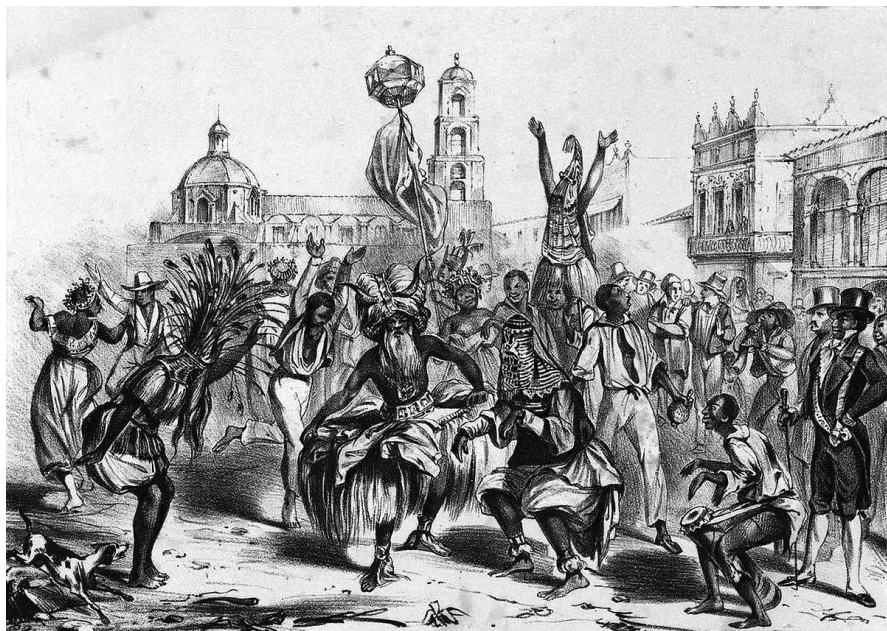


Vestigios de la ritualidad y representación mágico-religiosa de la cultura afrocubana durante la colonia en el teatro bufo

Jeniffer Fernández Hernández

Junto con el esclavismo llega a Cuba un bagaje ritual africano, que pronto incide en las manifestaciones artísticas y literarias a tal punto que hoy es inconcebible repensar el concepto de la cubanidad sin dicha influencia ritual. Para Richard Schechner, el ritual es la memoria colectiva codificada en hechos, es decir, la proyección de la idiosincrasia de un pueblo en acciones físicas (52). Ese compendio de memorias colectivas, además de preservar lo sagrado y religioso de la cultura africana en Cuba, sirvió de ayuda a los esclavos a la hora de lidiar con la transición que supuso su esclavitud, una transición que impuso además un nuevo idioma, el castellano, y una nueva religión, el catolicismo. Una de las manifestaciones teatrales de carácter ritual más tempranas de las que se tiene conocimiento en la isla durante la colonia es la celebración del Día de Reyes, que tenía lugar principalmente en la ciudad de la Habana y en Santiago de Cuba. Quizás por ser este un día de festividad religiosa y familiar dentro de la tradición católica, los amos dejaban a sus esclavos liberarse del trabajo y del yugo del látigo. Como consecuencia, los diferentes cabildos negreros exhibían en un desfile las muestras más puras de su baile, su música y su religión, convirtiendo al Día de Reyes en una de las celebraciones públicas más grandes y populares de la Cuba colonial.¹

De las ricas descripciones que el antropólogo Fernando Ortiz nos regala sobre este festejo, que sin duda fomenta las bases del carnaval caribeño, sobresale el ritual o danza del *diablito*. En dicha danza, un actor disfrazado de *diablito* con la cara cubierta actúa y baila como poseído. Según Ortiz, “entre los abakuás de Cuba, los *diablitos*, propiamente llamados ñañas, ñañigos, írime, o íreme, son los personajes que figuran la transitoria personificación ritual de un espíritu ultramundano, exactamente como en África” (464).² Gracias a la labor litográfica de artistas como Federico Mialhe, Víctor Patricio



“Día de Reyes” (1847-1848), serie *Viaje pintoresco alrededor de la Isla de Cuba*.

Autor: Federico Mialhe. Imagen con licencia *Creative Commons*.

Landaluze, D. A. Calderón, entre otros, el *performance* ritual del *diablito* queda grabado para la historia en sus cuadros de costumbres. El cuadro de Mialhe titulado “Día de Reyes” no falla en rescatar el carácter típico de la celebración.

La imagen está compuesta por varios enmascarados. No obstante, la figura central del cuadro es el *diablito*, quien luce una saya con una máscara de cuernos. Son visibles también en el cuadro algunos instrumentos musicales entre los que sobresale el tambor, instrumento clave dentro del ritual religioso africano. El hecho de que estudiemos la presencia del *diablito* en esta fiesta indica que el desfile preparado por los cabildos negreros fue, quizás, una de las pocas manifestaciones públicas en las que la sociedad secreta abakuá podía exhibir libremente las expresiones más sublimes de su cultura. Cada seis de enero los negros libres y los esclavos bailaban a la par de la danza ritual eufórica del *diablito* y las calles se convertían en escenarios teatrales de la negritud.

