central de Sociedades de la Raza de Color a partir de 1892 (Fernández Robaina 1990: 7 y 23). El proceso de mulatización aceleró su curso contradictorio, entre el etnocidio y la democratización cultural de una sociedad asimétrica. La mulatización puede ser vista así como un signo demográfico de la modernidad, pero también como un signo sociocultural que cribaría diversos populismos y radicalismos nacionalistas, todos ellos integracionistas.

Entrado el siglo XX, la lucha contra la opresión y la discriminación de la población negra y mulata logró su tensión más alta con motivo de la Revolución Cubana (1959). Un año antes, la polarización social ya había dado paso abierto a la violencia institucionalizada y al repunte de una nueva oleada racista. El pintor Wifredo Lam retrata a su retorno este escenario político convulso y dramático, en conocida frase santera: "aquí se han soltado los demonios" (Rojas 1994: 22). Y se habían soltado de tal manera que en el escenario más crudo de la violencia estatal, la del interrogatorio y la tortura a los opositores, las claves de los *orishas* podían subvertir la dinámica



entre el torturador y su víctima, entre el amo y el esclavo, entre el dirigente y el militante de base. Al respecto, el testimonio de Natalia Bolívar es elocuente:

Café en manos de Laurent (connotado torturador de la tiranía de Fulgencio Batista) quien, en medio de una golpiza, me empujó contra una pared y al hacerlo, descubrió que yo llevaba un collar de Oggún con la flecha de Ochosi... Laurent... tenía hecho un "resguardo" (protección) de Obatalá y esto le impedía dañar a alguien con un atributo como el que yo usaba. El collar me salvó la vida (Estrada 1991:61).

En su conjunto, las relaciones sociales aparecen permeadas por las lealtades que emanan de los cultos, y que se consideran más fuertes que los lazos ideológico-políticos. La densidad moral de los grados de cohesión amical ha sido recordada en una canción reciente, a fin de contrastarla con la fragilidad de la solidaridad política entre los camaradas de partido: "Tengo un amigo palero,/tengo un amigo *abacua*./son más hombres y más amigos,/que algunos que no son ná", como canta Pedro Ferrer. En otros casos, la solidaridad de culto refrenda la fuerza de masas de los liderazgos político-sindicales. La figura del dirigente sindical comunista Lázaro Peña se acrecentó en las bases por su filiación *abacua*, a pesar de las críticas de Blas Roca en defensa de un fracasado purismo doctrinario que, según él, debían marcar a los liderazgos comunistas.

El 1o. de enero de dicho año, Fidel Castro pronuncia su primer discurso ante el pueblo, en un antiguo cuartel de la dictadura batistiana. Los referentes simbólicos que acompañan la intervención de Castro lo revisten de legitimidad, acrecentando su liderazgo carismático. Los colores de la bandera del Movimiento 26 de Julio, el rojo y el negro, tienen traducción mítica, vinculándose al *orisha* mayor Obatalá, cuyo primer camino es Oduá, es decir, que eslabona el comienzo y el fin, la tierra y el cielo. Oduá en lo particular es el centro de la tierra, pero que se enlaza con el cielo.

Y este referente aislado no hubiese calado en la traducción de la plebe creyente en el panteón de los *orishas*, si no estuviese asociada a aquella paloma blanca que se posó precisamente en el hombro de Fidel. La paloma blanca, símbolo emblemático de Oduá, ratificaba un mensaje cristalino, en una fecha no menos simbólica, el primero de enero, día del Niño de Atocha (*Elegua*), en que los santeros concentran sus prácticas adivinatorias. No es casual que frente a tal evento los adeptos (dijesen) sin titubeos que el "líder de nuestra Revolución era un hijo de Oduá" (Barnet 1983: 158). Hay quienes

han resaltado el valor simbólico de un collar de cuentas blancas que llevaba en el pecho Fidel Castro, e incluso en su presunto apodo religioso: *caballo*. Esta versión con matices ha sido refrendada por otros analistas, más recientemente (Valdés 1987; Pisani 1992: 10). Pero más terrena y visible es la incidencia de los *orishas* en esa espontánea traducción popular, tan poco doctrinaria, de ciertas canciones revolucionarias, como aquella que dice : “Voy a conversar con Yemayá,/ alerta con los burgueses,/ te lo dice Obatalá”. Y estas versiones tienen tanta fuerza y credibilidad en su medio, como aquellas otras de factura islámica que acompañaron los primeros años de la Revolución Rusa, e hicieron de Lenin un enviado de Alá.

