

Odebi, el cazador: Del tabú a la transgresión

Juanamaría Cordones-Cook

Ago Elegguá buquenque
Ago Elegguá buquenque
Vamos al pie de mi Elegguá¹

En los últimos 40 años, la cultura afro-cubana y sus religiones se han venido manifestando en una dramaturgia de altos valores estéticos que recobra la sustancia de lo espectacular en una ritualidad signada por la hibridez cultural.² Este teatro se inspira y nace precisamente de lo que Fernando Ortiz describiera como una “mímica representación de las acciones de los dioses o entes místicos” sobrehumanos.³

Odebi, el cazador, pieza de teatro breve de Eugenio Hernández Espinosa, forma parte de un proyecto teatral de rehabilitación y celebración de un legado cultural ancestral que, al decir de Nancy Morejón, surgiera “inserto en el rumor que... dejaron los látigos en el aire, los quejidos imperceptibles ya, en las bodegas de los barcos negreros” en la sacralidad mágica de una poética de los altares (66). Comenzando en la década de los sesenta, esta dramaturgia desarrolló una sólida estética ritual artísticamente revolucionaria con autores de la talla de Eugenio Hernández Espinosa, Gerardo Fullea León, Tomás González, Ramiro Herrero, José Milián y Rogelio Meneses, y la actuación del grupo de Xiomara Calderón y de los Teatros de Orilé, de Mario Morales. Todos ellos, de modo original y contemporáneo y desde perspectivas propias, han venido llevando a escena el mundo de los afro-descendientes con su problemática socio-cultural e identitaria, su imaginario y sus tradiciones sincréticas, fiestas populares y religiosas en sus manifestaciones profanas y sagradas (Fullea León 134).

Laureado por Casa de las Américas en 1977 por su obra *La Simona* y más recientemente reconocido con el Premio Nacional de Teatro Cubano

(2005), Eugenio Hernández Espinosa ha recibido múltiples reconocimientos dentro y fuera de su isla, los cuales en un curso ascendente lo han convertido en uno de los más logrados y prestigiosos dramaturgos y directores artísticos cubanos de la actualidad. Su labor dramática incluye un extenso número de obras, algunas de ellas inéditas y sin estrenar, que recuperan dos claras vertientes: la popular de la cubanía en todo su vitalismo y la del complejo mágico religioso de la santería, orientaciones ambas que no se dan necesariamente separadas como es el caso de *María Antonia* (1964), tragedia de los bajos fondos habaneros con personalidades del “Olimpo santero” que se ha convertido en un clásico del teatro cubano. Con un profundo conocimiento de la literatura, el teatro y el folclore, Hernández Espinosa se nutre de ese vital reservorio cultural híbrido y logra captar y dramatizar la idiosincrasia cubana incorporando varios de sus inconfundibles y peculiares personajes en *Calixta Comité*, *Mi socio Manolo* y *Emelina Cundeamor*, entre otras. De acuerdo a la crítica Inés María Martiatu Terry, Hernández Espinosa ha dramatizado este mundo “en convivencia estrecha con los dramas del hombre, la violencia, la pasión y quizá un sentido del amor llevado hasta sus últimos extremos” conduciendo a una unión de Eros y Tanatos cuya culminación alcanza su máximo exponente en *María Antonia* (12). Las pulsiones de vida y muerte se manifiestan en la obra de Hernández Espinosa casi como una constante de la cual *Odebí, el cazador* no escapa.

En armonía con las pautas de hibridez cultural de la obra, he tenido en cuenta para este estudio un conjunto de teorías sobre el ritual a partir de las ideas de Wole Soyinka en concierto con las de Arnold van Gennep, Victor Turner, Mirce Eliade y Joseph Campbell, para explorar la trayectoria de un héroe mítico en su rito de iniciación en una obra teatral que recoge ecos de la tragedia yoruba. Precisamente dentro de una línea teórica afin con la de Wole Soyinka sobre la creación dramática basada en el mito y el rito yoruba acoplados con la tradición occidental cristiana, Hernández Espinosa, marcado por ambas culturas, las armoniza y nos entrega un drama híbrido. Sin ser religioso ni folclorista y a partir de mitos del panteón antropomórfico yoruba donde conviven orichas, hombres y animales, Hernández Espinosa hace uso de su singular alquimia creativa entretejiendo ingredientes ligüísticos, musicales, danzarios y culturales, en general, de procedencia africana para combinarlos con elementos de la tradición europea cristiana dentro de un marco teatral.