Sin embargo, no es sino hacia mediados del siglo XIX cuando las tablas cubanas incorporan con éxito a los personajes negros dentro del espectáculo

teatral. El habla, la música y la religión de estos logran introducirse en los escenarios tras el nacimiento de una nueva acción dramática, una propuesta que con su desenfado y picardía reta a la conocida zarzuela española: el teatro bufo. De ahí que el presente estudio buscará analizar los elementos rituales afrocubanos y, en algunos casos específicos, la representación mágico-religiosa presentes en el teatro bufo, para así estudiar los patrones que sugieren acerca del tratamiento hacia el *otro* racial y entender cómo estos patrones ayudan a componer el espectáculo teatral.

Teatro bufo cubano: segunda etapa (1878-1900)

Según argumenta el investigador de teatro Rine Leal, el bufo cubano tiene sus raíces en la *commedia dell'arte* italiana, la farsa francesa y los *minstrel shows* norteamericanos. Leal señala además que la primera compañía teatral bufa, los Bufos Habaneros, nace en el espectáculo del 31 de mayo de 1868 en el teatro Villanueva, y que toma por patrón el estilo de los bufos madrileños (46). El teatro bufo es un teatro de tipos, pues los personajes, casi siempre muy bien definidos, representan una característica física, psicológica o moral predeterminada. Se trata de un teatro hecho para los blancos por los blancos, donde los personajes negros son representados por actores con las caras pintadas.

Entre los personajes tipos sobresale el trío dinámico compuesto por el negrito, la mulata y el gallego, quienes a su vez se convierten en arquetipos de la representación de “lo cubano” en el teatro decimonónico. El personaje del “negrito” se desenvuelve la mayoría del tiempo en un ambiente marginal, donde tiene que usar su astucia para encontrar el amor y deshacerse de los constantes problemas que le aquejan. Hablar del “negrito” es algo muy genérico, ya que en los varios años en los que triunfó el bufo este personaje tipo adquiere muchas variantes. Así, encontramos en las diferentes obras al negro catedrático, al negro cheché, al negro curro, al negro mandinga, al negro brujo y al negro ñáñigo. Todos ellos con sus diferencias y semejanzas, con su manera específica de hablar y de comportarse. Es precisamente en este teatro hecho por los blancos para los blancos donde por primera vez las costumbres y vicisitudes de un personaje negro se convierten en el centro de la escritura dramática.

La tensión racial presente durante los distintos años de producción del teatro bufo —desde 1868 hasta 1900— corresponde al momento político por el que atraviesa la isla. Nace el género en 1868, el mismo año en que Carlos Manuel de Céspedes les otorga la libertad a sus esclavos en el ingenio azuca-

rero La Demajagua y comienza la guerra contra España por la independencia de Cuba. Es por esta indudable cercanía que Inés María Martiatu afirma que el teatro bufo cubano es considerado por algunos como “paradigma de un teatro nacional porque se desarrolla en un contexto colonial sumamente complejo” (11). El teatro bufo tuvo su auge en los mismos años en los que se forja el sentimiento independentista en la isla. Como resultado, el bufo buscó presentar una propuesta alternativa al entretenimiento traído e impuesto durante la colonia al criticar, tal y como se verá en el análisis de las obras a continuación, la moral cristiano-burguesa.

Leal habla también de una primera y una segunda etapa del bufo, que corresponden justamente a durante y a después de la Guerra de los Diez Años (1868-1878). En la primera etapa la ritualidad afrocubana no es explícita en escena, pero es de vital importancia el tratamiento del negro en cuanto al uso de sus costumbres, del lenguaje bozal y de sus ambiciones dentro del jerárquico orden social decimonónico. Entre las obras concebidas en esta etapa sobresale la trilogía *Los negros catedráticos* (1868) de Francisco Fernández. *Los negros catedráticos* trata de las pendencias entre un catedrático y un congoleño. Aniceto, negro catedrático, quiere casar a su hija Dorotea con Ricardo, un negro criollo —negro nacido en la isla de Cuba—, pues este promete con su raza mejorar la condición social de la familia, por lo que rechaza como candidato para Dorotea a José, un negro congoleño. Mas cuando descubre que José posee buenos ahorros, no duda en aceptar el compromiso de los muchachos. Si no puede escalar los peldaños de la sociedad burguesa por vías de un blanqueamiento racial, el negro catedrático lo hará a través del dinero. Los personajes negros y sus costumbres son siempre criticados y ridiculizados por los ojos del letrado ciudadano. En la obra de Fernández, el catedrático es fuertemente atacado por sus aspiraciones de mejoría. En *Los negros catedráticos* se le invita al otro racial a aceptar sus raíces africanas y con ellas su idioma bozal, su ropa, su música y su posición como individuo dentro de una sociedad clasista que lo subyuga y discrimina por dichas raíces.

