

Un cine de creencias. La presencia de la religión yoruba en la filmografía cubana

A cinema of beliefs. The presence of Yoruba religion in Cuban filmography

Anet González Valdés

Universidad de La Habana, La Habana, Cuba
anetgonzalez1@gmail.com

Resumen

Los grupos étnicos llevados a Cuba por la esclavitud acarrearón sus tradiciones. En los barracones de la Isla germinó la religión yoruba, pero esta cultura no quedó estática, rápidamente se produjo un sincretismo del panteón africano y católico. El cine en Cuba ha visto en la religión un tema fértil, pero la influencia que ejercen las producciones extranjeras ha provocado dos vertientes fundamentales: la copia de cánones globalizados y la búsqueda de una estética nacional. El artículo observa que en el lenguaje audiovisual los ritos afrocubanos se conciben como recurso para la construcción de una fisonomía cultural, donde dialogan tendencias contemporáneas y las raíces de la cubanidad. Partiendo de la revisión de la principal bibliografía del área y documentos audiovisuales, mediante un estudio descriptivo con un enfoque cualitativo, se establecen conclusiones relevantes respecto del proceso histórico analizado. Por lo cual se entiende que en el audiovisual, el tratamiento de la religión de orígenes africanos ha mutado: mientras unos se han acercado con prejuicios y estigmas, otros la han estereotipado y algunos han optado por explicar, sin misticismo, la cosmovisión yoruba. Desde toda perspectiva, en la filmografía cubana se encuentran signos de la cultura afrocubana, siendo espejo del imaginario cubano. Este sistema mágico-religioso es base de las costumbres y la cultura cubana.

Palabras claves: Cuba, religión, yoruba, afrocubano, cine.

Abstract

The ethnic groups brought to Cuba by slavery carried their traditions. In the barracks of the island the Yoruba religion germinated, but this culture did not remain static, quickly there was a syncretism of the African and Catholic pantheon. Cinema in Cuba has seen religion as a fertile subject. But the influence exerted by foreign productions has led to two fundamental aspects: the copying of globalized canons and the search for a national aesthetic. The present text notes that in the audiovisual language, the Afrocuban rites are conceived as a resource for the construction of a cultural physiognomy where make a dialogue the contemporary trends and the roots of Cuba. Based on the review of the main bibliography of the area and audiovisual documents, a descriptive study with a qualitative approach establishes relevant conclusions regarding the analyzed historical process. So it is understood that in the audiovisual, the treatment of the religion of African origins has mutated: while some have approached with prejudices and stigmas, others have stereotyped it and some have chosen to explain, without mysticism, the Yoruba worldview. From every perspective, Cuban filmography contains signs of the Afrocuban culture, being a mirror of the Cuban imaginary. This magical-religious system is the basis of Cuban customs and culture.

Keyword: Cuba, religión, yoruba, Afrocuban, cinema, audiovisual.

1. Introducción

Los diferentes grupos étnicos traídos desde África por la esclavitud acarrearón consigo sus diferentes deidades y tradiciones. En los barracones de Cuba germinó la religión yoruba,¹ pero esta naciente cultura no quedó estática, rápidamente se produjo un sincretismo del panteón africano y del católico. Emergía “una cultura que se impregnaba en azúcar y sudor para dar paso a la miel que beberán los *orishas*” (Álvarez Díaz, 2009). El arte ha sido uno de los métodos más empleados para explorar las zonas ocultas de la cultura afrocubana; y ha despertado un interés especial en aquellos que exploran el lenguaje audiovisual.

Desde que nació el séptimo arte en Cuba, el cine ha visto en la religión yoruba un tema fértil. Numerosos son los filmes que giran en torno a las creencias cubanas, su fe y ritos, pero siempre enfocando diversos ángulos de esta enrevesada temática. Muchos han sido los acercamientos, y según los diferentes postulados teóricos, se ha focalizado el arte cinematográfico, el aspecto documental o simplemente el folklorista; cada uno de ellos responden además a condiciones como el contexto de realización (temporal, sociopolítico, económico) y los intereses de la casa productora (nacional/ coproducción extranjera).

A lo largo de la historia del cine cubano, se revela cómo la influencia de las producciones extranjeras han provocado dos vertientes fundamentales de creación: por un lado, la copia de modelos (o cánones globalizados) y, a su vez, una corriente alternativa en busca de una estética propia, identitaria y nacional. Los ritos afrocubanos se conciben como un recurso para la construcción de este lenguaje propio y una fisonomía cultural donde dialoguen las tendencias más contemporáneas y las raíces más profundas de la cubanidad.

2. Marco teórico

La presente investigación propone un acercamiento a la producción fílmica cubana, destacando las realizaciones donde se identifica el fenómeno afrocubano (ya sea como temática de la obra, trasfondo del contexto o solo representado por un personaje), con el fin de sistematizar, describir, analizar

y contrastar la estrategia de representación de la religiosidad; así como la influencia de la producción y estética extranjeras en las realizaciones nacionales.

Ahora bien, antes de adentrarse en el análisis de la realización y producción fílmica, para estudiar el tema de la religión afrocubana es indispensable acudir a los textos canónicos de Don Fernando Ortiz y Lydia Cabrera, investigadores y antropólogos cubanos. De Ortiz, quien fue bautizado como el tercer descubridor de Cuba tras definir el valor de la cultura africana en su concepto de transculturación, se toma la lectura de *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1983):

Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, 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* (90).

Mientras que su discípula, Lydia Cabrera, en títulos como *El monte* (1993) y *Cuentos negros de Cuba* (1940), recoge fábulas y relatos (religioso y no) del universo imaginario africano en la Isla. Estos forman parte del bagaje literario que dio paso a la presente investigación.