A pesar de lo anterior, la relación entre el gobierno revolucionario y los cultos afrocubanos no ha sido muy armónica que digamos, más bien ha oscilado pendular y faccionalmente entre el conflicto y el acuerdo político. A esa primera fase de ensamblamiento entre el Movimiento 26 de Julio y la santería cubana le siguió otra menos feliz de conflicto, exclusión y represión, parecida a la librada por la Iglesia católica y las Iglesias protestantes (Tiseyra 1964:63-87). En el caso de las denominaciones protestantes, por sus más explícitos vínculos con los Estados Unidos, la confrontación fue más honda y explícita (Roca 1963:41), aunque Fidel Castro ha subrayado las “excelentes relaciones” con las Iglesias evangélicas, dejando únicamente el reconocimiento de conflicto para con los Testigos de Jehová (Betto 1985:214).

Las relaciones entre el gobierno y los cultos afrocubanos no son explícitas, como no lo son tampoco las referencias de Fidel Castro al respecto. Las pormenorizadas respuestas de Castro sobre los tópicos religiosos cubanos, dadas a un interlocutor hábil y privilegiado como Frei Betto, relegan el tópico de la santería al ámbito impreciso de las religiones animistas, y a la gravitación de San Lázaro y la Virgen de la Caridad en el calendario de la religiosidad afropopular (Betto 1985:210-213). Son autores marginales los que han insistido en esa esfera simbólica en que se ha movido Fidel Castro para sostener la legitimidad religiosa de su gobierno y liderazgo (Valdés 1987). Lo que sí es evidente es que durante la última década la política gubernamental se ha vuelto más tolerante ante las prácticas e instituciones religiosas.

### 3. *El escenario habanero*

LA ciudad de San Cristóbal de La Habana, fundada en 1519, predomina con mucho demográficamente en el espectro urbano de la

Cuba actual, al alcanzar un estimado de 2 059 000 habitantes, cifra que quintuplica la población de la segunda ciudad de la isla, Santiago de Cuba. Esta ciudad se ubica en los marcos políticos de la provincia de La Habana, que comprende a quince municipios, considerados en su conjunto urbanos. Los espacios que nos interesan están claramente delimitados: La Habana Vieja se ubica en la cresta este que encierra la bahía, bordeada por la avenida del Puerto y dividida en su frontera oeste, colindante con Centro Habana, por las vías Máximo Gómez y Paseo Martí, anteriormente llamadas Monte y Prado, respectivamente. Es la zona más antigua y de mayor densidad poblacional, considerada por la UNESCO espacio histórico patrimonial de la humanidad.

La Habana Centro, donde se ubica el callejón Hamell que nos ocupa, colinda además con la zona residencial de El Vedado, que se ubica al oeste, y hacia el noroeste con Cerro. La vía costera, denominada Avenida del Puerto en La Habana Vieja, deviene en La Habana Centro en Avenida Maceo, popularmente conocida como el Malecón. Es una zona popular con alta densidad poblacional y de hechura arquitectónica principalmente republicana, en donde todavía se nota la significativa presencia del *art nouveau* en las viviendas construidas antes de la Revolución (Segre 1990:415). En La Habana Centro existen marcados contrastes entre sus propios espacios: este turístico (hoteles Deauville, Lido, Lincoln, Bristol, Caribbean, Royal Palm, New York; teatros, cines y restaurantes; el Centro de Arte Internacional, etc.). Al oeste se diluyen los ejes turísticos por la presencia de diversos hospitales, salvo el malecón donde se ubica el monumento a Maceo y el Torreón de San Lázaro. Los barrios populares de esta zona mantienen cierta autonomía en sus formas de apropiación de sus espacios públicos, al quedar relativamente fuera del *hinterland* turístico.