Después del fracaso del pacto del Zanjón en 1878 y del acuerdo de igualdad de razas firmado en España en 1880, la representación del negro en el teatro bufo cambia, pero para peor. Atrás quedará el gracioso catedrático con sus aspiraciones de ascenso social o el conforme congoleño, pues Leal añade que es en este contexto donde aparecen en escena “la mulata, el negro brujo, el ñañiguismo, la chulería, y el ambiente marginal” (55). Para este entonces, el conocido miedo al negro, que se alimentaba de la imposibilidad que tenían los blancos de deshacerse de los negros porque el origen de su riqueza

y bienestar económico provenía de los mismos, termina por trasladarse a las tablas en la forma de un estereotipo aun más negativo hacia el “negrito”.³ Es en este momento cuando la ritualidad afrocubana se presenta en el teatro con el propósito de desprestigiar la moral de dicho sector racial. Dramaturgos de la talla de Ignacio Sarachaga y José R. Barreiro logran elevar exitosamente el género bufo en su segunda etapa y popularizarlo al irrumpir en los escenarios del país con obras como *Mefistófeles* (1896) y *El brujo* (1896).

Mefistófeles se estrena el 21 de enero de 1896 en el teatro Irijoa, que más tarde se convierte en el Teatro Martí. La obra de Ignacio Sarachaga gira en torno a dos personajes, Fausto y Mefistófeles. El primero, un viejo cansado de los sinsabores que le ha proporcionado la práctica de la religión afrocubana, decide pactar un acuerdo con el segundo para darle un vuelco a su vida. Entre choteos, guarachas, habaneras y yambú, esta pequeña obra es una versión muy libre del drama *Fausto* de Johann Wolfgang von Goethe. La obra de Goethe rescata la tradición alemana de un personaje cuasi místico llamado Fausto. Fausto es un doctor inconforme que por temor a morir sin llegar a conocer todos los misterios de la vida decide aliarse con un diablo que se hace llamar Mefistófeles. A lo mejor porque conocía el poema dramático de Goethe o porque presencié la versión en ópera de Charles Gounod que se representó en el Teatro Colón de Argentina en 1866, Sarachaga es capaz de transformar una historia del folclore alemán en un clásico del bufo cubano al representar exitosamente en escena varios conflictos de la raza negra que coexistían en la Cuba decimonónica.

Comenzando por el título ya se nota una gran diferencia entre ambas obras teatrales. La pieza bufa de Sarachaga no se denomina *Fausto* como el mortal protagonista, sino *Mefistófeles* como el demonio que, en este caso muy jocoso y guarachero, logra llevarse el alma del humano al infierno. Los primeros vestigios de la ritualidad afrocubana en *Mefistófeles* los encontramos en la acotación de la primera escena: “*Fausto prepara su brujería*.”⁴ *Se oye cantar y tocar fuera*” (145). La acotación, aunque escueta y poco específica, hace alusión al acto de practicar la religión afrocubana. Esta acción no sucede a espaldas del público a modo de acción *obskene*. En escena, el actor tiene que preparar “su brujería”, lo que implica la escenificación de un ritual que se tiene que materializar a través de la acción física en la representación teatral, aunque en el libreto no queda claro cómo es.

Por su parte, el protagonista de Sarachaga no es médico como el protagonista de Goethe, sino brujo. Lo curioso es que ambas profesiones no se presentan realmente como antagónicas, sino como análogas. No son pocas

las obras bufas que muestran a personajes negros brujeros que cumplen la misma función social del doctor dentro de la población negra habanera. Tal es el caso de *Danzón de gallos* (1885) de José María Quintana, una pieza que se centra en el personaje de una mulata chancletera llamada Lola. Tras consultar a ocho médicos distintos y no encontrar cura alguna para el mal que le aqueja, Lola decide acudir al barrio Jesús María para verse con un negro brujo. El barrio Jesús María se encontraba en los márgenes de la civilización del momento, en la Habana extramuros. Dicha zona cobra gran importancia en el siglo XIX porque albergaba en sus casuchas pobres a los delincuentes más peligrosos, los negros curros, los mulatos y los blancos sucios (Betancourt 135). La acción dramática de *Danzón de gallos* ocurre entonces en pleno seno del hampa cubana, donde los personajes negros acuden a recibir servicios médicos de carácter mágico-religioso.

Analizando un poco más a fondo los vestigios del ritual afrocubano en *Mefistófeles* de Sarachaga, vale la pena detenerse en el primer monólogo de Fausto. Dicha intervención, que comienza con la acción de preparar brujería y que culmina con la llegada de Mefistófeles, pudiera considerarse como un ritual cuyo resultado no será buscar los favores de una deidad africana o la asistencia de un espíritu, sino la materialización del mismísimo demonio:

Fausto prepara su brujería. Se oye cantar y tocar fuera.

