

# El sujeto redentor revolucionario y la marginalidad abakuá en el filme

## *De cierta manera*

————• Por Jorge Camacho •————



Al inaugurarse la República de Cuba en 1902, un grupo de juristas, escritores y etnólogos se prepusieron atacar lo que llamaban la «mala vida cubana». Entre estos intelectuales estaban Fernando Ortiz e Israel Castellanos para quienes la brujería, el ñañiguismo y la criminalidad eran parte de los males que había heredado la República del periodo colonial. De esta forma, al igual que ocurrió en la colonia con escritores como Francisco Calcagno, estos letrados se propusieron «defender la sociedad», en el sentido que Michel Foucault se preguntaba si esta, en su estructura política, no estaba organizada de manera tal que algunos pudieran «defender su dominación contra la rebelión de los otros» (31). Ya que la perspectiva de estos autores respondía a la de una sociedad blanca, de herencia española y católica, donde cualquier elemento que desentonara convertía a Cuba en una comarca africana. Para ellos, por tanto, se imponía la aculturación a través de mecanismos normativos como el estudio, la ciencia, el trabajo y la ley.

En la Cuba revolucionaria, que adoptó el marxismo-leninismo como ideología rectora, los vectores de la transformación no serán diferentes. Se rechazará cualquier forma de «mito», religión o sociedad secreta que no respondiera a las expectativas del Estado. El conocimiento verdadero debía basarse en las ciencias, el marxismo y la idea del progreso indetenible de la sociedad, que excluía cualquier rasgo de culturas originarias o ancladas en el pasado como la religión de los abakuá o la santería. Esto da origen a lo que podríamos llamar una narrativa redentora y maniquea, en el sentido que el personaje principal de las tramas que privilegia el Estado, en la literatura o en el cine, encarnan los valores «positivos» del gobierno, la civilización y la cultura, mientras que sus adversarios representan el pasado, la criminalidad, el imperialismo y la barbarie.

*De cierta manera*, de Sara Gómez (1942-1974), es un ejemplo clave de este tipo de narrativa a la que

podríamos agregar otros filmes como *El brigadista* (1977), de Octavio Cortázar, y *Una novia para David* (1985), de Orlando Rojas. La película de Sara Gómez se estrenó en 1977, dos años después de celebrarse el Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba y en medio de una ofensiva para educar la población en los valores de la sociedad socialista. La película, mitad actuada y mitad hecha con materiales documentales, fotos, grabados de la colonia y personajes reales del barrio de Miraflores, narra las experiencias de una maestra, Yolanda, actuada por Yolanda Cuéllar, quien va a trabajar a un barrio pobre de La Habana donde se encuentra con un ambiente disfuncional. Como se explica en la película, en 1960 el gobierno revolucionario había censado la población y dirigió una campaña de alfabetización en los barrios insalubres (9:56). Demolió barrios marginales como Las Yaguas y construyó nuevos edificios y repartos en lo que el filme llama «una estudiada estrategia de integración» (3:58).

La película es parte de esta «estrategia» y presenta un escenario en conflicto que involucra a la protagonista, que representa los valores socialistas-comunistas revolucionarios, (a quienes los críticos del barrio llaman la «Konsomol») y por otro, los habitantes de Miraflores, algunos de los cuales seguían reproduciendo en su vida diaria los hábitos sociales que caracterizaban la colonia y la República. Estos hábitos eran la vagancia, el machismo, el analfabetismo y las religiones de herencia africana. El barrio de Miraflores se convierte de esta forma en un espacio donde luchan dos fuerzas antagónicas, dos temporalidades, el pasado de la Revolución, con su «hombre marginal», y el presente socialista con la maestra Konsomol. Los nuevos valores que esta promovía eran el trabajo estatal obligatorio, la educación comunista y la colectividad revolucionaria, principios que se ponen por encima de cualquier otro, incluyendo los de la familia y los de la religión. En este ambiente nadie

mejor que la «maestra» para ser la portadora de las nuevas ideas, luchar contra los conflictos que se presentan en la comunidad y salir victoriosa con la ayuda de los funcionarios del gobierno, entre ellos la policía y el MININT. No está de más decir que la maestra es blanca, educada y que la mayoría de los habitantes de Miraflores son mulatos y negros, incluyendo los dos protagonistas: los actores Mario Balmaseda y Mario Limonta, quienes hacen el papel de Mario y Humberto, respectivamente, en la película-documental.

