

(-) *Talco* para lo negro

Expresiones de ascendencia africana en la cinematografía cubana: trazos de viejo dilema.

Maribel Rivero

Historia de un ballet (fotos: Cortesía de la autora).

En la zona del parque en otro tiempo reservada a los negros discutimos largamente sobre asuntos que a lo largo no tuvieron solución.

SIGFREDO ARIEL

Las religiones populares han ocupado un lugar significativo en el imaginario social y cultural de la nación, tanto en el plano de lo cotidiano como en el de la creación artística. La impronta que éstas han dejado en la imagen cinematográfica no sólo permite trazar los derroteros de la política cultural sobre los que se ha sustentado el tema socio-religioso de raíz negra a lo largo de la historiografía cubana, sino que además deja entrever ciertas problemáticas que suponen un antes y un después de enero de 1959.

Desde la incipiente aparición de una cinematografía nacional en la primera década del siglo XX, el tema fue centro de atención

en los materiales de carácter testimonial que rodó Enrique Díaz de Quesada junto a la productora Santos y Artigas. *El cabildo de Ña Romualda* (1908), *La hija del policía o En poder de los ñañigos* (1917) y *La brujería en acción* (1920) destacan entre los materiales que revelan el interés por captar algunas zonas de conflicto en la temprana república. La trilogía anuncia un enfoque de las temáticas inherentes a las prácticas culturales de un sector subalterno que devino mecanismo de reproducción de efectos secundarios —marginación, racismo— y que consolidó un tipo de relaciones que excluyó sus valores tradicionales y estéticos. El mismo efecto infirió la introducción del sonido en la década del 30. Propuestas tales como *Maracas y bongó* (1932), *Tam Tam o El origen de la rumba* (1937), *María la O* (1947) o *Yambaó* (1956), procuradas para la competición con el mercado internacional, divulgaron una imagen falseada de lo afro sólo como epidémica coartada para atraer al público que instituyó una idea pseudo-folclorista de la identidad cubana.

En el nuevo paisaje de transformaciones propiciadas por el triunfo revolucionario, las artes audiovisuales volvieron su mirada sobre modelos vivenciales tradicionalmente marginados en una vocación por insertarlos en el proceso. Sus prácticas socioculturales fueron atendidas por los creadores desde el instrumental teórico y la experiencia que el nuevo contexto les brindaba. Entre las propuestas estéticas que sobresalieron en esta fase inicial, el documental y el noticiero ICAIC emprendieron el coloquio con temáticas de orden social promoviendo el debate público en torno a un sector desatendido a través de la historia.

En la edificación del incipiente proyecto, la demanda de una heterogeneidad humana —cultural y racial— constituyó una clave de vital importancia. En el trazado de conversiones se emplazó el ejercicio de las igualdades raciales para integrar a las *amplias mayorías históricamente marginadas*. La recuperación de principios conformadores de nuestra identidad apor-



La última cena

tados por la familia negra y la supresión de su inequidad, implicaron temas de preocupación inmediata en el joven poder.

A pocos días del triunfo revolucionario (22 de marzo de 1959) su máximo líder abordó en discurso el tema de la discriminación racial en Cuba, estableciendo la línea política a seguir por el gobierno con vistas a su solución. Para ello expresó: "una de las batallas en las cuales es necesario hacer hincapié es porque se acabe la discriminación racial en los centros de trabajo y en los centros de recreo". El liderazgo tuvo en cuenta también los mecanismos para desarraigarla en su manifestación subyacente: "...no se trata del problema de la medicina o de los alquileres sino algo que toca a los prejuicios, a motivaciones inconscientes, que son más duras de vencer que los propios intereses creados". Sin embargo, la supresión del racismo como concepto político y no como imprescindible factor cohesivo de nuestra identidad nacional no eliminó el proceso de desarraigo consciente del prejuicio racial. [Guanche: 1996, 53]

En este sentido, se propusieron temas en la producción cinematográfica que evidenciaban la preocupación por reivindicar e insertar a la raza negra en el reciente escenario. Eduardo Manet realiza en el año 60 *El negro*, un documental didáctico para la divulgación pública de las reformas realizadas en este campo, que paradójicamente no toma imágenes del contexto emergente. En su lugar se apoya en un discurso directo y exento de metáforas de corte historiográfico, mediante la utilización de fotos fijas, material de archivo y noticieros internacionales que muestran la intolerancia a nivel global para con los negros. La omisión reflexiva acerca de la problemática en la trama social en la que se inserta, y que funciona como antagonista del pasado que se ilustra, atenta contra la intención de debate en caliente que pretende el filme.