FAUSTO: ¡Qué felices son esos que van cantando!
Dichosos ellos que pueden hacerlo. Si yo
fuera joven haría lo mismo. ¡No sé lo que
daría por serlo! ... ¡Hay momentos en los
que deseo que el diablo cargue con mi pobre
humanidad! ¡No sé lo que daría por serlo!...
(*Se vuelven a oír los cantos de la calle*) ¡Ahí
regresan esos malditos a hacerme la boca
agua! ¡Ven, diablo! ¡Ven y llévame contigo!
¡Ven, Satanás!

*Truenos y relámpagos. Entra Mefistófeles
riéndose. (145-46)*

Hay dos aspectos que aportan a la creación de este simulacro de ritual: la acción de preparar brujería y la intervención musical. Como ya se comentaba anteriormente, el hecho de que el autor indique que su obra comienza con el actor practicando brujería sitúa a su personaje en un supuesto contexto

religioso que además va a estar aderezado por el canto y el toque en dos ocasiones. Es en este contexto mágico religioso donde Fausto convierte su monólogo en un ritual. Un monólogo que tiene un tono de lamento pero que va a transformar y a transportar al protagonista de la historia. De acuerdo con Schechner, los rituales pueden transformar y/o transportar a los participantes (72). En este caso Fausto es transformado no solo porque cree las palabras milagrosas de Mefistófeles, sino porque al otorgarle el regalo de la juventud sufre una metamorfosis física. Después de tomarse el contenido de un frasco preparado por el demonio que contiene bebidas alcohólicas como el Bacardí, el anís de mono, la crema de cacao, etc., Fausto se convierte en un joven apuesto:

Sacudimiento de Fausto. Explosión. Oscuro total. Iluminar lentamente. Arpegios. Queda convertido en un joven. Se mira y exclama.

FAUSTO: ¡Cómo! ¿Soy yo? ¡Yo tan joven!

MEFISTÓFELES: ¿Qué chévere estás! (148)

Una vez más, Sarachaga no opta por esconder sus acciones detrás del telón como es típico del teatro griego, sino que las presenta a la vista del público. Gracias a este ritual Fausto también se transporta físicamente. Al final de la obra el protagonista desciende con su amada Margarita y con Mefistófeles a los infiernos tras haberle vendido su alma al diablo.

Aunque pocas y escuetas, las acotaciones de *Mefistófeles* sugieren una puesta en escena más especializada. El teatro bufo no se caracterizó por una calidad dramática rebuscada; más bien eran la música y el choteo su sello distintivo. No obstante, la producción bufa finisecular apuesta por la innovación del espectáculo. La “explosión” (148) de la primera escena del cuadro primero y “los efectos infernales” (165) de la segunda escena del cuadro quinto apuntan al refinamiento de los efectos especiales y tecnicismos propios del teatro del siglo XX. Con respecto a estas innovaciones técnicas, Leal afirma que *Mefistófeles* es una propuesta con influencias alhambrescas (22).⁵

Regresemos nuevamente al análisis del monólogo de Fausto, que hemos catalogado como monólogo ritual. La primera intervención del protagonista es una queja compuesta por dos reproches muy específicos, la vejez y la inutilidad de la religión afrocubana. No le preocupa a Fausto morir sin llegar a dominar todos los secretos del conocimiento humano —preocupación principal del protagonista del *Fausto* de Goethe. Lo que le disgusta es que sus rodillas no le responden como antes a la hora de bailar y divertirse. Fausto

solo desea “ser joven para poder enamorar, bailar, cantar y jugar” (146). Las quejas que Sarachaga pone en boca de su protagonista parecen superficiales y a la vez sugieren ser típicas de dicho sector racial. El conflicto de la obra gira en torno a un cliché que ya para el siglo XIX estaba más que elaborado: la incapacidad que tiene un negro para bailar y divertirse y los sacrificios que hace para salir de su estado físico actual.

La segunda queja de Fausto apunta específicamente a la religión afrocubana. El protagonista no solo se lamenta del mal vivir que le ha proporcionado su oficio de “brujo”, sino también afirma que la brujería no funciona porque sus clientes no parecen obtener resultados satisfactorios:

Un día estuvo a verme un individuo para que le preparase una para echársela a su mujer, porque ella no lo quería. Al poco tiempo volvió, y yo, loco de contento, me dije para mí capote: ‘Este viene a darme algo por el favor que le hice’... Y, efectivamente..., me dio una entrada de patadas que estuve sin poderme sentar lo menos tres días. ¡Qué aburrido estoy de este oficio! (145)

Sarachaga no intenta siquiera esconder el reproche de la ineffectividad de los rituales de la religión afrocubana en boca de algún personaje blanco o incluso de otro personaje negro que no esté relacionado con el medio. Aunque ni en las acotaciones ni en los diálogos se especifica qué rama de la Regla Conga o Lucumí practica Fausto, queda más que claro que el protagonista es un conocedor de los quehaceres religiosos.⁶ Por lo tanto, su testimonio es verídico, su queja irrefutable, lo que de cierta manera ridiculiza esa acción en la primera escena de “preparar brujería” y la convierte en poco más que una bufonada. Sí existe un intento por mostrar las prácticas religiosas afrocubanas, pero a un precio muy alto. La religión afrocubana es vista como un juego, como una práctica ridícula e ineffectiva.