La ciudad vivió un sostenido proceso de expansión a lo largo de este siglo, pero sus tendencias ya se habían dibujado en el siglo XIX. Los barrios negros "extramuros" siguieron extendiéndose asimétricamente hacia el este y el sureste sobre la ribera portuaria, al igual que hacia el norte y sur del núcleo urbano colonial que ve desmoronarse sus murallas. De manera paralela las élites criollas optan por abandonar La Habana Vieja y se concentran al este en la zona conocida como El Vedado. Por su lado, este casco colonial vive un proceso contradictorio de concentración de comercios y oficinas, al mismo tiempo que se turgurizan sus viejas edificaciones (Le Riverend Brusone 1992:215-222).

La modernidad afecta las prácticas arquitectónicas, marcando los nuevos espacios fabriles, comerciales y de construcción de barrios residenciales y obreros (Residencial Obrero y Lutgardita), de edificios multifamiliares para las capas medias, los cuales quedan interconectados por la apertura de nuevas vías intraurbanas y los servicios de transporte público. Los espacios así reconfigurados, con sus contrastes de clase, inauguran una nueva dinámica etnorracial. El abanico de cultos de origen africano, tamizado por sus componentes católicos bajo formas sincréticas, abrió puentes supraétnicos y superraciales entre la población habanera.

Los referentes demográficos pierden credibilidad cuando aluden a los perfiles étnicos de la población nacional estimada en casi once millones, blanqueándola con exceso o, lo que es lo mismo, reduciendo la población negra a 12% y la mulata a 22% (*PC Globe 1992*). Esto reviste especial atención si se piensa que la ciudad de La Habana fue reclamada desde antaño por sus élites blancas como el espacio urbano más blanco y occidental del contexto antillano.

Cuando el criterio de autoadscripción en el campo censal contrasta, como en este caso, con los visibles signos etnorraciales de su mayoría poblacional, nos hace pensar que a pesar de los esfuerzos revolucionarios por abolir las prácticas discriminatorias contra la plebe de color siguen pesando todavía los viejos lastres de exclusión y opresión de la cultura criolla. Negar la identidad por la vía de la autocensura individual aceita los canales de interacción social, así como el proyecto integracionista del Estado.

La lucha contra la discriminación etnorracial pasó, en el discurso sobre la política oficial de Fidel Castro, del antepenúltimo lugar de su plataforma política de 1955, al cuarto lugar. Y sus efectos sociales fueron de tal magnitud en la población blanca, que el poeta haitiano René Depestre aludió a la imagen cataclísmica de la bomba atómica para medir la crisis del imaginario criollo, incluso de aquellos que hubieran dado su vida por la revolución (Pisani 1992:9).

Ningún cubano reconoce explícitamente la presencia de prejuicios o prácticas discriminatorias etnorraciales y no le falta razón si compara con Sudáfrica, Alemania o los Estados Unidos. Sucede que es difícil pensar, desde una cultura permeada por el paradigma blanco, en qué medida estamos atravesados por la lógica de la exclusión y la opresión. Lo mismo pasa en Buenos Aires, São Paulo, Lima, ciudad de México o La Habana. La tipicidad de nuestra lógica de opresión y exclusión es *sui géneris* y por tanto no análoga al racismo y la discriminación occidentales. La nomenclatura

del color, aparentemente fragmentada en el habla popular cubana y latinoamericana, opera no sólo como un sistema clasificatorio de los actores sociales, sino también axiológico, y por ende como reproductor y legitimador de prejuicios, discriminación y racismo. Pero también las creencias religiosas y políticas operan de manera análoga.

Las dos primeras oleadas del exilio cubano a Miami y otras ciudades norteamericanas y europeas resaltaron, más que sus ideologías y los referentes de clase de burguesía y pequeña burguesía urbanas tradicionales, su tenor etnoracial blanco/mulato y una cultura marcada por el racismo, los prejuicios y las prácticas discriminatorias. Las opiniones vertidas por la élite cubana de Florida frente a los recientes desbordes etnoraciales de Los Ángeles fueron harto elocuentes al respecto. Un funcionario de un organismo de Estado, de mediana edad, me decía que antes de la Revolución le quemaba la piel al momento de competir en el mercado ocupacional, pero que a partir de la Revolución eso formó parte de ese pasado indeseable que le tocó vivir a la población de color.