Sobre la cinematografía cubana, como área de investigación, muchos han sido los textos tanto críticos, como históricos y teóricos-metodológicos que han surgido, sobre todo en los últimos veinte años. Algunos relevantes para este trabajo son: *Romper la tensión del arco: movimiento cubano del cine documental* (Sánchez, 2010) y “Las primeras seis décadas del cine cubano” (Del Río, 2017), los cuales se toman como base para conformar los fundamentos historiográficos, ya que son títulos reconocidos por el aporte en la materia, posicionándose ambos autores como representantes de la nueva crítica nacional que ha influido en los análisis sobre la filmografía cubana más contemporánea.

Al hacer una revisión de las publicaciones científicas en torno a las realizaciones cubanas que dialogan acerca de la religión afrocubana en el cine surgen títulos como “Cultos afrocubanos e identidad nacional en el cine cubano contemporáneo” de Patricia Valladares Ruiz, publicado en *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico* (2009), y la tesis de Sergio Úbeda Álvarez, “Límites y posibilidades del cine etnográfico desde la antropología audiovisual” (2015). Mientras el primero parte con una descripción de la santería en Cuba para luego, fundamentalmente, analizar las producciones surgidas en los años ochenta y noventa, la segunda obra propone profundizar sobre la construcción de la identidad cubana desde el cine documental.

Pero, es necesario precisar que dentro estos estudios de cine cubano, la investigación se ha inclinado por abordar la filmografía de inicios del período revolucionario (1960-1980); así como también sobre las producciones de finales de los noventa y comienzos del nuevo siglo; mientras que las realizaciones fílmicas prerrevolucionarias no han corrido con la misma suerte. Por ello, dentro del panorama investigativo del presente trabajo, la representación de la religión afrocubana en el cine, se toma como uno de los principales referentes bibliográficos el estudio realizado por Araoz Valdés, “Los negros brujos del cine silente cubano”, publicado por la *Revista Cine Cubano*; y, de igual manera, un texto base para fundamentar los postulados teóricos es “Las señales del cine imperfecto”, de Julio García Espinosa, pues son investigaciones obligatorias para poder abarcar y comprender la cosmovisión de las producciones que ya no existen (las de fines del siglo XIX) y de la etapa de la revolución cubana.

3. Metodología

Producto a la naturaleza del material analizado (afectado por la pérdida de material antes de 1959 y por la prolífera producción contemporánea) no es posible asegurar que se encuentra trabajando con el cien por ciento de las películas que abordan la temática, sin embargo, el corpus analizado responde y corresponde a la cronología representada según la bibliografía más representativa de la temática y, en este sentido, se puede afirmar que bordea el total de la producción fílmica más significativa de los períodos estudiados. Los textos que se utilizan para

conformar el corpus son: “Los negros brujos del cine silente cubano” de Raydel Araoz Valdés (2017), *Cronología del cine cubano II (1937-1944)* de Luciano Castillo y Arturo Agramonte (2012); *Catálogo del cine cubano 1897-1960* de María Eulalia Douglas (2008) y “Retrospectiva histórica del cine cubano (1959-2015)” de Antonio Álvarez Pitaluga (2016).

La construcción de este corpus, como una muestra representativa, se ejecutó a partir de un criterio fundamental: la presencia de la religión afrocubana (como tema principal o escenario, representación de sus prácticas o personaje que aluda a ella). Para realizar un acercamiento detallado sobre este asunto, se divide la filmografía cubana en tres momentos significativos: antes de 1959, de 1959-1990, y de 1990-2017;² con el propósito de definir y poner en diálogo la realización de cada etapa y, además, establecer un vínculo mayor con las producciones foráneas y su influencia de estas sobre la nacional. Esta separación en tres períodos se entiende y fundamenta mediante los cambios vividos en cada momento, que indiscutiblemente marcaron tanto la estética de hacer cine, como las condiciones materiales para llevarlo a cabo, así como las temáticas que abordaban y, por qué no, la percepción del público expectante. Cada una de las tres etapas tiene su marca distintiva y un momento de crisis que marcó su fin:

1. Antes de 1959: Cuba republicana, capitalismo y libre mercado. Influencia y monopolio de las producciones foráneas y del cine norteamericano. Finaliza con el triunfo de la revolución cubana.

2. De 1959-1990: Cuba socialista, comunismo y nacionalización de empresas extranjeras. Influencia del cine europeo y auge de grandes producciones nacionales. Finaliza con la caída del campo socialista.

3. De 1990-2017: Cuba en crisis económica. Comienzo del Período Especial, tras el colapso de la Unión Soviética, incremento del Embargo comercial y económico de Estados Unidos hacia Cuba. Inicio de la estética de “cine pobre”, coproducciones nacionales-extranjeras.

4. Antes de 1959

Al realizar un acercamiento al cine de esta época hay que enfrentar dos limitaciones fundamentales: primero, “la inexistencia física de ese cine”, pues muchos de los archivos fílmicos de los primeros años se perdieron al incendiarse el estudio Enrique Díaz Quesada en la Calzada de Jesús del Monte y segundo, “el prejuicio de desvalorización con respecto a todo el cine prerrevolucionario” (Araoz Valdés, 2017).

Haciendo un poco de historia, en los preludios del siglo XX, antes que Cuba fuera República, llegó el cine a la Isla. Fue Gabriel Veyre, representante de los Lumière, quien filmó la primera obra: *Simulacro de incendio*, filmada el 7 de febrero de 1897. Pero con este suceso no solo se marcaba el inicio de la cinematografía cubana,³ sino que, como el almirante Colón, también la estética europea plantaba su bandera de conquista en el suelo antillano.

Diría el director cubano, Julio García Espinosa:

Los europeos contribuyeron al desarrollo del lenguaje cinematográfico partiendo de su gran herencia cultural. Querían hacer un cine más cerca de la pintura que de la literatura. Para ellos, el cine era imagen y, por lo tanto, el cine debía nutrirse de las artes plásticas. Una imagen valía más que mil palabras, se decía entonces. Hoy sabemos que una palabra inteligente puede valer más que mil imágenes tontas (García Espinosa, 2007).