La permanencia de los prejuicios raciales en la formación de estereotipos en la conciencia pública continuó lastrando la percepción de las prácticas religiosas sincréticas. Si bien la Revolución tuvo desde sus inicios como plataforma el respeto

al ejercicio religioso, las concepciones ideológicas del *corpus* socialista—sustentadas en el materialismo científico—colisionaron con la tradicional subordinación de la política a la veneración de un panteón de deidades otras por parte de estos cultos. El pensamiento oficial diagnosticó el hecho religioso como un fenómeno discrepante del sistema, lo cual se tradujo en una especie de dicotomía entre fe religiosa y actitud revolucionaria. Esta tensión entre religión y política condicionó las relaciones hasta los años 90, período durante el cual los actos de contenido litúrgico de las creencias sincréticas provenientes del continente negro no fueron convenientemente acogidos.

En este contexto de agrupamiento y formación de un fuerte pensamiento abocado hacia la integración social surge un filme que marcó profundamente la política cultural del período. *PM* (1961), cortometraje que revierte en su imagen la vida de una comunidad marginal—en la que el negro es mayoría— fue precisamente el detonante de la primera polémica entra las instancias de poder y los intelectuales. Su autor, Sabá Cabrera, acopia—desde una visión meramente contemplativa— el ambiente cotidiano de un sector subalterno que vive al margen del proceso al mismo tiempo que se fraguaba la estremecedora reforma sociopolítica. Si bien no contiene logros estéticos de relevancia para nuestra cinematografía, si trascendió ante la comisión censora del ICAIC, quien la proscribió por desbordar su fotografía en la indagación existencial de sujetos enajenados ante el acontecimiento revolucionario. Una arista poco alentadora de la realidad cubana, pero no por ello menos cierta. Del (des)encuentro surgió *Palabras a los intelectuales*, primera formulación del perfil político que debía presuponer el arte y la literatura. A la historia pasó como el pronunciamiento de Fidel en torno a la creación, que tiene su vértice en la cita: "Dentro de la revolución todo; contra la revolución ningún derecho", y también el rompimiento total de un grupo de intelectuales con el sistema a partir de entonces.

En tanto ingrediente matricial de la cultura popular y la identidad nacional, algunas expresiones de la cultura afro descendiente fueron acogidas por instancias culturales. Bajo la subvención estatal se creó en el Teatro Nacional de Cuba un departamento dedicado al desarrollo de manifestaciones del folclor, que le concedió a los Estudios Afrocubanos un primordial espacio. La creación de talleres y seminarios de corte etnológico sobre temáticas de origen africano, así como de publicaciones especializadas en el tema consolidaron su profundización en el plano teórico como premisas de nuestra tradición artística.

Este enfoque de rescate y valorización cultural de las prácticas de raigal africano fue el que retomaron los creadores del medio cinematográfico. Como reflejan los cortometrajes *Historia de un ballet* (1962) y *Abakuá* (1963), las expresiones religiosas se retomaron como hechos de connotación artística de una tradición cultural a preservar. Realizado por José Massip, quien va a dedicar gran parte de su obra al tema negro, *Historia de un ballet* asume como referente la puesta en escena de la obra *Suite Yoruba*. La cinta refleja las danzas de un Wemilere en honor a los Orishas, deidades del panteón africano que representan sus bailes y ritos en un espacio hasta entonces exento de estas ceremonias: el escenario teatral. En la indagación del ritual danzario, el coreógrafo Ramiro Guerra se apropia de los bailes de Changó, Oshún, Elegguá y Yemayá y los revierte en un ejercicio estético. La apropiación de los valores semánticos de la música recrea una atmósfera en la que se desenvuelven los personajes que encarnan las deidades orishas en una suerte de *performance*, en el cual se exponen sus colores típicos, sus atuendos y atributos desde una concepción puramente plástica.