Cuba y particularmente la ciudad de La Habana vivieron a partir de entonces un proceso de reacomodo de sus relaciones interétnicas e interraciales menos asimétrico y conflictivo, que permitió la recreación de sus señas de identidad nacional promovidas por el Estado revolucionario. Mirar hacia África y América Latina fue algo más que un proyecto geopolítico signado por la guerra fría y por el internacionalismo socialista; representó una nueva clave para la recreación de sus imaginarios colectivos.

#### 4. *Los orishas y los espacios públicos*

EL curso de la crisis ha vuelto más permisivos y pragmáticos a los órganos de poder socialista frente a las tradiciones afrocubanas, incluidos sus cultos. La demanda externa de los circuitos mercantiles de un turismo en expansión no puede obviar la importancia de sus raíces afroantillanas. Los turistas se dejan cautivar por las danzas, rituales y artesanías que exhiben los signos de una peculiar africanía.

Los cultos afrocubanos vienen conquistando espacios públicos sin precedentes. Y no nos referimos a esos montajes folclóricos para turistas, habituales en los centros nocturnos o en los restaurantes. En el mercado librero, el éxito logrado con la reedición de *El Monte* (1987) de la exiliada Lydia Cabrera, sólo es comparable a la venta de *Los orishas en Cuba* (1990) de Natalia Bolívar. En el mercado

negro el precio de estos libros rápidamente agotados alcanza veinte o treinta veces su valor entre los demandantes cubanos. El consumo de esta literatura por los creyentes a nivel popular es sin lugar a dudas relevante. El primero de ellos, al decir de algunos especialistas, es considerado una especie de Biblia para la santería cubana (Anhalt 1987:39). Y es probable que el segundo texto tenga un papel análogo entre los creyentes y practicantes de la Regla de Ocha. No puedo olvidar mi primer contacto con el tema de los *orishas*, en un humilde hogar obrero de La Habana Vieja, en 1992. La señora Calá, esposa de nuestro informante habanero, practicante de la santería, nos abrumó a los dos antropólogos que la visitábamos con un regalo inestimable de seis libros clásicos sobre los cultos en Cuba que formaban parte de su pequeña y valiosa biblioteca de autodidacta.

Pero la propia crisis ha acicateado la expansión del culto, incluso más allá de sus fronteras nacionales. Los creyentes de las diversas variantes de culto afrocubano, al margen del ritmo y de los espacios de los circuitos turísticos, han dado muestras de su fase expansiva. La milagrería presente en las iglesias cubanas revela de forma explícita el papel mediador de los *orishas* en el imaginario popular, para enfrentar la crisis económica y la crisis política que vive el país.

Es difícil fechar la irrupción urbana en el discurso mítico de los *orishas*. Es evidente que su presencia es recurrente en los relatos y registros más conocidos, pero los espacios privilegiados por los *orishas* en la imaginería urbana, más que las calles o los espacios públicos, han sido las casas. Ellas son espacio protegido por el *eleggua*, pero también de acoso por otras deidades. Hay el reconocimiento de casas embrujadas en La Habana al igual que en las demás ciudades cubanas (Feijóo 1986: 353-354). La calle es un espacio donde anda suelto y al acecho Echu, el cual puede además penetrar en las casas y causar desgracias. Se puede también escuchar en las esquinas de las calles al *eleggua* Afrá, cuyo tabú es el aguardiente y/o vino de palma, o cruzarse con ese especialista en maldades y accidentes que es Echu Bi Biribí (Bolívar Aróstegui 1990: 30,41 y 47).

Los *orishas* aparecen en su diversidad como el motivo recurrente en la fina y original artesanía elaborada en cuero, madera, huesos y caracoles por René Mili Garzón (Pérez 1991: 36-37). Lo que destaca en este y otros artesanos y artistas cubanos es su erudición sobre los cultos afrocubanos, que muchas veces se cruza con su propia condición de creyentes. Sin lugar a dudas se viene afirmando

como un saber religioso que trasciende los ámbitos del propio culto y su membresía, y que configura algunas categorías de intelectuales que merecen ser atendidas y discutidas.