Escrita en 1980 y estrenada en 1982 por el Conjunto Folclórico Nacional de Cuba bajo la dirección de Rogelio Martínez Furé, *Odebí, el*

*cazador*⁴ toma como punto de partida la santería –sus creencias, sus orichas, los aspectos proteicos de los seres que constituyen ese mundo, todo filtrado por una alta conciencia estética no exenta de profundo lirismo. Se trata de una breve obra en dos partes que se nutre de la fuente narrativa de los patakines. Los patakines (patakíes o appatakís) son mitos o fábulas traídas a América por los esclavos africanos. De origen religioso Yoruba, los patakines, nos dice Nancy Morejón, “parten del misterio de cómo se crearon el mundo, el planeta, los seres humanos, los propios dioses,” explicación que revela no sólo cosmogonías, sino también escalas de valores (“Cuba, Guillén y su profunda africanía” 191). Legados por la memoria de la santería, con los orichas como protagonistas, estos relatos revelan aspectos esenciales de los ritos con encarnaciones y metamorfosis. Encierran una verdad primordial y misteriosa en la irrupción de lo sagrado remontándose cronológicamente a las épocas de los orígenes del mundo y a la creación del hombre.⁵ Se trata de cuentos épico-dramáticos, señala Gerardo Fullea León, “con proyecciones oblicuas que acompañan a cada letra Oddún o predicción de los caracoles,” pertenecientes al sistema de signos adivinatorios de Ifá (134).

El folclorista y etnólogo, fundador del Conjunto Folklórico Nacional de La Habana, Rogelio Martínez Furé, en sus ensayos incluidos *Diálogos imaginarios*, señala algunas características de los patakines presentes en el texto dramático de Hernández Espinosa. Me refiero a la explicación de los orígenes de ciertas prohibiciones, al lenguaje sencillo, directo y a veces reiterativo, con música y canciones, a los elementos mágicos o sobrenaturales y a los objetivos claramente moralizantes (213-17). Frecuentemente, estos relatos ofrecen consejos en metáforas didácticas de la vida diaria y cumplen así una importante función de mantenimiento y transmisión de valores, tradiciones y sabiduría popular. En *Odebí, el cazador*, hay un momento en que el narrador de la obra, Apkwaló, apuntando a la importancia de las enseñanzas de las experiencias vividas, comenta: “oprobio de los hombres y desechos de los pueblos es heredar en la vida y no sacar provecho de su consumo” (11).

La obra dramatiza el mito de Ochosí de Mata, la divinidad yoruba de la cacería cuyo culto originario de Ketu se ha extinguido en su propia tierra pero continúa aún vivo en América, especialmente en el Brasil y en el Caribe. En la versión más conocida de esta leyenda,⁶ Odebí busca a quien había robado un *akuario*, una codorniz que él había atrapado para Olofin. Iracundo desea vengarse y le ruega a Olofin que dirija su flecha al corazón del culpable. Cuando lanza la flecha, ésta se clava certera y directamente en el corazón

de la verdadera culpable, su madre. En una interpretación y trasposición edípica del patakín original, Hernández Espinosa repite en Odebí el error garrafal de juicio de Ochosí y hace al infalible héroe cazador matar a su amada en vez de su madre. Sin reproducir literalmente el mito y con una vuelta de tuerca, Hernández Espinosa ha re-codificado y transmutado esta leyenda. El mismo comenta en una entrevista con Alberto Curbelo:

Odebí el cazador, como historia, no existe. Yo la inventé. Lo mismo hice con *Obá y Changó*. Me doy la libertad de inventar, de crear historias a partir de determinados elementos y patakines. Las construyo partiendo de cantos, bailes y toques, para revitalizarlos. Trato de proyectarme artísticamente como creador, no como lo haría un religioso. (80-81)

Como Wole Soyinka sugiriera respecto al proceso de hibridez mítica, en *Myth, Literature and the African World*, al re-inventar en Odebí el mito de Ochosí con aristas religiosas y éticas del cristianismo, Hernández Espinosa pone en funcionamiento uno de los principios yorubas de voluntad de armonía que puede acomodar y absorber todo material o credo extraño, principio que, por otra parte, desde la colonia facilitara la transculturación en toda América.⁷ A partir de una matriz teatral tradicional, Hernández Espinosa abraza la hibridez cultural, como proceso natural y continuo, inscribiendo una imaginación dramática poética con símbolos y elementos proteicos representativos de una metafísica africana que vincula a los orichas con los seres humanos.⁸