A dicha concepción se le suma el retrato de los protagonistas, personajes lo sumamente ingenuos como para creer en tales artilugios religiosos. Así dice Fausto en un momento, “Esto de pasarse la vida haciendo brujerías no es nada agradable y, luego, tiene sus inconvenientes” (145). Más tarde adiciona “Yo estoy muy arrancado. La brujería no deja nada hoy” (146). Vale apuntar que a la hora de detallar la fisonomía de los personajes, el autor les asemeja a alimentos o a animales para nada idílicos con el objetivo de desvalorizar aun más su estampa. En varias ocasiones Mefistófeles se dirige a Marta, la dama de compañía de Margarita, con eufemismos despectivos. Unas veces la llama “venenosa” (151), otras “totí” (151) o “lástima de viruelas negras” (154).⁷

El diablo tampoco se escapa de los insultos. Al verle por primera vez,

Fausto exclama “¿Quién es este pimiento morrón?” (146). Gracias a esta descripción se pudiera deducir que Mefistófeles tendría la cara pintada de rojo, no de negro como el resto del reparto y como es característico del género. El hecho de que el diablo acuda a los ruegos de Fausto traza un singular paralelismo entre la raza y el destino fatídico de los personajes. Si los negros van al infierno, los blancos van al paraíso. La personificación de los protagonistas y los oprobios que recitan en escena terminan brindándole un toque grotesco y casi fantástico a la caracterización de los personajes, lo que sin duda sobrecarga de comicidad la representación escénica. El problema es que mediante la representación se normaliza y trivializa la condición del negro aun en tiempos de la esclavitud.

Asimismo, desprestigiar al negro, y en especial al que está asociado con la religión afrocubana, se convierte en otra constante de las obras bufas. En *El brujo* de José R. Barreiro, los residentes de un solar del barrio Jesús María se aterrorizan por las apariciones de un negro brujo que ronda por sus casas de noche, por lo que encargan al guardia su encarcelamiento. Al final de la obra los personajes comprueban que las apariciones son obra de Juan Francisco, marido de Telesfora, quien se hace pasar por muerto para poner a prueba la fidelidad de su mujer.

La producción teatral de Barreiro, al igual que la de Sarachaga, se circunscribe a la de los bufos de fin de siglo. Particularmente, Barreiro se especializa por recrear el ambiente del hampa habanera en sus piezas. Sus personajes, “matones, guapos de solar, mulatas desafiantes, gallegos sobornables, españoles villanos, y negros ñáñigos y brujos, son todo un esquema de la agonía colonial” (Leal 186). Al comienzo de la obra, el Coro y José revelan al público que el negro brujo merodea el solar porque está enamorado de la mulata Telesfora. En cuanto el gallego Tadeo se entera, asegura que el misterioso brujo es un criminal de la zona conocido por sus asesinatos:

TADEO: ¡Pedazo de animal!, ése es el autor de un crimen homicida, criminal consumado hace algún tiempo en la persona personificada de Merced. Ese es Bilongo.

CORO: (*tarareando*) ¡Bilongo! ¡Bilongo!

TADEO: Oigan, oigan, va sin choteo, eh... Lo que digo es verdad y no tardaremos mucho en dar con el tal bilongo. (195)

El gallego no tarda en vincular al brujo con el asesino, aun cuando sus con-

clusiones son infundadas. Resulta también curioso que el nombre del asesino sea Bilongo. Conforme argumenta Ortiz en su libro de afronegrismos, la palabra bilongo quiere decir hechizo: “la esencia del hechizo por decirlo así, el espíritu o poder sobrenatural, que como fetiche de tercer orden contiene el *embó* y que se desarrolla sobre una persona o cosa, se llama *birongo* y por corrupción bilongo; también he oído llamarlo *mañunga* y en castellano cosa mala, y más comúnmente daño” (54). Incluso cuando se comprueba que el negro brujo no es otro sino el celoso marido de Telesfora, la criminalidad en escena sigue estando estrechamente vinculada a los practicantes de la brujería. Bilongo, a pesar de nunca aparecer físicamente, es una constante referencia a la relación entre la marginalidad y la religiosidad afrocubana.