Esta contraposición de ideologías es apoyada por los espacios de enunciación y las imágenes visuales y sonoras. Se nos dice que la maestra llega a Miraflores desde otro sitio del país. Es graduada de Historia y al llegar al barrio confiesa que no se sentía a gusto porque había encontrado un «mundo muy extraño... un mundo que yo pensé que ya no existía» (6:26). En este momento la voz en *off* del locutor rompe el discurso y explica que en el mundo capitalista, especialmente en los países subdesarrollados, la sociedad se dividía en clases sociales. La explicación va acompañada de imágenes de archivo, como un fragmento del documental de Fernando Birri, *Tire dié* (1960) que muestra a niños pidiendo limosnas y durmiendo en la calle. En contraposición, la explicación da paso a un cuadro donde se dice que con la Revolución los sectores marginales

del país habían sido integrados a la sociedad, aunque «la cultura que vive en los planos más profundos de la conciencia en forma de hábitos, costumbres, creencias, normas, valores, puede mantener una tenaz resistencia a los cambios sociales» (5:18). Así, como apoyo visual, en este momento aparece en pantalla un carro de policía con dos hombres uniformados en un barrio por donde caminan hombres de raza negra. Esta explicación sociocultural y política resumirá la tesis del filme: la lucha contra las personas que se resistían a estos cambios, y cuya conducta era contraria a la «estrategia de integración» social (3:58).

No extraña entonces que la maestra «Konsomol» sea la cara de esta política en el filme, ya que con ella vendrá el sentido de responsabilidad civil y colectiva del nuevo sujeto. Ella es la que le «lava el cerebro» a Mario (27:52) y al ser una mujer, muestra asimismo el papel que le correspondía tomar a las féminas en la nueva sociedad en la cual no serían más dependientes del hombre. No tendrían que quedarse en la casa mientras que sus esposos trabajaran, razón por la que se nos dice que Yolanda había roto con su esposo anterior, y era ella ahora la encargada de criticar los comportamientos machistas de los hombres nacidos en la República. No por gusto desde que la Revolución llegó al poder creó organizaciones de masas como la Fede-



Fotograma del filme *De cierta manera* (1974) de Sara Gómez.

ración de Mujeres Cubanas, en 1960, estableció la Ley Contra la Vagancia en 1971 para condenar a los que no querían buscar trabajo, y en 1975 el nuevo Código Familiar, indicaba en el artículo 38 que los padres debían apoyar a los hijos para que fueran ciudadanos de por vida de la «sociedad socialista» (Álvarez-Tabío 21). Por todas estas razones, el personaje principal de la película es una mujer que agrega a su belleza, blanca, la ideología del nuevo Estado, con lo cual se busca que Mario se enamore de ella y deje atrás el mundo en que había nacido. Así, *De cierta manera*, describe una erótica política y revolucionaria, perceptible en otras narraciones de este periodo como *En el año de enero* (1963) de José Soler Puig (1916-1996) y en las obras de Manuel Cofiño, en que las mujeres ocupan un lugar protagónico y sirven de mediadoras en los conflictos ideológicos que se plantea el país.

En estas narraciones la mayoría de las mujeres que aparecen apostarán por el futuro, estarán al lado de la Revolución, muchas veces como «milicianas» que buscan parejas que piensen como ellas para tener hijos que contribuyan al engrandecimiento de la sociedad socialista. En la película de Sara Gómez, terminada después de su muerte repentina en 1974 por Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa, sus acciones serán apoyadas por imágenes que llaman a dejar atrás el pasado y a construir un mundo mejor. Una de estas imágenes se repite a lo largo del filme como si fuera un ritornelo. Muestra una grúa que destruye con una masa de hierro los viejos edificios del barrio donde estarán ubicadas las nuevas casas. El otro recurso que apoya esta narrativa de cambio son las canciones que sirven de soporte melódico a la película, una de ellas escrita por Silvio Rodríguez, titulada «La nueva escuela», y la otra escrita y cantada por uno de los actores-personajes reales, Guillermo Díaz, que llama al protagonista a dejar atrás el mundo de hipocresía y miedo en que vive. «Véndele a ese mundo que no te da nada / que no tiene flor de la mañana / solo rejas y apenas la ventana» (51:54).