La acción se abre en un bosque con la ceremonia de un rito de iniciación que corresponde a los ciclos de desarrollo, muerte y resurrección. Oficiando de narrador, aparece Apkwaló, sentado sobre los hombros de Odebí, cubierto con una enorme capa vegetal cargada de todo lo que encuentra en el camino. Elegguá, oricha que en los ritos de pasaje suele aparecer en la etapa de transición, les precede abriendo caminos con su característico garabato hasta que llegan al claro del bosque.⁹ Allí Apkwaló se baja y Elegguá le arrebató la capa surgiendo Odebí de entre las piernas del narrador. Todos los presentes en el rito han acudido jubilosos y engalanados para celebrar la iniciación cantando y bailando durante tres días en un *güemilere*¹⁰ desbordante de alegría. Al término de ese tiempo, aparece Orula,¹¹ dios de la sabiduría y los oráculos, quien personifica también la esperanza pues controla los destinos de hombres y dioses. Este dios concita temor y respeto en todos ya que aquel que se atreve a desacatar sus consejos recibe severo castigo. En esta instancia, Orula ha venido a indicarle a Odebí las pautas para su iniciación. El oricha le aconseja la prudencia, la medida y la sabiduría necesarias ante

peligrosas tentaciones al intrépido cazador, capaz de dar su vida por la cacería. Le indica que podrá cazar cualquier animal del bosque excepto uno, Eiyé-góngo, el “ave de las soledades, el de las plumas de mil colores, pico de cobre y coral, cresta de marfil y canto de cítara” (6). Recordemos por un instante que los pájaros se asocian con símbolos de lo volátil y del amor y con la metamorfosis de la persona amada, detalle íntimamente relacionado con la trama.¹²

Odebí no entiende ni la prohibición ni su alcance, más bien la cuestiona enérgicamente. Sin dar explicaciones, Orula le advierte que no debe seguir un camino sin posibilidades de éxito. Le exige acatamiento ciego ya que “los consejos... deben ser obedecidos para triunfar en la vida” (6). De plano se plantea el tema del destino entretrejido con la obediencia, la voluntad y la capacidad de decidir del individuo. Desde el momento en que recibe la prohibición de Orula, el deseo de Odebí de cazar el pájaro aumenta como si su inconsciente en una pulsión de muerte ayudara a cumplir un destino nefasto. Parecería actualizar un proverbio yoruba que advierte que “un perro destinado a perderse desoye el silbido del amo.”

Wole Soyinka ha sostenido, en varias instancias, que si bien es cierto que los yorubas creen en el destino, también entienden que los individuos pueden controlarlo.¹³ Al no ser inevitable, no hay resignación ante el destino. Postura que dramatiza Hernández Espinosa en esta obra con Odebí, quien intenta controlar su destino, más allá de la voluntad de los dioses. Odebí se ve avocado a una clara disyuntiva: obedecer ciegamente confiando que Orula como autoridad paternalista superior, *sabe más* o, sin temor a las consecuencias, ejercer su libre albedrío para satisfacer un deseo de cazar y, más aún, de saber. Desde un principio, aflora el conflicto básico entre tabú y transgresión alrededor del cual se desarrolla la trama. Esta tensión se desdobra metafóricamente en la aquiescencia requerida por Orula y el cuestionamiento planteado por Odebí, en la arbitrariedad sin razón del dios y la lógica argumentativa del cazador. Asimismo, tales polaridades responden a cosmovisiones opuestas de fatalismo y libre albedrío, que van a ser activadas y enlazadas por la resistencia de Odebí, acuciado por el deseo de saber frente a la insistencia de Orula de mantener el secreto y exigir total obediencia. De esta manera el oricha tiende a afianzar su poder mientras mantiene al joven protagonista en la ignorancia.

Este conflicto entre la obediencia a los dioses y la irreverencia transgresora del individuo también subyace en la trama de *María Antonia*. En ambas obras, los protagonistas, ignorando y violando la voluntad de los

orichas, en un acto de *hybris*, optan por la transgresión la cual, cumpliendo con un destino, ha de conducir a la muerte. La diferencia es que María Antonia desafía los moldes asignados a la mujer por un orden androcéntrico y, en consecuencia, sufre la muerte en carne propia, movida por una pasión vital, sensual. Mientras Odebí, por un equívoco, mata a su amada, desafiando a los dioses. Incitado por una pasión intelectual, valga el oxímoron, es decir por una ineluctable necesidad de saber y, como Odín, el dios nórdico, Odebí está dispuesto a sacrificarlo todo por el conocimiento. Odebí encarna un héroe irreverente y transgresor. Con ecos bíblicos de Adán y Eva, quienes debían obedecer una prohibición divina en el paraíso, él también desobedece la advertencia suprema. Se obsesiona con la caza de Eiyé-góngo al punto que Maguala, a quien ama más que a nadie en el mundo, pasa a segundo plano.