Como el actor que personifica al negro brujo y a Juan Francisco debe ser uno mismo, Barreiro deja pistas en su escritura dramática para facilitar la interpretación. Además de saber que el negro brujo lleva puesto un atuendo específico, “una levita larga del Rastro y una bomba de casa de Matías Infanzón” (193), este se expresa de una forma totalmente diferente al personaje de Juan Francisco. Cuando el celoso marido personifica al brujo, tiene que hablar en bozal:

TELESFORA	Te quiero mucho, viejito
JUAN FRANCISCO	Yo ta mu viejo, mulata pa entra en esa bachata. Buca a un hombre jovencito, Que así hallarás caló y suspiro en el pecho y estará mu satisfecho con su caricia tu amó. (203)

El brujo se expresa a través de la jerga bozal, una lengua criolla que, según afirman Jorge e Isabel Castellanos, “después de nacer cayó en un casi vertiginoso proceso de descriollización” (327). Se trata de un *pidgin*, de una lengua que nace como consecuencia de la interacción de varias culturas con idiomas diferentes. El bozal es ese código lingüístico a través del cual se comunicaban los diferentes grupos de esclavos entre sí y con los españoles o criollos. Una de las características más importantes del teatro bufo cubano es el afán clasificatorio propio de la literatura decimonónica. Por eso, los personajes de nacionalidad africana hablan en escena tal y como lo harían en la vida real, en bozal.

Regresemos una vez más a *Mefistófeles* de Sarachaga para corroborar

cómo, detrás de las situaciones cómicas creadas por ese dúo compuesto por Fausto y Mefistófeles y del inminente choteo y espíritu burlón que caracteriza al estilo bufo o de las cinco intervenciones musicales, se esconde una crítica aguda: la asociación de la religión afrocubana con lo diabólico. El lamento de Mefistófeles en la primera escena tuvo como consecuencia la materialización del propio Satanás, quien además afirma que vino “a caballo sobre un rayo que acaba de caer” (146). En las religiones yoruba y palo monte, los sacerdotes o practicantes logran comunicarse fácilmente con las deidades y con otros entes metafísicos. Lydia Cabrera argumenta que “a los sacerdotes o a cualquier persona que es objeto de la intromisión habitual de un Santo, en cualquier Regla, se llame caballo o cabeza de santo” (28). Se les denomina caballos porque en sus cuerpos van a venir montados los espíritus o las deidades del panteón yoruba. No es por azar que Mefistófeles dice esa línea, pues indirectamente indica que ha poseído a Fausto y que corromperá su alma para llevárselo al infierno.

Otro dato curioso es que Fausto, en medio de su desgracia, no invoque a Dios, sino a su contraparte. No se menciona ni a Dios ni al paraíso en esta obra, sino al demonio, a la brujería y al infierno. Queda claro que los bufos van a tratar de anteponerse a todo lo que proviene de la madre patria, y su manera de hacerlo es socavando la moral cristiano-burguesa al presentar lo alternativo, lo negro. Al final de la obra, Margarita, Marta y Fausto terminan en el infierno. Sin embargo, esto no parece ser motivo de desgracia. La llegada al infierno es celebrada con una fiesta al ritmo del yambú.

Por su parte, la música y la danza son componentes primordiales en la tradición afrocubana, no solo en la celebración del nacimiento, el casamiento o la iniciación, sino también a la hora de comunicarse. El tambor es quizás el instrumento musical más importante, por ser el encargado de mantener la cadencia musical. Con respecto a la herencia africana en Cuba, Ortiz señala que en los diferentes rituales sagrados y en los semi-profanos, las deidades africanas gozan de bajar a pasarla bien con los presentes y responden a cierto tipo de canto (380). De esta manera, cada deidad del panteón afrocubano tiene un toque de tambor específico.

Como fenómeno teatral, el bufo se caracteriza por la incorporación de la musicalidad. Es cierto que el bufo no es bufo sin los actores con las caras pintadas, sin el choteo y sin la guasa, sin su negrito, su gallego o su mulata, pero tampoco lo es sin la música. Todas las obras bufas, por pequeñas o grandes, por buenas o malas, tienen al menos una pieza musical. Como se trata de representar en escena las vicisitudes de los personajes negros, es coherente

que el *corpus* musical sea típico de dicho sector racial. Las rumbas al estilo yambú o guaguancó, las guarachas y las habaneras son las más comunes. Con sus raíces africanas, estos estilos musicales, que evolucionaron desde la llegada a Cuba de los esclavos, se popularizaron en el siglo XIX y pasaron a formar parte del patrimonio musical cubano.

La separación entre música secular y música sagrada en la cultura africana no es muy estricta. Castellanos afirma que “en la cultura africana, y por lo tanto en la afrocubana es muy difícil tratar de dividir lo sagrado de lo profano” (271). La vida religiosa y la diversión no son polos opuestos. Esto se debe en parte a que muchas de las deidades africanas no son mártires como los santos católicos. La deidad Oshún, por ejemplo (que en la religión cristiana es la virgen de la Caridad del Cobre y, por cierto, la patrona de Cuba), se presenta como una mujer muy guarachera y alegre. Ella es “la quinta esencia de la coquetería, de la gracia, de la zalamería insinuante y cautivadora... alegre y retrechera” (Cabrera 37). Las manifestaciones religiosas pueden ser motivo de gran diversión para los practicantes de los ritos afrocubanos.