Desde este mismo ángulo, pero asumiendo otra de las prácticas legadas por el continente negro, Bernabé Hernández realiza *Abakuá*. En él se expone por vez primera ante el ojo público una ceremonia de iniciación ñañiga, exclusiva de la casa templo que los acoge y de los *ecobios* que la conforman. Un grupo activo de una cofradía es el protagonista de la cinta, sin embargo, su actuación no posee connotaciones religiosas sino que se ilustra en tanto hecho artístico. El testimonio pretendía develar al espectador pasivo un fragmento del complejo universo *abakuá*, sin embargo no fue exhibido en el circuito cinematográfico. Para entonces el racismo ya se daba como un fenómeno superado. En la Segunda Declaración de La Habana (1962) se hablaba del tema en pretérito, proclamando que habían sido eliminados todos sus signos.

Agitada por la madurez estética emergía una nueva generación de cineastas, dentro de la que sobresalen Sara Gómez y Nicolás Guillén Landrián. Esta primera realizadora negra dedicó parte de su corta carrera al reflejo de la problemática socio-religiosa de su raza. *Crónica de mi familia* (1965) es un desafiante ejercicio en el que hurga a tra-

vés de su historia familiar en la sicología del negro. Desmontando su árbol genealógico y recreando la vida de cada uno de sus parientes, el cortometraje devela los mecanismos que provocan actitudes contradictorias dentro de la propia raza y deterioran su autoestima. La toma de la vida cotidiana en comentarios escuetos, de crítica contenida, cuestiona la clase media dentro del ámbito de las sociedades de negros durante la república y reprocha su modo de vida al imitar a la familia blanca burguesa. A estos planos contraponen el ambiente solariego en el que vive otro fragmento relegado de consanguíneos que denotan los prejuicios raciales existentes entre los mismos.

Otra cara de la misma moneda es la figura de Nicolás Guillén Landrián, cineasta al que aún se le debe una detenida investigación. Su fugaz filmografía, de perfil antropológico y verbo mordaz, descubre la esencia de sus personajes y del medio social que los acoge para sacar a flote las vivencias y aspiraciones que subyacen bajo una manera de existir. Dentro de ésta el tema de la negritud no se manifiesta de manera explícita, sino como una inquietud latente que resalta desde *En un barrio viejo* (1962), su *opera prima*. Con una manera de decir contemplativa y sutil, haciendo uso de la ironía como recurso lúdico en la comunicación con el espectador, Landrián expone la vida del solar, sus personajes y las prácticas cotidianas que tienen lugar en este espacio tan apelado en la implementación de las creencias populares durante las décadas de los 80 y los 90. Despojada de toda discreción su cámara toma por primera y única vez dentro de la filmografía nacional la ritualidad de la Regla de Palo Monte, una de las presentes prácticas legadas por el acervo africano y que ha sido totalmente depuesta por la imagen en movimiento.

Paralelo a las transformaciones que removían el acontecer político y cultural en el mundo, en Cuba se institucionalizaba la integración con el este europeo y se imponía su aparato ideológico en todas las esferas de acción pública. La edificación de un proyecto auténtico y errático como lógica consecuencia de su trayectoria inédita se veía reemplazado por una experiencia que no tenía en cuenta las particularidades de nuestro contexto. El remedo del marxismo en toda su dimensión propició la exclusión de identidades propias y prácticas religiosas, dentro de las cuales las de ascendencia africana se vieron forzosamente embestidas. *Acerca de unos personajes que unos llaman San Lázaro y otros Babalú Ayé* (1968) se hace eco de estas circunstancias. En este documental el fenómeno religioso no es descontextualizado como en *Historia de un ballet* y *Abakuá*, sino que se investiga desde sus predios. Para ello Octavio Cortázar compila imágenes de la peregrinación a El Rincón realizada cada 17 de diciembre con el objeto de analizar el sincretismo católico-africano. Su enunciación se suscribe a los presupuestos del ideario marxista, des-

de el cual se concibe este tipo de credo como una huella de las sociedades precedentes y como síntoma de una colectividad ignorante y trastornada, visión que la crítica de la época apoya al afirmar: "...de las entrevistas se obtienen testimonios que muestran el carácter subdesarrollado de este tipo de fenómenos..." [Pineda: 1969, 54]. Este discurso desvalorizador de toda práctica religiosa operó la tendencia a seguir en la década que surgía.