Hernández Espinosa desarrolla la trama dentro del marco estructural mítico de un rito de pasaje, es decir, de iniciación.¹⁴ La acción transcurre en el umbral del rito que Arnold van Gennep y Victor Turner denominaran liminalidad y que Wole Soyinka llamara “la cuarta etapa.” Odebí es llevado al bosque para ingresar a la experiencia liminal que ha de llevarlo a transformaciones conscientes e inconscientes. De acuerdo a Wole Soyinka y Joseph Campbell, la separación y el aislamiento del entorno familiar son trances fundamentales para lograr los cambios necesarios en el desarrollo del héroe pues esa experiencia lo ha de conducir más allá de la conciencia hacia un nivel transcendental (Campbell 10-11).

Antes de su iniciación, Odebí vive una relación plena de armonía, ama y es amado por Maguala, quien por su parte está abrumada por presentimientos oscuros. Ella incluso percibe la sombra fúnebre en que se transforma Apkwaló para envolver a Odebí sin que éste se percate de ello ni del presagio de muerte. Al llegar a una encrucijada, los amantes deben separarse. En el trayecto que sigue, Odebí es acompañado por Abolá y Abokí, guardianes que, como super-egos, le recordarán su necesidad de ejercer prudencia y sensatez (9).

Cuando el héroe mítico, de acuerdo a Joseph Campbell, se separa de su mundo conocido es llamado a la aventura por un heraldo, agente sobrenatural, que toma diferentes formas, algunas de ellas no muy atractivas e incluso temidas. Elegguá jugará ese papel. Odebí aparece en escena guiado por Elegguá, oricha de las encrucijadas, quien abriendo y cerrando caminos posee la llave del destino de los hombres. Dios de ambigüedades y contradicciones, este oricha es un pícaro enredador que maquiavélicamente

urde triquiñuelas, pudiendo ser tanto poderoso aliado como mal consejero que lleva al individuo a la perdición.¹⁵ Partícipe activo en la iniciación, Elegguá le recuerda a Odebí la prohibición de Orula.

Partiendo de un estado de inocencia, Odebí es atraído por un abismo tentador que lo lleva, en pos de un secreto tesoro a internarse en el bosque, ámbito desconocido y oscuro donde la naturaleza fecunda se desarrolla agresivamente y sin restricciones.¹⁶ El bosque constituye un refugio de las regulaciones sociales donde se albergan peligros, enemigos y tentaciones, sirenas y aves seductoras, que pueden conducir a la perdición. Al transitarlo, Odebí realiza un viaje interior por derroteros habitados por Eros y Tanatos y por fuerzas desconocidas, obliteradas o prohibidas, que representan los peligros del inconsciente donde la razón se obnubila y se permiten aflorar pulsiones reprimidas.

En la zona de transición del bosque, Odebí encuentra un espacio y tiempo sagrados, donde el pasado es negado y suspendido sin que el futuro tampoco comience. Las obligaciones han de dejar de contar. Se producen transformaciones y permutaciones inesperadas con una inversión especular que muestra la alternativa negativa al orden prescrito. Lo familiar se desfamiliariza y lo extraño se convierte en normal de modo que elementos del pasado van a adquirir nuevas formas, mientras, a la vez, se imponen normas incomprensibles. En este caso, Orula impone tabúes de conducta arbitrarios y secretos cuya revelación por la transgresión ha de tener efecto explosivo.¹⁷ Además, Odebí, como actor del rito no comprende totalmente el alcance de sus acciones ni de los hechos (Girard 6).