Los campos simbólicos que acompañan el momento político actual siguen poblando de consignas los escenarios públicos. El viraje oficial se ha expresado en sustituir gradualmente las frases-consigna de Fidel Castro por las de José Martí, sin lograr renovar los modos discursivos oficiales. El hartazgo de este bombardeo simbólico en las calles se expresa más en las canciones y en los chistes callejeros que en las metáforas de furtivos y ocasionales *graffiti* habaneros, que se distancian entre sí por sus posicionamientos críticos hacia el régimen, desde la izquierda o desde la derecha tradicional. Las fachadas despintadas y deterioradas de las calles de la ciudad de La Habana contrastan con las coloridas maquetas y afiches propagandísticos oficiales.

En ese contexto de alta polaridad, algunos textos poéticos, como los que acompañan los murales del callejón Hamell, fueron objeto de sospecha oficial, no obstante reivindicar la autoría mediante los canales institucionales autorizados. El poeta muralista quizás piensa en la trascendencia de su obra callejera, o quizás en la afirmación de los cultos afrocubanos. Pero la obra y sus signos escapan a los designios de su autor. La sospecha frente a un texto público que no es consigna oficial es legítima desde el punto de vista de los guardianes del orden público y la seguridad nacional. El texto dice: "Soy así/ porque no le prendo/ una vela a Dios/ y luego otra al diablo/ pero se la prendo al tiempo" (Salvador, 1990).

La tensión entre el campo simbólico de las consignas oficiales en las calles de la ciudad de La Habana y los *graffiti* no siempre es política, es también cultural. Quizás la propaganda oficial, demasiado atada al modelo leninista, no ha sabido o no ha podido apropiarse de la tradición popular de los *graffiti* habaneros, aunque el cartel revolucionario ha evidenciado un gran sentido creativo desde los años sesenta.

Un vecino del callejón Hamell nos dice:

En Cuba, desde hace mucho tiempo, la gente escribía sobre las paredes, incluyendo muchas cosas interesantes. Por ejemplo, aparecían muchos lindos carteles que decían "Ana, todavía te estoy amando". Hay símbolos que se juntan en las paredes y nadie sabe lo que significan. Por ejemplo, se pintan cruces dentro de unos círculos. Gente que escribía su propio nombre, "soy fulano" en las paredes, uno que decía "yo conozco a fulano y no lo he visto nunca". Se escribían nombres de deidades afrocubanas, y la gente no tocaba

esos lugares, apareciendo un respeto. Se pintaban figuras, rosas, etc. Estos murales de Salvador han sido trabajados con lo que cree el pueblo y por eso nos han llegado. En Cuba tenemos muchas paredes y muy amplias, y los cubanos estamos sedientos de información, necesitamos vernos reflejados como sombras en nuestras propias paredes (Julio, 1992).

Pareciera que nuestro informante estuviese reclamando una mayor presencia simbólica de los *orishas* en las calles. ¿Se trata de una sed popularmente compartida de información simbólica y sagrada? Difícil saberlo.

El callejón Hamell se ubica a tres cuadras del Torreón de San Lázaro y a seis cuadras de donde funcionase ese gran reproductor de la tradición cultural africana, al noroeste de La Habana Centro, conocido como el Solar de Guinea. Este último se ubicaba en la calle de Márques González, entre las calles de Zanja y San Martín, y en su interior se jugaba al *maní*, una danza de combate ritual que se convirtió en canal de iniciación y juego de apuestas. El callejón Hamell tiene dos cuadras, terminando al oeste en la calle Espada y al este por la calle Arámburu. Las calles paralelas al mencionado callejón son San Lázaro y Concordia. Se trata de un barrio popular, en el que hay algunos viejos edificios multifamiliares y casas habitación de diferentes diseños y estilos, correspondientes a tiempos igualmente distintos.

Este espacio en el que hoy se levanta el callejón Hamell fue parte del cementerio Espada, es decir del antiguo cementerio de La Habana. Al parecer, la prolongación de una vía junto a la ribera del mar, desde La Habana Vieja hacia el oeste, con dirección a La Habana Centro, se logró mediante el relleno de la zona de arrecifes, alcanzando entre 1915 y 1918 el Torreón de San Lázaro, donde estaba la llamada Caleta de San Lázaro (Le Riverend Brusone 1992:218), y cuyo *hinterland* abarcaba al parecer dicho cementerio y por ende posteriormente el callejón Hamell. El nombre de Hamell alude a un comerciante norteamericano que se dedicaba a la compra de trapos para usarlos como materia prima. Su bodega quedaba precisamente en el lugar que hoy ocupa el callejón del mismo nombre (Salvador, 1992).