En el caso de *Mefistófeles* de Sarachaga, la obra culmina con un yambú, una de las tantas variaciones de la rumba. La rumba de salón procede del toque congoleño de los tambores yuka y abakuá, que se confeccionan del tronco de los árboles. Normalmente la rumba es una especie de baile en grupo o de festejo colectivo. Mientras unos tocan, ya sea un tambor, un pedazo de madera u otro objeto, otros bailan a la par. Este estilo logra dominar los escenarios cubanos del siglo XIX, gracias en parte al teatro bufo, para luego ser expuesto al mundo como sinónimo de cubanidad. El yambú, original de los solares o zonas pobres de Matanzas y la Habana, es desarrollado por descendientes de los esclavos africanos. Se trata de una variación mucho más lenta de la rumba, donde se prescinde de esos movimientos pélvicos sexualizados comúnmente conocidos como movimientos vacunos (Castellano 352-53).

Una vez en el infierno, el Rey del infierno y la Reina del infierno reciben con calurosa bienvenida a Fausto, a su amada Margarita y luego a Marta, quien viene siguiendo a Mefistófeles. Cuando se encuentran todos reunidos, el Rey exclama “¡Ya que nadie falta, terminará la fiesta con el baile oficial de este recinto!” (165), y todos responden a la par “¡Bravo! ¡Bravo! ¡Bravo!” (165). Esta inmediata correlación entre la rumba y el infierno no es casualidad. Si bien la asociación de los componentes musicales afrocubanos con el infierno es un modo de desprestigiar la ritualidad afrocubana al retratarla de un modo superficial y jocoso, también es una manera de encararse al régimen colonial. ¿Puede acaso existir algo más ajeno a la moral católico-burguesa

que una celebración negra en el único lugar en donde Dios tiene prohibida la entrada? En todo caso, ninguno de los personajes parece disgustarse por su destino aciago.⁸ Al final, tanto Fausto como Mefistófeles obtienen lo que desean. El primero logra ser más joven, encuentra el amor y puede volver a bailar como antes. El segundo corrompe no solo el alma de Fausto, sino también la de Margarita y la de Marta. Estar en el infierno no es algo que molesta a los personajes. De esta manera concluye la obra: “*Aplauden. La orquesta preludia un yambú. Todos bailan. Iluminación general y efectos infernales, bachones, luces de bengala, etcétera, a fin de darle un aspecto fantástico a la escena mientras cae el telón*” (165).

Ya no solo se encuentra la rumba en un espacio religioso sagrado a modo de canto a las deidades africanas, sino dentro del teatro para amenizar y cerrar las piezas bufas con un toque alegre. No obstante, la asociación de las prácticas tanto religiosas como seculares de los negros con la vida pecaminosa en el teatro bufo cubano perpetúa una especie de cliché y marginalización en cuanto a la representación de dicho sector racial que va a perdurar hasta nuestros días. Un cliché que comienza con la labor, llamémosla pasiva, de escritura del dramaturgo, cuyo libreto va a ser pasado a los actores con la finalidad de que sea representado y aceptado por el público. Es ahí donde la acción perpetuadora del cliché se vuelve activa, en el aplauso, en la risa, en la recepción positiva de la audiencia. Y, en este caso, el fenómeno teatral bufo gozó de una popularísima recepción.

Esta investigación se centró en el género bufo con el objetivo de rastrear las representaciones pioneras que se apoyaron en los recursos del ritual religioso afrocubano para componer el espectáculo teatral y para retratar al negro. La diferencia entre las obras estudiadas y otras obras que se circunscriben al bufo decimonónico es que las mencionadas se secundan en los recursos estéticos de la religión afrocubana para contribuir al prolijo debate que enmarca a este género como creador de máscaras superficiales de comicidad. No se debe pensar que el negro se humaniza en *Mefistófeles*, por ejemplo, por el simple hecho de que la “brujería” sublima su presencia étnica. En la obra de Sarachaga se reconoce al *otro* racial a través de elementos como el habla, la música y la religión, cuyas raíces provienen de la tradición oral tanto religiosa como secular de los ancestros africanos. Sin embargo, considero que tales factores se presentan con objetivos que fluctúan entre la crítica social y la representación dramática. El más evidente y estudiado por la academia es desprestigiar la moral de dicho sector racial. Otro consiste en identificar que existe una alta y una baja cultura; la alta es española, blanca

y refinada mientras que la baja es bozal, negra y burda. Desde otro punto de vista, el reconocer el espíritu latente de África en Cuba es también una forma de separarse de la colonia, pues se presenta un modelo artístico cuyos valores y principios están basados en códigos morales muy diferentes y, por lo tanto, vetados por el catolicismo castizo. Por otra parte, un análisis más estético nos permitirá concluir que en *Mefistófeles*, los rituales religiosos, los bailes exóticos, el infierno y el diablo asumen un protagonismo inminente al proponer un espectáculo mucho más dinámico, donde los actores sufren transformaciones físicas delante de la audiencia y donde la escenografía debe ser lo suficientemente elaborada como para trasladar al espectador de la tierra al infierno.