Los años 70 irrumpieron con el I Congreso de Educación y Cultura, acontecimiento que marcó los derroteros de la política cultural trazada en el período. Como se sabe, en él se debatieron temas inherentes a la educación, la religión, la cultura y dentro de ella —una vez más— el papel del intelectual dentro del proyecto social. En su contexto se dictaminó oficialmente la advocación al ateísmo científico implícita desde principios del proceso, obstruyendo el mecanismo reproductor de la religiosidad a la mínima expresión comunitaria y privándolo de acceso difusivo fuera de esta atmósfera. Una medida del estigma percibido sobre las prácticas puede verse en las declaraciones finales de la convención —en el acápite que corresponde a la educación— donde se le atribuye a estas prácticas la causa de la delincuencia juvenil, al considerar que *tienen importante papel en esta los problemas religiosos, especialmente las sectas procedentes del continente africano*.

Un punto alrededor del cual se encaminaron las declaraciones del Congreso fue la centralización de los medios masivos de comunicación. Al cine, en tanto soporte artístico protagonista dentro del proceso, el Congreso solicitó "la continuación e incremento de películas y documentales cubanos de carácter histórico como medio de eslabonar el presente con el pasado y plantear las diferentes formas de divulgación y educación cinematográficas para que todo nuestro pueblo esté en condiciones de ser cada vez un espectador activo y analítico entre las diversas manifestaciones de este importante medio de comunicación". En consecuencia, el denominador común de los filmes del decenio giró en torno al pasado para completar la imagen cultural de la nación, acentuando lo deformado de aquellas relaciones en la exaltación del presente. Se advierte así en la filmografía de la década una marcada tendencia hacia la representación de temáticas relacionadas con la presencia de la cultura de ascendencia africana en la nación en tanto sector expoliado durante épocas precedentes y protagonista de las luchas por la liberación del país. Su recurrencia como tema dentro de los filmes del decenio dio lugar a la denostada denominación de *negrometajes* del ICAIC, relacionada de alguna manera —y en inadvertida sintonía— con una filmografía denominada *blaxploitation* de factura y tema negro que se gestaba en los Estados Unidos a raíz de las luchas por los derechos civiles.

Dentro de la línea despusa la trilogía *El otro Francisco* (1974), *El rancheador* (1976) y *Maluala* (1979), filmes de la autoría de Sergio Giral que recrean hechos históricos en el contexto colonial referido a la esclavitud, con el interés por rescatar y valorizar los conflictos del hombre negro. Sin embargo, no se aprecia en ellas un cuestionamiento más profundo del tema, ni de otros conflictos subyacentes dentro de la raza como la relación de pareja interracial, el accionar de la vida de libertos en las zonas urbanas, o el pensamiento de los terratenientes negros que llegaron a poseer dotaciones de esclavos; fenómeno éste que hubo de esperar al nuevo milenio para ser llevado a la pantalla.

El género histórico funciona en *La última cena* (1976) como soporte sobre el que erigir una inédita mirada al negro en tanto voz diferenciada que responde a su diversidad étnica. Desde un enfoque que desborda la reconstrucción del hecho histórico para profundizar en la actitud del individuo frente a circunstancias atemporales, esta obra rodada por Tomás Gutiérrez Alea destaca como el mejor exponente de la década; al que sólo habría que reprocharle el haberse limitado a los conflictos de la plantación. Congos, mandingas, caraballes y negros criollos —junto al español— fusionan sus culturas, costumbres y dioses en un espacio que jerarquiza sus discursos y que sintetiza simbólicamente el forzoso proceso de transculturación que dio existencia a la nación cubana. A la mesa del *señor* todos son convocados hacia la reflexión colectiva de dos conceptos fundamentales sobre los que se pronuncia el filme: la verdad y la libertad; el mismo par categorial al que el director recurriera en *Una pelea cubana contra los demonios* (1971) para realizar un análisis epistemológico del discurso mediante el cual la iglesia católica refrendaba su posición dominante en los momentos que se gestaba la cultura nacional.