Desde los primeros tiempos, el cine cubano (como el arte en general) se inclinaba a seguir las tendencias foráneas. Tal vez en un inicio por la falta de experiencia y con el propósito de encontrar un modelo ideal; luego para legitimarse mediante voces autorizadas y encontrar de una manera más fácil un espacio en el mercado internacional. Así se entiende cómo la incorporación de las creencias y los ritos afrocubanos no fue un rasgo que definiera los primeros cincuenta años. Pero tampoco sería correcto afirmar que estos asuntos fueron totalmente silenciados en las producciones fílmicas de la época.

Es conveniente recordar que Cuba recién había alcanzado la independencia de España (1898) y

aunque el tránsito de colonia a República fue un cambio bastante brusco, no sucedió de la misma manera con la cosmovisión de los criollos colonos. En las primeras décadas de la República, continuaba el recelo por la raza negra y el temor hacia todo lo que se relacionaba con la negritud (cultura, lengua, religión), efecto que se traspasó también al lenguaje audiovisual. A partir de esta perspectiva, y siempre desde la mirada alienada del realizador y la ignorancia del tema, se generaron mitos sobre la religión yoruba que fueron llevados a la pantalla. Vergonzosamente, por falta de conocimiento, aún se asocia la religión yoruba y africana en general a una condición de raza y no como una expresión cultural e identitaria.

A pesar que a inicios del siglo pasado en la Isla existía un fuerte movimiento vanguardista que estudiaba los orígenes africanos de la religión, en la primera etapa no se produjeron realizaciones fílmicas de gran trascendencia sobre la religión yoruba; entre otros motivos, porque este perfil se alejaba de los intereses de las compañías cinematográficas de la época que entendían la idea de raza e identidad racial como un instrumento de clasificación, una obligación, un destino natural.

Este es el caso de la película *La hija del policía o En poder de los ñañigos* (Enrique Díaz Quesada, 1917), a la cual el crítico de cine Arturo Agramonte ha calificado como “el primer intento de acercamiento del cine nacional al folklor afrocubano”. A esta siguió *La brujería en acción* (1920). Ambas son una muestra de cómo se entendía la religión y la negritud en Cuba: los filmes reflejaban arquetipos populares porque: “hablar del negro era cosa peligrosa, que sólo podía hacerse a hurtadillas” (2001). Los “misterios” de la religión afrocubana no fueron ajenos para el realizador Enrique Díaz Quesada, quien es reconocido por críticos e historiadores como el fundador de la cinematografía nacional. Ya en esta naciente filmografía, existen títulos que dan fe de ello, como *El cabildo de Ña Romualda* (1908), el cual motivó *La zafra o Sangre y azúcar* (1918-1919), y *La hija del policía o En poder de los ñañigos* (1917).

De manera general, los títulos que se aventuraba en esta trama lograban un acercamiento parcializado, burlesco, lleno de pintoresquismo y exotismo. Específicamente el argumento *La hija del policía...* se enfoca en el problema que representaba

“el incremento de las asociaciones de ñañigos y en la eficacia de la policía secreta para exterminarlos” (Araoz Valdés, 2017). Esta película respondía al ideario de su época y refleja los tabúes y el desconocimiento que giraba en torno de las Sociedades Abakuás. Ya desde finales del siglo XIX se vigilaba y perseguía a los ñañigos a causa de “robo, violación de sepultura, por el aborto, y, especialmente, por faltas tales como la celebración de reuniones no autorizadas, usurpación de la profesión médica, profanación de cadáveres y cementerios, arrojar animales muertos en la vía pública, con el consiguiente decomiso de los efectos que emplean para sus engaños y adivinaciones” (Roche & Monteagudo en Araoz Valdés, 2017), continuó y se extendió a todas religiones de origen africano (como el complejo Ocha-Ifá y el Palo Monte).

El tratamiento de las creencias afrocubanas se ve asociado constantemente a los prejuicios coloniales que subsistían. A pesar que estas prácticas religiosas estaban arraigadas ya en la cultura cubana y que el sistema sociopolítico se revolucionó, tras la separación de la iglesia del Estado y al instaurarse la libertad de culto, seguían dominadas y condicionadas por el poder de la iglesia católica. Así, versa la constitución vigente de aquella época: “Es libre la profesión de todas las religiones, así como el ejercicio de todos los cultos, sin otra limitante que el respeto a la moral cristiana y al orden público” (Pichardo, 1965: 79).

Ahora bien, luego de estos primeros años de República, donde aún existían vestigios del sistema anterior y la producción cinematográfica cubana era incipiente y pobre, sin poder competir aún con los modelos europeos, le siguió una etapa donde aumentaron considerablemente las realizaciones fílmicas y se estableció y consolidó la empresa cinematográfica. Solo que ahora, con la instauración de la República Neocolonial, el poder estaba en manos del mercado norteamericano. Desde compañías estadounidenses, surgía un nuevo modelo en el quehacer del cine en Cuba, un cine más popular, que hacía más cercanas realidades opuestas (o lejanas), generado por una multinacional como un producto cultural de consumo y pensado para entretener al gran público.

En estas décadas se revela una marcada dependencia de las compañías hollywoodenses que se instalaban desde ya como monopolio difusor de las

tendencias “avaladas”, logrando así instaurar una uniformidad mundial, tanto sobre los presupuestos fílmicos como en la aceptación del receptor. La estética del entonces cine cubano republicano se amalgama dentro del imaginario colectivo y dentro de los patrones que imponía Hollywood.