Así, sin un entendimiento cabal ni control alguno, Odebí se lanza a la aventura. Comienzan sus pruebas. Sufre transformaciones: se torna irónico y arrogante, incluso cambia sus prioridades, su amor por Maguala pasa a segundo plano. No hay advertencias que lo persuadan, más bien encienden su deseo de cazar. En esa dirección apunta Apkwáló al comentar: “Hay un refrán que dice que mientras más leña echas, más llama crece. Y mientras más oposición tuvo Odebí, más curiosidad creció en sus pensamientos” (15). El héroe busca saber qué es Eiyé-góngo, “si es el bien o el mal, si es la iniquidad o la justicia, si es la ignorancia o la sabiduría” (13). Con una clara huella judeo-cristiana, Odebí es tentado a cazar al ave tanto como Adán lo fuera a comer la fruta prohibida en el paraíso. Al rechazar obstinadamente el mandato de los dioses y afirmar así su propio ego, Odebí desvía el llamado a la aventura. Destinado a quebrantos y amarguras, peca de insensatez, arrogancia y soberbia, por lo cual ha de ser severamente castigado con una

gran desgracia. Por su voluntad endemoniada e inquebrantable, comete un acto de *hybris* que lo llevará a la perdición convirtiéndolo en víctima de sí mismo.¹⁸

Con cantos y sombras fúnebres, pero sin vacilaciones, el obstinado protagonista va a penetrar el secreto celosamente guardado. Cuando, en ejercicio de su libre albedrío mediatizado por su flecha, símbolo de poder fálico o de aspiración al mismo, Odebí la lanza y acierta en el blanco, centro místico de carácter femenino, mata a Eiyé-góngo. Recién entonces, descubre trágicamente lo que él llama “el secreto más sucio”: Eiyé-góngo es una reencarnación de Maguala, su amada.¹⁹ Ante esta catástrofe, Odebí cae en una desesperación tal que, en un proceso expiatorio, lo va a arrastrar por un abismo de energías síquicas a exclamar desorbitado:²⁰

¡Ay que mi cabeza sea cortada y lanzada a las tiñosas más hambrientas! ¡Qué me reviente el corazón en mil pedazos, que desgarran los pulmones, que machaquen mis entrañas con piedras y palos! (18)

A continuación, en una ritualidad funeraria, Ikú, la muerte, aparece, con sus *eggúnes* para llevarse el cuerpo de Maguala. En las sociedades ritualistas como la griega y, por supuesto las africanas, las víctimas de los rituales son los animales. Convertida en pájaro, Maguala se ha erigido en animal de sacrificio propiciatorio, víctima inocente, que como chivo expiatorio paga con su vida por la prueba y la confusión a que fue sometido el neófito e irreverente cazador. De acuerdo a Barbara Walker, la reencarnación es una creencia de las culturas de la antigüedad desde Pitágoras quien creía en la transmigración del ser humano a animales y viceversa, seguido por Platón y las culturas de la Grecia clásica, las tradiciones judaicas y las hindúes (847-49). Incluso la reencarnación también ha sido parte de las creencias de la antigua iglesia cristiana, cosa que se revelaba recién después de las etapas de la iniciación.

El ahora iniciado, Odebí, regresa a una nueva posición social poniendo en circulación una energía renovadora vital y espiritual. En su aprendizaje, se ha liberado. Ahora podrá cazar cualquier animal. Entonces, Orula le anuncia que hay un pájaro “de resplandor de rojo jaspé” (19), Eiyá rukán, y si lo caza podrá reencontrar a Maguala con lo cual potencia así una resurrección final más allá del texto. La muerte como cambio y paso desde la vida pasada a otra futura mediante una resurrección está presente en la obra con sentido de iniciación. La voluntad de resurrección se encuentra en todas las religiones y misterios, en varias sociedades secretas, en el catolicismo, en las

consagraciones monásticas y sacerdotales, así como también en las religiones de los yorubas, los abakuás y otros cultos populares en Cuba (Martiatu 26). La muerte se concibe como cambio, no como fin, de modo que da una garantía de renacimiento, de ahí que en “los ritos de iniciación se muere en vida para nacer de nuevo, para mejorar esta vida y garantizar la felicidad, el renacer en otra” (Martiatu 26).

Gracias a su voluntad, Odebí ha logrado sobrevivir. Ha sufrido una desintegración síquica en “el abismo metafísico” del cual regresa a su orden anterior aunque transformado. Libre de conocer los secretos más recónditos que aún le quedan por descubrir, se genera en él un nuevo nivel de conciencia. En el trayecto, ha pasado de la invisibilidad social a la visibilidad, proceso representado al comienzo de la acción cuando Odebí, llevando en hombros a Apkwaló, llega oculto por un manto, para al fin, invirtiendo la posición, ir él sentado triunfalmente sobre los hombros del narrador cubierto por el mismo manto del principio pero ahora cargado de conocimiento, de mitos y leyendas.