La mirada contemporánea desarrollada en los 70 que interpreta el universo socio-religioso de origen africano se contiene en una muestra única: *De cierta manera* (1974). En la persistencia por reflejar zonas problemáticas de la sociedad emergente inherentes a su naturaleza negra, ya con antecedentes en *Crónica de mi familia*, Sara Gómez rueda su obra póstuma. La cinta deviene el más fiel testimonio de las contradicciones existentes alrededor del sector marginado, cuyos conflictos en el ámbito oficial parecían ya resueltos. A manera de estudio sico-sociológico, la película recoge un rito religioso para acercarnos a los rasgos de la secta Abakuá. Sin embargo, la intención de recrear el ritual náñigo se desdobra en una crítica tácita hacia este complejo religioso como sustentador de rasgos machistas y contraproducentes para el desarrollo de la sociedad. La directora propone la devastación de todo ese conjunto de códigos morales y valores religiosos, augurando un futuro que queda hoy en la utopía.

La masiva participación de combatientes cubanos en la guerra de Angola (1975-1976), Etiopía (1977-1978) y el apoyo prolongado a las luchas de liberación de Namibia contra Sudáfrica restablecieron en alguna medida las relaciones entre Cuba y África, descontinuadas desde fines del siglo XIX. Las experiencias de los internacionistas y las relaciones generadas en el intercambio coadyuvaron al reconocimiento de una conciencia identitaria afro-caribeña, apenas asumida con anterioridad. No obstante, el mutismo en torno a la problemática racial durante esta década y la posterior sólo fue interrumpido por exiguas referencias al tema como fenómeno superado. Su mención en el discurso dominante se vindicó alrededor del concepto de mestizaje en tanto factor cohesivo de la identidad de la Isla, soslayando sus singularidades étnicas.

Se puede afirmar que en los años 80 ocurrió un proceso inverso al acontecido anteriormente en la relación entre vanguardia artística y política. Protagonizado por jóvenes nacidos y formados ya dentro de la Revolución, el movimiento intelectual surgido en dicho decenio creó fisuras en la estética dominante que incidieron desde la esfera artística, en lo político y social [Mosquera: 1988, 26].

A partir de *Cecilia* (1982), la representación de deidades, iconos y una simbología inherente a las religiones sincréticas afro-descendientes (fundamentalmente de la santería), la imagen cinematográfica ingresará gradualmente estos signos a su estética. En esta película Humberto Solás revela la eclosión de la criollez en el siglo XIX a través de un lenguaje tropológico cargado de símbolos de la religión yorubá. Emergen así a manera de códigos la asociación del personaje de Cecilia con Oshún, diosa sensual dueña de los ríos, y el de Pimienta con Changó, guerrero que domina el rayo y el trueno. El mito y los atuendos de cada uno de los orishas es sublimado y a la vez rescatado en una dimensión culturológica, cuando ambas figuras mitológicas surgen en la pantalla resignificadas como atributos que cualifican esa mezcla de sensualidad y arrojo que se tipifica a los cubanos.

Trascendida la etapa historicista, una nueva generación de cineastas dirigió sus experiencias visuales hacia el enfoque social y el reconocimiento de una conciencia crítica que no se había proclamado ampliamente hasta este momento. Para ello apeló en primera instancia a lo circunstancial, exponiendo en un diáfano lenguaje de matiz cómico conflictos internos de los diferentes sectores sociales extraídos de la urgente realidad. Es así que el universo popular protagonizó los filmes en el tema abordado y en el lenguaje utilizado, tendiendo hacia la jerarquización de las prácticas cotidianas.

Si bien en *Cecilia* la incorporación de códigos afro-religiosos se produce a través de un tema histórico y legitimado por las letras, en otros filmes de la década se