En las obras analizadas, la ritualidad y la representación mágico-religiosa afrocubana fallan en incorporar fidedignamente la rica herencia cultural de los negros. El bufo cubano es una expresión teatral propia de sociedades coloniales que, bajo el lema de rescatar al *otro*, manipula a su antojo lo más sagrado de su idiosincrasia.

Florida International University

Notas

¹ Los cabildos negreros eran asociaciones o agrupaciones de negros libres o esclavos que pertenecían a una misma tribu o nación. Los integrantes podían ser negros de nacionalidad africana o criollos nacidos en la isla, quienes se reunían para celebrar motivos religiosos y así salvaguardar sus tradiciones y creencias. Para más información véase *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba* de Fernando Ortiz.

² Notemos que el ñañiguismo es una sociedad secreta abakuá que tuvo sus orígenes en Nigeria. Aunque al principio los miembros de esta secta solo podían ser hombres de la raza negra, debido a su gran popularidad fueron admitidos posteriormente los mulatos y los blancos. Fernando Ortiz afirma que, erróneamente, el ñañiguismo se ha visto como sinónimo de delincuencia y criminalidad (*Los negros curros*, 53).

³ El “miedo al negro” que sentía la ciudad letrada cubana en el siglo XIX surge debido al temor de una sublevación de los negros esclavos influenciados por la revolución de Haití (1791-1804). Véase *Miedo negro, poder blanco en la Cuba colonial* de Jorge Camacho.

⁴ Vale la pena mencionar que la palabra brujería es un vocablo despectivo que normalmente se utiliza a la hora de referirse a las diferentes ramas de la religión afrocubana.

⁵ Con teatro alhambresco, Rine Leal se refiere al tipo de teatro que se producía en el Teatro Alhambra, cuya temporada abrió el 10 de noviembre de 1900 y cerró el 18 de febrero de 1935 tras el derrumbe del edificio teatral. El género alhambresco se caracterizó por el sainete paródico costumbrista cargado de humor, por sus innovaciones en cuanto a la puesta en escena y por su público únicamente masculino.

⁶ De acuerdo con Lydia Cabrera, la palabra Regla “es empleada por el pueblo en el sentido de culto o religión. Comprende los ritos y prácticas religiosas y mágicas importadas de África, que se dividen en

dos grandes grupos: Regla de Ocha (yoruba) y Regla de Mayombe, (o Palo Monte). “Regla Lucumí” y “Regla Conga” corresponden en líneas generales a los dos grupos étnicos que predominan numéricamente en Cuba y que aún representan vivamente con sus idiomas, músicas y cultos las culturas yoruba y bantú” (21-22).

⁷ El totí es un ave endémica de Cuba que se caracteriza por su intenso color negro.

⁸ Tengamos en cuenta que la representación del negro en el teatro bufo cubano se distancia del rol que el teatro medieval español y el del siglo de oro normalmente habían destinado a los personajes negros. Estos, vestidos de *diablitos*, casi siempre representaban el desorden que debía ser castigado en los autos sacramentales u otras exhibiciones teatrales durante las celebraciones de Navidad y Pascua. Véase *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega* de Hugo A. Rennert.

Obras citadas

- Barreiro, J. R. “El brujo”. *Teatro Bufo, siglo XIX: antología*. Arte y Literatura, 1975, pp. 187-227.
- Betancourt, José Victoriano. *Artículos de costumbres*. Ministerio de Educación, 1941.
- Cabrera, Lydia. *El monte*. Wildman Press, 1985.
- Camacho, Jorge. *Miedo negro, poder blanco en la Cuba colonial*. Iberoamericana, 2015.
- Castellanos, Jorge e Isabel Castellanos. “Las religiones y las lenguas”. *Cultura afrocubana*. Universal, 1992.
- _____. “El negro en la música cubana”. *Cultura afrocubana*. Universal, 1992.
- Leal, Rine. *La selva oscura*. Arte y Literatura, 1975.
- _____. “La chancleta y el coturno”. *Bufo y nación: interpelaciones desde el presente*. Letras cubanas, 2008, pp. 29-67.
- _____. Prólogo. *Teatro Bufo, siglo XIX: antología*. Arte y Literatura, 1975, p. 186.
- Martiatu, Terry I. M. “Sin similitud posible. Una mirada otra al teatro bufo cubano”. *Bufo y nación: interpelaciones desde el presente*. Letras Cubanas, 2008, pp. 7-28.
- Ortiz, Fernando. *Glosario de afronegrismos*. Ciencias Sociales, 1991.
- _____. *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. Letras Cubanas, 1981.
- _____. *Los negros curros*. Ciencias Sociales, 1989.
- Rennert, Hugo A. *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*. Dover Publications, 1963.
- Sarachaga, Ignacio. “Mefistófeles”. *Teatro*. Letras Cubanas, 1990.
- Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. Routledge, 2002.