El callejón Hamell no hace mucho había figurado como un espacio artístico-cultural de relieve, al dar origen al *filin*, es decir, "un movimiento de trovadores y escritores que se reunían en la casa de Angelito". Se reunían a partir de las calles de Hospital y Espada. Allí fueron figuras como Moraima Secada que ya murió, una excelente cantante, se proyectaron Mara Portuondo y Elena Burque



(Salvador, 1992). Concluida esta etapa, el callejón Hamell languideció e incluso para algunos vecinos vino un periodo de deterioro moral de este espacio público. Un vecino nos dice: "Este callejón estaba muy olvidado, aquí los muchachos de las escuelas pintaban malas palabras en las paredes" (Julio, 1992).

El propio autor de los murales revela su triple reclamo, moral, religioso y estético frente al callejón, cuando testimonia:

Mucha gente compara la calle con la prostitución. En realidad, cuando en la calle existe algo que nos detiene, nos llama a mirar lo bello y la calle se convierte en otra cosa. El callejón de Hamell se ha convertido en un templo, en un santuario. La gente se para y comienza a ver la calle de manera distinta a como siempre la hemos visto: el espacio por donde la gente sale a caminar o pasa. El callejón Hamell ha trascendido y eso lo puede decir Julio que vive dentro del mural (Salvador, 1992).

La palabra dicha o escrita, vía la descripción del callejón-mural, no puede reemplazar los alcances y la profundidad de la mirada, en todo caso, palabra e imagen simbólicas se cruzan y complementan. Se trata de un ámbito cruzado entre lo artístico y lo sagrado que inunda el espacio público urbano por excelencia: la calle, pero también las fronteras mismas del espacio privado y familiar, las fachadas de las casas, de todas y cada una de las casas. Pero entre el callejón y la calle hay un rasgo distintivo, ya que por sus accesos más cerrados, el callejón impulsa una mayor dinámica intrabarrial.

Si la lógica del arte se proyecta según las furtivas ondas de lo contingente, la lógica de lo sagrado en sus profundas aguas revela los ritmos y coordenadas de lo permanente. Y es este callejón-mural un espacio artístico, pero también principalmente un espacio sagrado. Y estas lógicas cruzadas fuerzan un diálogo impuesto pero inevitable entre la antropología y el arte. Intentaremos corregir en alguna medida ese justo reclamo hecho a la antropología de marginar las prácticas estéticas del análisis de las prácticas rituales del fenómeno religioso (Mier 1993:21).

La experiencia artística posibilita la conversión de la vida cotidiana en un drama escénico (Echevarría 1993:7). Y la vida cotidiana en ese fluir entre lo privado y lo público permite una digresión en lo que al drama escénico y a este segundo espacio competen. Recordemos con Augusto Boal que la puesta en escena en la calle fractura la vieja relación entre actores, público y escenarios, abriendo los roles a mayores cauces de espontaneidad dentro de la propia cotidianeidad popular. Y fijémonos también que los símbolos sagrados de los

*orishas*, en ese doble efecto de movimiento y posicionamiento en el callejón Hamell, borran las fronteras entre el ritual y el drama escénico.

Los protagonistas que se mueven en ese espacio tridimensional del callejón Hamell (público, estético y sagrado) son: los *orishas* que presiden y resguardan un espacio total mediante el eslabonamiento de los murales, diferenciando al mismo tiempo los órdenes o segmentos espaciales que les signa a cada uno el marco estético de cada mural, los transeúntes que siempre llegan de fuera para volver a salir independientemente de los motivos y tiempos que los guíen, y los vecinos, que salen y entran a ese espacio diariamente, desde los mismos posicionamientos en que se ubican sus espacios domésticos, iluminados por los *orishas* de los murales particulares que corresponden a cada casa-hogar. Miradas las casas desde fuera, pesan, como señas de identidad más que los números, los murales dedicados a los *orishas*. Pero estos últimos signan la propia identidad de vecinos.