Este fue un período lleno de comedias y melodramas, que sin dejar de seguir las marcas del cine de entretenimiento, trajo como consecuencia la masividad de la cultura popular. Al igual que en otras latitudes y épocas, la influencia mediática provocó la folklorización de la cultura y rasgos identitarios. En Cuba, la propia masividad de las producciones hizo que “partir de lo regional a lo nacional y de lo nacional a lo universal, resultara una opción tan auténtica como cualquier otra para el alma divertir... para ser universal sin dejar de ser nacional, sin dejar de ser popular” (García Espinosa, 2007).

En la década de los treinta llega el cine sonoro y, continuando estas pautas, la cinematografía se plagó de pintoresquismos: la solución para definir lo auténtico “cubano” fue priorizar en las películas la música, el canto y el baile. Por ello, nacieron también personajes-tipos como un detective “chino cubano”, Chang Li Po, y Arroyito, “un bandolero sentimental que tuvo un sentido rudimentario de la justicia social: lo que robaba a los ricos lo repartía entre los pobres con la generosidad de un millonario loco” (Bianchi, 2017, p.112). Mientras, en el negro seguía encontrando la figura para encarnar “la caricaturización de un brujo, ñañigo, santero o rumbero”.

Desde finales del siglo XIX y hasta las primeras cinco décadas del XX, Cuba había pasado de ser colonia a ser República. El cine no solo era conocido sino difundido y producido en la Isla, las realizaciones silentes habían devenido en superproducciones sonoras. Constantemente cambios políticos y socioeconómicos modificaban los gobiernos, pero el séptimo arte seguía siendo el reflejo de un conflicto universal: civilización y barbarie.

A pesar que muchos estudios se han referido al marcado cambio sobre el tratamiento de las religiones afrocubanas por las instituciones,⁴ que tuvo lugar entre los años veinte y los treinta, en el cine estas prácticas seguían asociándose al barbarismo. Mediante una mirada foránea e inexperta se construía la identidad nacional y su discurso a par-

tir de dicotomías: ciudad/campo, ciencia/supersición, educación/ignorancia, lo blanco/lo negro, ley/religión, catolicismo/creencias africanas, entre otras. Pero, a pesar de estas circunstancias, se sentía el germinar de una cinematografía nacional. La insistencia de explorar temas, personajes, ambientes y ritmos criollos, se alzaba como una manera de crear alternativa ante los patrones.

5. El nacimiento del nuevo cine (1959-1990)

El triunfo de la Revolución cubana trajo consigo cambios radicales para la Isla, pues el cambio de régimen, de capitalista a socialista, no se redujo a un tránsito paulatino, fue un zarpazo. El sistema político, social y económico era testigo de sus efectos, y todas las artes se pusieron al servicio de la nueva ideología, así como también los medios de comunicación. A propósito de la función del cine en esta nueva etapa, decía Julio García Espinosa:

El cine que proponían era un cine menos complaciente y más irreverente. Un cine cuestionador, que rescatara la Historia y pusiera en evidencia las contradicciones más contemporáneas. (...) De hecho era un golpe mortal al folklorismo y al nacionalismo más extremo. Era tal vez el paso más avanzado en el camino de la modernidad del cine latinoamericano (García Espinosa, 2000).

Junto con la explosión de la radio y la televisión, el cine se convirtió en una de las principales herramientas para la naciente Revolución. Se transformó en uno de los medios fundamentales a través del cual comunicar sus doctrinas, reflejar las ansias de esta generación y autolegitimarse ante la sociedad. En una época que polemizaba sobre la voluntad creadora y la estética del arte en relación con los principios revolucionarios, el nuevo gobierno halló un aliado en el cine, pues no había tenido que “afanarse por revolucionarlo todo, por cambiar y transformar nada por la sencilla razón que prácticamente no heredaba nada” (García Espinosa en Fowler, 2004, p. 49).

De manera paralela a los cambios revolucionarios fue creciendo la historia de la cinematografía cuba-

na, conjuntamente con la creación de instituciones gubernamentales que dictaban las nuevas normas y su estética. Con este propósito, en 1959 se fundó el Instituto Cubano de Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC). En palabras de Julio García Espinosa: “el ICAIC, desde sus orígenes, abrió un camino plural para propósitos similares. Nunca se concibió la cultura popular sólo como cultura de la tradición o del folklor, sino como cultura donde la identidad debía crecer en la contemporaneidad”.

De esta manera, crecía un cine socialmente comprometido. Algunos de los títulos que hicieron eco de estas reformas fueron: *Historias de la revolución* (Tomás Gutiérrez Alea, 1960), *El joven rebelde* (Julio García Espinosa, 1962), *Por vez primera* (Octavio Cortázar, 1967), *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), *El brigadista* (Octavio Cortázar, 1977), *Retrato de Teresa* (Pastor Vega, 1979), y mucho otros.

Además, con el arribo de estas transformaciones sobrevino una nueva perspectiva ante los prejuicios y conflictos sociales. La raza y la religión afrocubana se convirtieron en un *leitmotiv* para la obra filmica de realizadores de esta etapa, con la que exploraban otros sectores de la identidad cultural. Esto promovió la fundación del Departamento de Enciclopedia Popular (1962), desde donde se impulsó la producción de cortos documentales en estos primeros años, siempre partiendo de una perspectiva antropológica, alejándose cada vez más de la postura pintoresca y folklórica que antes de la década de los sesenta frecuentaba en la cinematografía cubana. Algunas de las obras fueron: “*Tambor batá*, de Oscar Luis Valdés, *Solar habanero*, de Sara Gómez, *Congos reales*, de Nicolás Guillén Ladrián, y en 1963, *Abakúa*, de Bernabé Hernández” (García de la Fé, 2014: 3).