La obra inscribe elementos de la tragedia griega: la falla trágica, la *hybris*, el orgullo, la audacia y la obstinación del héroe quien desoyendo las advertencias no claudica e impone su voluntad con lo cual activa la acción funesta que lo ha de llevar a su perdición, la muerte de su amada. También incluye el *pathos*, el intenso sufrimiento que lleva al protagonista a expiar su error y el reconocimiento final de los personajes y del origen del mal. Sin embargo, en el desenlace, esta obra se aparta de la línea clásica que trae una conclusión funesta. Más bien se aproxima al canon de la tragedia yoruba de Soyinka cuya resolución es benéfica para el protagonista y para la sociedad.

De acuerdo a la cosmovisión yoruba, la resolución en la tragedia se da en una dialéctica de destrucción/creación, desintegración/reconstitución, según la lógica y la tradición religiosa. Se elimina el fin totalmente calamitoso. Después de una experiencia de sufrimiento y casi desintegración que lleva al protagonista a un nuevo umbral de conciencia, el desenlace se da con su reintegración a la comunidad trayendo fuerzas renovadoras. Odebí representa así el paradigma yoruba de un héroe de voluntad férrea frente a circunstancias hostiles que transita de la experiencia del fracaso a la recuperación, de la muerte a la resurrección (Katrak 17-21).

Arraigada en la cultura popular afro-cubana, la obra incluye elementos constitutivos de ese mundo: narrador, lenguaje, música, danza y canciones. La narración teatral es un importante componente cultural que han mantenido los africanos que vinieron a América. En ciertos teatros africanos, el narrador es empleado como mediador entre el público y los

personajes pues comunica aquello que no se muestra directamente en la escena (Pavis 331). Apkwáló, el narrador de esta pieza, llena estas funciones y, actuando como maestro de ceremonias, dirige la acción, la adelanta, la detiene, la ordena y comenta directamente la fábula prestándole un sentido de oralidad ancestral.²¹ Además es ubicuo y proteico, pues tiene la facultad de convertirse en planta, flamboyán, roca de camino, fúnebre sombra, lecho de ramas, hojarasca y toro.

En las sociedades poscoloniales frecuentemente se habla más de una lengua, en particular en el Caribe francófono y anglófono donde surgió el *créole*. Como sabemos en Cuba, el español es universal; sin embargo el Yoruba nutriendo el acervo de vocablos de origen africanos forma parte del legado cultural al cual algunos individuos acuden ocasionalmente con vocablos, giros de uso corriente, tonalidades fonéticas que, según Nancy Morejón, remiten al antecedente africano de la cubanía (“Cuba, Guillén” 193).²² Martínez Furé sostiene que muchos cubanos pueden mantener una conversación en este idioma (203). Pero más que nada, ese lenguaje es empleado en “el marco de la religiosidad latente en las ceremonias de la santería,” conservando intactas las letras de los cantos rituales tanto en trozos enteros de antiguas epopeyas como en “las formas lingüísticas correspondientes al estado de desarrollo de las lenguas africanas según el período en que fueron arrancados de sus latitudes originarias” (“Cuba, Guillén” 192). Hernández Espinosa recurre al yoruba antiguo en varios momentos rituales de santería en *María Antonia*, así como también en *Odebi, el cazador*, donde además lo emplea en momentos de intimidad amorosa entre el protagonista y Maguala y en diálogos de contrapunto cantados entre Apkwáló y el coro o todo el grupo como aprobación pública a los orichas o como reflejo de un legado ancestral. La presentación de esta segunda lengua en la escena trae a primer plano un componente étnico fundamental de la cubanía y revive raíces ancestrales con un fuerte efecto re-africanizador.

La música y la danza, vehículos de comunicación entre lo sagrado y lo profano, constituyen elementos muy significativos en el ritual santero que destacan tanto el aspecto colectivo de la religión como la estética africana del ritual y la representación. Por los ritmos musicales y danzarios, en la santería se invocan a los dioses y los espíritus quienes en el proceso pueden revelar su presencia llegando a la posesión, mientras, a la vez, se libera el fluir del ashé. Según Mirce Eliade, por la danza, el individuo puede acceder a la fuente, a los orígenes del tiempo verdadero, el tiempo de los mitos en que los orichas vivían en Ile-Ife.²³ Independientemente de estas implicaciones,

mediante la música y la danza se articula una expresividad codificada culturalmente que además trasciende la palabra generando una comunicación al nivel de lo inefable. En *Odebí, el cazador*, los actores/bailarines van escribiendo con el cuerpo, a la vez que crean un lenguaje escénico dramático que remite a otra realidad para culminar en una apoteosis celebratoria final de danza. La obra inscribe así sistemas narrativos alternativos y complementarios al texto dramático, mientras cuenta la historia desde otros ángulos proyectando un acendrado espíritu poético que trasciende el lenguaje.