van a corporeizar en anécdotas que revelan temas y personajes del contexto inmediato. Sus argumentos, mayormente centrados en exhibir al individuo en su interrelación con el medio, tendieron a la exacerbación de las cualidades de lo cubano popular. Desde relatos que desbordan la temática socio-religiosa, como *Se permutó* o *Plaff* o *Demasiado miedo a la vida* (1988), los realizadores recurrieron a expresiones y códigos sincréticos de la religión cubana en el trazado de los personajes, en la manera de representarse la vida así como de enfrentar y solucionar sus conflictos. En *Plaff*, de Juan Carlos Tabío, la práctica religiosa es interpelada —conjuntamente con problemas sociales como la burocracia y el estatismo— en tanto complejo que caracteriza las actitudes retrógradas de Concha, personaje que encarna las contradicciones entre el pasado y el presente a nivel de concepto. La filosofía de Concha se exterioriza con anterioridad en *Se permuta* (1983) a través de Gloria (Rosa Fornés), personaje que traslada a la pantalla de manera acrítica remanentes subliminales que subsisten en la idiosincrasia popular. En boca suya se validan frases como: "¡negro... Ni el teléfono!", que en el afán por apelar a resortes lúdicos no reprenden los rasgos de una cultura hipócrita, sino que los asienta como caracteres originarios de nuestro temperamento.

Inmersos ya en la temática religiosa propiamente dicha, Manuel Octavio Gómez y Sergio Giral hacen de estas prácticas el nudo argumental de *Patakin* (1982) y *María Antonia* (1989), filmes que se asientan en obras creadas para las tablas por el dramaturgo Eugenio Hernández Espinosa. La primera de ellas ilustra ya desde su título la recurrencia intencional a los mitos de la religión afro descendiente para incursionar en un subgénero inexplorado en la cinematografía nacional: la comedia musical. Teniendo como punto de partida la estética teatral vernácula, *Patakin* se apropia de forma caricaturesca de los atributos ideoestéticos de algunas deidades masculinas del panteón yorubá para dar vida a sus personajes protagónicos y moralizar sobre conductas inapropiadas que son presentadas como exclusivas de los barrios marginales. La caracterización de los personajes desfila por el panteón orisha, explícito no sólo en el vestuario sino en el comportamiento y la caracterización de los mismos. Así Oggún es el trabajador consciente que se contrapone a la actitud indolente de Changó.

Inspirada en la obra de Eugenio Hernández, *María Antonia* nos descubre, nuevamente, el mundo marginal en el que se desenvuelve la protagonista en un intento de vincular conflictos existentes en los años 50 con la actualidad, tal como en su momento lo hiciera *De cierta manera*. Su recreación en la estética de cabaret remeda los filmes de las décadas de los 40 y los 50, y con ellos el tema de la rumbera, el bolero y el boxeador. Este en-

torno es subordinado al ambiente religioso, para darnos a través de la práctica santera una sicología moral y familiar de los estratos marginales en la sociedad republicana. María Antonia es una prostituta frustrada por una pasión que la lleva a desafiar el vaticinio de Ifá. Su atuendo amarillo, sensualidad y rebeldía materializan en ella a Oshún, diosa recurrente en la esterotipia de la mujer cubana, figura que supone alegría y espiritualidad pero, a semejanza de *Cecilia*, es víctima de un destino fatal.

Tanto *María Antonia* como *Patakin* hacen referencia al universo socio religioso de antecedente africano desde una visión que las condena como sistemas inherentes al ambiente marginal, el cual se fetichiza en esta década como espacio exclusivo de las problemáticas socio religiosas. Equiparado con la plantación en tanto territorio congénito a este tipo de conflictos en la filmografía de la década antepuesta, el barrio marginal viene a sustituir en el contexto actual el área al que se circunscribe la problematización del tema concerniente a las manifestaciones de la cultura negra.

La legitimación y reconocimiento de las religiones populares como hecho cultural en el ámbito social cubano de los concluidos 90 condicionó un cambio en la aceptación de la práctica ritual religiosa. En el amplio repertorio de credos activados como respuesta simbólica ante las precariedades económicas y espirituales acrecentadas durante el decenio, aquellos que preservan un alto grado de inmediatez en la solución relativa de conflictos cotidianos y que potencian en su cuerpo operacional un sentido práctico-utilitario, se encuentran entre las más recurrentes. De esta manera, las expresiones sincréticas de origen africano siguen inscribiendo un considerable número de partidarios. A ello contribuyó de manera definitiva el reconocimiento oficial de la religión como un medio integrante de la realidad social cubana en el IV Congreso del Partido realizado en 1991, acontecimiento que vino a aliviar las tensiones entre fe religiosa y comprometimiento sociopolítico existente en el país por más de treinta años de Revolución.