El perfil estético de este callejón no puede ser catalogado como un *kitsch* arquitectónico, aunque evidencie algunos claros contrastes en la realización de cada uno de sus murales eslabonados; hay casos, como el del arco iris que representa a Oyá, que reflejan muy poco esfuerzo de recreación simbólica y de manejo del espacio mural, dejando descarnado al símbolo religioso. Hay otros que a pesar de su sencillez adquieren mucha fuerza simbólica, al conjugar hábilmente textos santeros: “Te estoy cazando”; “Cualquiera se come un ñame”. Otros son mucho más logrados.

Como toda estructura simbólica admite diversas lecturas, estos murales y sus símbolos no escapan a una lectura política abierta, y por ende a la crítica al gobierno local o nacional, independientemente de la intención del muralista o de los propios vecinos. Al preguntarle a un transeúnte qué quería decir ñame, éste nos respondió con una inteligente descripción de la raíz comestible a la que alude el término, permitiéndonos colegir que se trataba de la yuca o mandioca, y luego nuestro ocasional informante nos repregunta si ya entendimos la frase: “Cualquiera se come un ñame”. Sin dejar esforzarnos mucho en buscar la respuesta, el mismo viandante, escoge irónicamente su sentido y nos dice: “Cualquiera se equivoca, hasta Fidel”. Sin esperar nuestra reacción, el dialogante siguió su camino sin voltear ya la cara.

El primer mural corresponde a la casa de un creyente y es probable que el testimonio del muralista aluda a su referente religioso,

cuando dice: "Yo titulé a este mural *Los oídos del agua*, por el signo de un amigo mío, que tiene en su signo ese nombre: *Los oídos del agua*" (Salvador, 1992).

Pero dejemos al propio autor que describa el teor simbólico-religioso de su composición mural:

El primer cuadro que está en la puerta de este amigo mío de hace muchos años, estaba precisamente dedicado a una deidad del panteón bantú y del culto congo, que es Lucero Mundo. Es por eso que en la parte de abajo aparece una franja roja, un lucero de cuatro puntas en blanco y una franja negra. Arriba, aparece una deidad del panteón bantú que es Madre de Agua (Salvador, 1992).

A partir de este primer mural, los vecinos se entusiasman y dicen, según el muralista:

¿Por qué no continúa? Yo me sentía con un doble compromiso, conmigo mismo y con la gente que me pedía que siguiera pintando... Bueno, me dije, si yo voy a realizar varios murales, creo que lo correcto sería dedicarlos a los distintos cultos y deidades, tanto del panteón bantú como del panteón yoruba, así como a las deidades del culto de la secta *abacúa* (Salvador, 1992).

Un inventario somero da idea de este seguimiento: la segunda casa recibe un mural alusivo al culto *abacúa*; luego una pared con textos alusivos a los espacios de culto, de gran efecto: ("Te estoy cazando"; "Cualquiera se come un ñame"), el tercer mural pinta a Iroko (la ceiba del culto yoruba), el cuarto está dedicado a Osain, el dueño del monte (un pájaro sobre un bastón), el quinto es referido a Oyá (arco iris) la dueña de los vientos, el sexto es el mural dedicado a Changó ("Un toro para Changó"), y el séptimo mural a Olokun, que reina en la profundidad del mar, el octavo mural recrea a Siete Rayos del culto congo de origen bantú, el noveno es una alegoría de El Guije o "Juibe", un negrito mitad pez y mitad humano que vive en las lagunas y cañadas del Oriente, el décimo es un mural que liga dos deidades del culto yoruba que son Yemayá y Ochún ("Reina mía de las aguas") para aludir al que según su signo es hijo de las aguas dulces y salobres, el undécimo está dedicado a Ogun, Eleggua, Ochosi, Iníbe, Osain, Iroko, Changó y Yemayá del panteón yoruba ("Entre dos ceibas"), el duodécimo mural es alusivo a Changó ("Changó entre los muertos"), el decimotercer mural está dedicado a Andrés Facundo, Cristo de los Dolores, Andrés Petit, que rescató para la memoria las reglas del culto *abacúa* que se

práctica en el barrio de Cayo Hueso de La Habana Centro (Salvador, 1992).

Hasta aquí nuestra primera aproximación a este complejo universo simbólico afrocubano que puebla el imaginario no sólo de los vecinos del callejón Hamell, sino que parece extenderse a los pobladores de La Habana Centro, de la ciudad toda, de la isla y más allá de ella.