Un parteaguas en la realización, antes y después de la Revolución, fue el documental *Historia de un Ballet (Suite Yoruba)* de José Massip. Hasta el momento, toda la complejidad de los rituales y las danzas de origen africano se había sintetizado como un hecho exótico. Fue con Massip que se representó un verdadero *wemilere*⁵ con bailarines del Teatro Nacional. Este hecho demostró la intollerancia, la discriminación racial que aún existía y la doble moral que surgía. Al decir de Jorge Luis Sánchez:

El documental debió haber funcionado como mandarina sobre las mentalidades pequeño-burgueses. Los orishas, que llegaron con grilletos y vivieron en la periferia de los diseños sociales de todos los tiempos en Cuba, subían al teatro y aparecían en el cine, para de esta manera reclamar la cuota olvidada del rostro de la nación que contribuyeron a esculpir (Sánchez, 2010, p. 29).

Ya para 1969, el cineasta y teórico cubano Julio García Espinosa concreta su definición de "cine imperfecto", en la cual afirma:

No exhibamos más el folklor con orgullo demagógico, con carácter celebrativo, exhibámoslo más bien como una denuncia cruel, como un testimonio doloroso del nivel en que los pueblos fueron obligados a detener su poder de creación artística. El futuro será, sin duda, del folklore (García Espinosa, 2007).

Con esta tesis se proponía la búsqueda y exploración de las raíces más profundas de la identidad cubana (las africanas), ahora desde procesos como la transculturación, el sincretismo y la aprehensión de una cultura, esta vez lejos de estigmatizaciones, esnobismos y exotismos.

Dentro de esta indagación se inserta *Lucía* (Humberto Solás, 1968). Este filme marcó un hito, entre otros aspectos, al tantear al mundo afrocubano. Precisamente, es en la primera historia (1895) donde se establece un paralelo entre las dos culturas (católica=español / yoruba=afrocubana). Al comienzo del argumento se presenta una Lucía comedia en el entorno de la iglesia cristiana, para luego, en la secuencia final, mostrarnos la evolución de este personaje envuelto por el sonido de la rumba y los bailes folklóricos. Es otra Lucía, desmedida y desbocada.

Otros filmes que sobresalen por su acercamiento a la religión afrocubana son *Cecilia* (Humberto Solás, 1981), *Una pelea cubana contra los demonios* (1971) y *La última cena* (1976), estas últimas dirigidas por el padre del cine cubano, Tomás Gutiérrez Alea (Titón). *De cierta manera* (Sara Gómez, 1977) trajo un nuevo diálogo a la gran pantalla entre antiguas creencias (religión yoruba) y la nueva ideología (socialismo). Esta vez, desde otra perspectiva se vol-

vía sobre el tema de los ñáñigos y las Sociedades Secretas Abakúas, pero ahora entra en conflicto la proyección del "hombre nuevo" y la religión afrocubana, encarnado por un obrero y una maestra de clase medio-burguesa. Separándose de los estereotipos y folklorismo del cine de inicios de siglos, *De cierta manera* realiza un análisis profundo de los orígenes y ritos de los abakúas, a la vez que se convierte en un reflejo de la realidad que se vivía en Cuba en esos primeros años de la Revolución, donde muchas veces un mismo sujeto se debatía entre el antaño conflicto de ser/parecer: trataba de acoplarse a la nueva Revolución pero sin dejar de ser, sin dejar sus raíces y religión.

En esta etapa, la religión yoruba ya no se veía asociada con el concepto de raza, sino que se entendía como marca de los sectores marginados de la sociedad: el hombre seguía regido por su naturaleza, puede cambiar donde vive, su entorno, pero no su conciencia, ni su forma de vida. Sara Gómez toma como excusa una historia de ficción para recrear escenarios y ritos ceremoniales de los abakuás,⁶ un tema alrededor del cual aún giran prejuicios y secretos. Aunque la realizadora no pudo concluirlo, este, su primer largometraje, *De cierta manera* es uno de los intentos mejores logrados al traer ante el espectador un conflicto vigente en los primeros años de la Revolución, entre los hábitos heredados de las religiones yorubas, contrarios a los cambios sociales que se vislumbraban. En la obra se sincretizan las marcas de lo étnico y se combinan los motivos religiosos con símbolos de la Revolución, para resaltar un nuevo conjunto multicultural, producto de las transformaciones sociales.

Con el fin de desprejuiciar la religión yoruba nace *Demasiado miedo a la vida o Plaff* (Juan Carlos Tabío, 1988). Aquí se vuelve la mirada sobre los prejuicios que en la nueva sociedad cubana pervivían ante los ritos religiosos y "el mal de ojo". Concha, interpretada por Daisy Granado, frustrada por sus conflictos familiares y paralizada por el temor de que alguien le estaba haciendo brujería, acude a la religión afrocubana para buscar protección en sus espíritus. Con un tono humorístico, la obra ironiza los temores que aún perviven sobre la religión de origen africano.

Ya en la década de los ochenta las nuevas políticas culturales proyectaban un cine alejado de las superproducciones hollywoodenses, que hiciera

pensar y reflejara la realidad de la vida cubana y latinoamericana en su totalidad, poniendo el punto en la mira de los movimientos sociales que se alzaban. Bajo tres premisas esenciales, nació la idea y estética de crear el Nuevo Cine Latinoamericano:⁷ la reservación de la memoria cinematográfica y audiovisual latinoamericana y caribeña; la visión del cine como industria cultural; y el desarrollo e integración del cine en América Latina y el Caribe.⁸

De este modo nacía la visión de un cine integrador, no solo en cuanto a la organización de festivales y muestras, sino también en cuanto a la construcción de una identidad, ya no solo nacional, esta vez latinoamericana. Un cine que no excluyera lo foráneo, sino que lo hiciera suyo, que incluye también las tendencias de las escuelas europeas y del neorrealismo italiano y la *nouvelle vague* francesa, donde muchas veces se mezclaban técnicas del documental con el cine de ficción.

Este Nuevo Cine hizo latente la ignorancia internacional que aún existía frente a las filmografías latinoamericanas, sus estéticas y temáticas. Llevó al panorama mundial historias contemporáneas y regionales, convirtiéndolas en universales. Este sentir provocó un conflicto entre la producción de los filmes de grandes monopolios y esta tendencia de promover un cine que hiciera pensar y aportara ideas ante la pasividad del espectador.