La flexibilización en torno a la presencia del hecho religioso en los medios de difusión y la potenciación de su cuerpo ideoestético en las propuestas artísticas, trazaron nuevos puentes para la búsqueda identitaria por parte de la filmografía emergente.

En el cine de ficción, el discurso de lo sincrético religioso va a ser activado por algunos creadores audiovisuales bajo el prisma instrumental, al que se apela constantemente para dar respuestas a las experiencias presentadas en la cotidianidad. Si bien estas prácticas no protagonizan ninguno de los filmes de ficción, sus expresiones —especialmente las que se inscriben en la santería— gozan de una recurrencia insuperable en tanto tópico ineludible en la reflexión sobre la identidad cubana. Ya

sea desde la perspectiva anecdótica, como se sucede el *pataki* de la muerte en el filme póstumo de Tomás Gutiérrez Alea junto a Juan Carlos Tabío, *Guantanamera* (1995); en tanto premisa filosófica a través de la que los personajes indagan vías de solución a los conflictos existenciales que enfrentan, aludido en *Miel para Oshún* (2000); como recurso metafórico que apela a la búsqueda de la plena realización de la cubanidad en la *Vida es silbar* (1998); o incluso en *Fresa y chocolate* (1993), donde los santos tutelan el sino de esos personajes atados a zonas intocadas por el discurso oficial. En cada uno de estos filmes se evoca el universo religioso para instrumentar el discurso cinematográfico, toda vez que lo ritual litúrgico de la tradición legada por África se desmitifica como ritual cotidiano practicado por el cubano de finales de siglo.

La inserción de la religión confluye en *Miel para Oshún* no desde la operatoria iconográfica, sino como núcleo configurador de la estructura dramática del filme. El drama del desarraigo que sufre el protagonista es canalizado en el legendario solar habanero, espacio al que continúa subordinando las prácticas afrotreligiosas, donde obtiene la respuesta a su conflicto. Teniendo como punto de partida el sentido y las acciones que se desarrollan en este contexto, se produce el contacto de Roberto con una santera, la que a través de la bajada del orisha que se asienta en ella enuncia un acertijo que contiene la solución de la búsqueda: *el lugar donde las aguas del mar se cruzan con las del río Miel*. En el periplo, el protagonista sobrepasa el fin de la indagación individual para reflexionar sobre la identidad de todos los cubanos una vez finalizado el trayecto insular. Si bien la película denota en sus personajes una religiosidad difusa y el panteísmo queda en la superficie de su título, en los minutos finales se alude simbólicamente a la madre como concepto identitario, en la que tanto Yemayá como Oshún se funden para configurarla como isla. Cuba-Madre viene al reencuentro con su hijo en un bote, clara alusión a la virgen de la Caridad-Oshún y patrona de Cuba.

Dentro de la década sobresale *La vida es silbar*, obra que junto a las de autoría de Humberto Solás y Tomás Gutiérrez Alea, devienen paradigmas dentro del espectro filmico divisado en este sintético recorrido por la filmografía cubana a través de filmes que esgrimen en sus poéticas múltiples expresiones concernientes al universo religioso sincretico de antecedente africano. Entronizada en el discurso contemporáneo, la película de Fernando Pérez nos coloca ante la visión del cubano de finales del siglo xx para dar fe de sus vivencias. Su visualidad, metafórica y casi saturada de símbolos, se clarifica ante la no distinción de estratos ni peculiaridades culturales y con una codificación común sobre la base de una historia nacional. No obstante, el realismo místico que Fer-