## BIBLIOGRAFÍA

- Anhalt, Nedda G. de, "Lydia Cabrera, la sikuanekua", *Vuelta* (México), vol. 11, núm. 125 (abril de 1987), pp. 35-44.
- Barnet, Miguel, *La fuente viva*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983.
- Betto, Frei, *Fidel y la religión. Conversaciones con Frei Betto*, La Habana, Oficina de Publicaciones del Consejo de Estado, 1985.
- Bolívar Aróstegui, Natalia, *Los orishas en Cuba*, La Habana, Ediciones Unión, 1990.
- Duval, Guy, "Pintura mural política en las calles de Haití", *Secuencia* (México), núm. 26 (mayo-agosto 1993), pp. 173-178.
- Echevarría, Bolívar, "Ceremonia festiva y drama escénico", *Cuicuilco* (México), núm. 33-34 (enero-junio de 1993), pp. 7-10.
- Estrada, Isidro, "Algo más que buena suerte. Los orishas de Natalia Bolívar riegan *aché* por La Habana", *Prisma* (La Habana), agosto de 1991, pp. 61-64.
- Feijóo, Samuel, *Mitología cubana*, La Habana, Letras Cubanas, 1986.
- Fernández Robaina, Tomás, *El negro en Cuba 1902-1958*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1990.
- Ibarra, Jorge, *Ideología mambisa*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1972.
- Instituto Cubano de Geodesia y Cartografía, *Ciudad de la Habana. Mapa turístico*, La Habana, ICGC, 1991.
- Le Riverend Brusone, Julio, *La Habana, espacio y vida*, Madrid, MAPFRE, 1992.
- Maza, Francisco de la, *La Ciudad de México en el siglo XVII*, México, FCE, 1985 (*Lecturas Mexicanas*, núm. 95).
- Mier, Raymundo, "La estética y la imaginación del tiempo: la metáfora del drama en la teoría antropológica", *Cuicuilco* (México), núm. 33-34 (enero junio de 1993), pp. 21-26.
- Miliones, Luis, *Minorías étnicas en el Perú*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1973.

- Monterrey, Patricia, "Única parroquia en México", *Santería, Ciencia y Religión* (México), año 1, núm. 1 (septiembre de 1993), pp. 7-9.
- Nicholls, David, "Haiti: the rise and fall of Duvalierism", *Third World Quarterly* (Londres), vol. 8, 4-10 (1986), pp. 1239-1252.
- PC Globe*, 1992.
- Pérez, Ada Elba, "La faz de los orishas", *Sol y Son* (La Habana, Cubana de Aviación), núm. 17 (1991), pp. 36-41.
- Pisani, Francis, "Cuba negra", *Nexos* (México), núm. 171 (marzo de 1992), pp. 8-12.
- Roca, Blas, "La lucha ideológica contra las sectas religiosas", *Cuba socialista* (La Habana), núm. 22 (jun. 1993), p. 41.
- Rojas, Rafael, "Insularidad y exilio de los intelectuales cubanos", *Plural* (México), vol. XXIII, núm. 274 (1994), pp. 16-25.
- Segato, Rita Laura, "Uma vocação de minoria: a expansão dos cultos Afro-Brasileiros na Argentina como processo de reetnização", *Dados* (Rio de Janeiro), vol. 34, núm. 2 (1991), pp. 249-278.
- Segre, Roberto, *Lectura crítica del entorno cubano*, La Habana, Letras Cubanas, 1990.
- Tiseyra, Óscar, *Cuba marxista vista por un católico*, Buenos Aires, Jorge Álvarez Editor, 1964.
- Valdés, Nelson, *Fidel Castro, la literatura carismática, la santería y la Revolución Cubana*, reseña de la conferencia del 7-7-1987 por Rubén López, *Tramos* (CELA/FFyL, UNAM), núm. 5 (agosto de 1987), pp. 6-8.

## FONOGRAFÍA

- Ferrer, Pedro, *Canciones*, marzo 1992, cinta magnetofónica en la fonoteca de la ENAH, México.

## ENTREVISTAS

- Salvador González Escalona (autor de los murales). Marzo de 1992.
- Julio (vecino del callejón Hamell). Marzo de 1992.