La canción de Silvio, por otra parte, está incluida en su disco *Cuando digo futuro* (1977), aparecido el mismo año que se estrenó la película. En aquellos momentos Silvio era uno de los principales iconos de la canción revolucionaria, del movimiento de la Nueva Trova, y su canción se refería a la construcción de escuelas para estudiantes becados. Una estrofa de la canción dice: «Esta es la nueva escuela, / esta es la nueva casa: / casa y escuela nuevas / como cuna de nueva raza.» Mario al cantársela a la maestra cambia la letra y dice: «esta la nueva casa /este es el barrio nuevo» (12:53). En la película, la melodía aparece superpuesta en las imágenes de los habitantes del barrio de Las Yaguas construyendo sus casas en Miraflores

(12:53), por lo cual la canción reubica la atención del espectador a otro programa que ejemplificaba las políticas de integración institucional y de cambio de normas. Función que debían realizar los maestros a través de su trabajo comunitario, ayudando a crear una «nueva raza», como decía Rodríguez y una sociedad sin clases sociales, homogénea en su forma de pensar y actuar.

Estaba claro, por consiguiente, que fuera de esta identidad nada sería permitido y para asegurarse de ello estaba la policía, que interviene cuando uno de los niños del barrio, Lazarito, muestra actitudes antisociales y no respeta a la maestra. En tal caso, la película muestra de forma directa los pasos que el Estado adoptaría con los sujetos «marginales» que no respetaran la ley. Serían separados de sus padres y ubicados en una estación policial hasta que cambiaran su actitud y su comportamiento. El filme se refiere a esta política cuando afirma en la introducción que «la educación, cada día más íntimamente ligada al trabajo, constituye nuestra arma principal» (4:06).

Este despliegue de la razón institucional y los medios en la vida de sus ciudadanos no se limitaba a los niños indisciplinados como Lazarito, uno de los personajes reales de la película, quien en el momento de su realización era considerado un sujeto maleante, con varios delitos en su hoja policial. Toda la película está basada en un «caso» de indisciplina laboral, que es analizado en una reunión de trabajadores donde si el protagonista era hallado culpable podía ser enviado –como sucede al final de la película– a un centro de trabajo forzado, las llamadas «granjas agrícolas». Por esta razón, la película comienza y termina con la misma escena en que los espectadores ven la lucha de Mario consigo mismo, ya que tiene que elegir entre la lealtad al «ekobio» o a la Revolución y a su novia. En esta asamblea, Humberto se defiende de los cargos de ausentismo laboral con el pretexto de que había ido a la provincia de Oriente a ver a su madre enferma. Su amigo, Mario, sabe que esto es mentira, y por eso se le enfrenta ante el colectivo de trabajadores, argumentando que «lo de la madre es mentira, no tiene madre enferma, ni tiene nada. ¡Estaba con una mujer!» (2:26).

Tenemos entonces que Humberto encarna en la película las actitudes antisociales prerrevolucionarias. Era un vago y un mentiroso que no le importaba el trabajo que hacían sus compañeros, ni las necesidades de la patria por aumentar la producción. Para él ya no había tiempo de unirse al turbión revolucionario. El pasado lo había marcado de una forma indeleble, y por tal motivo era incapaz de ser redimido por la nueva ideología. Mario, sin embargo, sí estaba a tiempo de cambiar, y su redentor no era otro que la maestra, el

brazo suave de la ideología revolucionaria que quería conquistarlo y mantenerlo a su lado. Solo siendo como ella, reflejando sus mismos valores, priorizando aquello que la Revolución priorizaba, Mario podía conseguir su amor. De ahí que en la asamblea de trabajadores decida traicionar a su amigo delante de sus compañeros.

Por supuesto, la recompensa de Mario no era solo la mujer blanca, educada e independiente. Era también la promesa de un «futuro mejor» para él y su familia. Una vida donde no existirían las divisiones de clase, la marginalidad, el analfabetismo, ni las otras lacras sociales que caracterizaron los gobiernos republicanos. Estaba claro también que de negarse a ser reformado, el Estado estaba listo a intervenir, y como en el caso de Lazarito, hacer lo necesario para que se ajustara a la norma. Al fin y al cabo, a lo largo de la película se expresa varias veces el temor a ser encarcelado por las autoridades. Lazarito termina preso en la estación policial de 13 y Paseo después de ser acusado de ladrón (22:54), y Mario habla de las «granjas de trabajo» adonde el gobierno enviaba a gente como Humberto después de pasar por un consejo de trabajo (27:49). Esta preocupación regresa cuando el mismo protagonista afirma en una conversación con Yolanda, que lo habían «trancado», y a la pregunta de ella de si había «caído preso», este afirma que se refería a la beca (13:00), que eran las escuelas en el campo a las que había cantado Silvio Rodríguez.