“Drama de los dioses” diría Wole Soyinka, texto que se nutre y legitima en la riqueza de memorias culturales sustentadas por mitos y leyendas, *Odebí, el cazador* desarrolla en una acción ritual un enfrentamiento metafórico entre el ser humano y el cosmos, que, a su vez, es símbolo del conflicto entre el protagonista y el orden moral y su destino. Sin temor a lo folclórico, en un lenguaje artístico muy lírico, Eugenio Hernández Espinosa ha logrado plasmar en escena en una dimensión total,²⁴ un espectáculo que abarca la dualidad del teatro como literatura dramática entrelazada con la narración y la poesía que brota de sus diálogos y su imaginería y también como suceso escénico que incorpora sugerentes recursos expresivos de géneros musicales y danzarios desde una conciencia híbrida ancestralmente signada por una inagotable ritualidad y por una magia profana y sagrada de origen yoruba matizada de cristianismo.

University of Missouri-Columbia

Notas

¹ *Suyere*, canto y rezo empleado en el *güemilere*, que constituye el modo apropiado de llamar a los dioses. Por ser Elegguá el dios que abre y cierra caminos, todo *güemilere* se abre y cierra con un *suyere* en su honor (Sandoval 72).

² Este estudio, en una versión más abreviada, fue presentado en el seminario teórico y festival “Rito y Representación,” celebrado en La Habana, en enero de 2003.

³ De acuerdo a cita de Ortiz en “Para una poética de los altares,” de Nancy Morejón (67-68).

⁴ En 1984, fue dirigida por Hernández Espinosa en el Festival Internacional de Teatro de La Habana recibiendo el premio de UNEAC a la mejor puesta en escena por la originalidad en la presentación de la tradición cubana de la ancestral cultura yoruba. La obra ha sido publicada en *Tablas*, revista teatral cubana, en 1984, y en la antología *Seis obras de teatro cubano* (Editorial Letras Cubanas, 1989).

⁵ Sobre este aspecto de los patakines se ha consultado a Castellanos y Castellanos (63-80).

⁶ Me refiero a una de las versiones presentada por Mercedes Cros Sandoval en *La religión afro-cubana* que parece estar más relacionada con la pieza de Hernández Espinosa.

⁷ Me refiero a Wole Soyinka cuando afirma: "a harmonious will which accommodates every alien material or abstract phenomenon within its infinitely stressed spirituality" (146).

⁸ Soyinka alude al sincretismo natural de la metafísica africana en *Myth, Literature and the African World* (121).

⁹ En los ritos de pasaje, en al etapa liminal aparece el *trickster*, bajo la forma de Elegguá, Elegbara, Eshú o Hermes.

¹⁰ El *güemilere* o *Wa-ni-ilé-re* es una fiesta pública de la santería en que se baila. Potencia notables posibilidades dramáticas que Hernández Espinosa incorpora artísticamente en su teatro (Martiatu 17). El *güemilere* requiere el uso de los tambores sagrados batá que tocan de modo diferente para cada uno de los orichas. Se trata de un ceremonial que devuelve el teatro a su origen ritual y mágico tanto en *Odebi, el cazador*, como en *María Antonia*, de Hernández Espinosa.

¹¹ Este oricha, conocido también como Orumnila, conecedor de todos los secretos, tiene comunicación directa con Ifá y mediante sus sabios consejos puede dirigir positivamente la vida de los individuos. Sobre los diferentes orishas se han consultado los textos de Jorge Castellanos e Isabel Castellanos, de Joseph M. Murphy y Mercedes Cros Sandoval.

¹³ Véase la interpretación de Cirlot del símbolo del pájaro (26-28).

¹⁴ Según las entrevistas citadas por Ketu H. Katrak (115-18).