En resumen, este período del cine cubano estuvo dominado por los presupuestos políticos del ICAIC quien, desde su fundación en 1959, afirmaba en la Ley 169 que: “el cine debe conservar su condición de arte y, liberado de ataduras mezquinas e inútiles servidumbres, contribuir naturalmente y con todos sus recursos técnicos y prácticos al desarrollo y enriquecimiento del nuevo humanismo que inspira nuestra Revolución”.

6. Un cine especial (1990 a 2017)

La década de los noventa traería consigo grandes cambios para la Isla. Con la caída del campo socialista, culminaba una etapa dorada de apoyo económico entre Cuba y la antigua Unión Soviética, para dar paso a un nuevo momento de crisis económica que se llamaría Período Especial⁹. Estas tensiones también influyeron en la vida política y social de

país, y el cine, en su afán mimético, dio cabida a las nuevas temáticas que circundaban.

Pero, además de enfrentar la grave situación que se vivía en Cuba, los filmes de inicios de los noventa transitan a su vez un dilema propio: fomentar un cine de autor o comercial. Conflicto que obviamente en estos años se apreciaba también desde dimensiones políticas, pues muchos lo entendían como polos contrarios. No era posible hacer e impulsar la creación de un cine de autor (que representara la identidad nacional y siguiera las normas institucionales del ICAIC) y a la vez comercial (según el canon de las grandes productoras cinematográficas). Al decir del guionista Ramón Pérez Díaz:

En ningún país se hace cine de arte (...) El ideal no es lo anticomercial, sino lo consustancial de los dos valores. Hacer cine de Arte y Comercial es la meta soñada, pues resulta muy difícil conjugar los dos valores. Es bueno que el mandamás del ICAIC aliente esas ideas. La práctica le enseñará muchas cosas, y entre ellas, la imposibilidad económica de hacer cine anticomercial (García Borrero, 2008).

Dentro de la dependencia comercial que tenía con el gobierno de Cuba con la Unión Soviética, evidentemente se incluía la producción cinematográfica de la Isla. De manera que, aunque las temáticas y dirección respondían a las exigencias nacionales, las técnicas: “cámaras, luminotecnias, laboratorios, películas vírgenes, reveladores a color, sonido, dependían de los suministros de equipos de la Unión Soviética y de Europa Oriental” (Fernández, 2008). Así se entiende que esta crisis fue la causa principal de muchos cambios de política y administración, que paulatinamente sucedieron en Cuba, como un intento de aliviar las dificultades que existían en los años noventa.

Al reducirse drásticamente el presupuesto financiero del ICAIC para la realización fílmica, y como una tentativa de recuperación y mantención de las realizaciones, surgieron las coproducciones, la mayoría de ellas con “España, Francia y México, que muchas veces imponían guiones o directores o actores quedando mal parado el abordaje de temas cubanos” (Fernández, 2008). Algunos resultados de esta nueva etapa de coproducciones son los filmes *Maité* (Eneko Olasagasti y Carlos Zabala, 1994), *Kleines Tropicana* (Daniel Díaz Torres, 1997),

Un paraíso bajo las estrellas (Gerardo Chijona, 1999) y *Hacerse el sueco* (Daniel Díaz Torres, 2000).

Pero al decir de críticos y estudiosos de la historia del cine en Cuba, la crisis económica que trajo el Período Especial también dejó saldos positivos para la producción fílmica. Pues al buscar y obtener financiamiento de instituciones extranjeras, se lograba una mayor libertad creativa (Fernández, 2008). De esta manera, se conseguía cierta independencia de las normas y políticas culturales fijadas por el ICAIC. El cine de finales de siglo XX era hijo de su tiempo, sobre la pantalla proyectaba temáticas contemporáneas y de referencia nacional, así como las incertidumbres sobre la crisis.

De manera general, se mantuvieron algunos asuntos ya tratados también en otras etapas de la filmografía cubana, pero dadas las nuevas circunstancias, la mayoría de las realizaciones se enfocaron en temáticas que urgían al fin de siglo cubano como: "La emigración, la vivienda, la creciente pobreza material, la burocracia, el impresionante auge de la religiosidad africana y católica, la corrupción, los existencialismos y los conflictos de identidad en tiempos de dificultad" (Álvarez Pitaluga, 2016).

La visión noventera del cine cubano se define por la representación de la crisis económica (Período Especial) y sus consecuencias y experiencia. Se puede observar como tema principal, contexto de la cinta o mediante la personificación. Finales de los años noventa e inicios del milenio, el discurso cinematográfico cubano se ve marcado por la crisis económica y producto de ella, surge personajes que encarnan el desencanto, la escasez y la frustración. Algunas de las películas de esta etapa que resaltan por su visión noventera son "*Hello Hemin-gway* (Fernando Pérez, 1990), *Madagascar* (Fernando Pérez, 1994), *El elefante y la bicicleta* (Juan Carlos Tabío, 1994), *Reina y Rey* (Julio García Espinosa, 1994), *Pon tu pensamiento en mí* (Arturo Soto, 1995), *Amor vertical* (Arturo Soto, 1997), *La vida es silbar* (Fernando Pérez, 1998), y *Las profecías de Amanda* (Pastor Vega, 1999)" (Álvarez-Pitaluga, 2016).

En la tercera etapa analizada (1990-2017), resalta el filme *Fresa y Chocolate* (Titón y Tabío, 1993). A pesar de su cercanía temporal y de compartir un mismo director con *Plaff*, ambos filmes enfrentan la temática de la religiosidad afrocubana partiendo de diferentes enfoques. En *Plaff*, de manera satíri-

ca, se profundiza sobre los miedos y prejuicios que giran en torno de los ritos yorubas; mientras que la segunda película desacraliza la relación entre los creyentes y las deidades yorubas; los diálogos con los orishas ya no son en lengua bantú, sino que se comunican en un castellano coloquial. Así, Nancy (Mirta Ibarra) le pide a Oshún por Diego (J. Perugorría): "Ayúdalo, chica, no te vas a arrepentir".