No era de extrañar que así fuera porque las «becas» fueron una de las instituciones educacionales más impopulares establecidas por la Revolución hasta que se cerraron en los años 90, en medio del Periodo Especial en Tiempos de Paz, por falta de combustible. Seguían un modelo de disciplina militar donde adolescentes entre 11 y 18 años tenían que levantarse a las 6 de la mañana, trabajar en el campo durante cuatro horas y después ir a clases. Este régimen de «estudio y trabajo» se repetía todos los días, excepto los fines de semana en que los alumnos regresaban a sus casas. Es natural por consiguiente que Mario sintiera tanta aversión por esta institución, que la compare indirectamente con una cárcel y dijera que la abandonó al segundo año. Esa forma de conducta reflejaba el estado de un inadaptado y era contra el cual tenía que luchar la maestra para que sus estudiantes no terminaran como Humberto.

Así, la película se enfoca en los grupos que la Revolución halló al triunfar y los estudia porque a pesar de que las condiciones que dieron inicio a su marginalidad ya no existían, supuestamente, el bajo nivel educacional, la falta de trabajo, la ausencia de sindicatos obreros y su dependencia de las tradiciones orales hacían, como dice la voz narrativa del filme, que «los

marginales fueran los más activos conservadores de la cultura tradicional» (5:50).

La categoría de sujeto «marginal» surge aquí como antagónica a la de sujeto medio adaptado a las reformas que impuso el Gobierno revolucionario. Ellos son parte de los restos que la República había dejado: familias con bajos recursos, baja educación y sin trabajo, propensos por estos motivos a delinquir. Mientras la voz del narrador en *off* dice esto la cámara apoya el discurso con imágenes que muestran negros con tatuajes en los brazos y la espalda, dientes de oro y dos chivos amarrados en la puerta de una casa (5:56). Todo lo cual mostraba su marginalidad, ya que habían sido sorprendidos en 1959 «sin un desarrollo de la conciencia como para que sus intereses vitales y motivaciones estuvieran situados dentro del marco del trabajo» (6:05). Por tanto, los sujetos marginales, en su mayoría negros y mulatos, son descritos en esta película como habitando un momento histórico que no era el presente del narrador. Su «conciencia» no se había desarrollado al mismo ritmo del proceso revolucionario. Se resistían a cambiar y sus formas de sociabilidad seguían arraigadas en un mundo premoderno como fue el de los negros que habían traído los esclavistas de África durante la época colonial con «culturas en diferentes etapas de desarrollo» (15:05).

Los ñáñigos eran uno de estos grupos, y no importa que estos compartieran el mismo momento histórico que el narrador, ni que a través de más de un siglo hubieran adquirido prácticas nuevas en un proceso de mestizaje cultural que Fernando Ortiz definió como «transculturación» en 1940. No. Los rasgos religiosos, su forma de asociarse —que excluía a las mujeres en el caso de los abakuá—, y sus rituales los anclaban en otro espacio y otro tiempo, lejano, extraño y antitético de la modernidad que las autoridades y los letrados buscaban crear. En términos etnográficos, el Otro es emplazado a una distancia temporal del narrador-etnólogo, dentro de lo que se suponía era el progreso imparable de la civilización (Clifford 102). Por ello, ningún ejemplo mejor de esa cultura del atraso, del arrastre o del tiempo pretérito en el filme que los abakuá, quienes se muestran con tatuajes de Santa Bárbara en la espalda, mientras se escucha la canción de la película que le pide a Mario que abandone «ese mundo que no te da nada» (1:09:32).

En la misma conversación en la que Mario le confiesa a la maestra «Konsomol» que lo habían encerrado en una beca, este se autocrítica argumentando que a pesar de rechazar esta institución y el Servicio Militar Obligatorio, que más tarde le «echó las garras», todo fue para mejor porque estaba a punto de iniciarse en uno de los juegos ñáñigos, y el Servicio Militar se lo impidió. «—Na', yo de muchacho siempre quise

ser ñáñigo.» «¡Ñáñigo!», exclama la maestra, a lo que responde Mario: «Sí, ya sé lo que me vas a decir, que los ñáñigos los días de Santa Bárbara se comen a los niños» (14:19). La conversación se interrumpe entonces con un segmento titulado: «La sociedad abakuá (análisis documental)» que a manera de intertexto etnográfico, muestra un plante abakuá en un lugar indeterminado.