¹⁵ Noción acuñada en el estudio antropológico de Arnold van Gennet, *The Rites of Passage*, escrito originalmente en 1908, que luego fuera desarrollada por Victor Turner. Este es un rito universal en las culturas occidentales, australianas y africanas. Originalmente se refiere a las prácticas de pasaje de la infancia a la adolescencia en que el individuo ingresa en un ámbito mental y físicamente fuera de prácticas y regulaciones sociales familiares, regido por coordenadas diferentes.

¹⁵ Originalmente llamado Elégbara, Elegba o Eshú, en la advocación católica, se le sincretiza con el Niño de Atocha, San Antonio, San Roque y el Anima Sola del Purgatorio. Malicioso, peligroso y eficaz, es mensajero de los dioses a quienes sirve de espía (Castellanos y Castellanos 29-32).

¹⁶ Para interpretaciones de símbolos se han consultado: *A Dictionary of Symbols*, de Cirlot, y *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*, de Walker.

¹⁷ Sobre las consecuencias de la desobediencia al mandato de los dioses, véase el capítulo "Refusal to the Call," de *The Heroe with a Thousand Faces*, de Joseph Campbell (59-68).

¹⁸ Para una lúcida explicación de estas características en la tragedia yoruba, véase a Wole Soyinka (131).

¹⁹ La transformación de Maguala en pájaro es un símbolo de la muerte y el renacimiento del proceso de iniciación, en algunas religiones del Pacífico, Indonesia y Asia Central, donde los chamanes y los yogas se convierten en pájaros para indicar la capacidad de volar y emprender viaje entre la tierra y el cielo (Walker 101-02).

²⁰ Sobre el sentimiento trágico del héroe llamado abismo síquico en las representaciones yorubas, véase a Soyinka (30).

²¹ El nombre *Apkwaló* suena a transposición de *akpwon*, el solista que inicia y entona los rezos y los cantos en el *güemilere* (Sandoval 271-74).

²² El yoruba o *lucumí*, también llamado *anagó*, es una lengua de origen sudanés hablada por los practicantes de la santería o la Regla de Ocha.

²³ Según comentario de Joseph M. Murphy, en *Santería* (131).

²⁴ Para una perspectiva personal de Hernández Espinosa sobre este punto, véase la entrevista de Curbelo (81).

Bibliografía

- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Princeton UP, 1973.
- Castellanos, Jorge e Isabel Castellanos. *Cultura afro-cubana. 3 (Las religiones y las lenguas)*. Miami: Ediciones Universal, 1992.
- Cirlot, J.E. *A Dictionary of Symbols*. New York: Routledge, 1971.
- Curbelo, Alberto. "Entrevista: Asumir el mestizaje de la cultura cubana." *Tablas* (octubre/diciembre 1996): 79-81.
- Eliade, Eliade. *Rites and Symbols of Initiation: The Mysteries of Birth and Rebirth*. New York: Harper Torchbooks, 1958.
- Fullea León, Gerardo. "El rito como fuente del teatro contemporáneo." *Société Suisse des Américanistes/Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft Bulletin* 59-60 (1995-1996): 133-37.
- Girard, René. *Violence and the Sacred*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1977.
- Katrak, Ketu H. *Wole Soyinka: A Study of Dramatic Theory and Practice*. New York: Greenwood, 1986.
- Hernández Espinosa, Eugenio. *Odebi, el cazador*. *Tablas* 4 (1984): 1-19.
- _____. *Teatro*. "Prólogo," de Inés María Martiatu. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1989.
- Martiatu, Inés María. *El rito como representación. Teatro ritual caribeño*. La Habana: Ediciones Unión, 2000.
- Martínez Furé, Rogelio. *Diálogos imaginarios*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1979.
- Morejón, Nancy. "Cuba, Guillén y su profunda africanía." *Lo que teníamos que tener: raza y revolución en Nicolás Guillén*. Jerome Branche, edr. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2003: 181-98.
- _____. "Para una poética de los altares." *Conjunto* 99 (octubre-diciembre 1994): 65-69.
- Murphy, Joseph M. *Santería: African Spirits in America*. (With a New Preface) Boston: Beacon P, 1993.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1990.
- Sandoval, Mercedes Cros. *La religión afro-cubana*. Madrid: Playor, 1975.
- Soyinka, Wole. *Myth, Literature, and the African World*. Cambridge: Cambridge UP, 1976.
- Turner, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York City: Performing Arts Journal Publications, 1982: 127 pp.
- _____. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Publishing Company, 1969.
- Van Gennep, Arnold. *The Rites of Passage*. London: Routledge: 1960.
- Walker, Barbara G. *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*. San Francisco: Harper Collins, 1983.