Aunque la película surge como una crítica al sistema que regía la Isla y tematiza la homofobia y los temores y desconocimiento que existían aún en Cuba, otros subtemas enriquecen la trama principal, como es el caso de la religiosidad. Varios símbolos que aluden a esto rodean constantemente los fotogramas de la cinta: desde los girasoles que lleva Diego a su apartamento la primera vez que presenta su "Guarida" al espectador, referente directo a la Virgen de la Caridad del Cobre, hasta el altar a la Patrona cubana, la cruz de guano bendito y el ojo detrás de la puerta, talismán para proteger del mal de ojo o las malas lenguas, símbolo también del sincretismo que han sufrido las religiones de origen africano.

Además, la secuencia de las plegarias de Nancy (Mirtha Ibarra) a la Santa Bárbara (Shangó), se asocia al filme *Cecilia* (Humberto Solás, 1981), específicamente a una de sus primeras escenas donde el personaje Cecilia (Daisy Granado) se hace un baño espiritual, rito donde, untándose miel, suplica amparo a la Virgen de la Caridad (Oshún).

Otra producción que refleja el intrigante misterio de las religiones en Cuba es el filme *María Antonia* (Sergio Giral, 1990), basado en la obra teatral homónima de Eugenio Hernández Espinosa. En esta cinta se subraya la religión yoruba como marca de los sectores marginados, distinguiendo una estructura de clases. Pone en la palestra conflictos que aún existían en la realidad cubana contemporánea en los últimos años del siglo XX: los prejuicios raciales. La religión se percibe como un *fatum*, una especie de destino fatalista, porque "si te sales del camino del santo, el santo pide sangre", le dice el padrino a María Antonia (Alina Rodríguez).

En el panorama más actual del cine cubano, han llegado títulos como *La vida es silbar* (Fernando Pérez, 1998), *Las profecías de Amanda* (Pastor Vega, 1999), *Miel para Oshún* (Humberto Solás, 2001), *Santa Camila de La Habana Vieja* (Belkis Vega Bel-

monte, 2002), *Entre ciclones* (Enrique Colina, 2003), *Los dioses rotos* (Ernesto Daranas, 2008), y más recientemente, *7 días en La Habana* (Varios, 2012), *Bocaccerías habaneras* (Arturo Soto, 2013), que si bien han profundizado en distintas temáticas, ninguno ha aportado nuevas miradas sobre la religión yoruba. La realización cinematográfica de hoy ha seguido los mismos patrones definidos en etapas anteriores: personajes estereotípicos, el espacio, el solar como sitio predilecto para desarrollar escenas de rumba y rezos, la religión como sinónimo de negritud o marginación.

7. Conclusiones

La historia del cine cubano comenzó desde fines del siglo XIX, pero no fue hasta inicios de la pasada centuria que se fortaleció. Si en los primeros años eran pocas las realizaciones fílmicas y dependían en su mayoría de las compañías norteamericanas y las casas productoras extranjeras, pronto el cine cubano alcanzó mayoría de edad e independencia. Si en un momento seguía los patrones del cine comercial, luego, en los años sesenta, fue buscando un estilo más personal “mezcla singular en lo formal de neorrealismo italiano, *free cinema* inglés y *nouvelle vague* francesa, y en el contenido, de temas cubanos”, (Fernández, 2008) unido a la estética de cinematografía latinoamericana. Así, recurrían temáticas como la esclavitud en Cuba, la lucha de independencia contra España y las luchas sociales del período republicano, junto con el asunto de las religiones cubanas. Aunque en algunos casos esta puede no ser parte de la trama principal, ha quedado mostrado cómo siempre las creencias de origen africano se encuentran de trasfondo en la filmografía cubana, siendo esta espejo de los imaginarios cubanos.

Al observar diferentes períodos del cine cubano y del tema religioso en él, se aprecia cómo ha mutado el trato audiovisual y el valor que se le ha dado a este: primero con perjuicios y estigmas, para luego, en muchas realizaciones, estereotiparlo. Hoy no hay una religión africana en Cuba, es afrocubana, o como mucho se denomina cubana. Si bien se reconoce su origen, ella ha vivido procesos de sincretismo y asimilación para dar como resultado una manifestación propia y única. Conviven día a día el catolicismo que trajeron a la Isla los españo-

les junto con la espiritualidad de las deidades que vinieron con los esclavos de África, conformando las creencias cubanas, el sistema mágico-religioso que es la base de las costumbres populares, la cultura, las tradiciones, y en resumen, de aquello que se llama ser cubano.

En el audiovisual cubano contemporáneo ya no existe recelo para explorar los ritos afrocubanos. Aunque hoy muchos siguen tratando este tema de manera superficial al incorporar personajes tipos, otros realizadores han optado por develar detalles del mundo afrocubano, buscando un lenguaje propio, donde dialoguen las tendencias modernas y las raíces más profundas de la cubanidad. Pero mucho queda aún por andar y decir sobre la cultura yoruba; este vasto patrimonio cultural cubano solo espera por nuevos enfoques fílmicos que descubran las creencias de esta Isla.

Notas

1 La religión yoruba se asocia a las prácticas, creencias y tradiciones espirituales realizadas en Cuba, que fueron originadas en el pueblo yoruba en África Occidental.

2 Esta división de períodos no es fortuita, responde no solo a la producción fílmica (cualitativa, cuantitativa), sino también a los cambios políticos e institucionales que sufrió la Isla, y sus consecuencias sobre la realización cinematográfica.