En el guion de la película, que Sara Gómez escribió junto con Tomás González, el guionista de *La última cena*, aparece esta indicación: «se destaca el mestizaje de sus participantes, así como su aspecto sórdido y violento» (*De cierta*, 38). La violencia viene de la mano de los íremes o diablitos, un sacerdote que tiene una serpiente enroscada en la cintura y los movimientos de los danzantes, que en medio del plante matan a un chivo y lo castran. En esta escena, el movimiento de la cámara se desacelera para que el espectador pueda ver mejor los movimientos del ritual (17:22) (17:55), y explica el narrador que los genitales representan a Sikán, la mujer que reveló el secreto del mito abakuá, por lo cual se le considera traidora y no se admiten desde entonces mujeres en estas sociedades. La voz en *off* resume así la iniciación, castración y muerte del chivo:

...este hecho cultural sintetiza las aspiraciones sociales, normas y valores del machismo en el pensamiento tradicional de la sociedad cubana. Creemos que su carácter de sociedad secreta, tradicional y excluyente, la sitúan contrario al progreso e incapaz de insertarse dentro de los valores de la vida moderna representando en la actualidad una fuente de marginalidad ya que promueve un código de relaciones sociales paralelas, punto de endurecimiento y rechazo a la integración social. (17:27 énfasis nuestro)

A esta nota explicativa del narrador sigue en el guion de la película, titulado «Residencial Miraflores», donde se lee a continuación que este grupo era el «último reducto de la delincuencia como consecuencia del origen marginal de la mayoría de sus integrantes» (38). Ambas notas refuerzan el carácter crítico de la voz narrativa que explica estas escenas religiosas y destaca el carácter prejuicioso y etnocéntrico de los realizadores. Son ellos quienes no son marginales, ni religiosos, ni delincuentes. Son ellos los que encarnan la voz de la razón, de la ciencia y de la modernidad en la película-documental. Los que «estudian», «analizan», «censan» la población de estos barrios, y tienen una «estrategia» para vencerlos, ya que el Estado los ve como enemigos sociales de los cuales se tiene que defender. De ahí que la voz narrativa sea la concien-

cia del personaje redentor en este filme, y encarne el lado positivo y revolucionario del Estado, que como dice Víctor Fowler, se inscribía dentro de un escenario marcado por la Ley Contra la Vagancia, el fracaso de la zafra de los Diez Millones en 1970 y estrategias de reubicación laboral de los grupos menos privilegiados («Ni fincas ni cafetales» 143).

No era la primera vez que Tomás Gutiérrez Alea, quien editó la película después de la muerte de Sara Gómez en 1974, recurría a esta estrategia en sus filmes. Antes la había utilizado en *Memorias del subdesarrollo* (1968), en donde el director se propone dar una versión diferente de la realidad que critica el protagonista, Sergio. Si Sergio representaba el pasado, el machismo y la contrarrevolución, la voz narrativa de *Memorias*, con sus tomas documentales, críticas de los invasores de Playa Girón y defensora de las ideas filosóficas marxistas, apoyaba el «nosotros» versus el «ellos» enemigo, que hay que erradicar para crear un país homogéneo. No por gusto en el guion cinematográfico «Residencial Miraflores» aparece una propuesta de «secuencia teórica», que más tarde se desechó, en la cual Yolanda participa en una mesa de la Universidad de La Habana o en la Biblioteca Nacional donde se debate con historiadores y científicos sobre el «Sector marginal de la sociedad, su participación en la cultura popular y en la historia política contemporánea». Como aclara el texto, la secuencia sería «al estilo de *Memorias del subdesarrollo*» y en ella se discutiría el «carácter ambivalente de los marginales como fuerza política» («Residencial Miraflores», 64-5). Los ejemplos de «marginales» que aporta el guion son elocuentes del tipo de sujeto que tienen en mente los realizadores. Estos podían ser revolucionarios o, como en el caso de Haití y Santo Domingo, ser parte de los cuerpos represivos del gobierno. Se menciona el caso de Brasil, donde el gobierno había decidido «emprender el genocidio» contra ellos por considerar que estos hombres que no producían ni consumían nada, no podían integrarse a la sociedad capitalista. Y se explica:

Esta salida fascista estaría situada en oposición a la nuestra, humanista revolucionaria, o sea, la de tomar medidas que hagan desaparecer la base socioeconómica que dio lugar a que surgiera este sector y luego hacer una campaña de reeducación y de integración sociocultural. («Residencial Miraflores», 64)