nando Pérez le imprime a esta *vida silbada* se articula a partir de la transgresión de los arquetipos artísticos con que han sido tradicionalmente representados los elementos de la liturgia religiosa, que giran en torno a Elpidio. La imagen de Changó es personificada en una especie de altarcultura que imbrica elementos teatrales y dotan a la deidad de una original visión sin contravenir los atributos que le son inherentes. Su imponente figura hace del cuarto de Elpidio una especie de *ilé ocha* (templo del santo) análogo al del babalao que éste visita en busca de —tal como lo hace Roberto en *Miel para Oshún*— la palabra que despeja encrucijadas y propone soluciones. Cuba se flama la madre del marginal religioso, metonimia que alterna el significado de progenitora y madre, simbolizada por un *iddé* que luce los colores representativos de todos los orishas del panteón. La intención de rescribir la historia de nuestra nacionalidad e identidad cultural a través de la conceptualización de códigos e imágenes rescatadas de las prácticas sincreticas de la cultura cubana, da un vuelco al estatus de alteridad —al menos en el lenguaje cinematográfico— en el que históricamente se ha tenido a las prácticas socioreligiosas de origen africano. La aceptación de Elpidio por Cuba deviene una suerte de metáfora del desarrollo sociocultural del cubano en la comprensión del legado sincretico en una vocación culturoológica que de alguna manera define la estética, la filosofía del cubano y el proyecto de nación.

Al margen de la esquemática focalización de los espacios advertidos dentro de la filmografía precedente en las referencias al tema, la impostura de falsos patrones iconográficos en la puesta en pantalla de la religiosidad, así como la implementación de sus atributos y fundamentos éticos en trazos que confluyen en el sarcasmo y la burla; el compromiso con el proyecto de nación cubana es asumido por los cineastas de vanguardia desde la problematización de la identidad como concepto. El abordaje del sincretismo religioso alcanza en esta década niveles de complejidad que permiten declarar una evolución en el cuestionamiento de éstas y revela una pluralización de sentidos en la instrumentación del legado religioso.

Una importante apertura hacia la temática está siendo realizada desde la documentalística en soporte digital y video. Esta creación alternativa —protagonizada por cineastas como Gloria Rolando, Rigoberto López, Jorge Luis Sánchez, Tato Quiñones y otros más jóvenes— viene registrando interesantes estudios sobre las prácticas rituales religiosas en el contexto cubano. Mas su exposición merecería un profundo análisis como investigación aún por realizar. Esperamos sirva esta aproximación primera para propiciar la reflexión en torno a factores imprescindibles para la identidad nacional y conciliar su imagen con nuestras artes audiovisuales. ●

Bibliografía

- Agramonte, Arturo: *Cronología del cine cubano*, Ediciones ICAIC, La Habana, 1966.
- Alonso Tejeda, Aurelio: "Catolicismo, política y cambio en la sociedad cubana actual", *Temas*, n. 14, 1995.
- Alvarado Ramos, Juan Antonio: "Relaciones en Cuba. Notas de investigación", *Temas*, n. 7, 1996.
- Caballero, Rufy y Joel del Río: "No hay cine adulto sin herejía cotidiana", *Temas*, n. 3, 1995.
- Cárdenas Medina, René: "Religión, producción de sentido y Revolución", *Temas*, n. 4, 1995.
- Castro, Fidel: *Palabras a los intelectuales*, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1961.
- García Borrero, Juan Antonio: *Guía crítica del cine cubano de ficción*, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 2001.
- : "Cine cubano en los 70: Las aporías del gris" en *La ciudad simbólica. Memorias del 8vo. Taller de Crítica Cinematográfica de Camaguey*, Ed. Acana, Camaguey, 2000.
- Guanche, Jesús: "Etnicidad y racialidad en la Cuba actual", *Temas*, n. 7, 1996.
- Mosquera, Gerardo: "Crítica y consignas", *La Gaceta de Cuba*, noviembre de 1988.
- Navarro, Desiderio: "In medias res publica", *La Gaceta de Cuba*, n. 3, 2001.
- Paterson, Enrique: "Cuba: discursos sobre la identidad", *Encuentro de la Cultura Cubana*, n. 2, otoño de 1996.
- Pérez Villarreal, Lourdes: "La sociedad cubana vista a través de su cine", en *Cuba entre dos revoluciones. Un siglo de historia y culturas cubanas*, Diputación de Sevilla, 1998.
- Pineda Barnet, Enrique: "10 cortos: buen nivel para pedir más", *Cuba*, febrero de 1969.
- Pérez Sarduy, Pedro: "¿Y qué tienen los negros en Cuba?", *Encuentro de la Cultura Cubana*, n. 2, otoño de 1996.
- Zayas Martínez, Manuel: "El monstruo, el fósil. Páginas sobre cine y críticos cubanos", Tesis de Grado, Facultad de Comunicación, La Habana, 1999 (inedito).