3 Otros autores afirman que este no fue el comienzo del cine cubano, sino que “el verdadero origen debamos buscarlo en los espectáculos populares que presentaban vistas fijas y panoramas, a principios de 1894”. Joel del Río: “Las primeras seis décadas del cine cubano”, en *La Jiribilla*.

4 Según Raydel Araoz Valdés:

Acta número 1 de la Sociedad de Folklore Cubano, fundada a inicios de los años veinte:

“...por último, el estudio descriptivo, encaminado a un fin de verdadera terapia social, de ciertas prácticas morbosas como los actos de brujería y ñañiguismo, en que, de forma tan expresiva, se manifiesta la baja vida popular” (*Archivo del Folklore Cubano*, La Habana, no. 1, 1924).

Sociedad de Estudios Afrocubanos (años treinta):

[...] estudiar con criterio objetivo los fenómenos (demográficos, económicos, jurídicos, literarios, artísticos, lingüísticos y sociales en

general) producidos en Cuba por la convivencia de razas distintas, particularmente la llamada negra de origen africano y la llamada blanca caucásica, con el fin de lograr inteligencia de los hechos reales, su causas y consecuencias, y la mayor comprensión igualitaria de los diversos elementos integrantes de la nación cubana (*Estudios Afrocubanos*, La Habana, no. 1, 1937).

5 Fiesta que se celebra en Santería en honor de un orisha.

6 Según el DRAE: Perteneiente o relativo a la sociedad Abakuá, de origen africano, formada solo por hombres. // Miembro de esta sociedad.

7 En 1985 se creó la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, donde se unían dieciocho países del continente.

8 <<http://cinema23.com/trayecto23/el-cine-cubano-despues-de-la-revolucion/>>

9 La etapa que comprende el fin de la década de los ochenta y el comienzo de los años noventa fue conocida como "Período Especial", el cual fue nombrado así a raíz de un discurso de Fidel Castro, con el cual hacía referencia a la crisis económica que enfrentaría la Isla tras la caída del campo socialista como un "período especial en tiempos de paz".

Referencias Bibliográficas

- Agramonte, A. (1966). *Cronología del cine cubano*. La Habana: Ediciones ICAIC.
- Álvarez Díaz, M. (2009). "La miel de lo negro y lo blanco en el cine cubano". *Cuba, una identita in movimiento. Archivo Cubano*. <<http://www.archivocubano.org>>
- Álvarez Pitaluga, A. (2016). "Retrospectiva histórica del cine cubano (1959-2015)". *Revista Estudios del Desarrollo Social: Cuba y América Latina*. Vol. 4 no. 2, La Habana.
- Araoz Valdés, R. (2017). "Los negros brujos del cine silente cubano". *Revista Cine Cubano*. 20 nov. 2017 <<http://www.cubacine.cult.cu/revistacinecubano/digital17/articulo41.html>>
- Bianchi Ross, C. (2017). *El crimen de la mancha en el espejo y otras historias*. La Habana: Ediciones Boloña.
- Cabrera, L. (1993). *El monte*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Cabrera, L. (2012). *Cuentos negros de Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Castillo, L. & Agramonte, A. (2012). *Cronología del cine cubano II (1937-1944)*. La Habana: Ediciones ICAIC.
- Del Río, J. (2017). "Las primeras seis décadas del cine cubano". *La Jiribilla*. 13 dic. 2017 <http://epoca2.lajiribilla.cu/paraimprimir/nro54/1480_54_imp.html>
- Douglas, M. E. (2008). *Catálogo del cine cubano 1897-1960*. La Habana: Ediciones ICAIC.
- "El cine cubano después de la Revolución". *Cinema 23*. 13 dic. 2017 <http://cinema23.com/trayecto23/el-cine-cubano-despues-de-la-revolucion/>
- Fernández, A. A. (2008). "Breve acercamiento al cine cubano de la Revolución (1959-2000)". *Otro lunes, Revista Hispanoamericana de Cultura*. Abril.
- Fowler, V. (2004). *Conversaciones con un cineasta incómodo*. La Habana: Ediciones ICAIC.
- García Borrero, J.A. (2008). "1959: el kilómetro cero del cine cubano revolucionario". *Cine cubano, la pupila insomne*. 13 dic. 2017 <<https://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com>>
- García de la Fé, J. M. (2014). "Las religiones afrocubanas en el cine nacional". (Tesis licenciatura, Universidad de Matanzas Camilo Cienfuegos, Cuba).

- García Espinosa, J. (2000). "La vida como un camino de atajos". *Un largo camino hacia la luz*. La Habana: Edición Unión.
- García Espinosa, J. (2007). "Las señales del cine imperfecto". *Revista Cine Latinoamericano*. 20 nov. 2017 <sergiotrabucco.wordpress.com>
- Ortiz, F. (1983). *Contrapunteo del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Ortiz, F. (2017). "Por la integración cubana de blancos y negros". *La Jiribilla*. 13 dic. 2017 http://www.lajiribilla.com.cu/2001/n18_septiembre/fuenteviva.htm
- Pichardo, H. (1965). *Documentos para la historia de Cuba*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Rodríguez Torres, L. (2017). "Cine cubano, sociedad y Revolución", 13 dic. 2017 www.monografias.com
- Sánchez, J. L. (2010). *Romper la tensión del arco: movimiento cubano del cine documental*. La Habana: Ediciones ICAIC.

- Sobre la autora

Anet González Valdés es Licenciada en Letras por la Universidad de La Habana. Fue por cinco años redactora/editora de Ediciones Boloña, en la Oficina del Historiador de La Habana y coordinadora del Premio Casa Víctor Hugo, galardón que estimula la investigación literaria. Ha participado como ponente en Congreso Internacional de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, LASA, Lima (2017) y Barcelona (2018).

- ¿Como citar?

González, A. (2019). Un cine de creencias. La presencia de la religión yoruba en la filmografía cubana. *Comunicación y Medios*, (39), 52-63.