En típica retórica marxista, los realizadores piensan que la conciencia subjetiva de los pobladores del barrio respondía a la estructura social y económica a la que pertenecían. Eliminando esa base, se eliminaría

entonces la marginalidad. ¿Qué significancia tiene esto especialmente cuando nos enfocamos en la cultura religiosa de los abakuá y de los santeros en el filme? Si durante la República los ñáñigos, santeros y espiritistas habían sido perseguidos por ser una lacra social, lo mismo hará el Estado revolucionario por creer que formaban parte de una ideología retrógrada, supersticiosa, individualista, patriarcal y criminal. La forma «humanista revolucionaria» sería sacarlos de esos ambientes, y obligarlos a trabajar en sus colectivos obreros, como la fábrica de ómnibus de Línea y 18, donde ocurre la película, hacerlos abandonar su fe religiosa, y convertirlos en trabajadores de vanguardia.

De esta forma podía avanzar su «conciencia social» y podían ser redimidos por la maestra /Revolución. En otras palabras, si para el Ortiz de *Los negros brujos* (1906), el mal venía arrastrándose desde sus ancestros africanos por la sangre, para los nuevos letrados este mal radicaba en la «cultura tradicional» (5:50), en el mantenimiento de estructuras económicas y sociales capitalistas, en su conciencia africana, que podían cambiar eliminando los barrios insalubres, haciendo que estos sujetos dejaran atrás sus formas tradicionales de comportamiento y adoptaran los hábitos «correctos». El Estado los veía como enemigos de los que se tenía que defender, y por eso, en la secuencia 2 del filme aparece este diálogo entre la maestra y el padre de Mario que explica perfectamente el reajuste social que esperaba de ellos.

Yolanda: Aquí me ve Cándido, adaptándome poco a poco, pero le digo que sigo sin entender cómo es posible que después de tantos años todavía tengamos esta lucha.

Cándido: Se defienden, maestra, le digo que se defienden.

Yolanda: ¿Defenderse? ¿Pero de quién...? ¿De la Revolución?

Cándido: De cierta manera

Yolanda: Pero si la Revolución se los ha dado todo, todo. Casas nuevas, escuela... todo. ¿Qué pueden perder?

Cándido: Pierden, pierden una manera de ser, maestra, y tienen miedo, le repito que tienen miedo. («Residencial Miraflores», 28)

El diálogo breve al inicio del filme explicaría varias cosas. Entre ellas el título de la película, y el escenario de lucha entre dos fuerzas antagónicas, una de las cuales tiene que salir victoriosa. El padre de Mario, quien está junto con la maestra en esta lucha, entiende que los otros tienen «miedo» y se resisten al cambio. En ello no les iba la vida sino una forma de

vida, que la Revolución había decidido eliminar. No a la manera de un «genocidio» como en Brasil, sino eliminando al hombre marginal que llevaban dentro y convirtiéndolos en trabajadores de vanguardia. De lo que se trataba, por consiguiente, era de una aculturación forzosa, de un proyecto de ingeniería civil a través del cual el viejo sujeto debía dejar a un lado sus creencias y mitos ancestrales y adaptarse a las prácticas socialistas. De lo contrario caería sobre ellos el peso de la ley y todos los estigmas que había acumulado desde la colonia la sociedad cubana blanca.

Así, en el apartado del filme que analiza el ritual ñáñigo se pone de manifiesto la ideología redentora, excluyente y discriminatoria de la Revolución. En la base de esta ideología está la creencia de que cualquier brujo, abakuá o espiritista es un elemento retardatario de la sociedad, dañino para el gobierno, ya que como dice el narrador del filme, «podemos percibir cierta inercia y desinterés en el hombre de antigua procedencia marginal, lo que explica la existencia de algunas aptitudes antisociales dentro de la Revolución» (17:03). Si por un lado, como dice la maestra, «la Revolución se los [había] dado todo» («Residencial Miraflores», 28) a estos sujetos, la Revolución les exigía que se sometieran a su disciplina y a su régimen. Exigía una acción retributiva que compensara el sacrificio que los revolucionarios habían hecho por ellos. Al igual que ocurrió con la libertad de los esclavos durante la Guerra de Independencia, la maestra blanca invoca una «memoria endeudante», la memoria de un regalo que los compromete a responder con una acción compensatoria, con su entrega o conversión a los valores de la Revolución. La «Revolución se los ha dado todo, todo», y ellos no habían dado nada. ¿Acaso era pedir mucho que abandonaran sus ideas religiosas?

En ningún lugar del filme aparece con más fuerza esta crítica a los valores religiosos que en sus descripciones de las escenas de los ñáñigos. Y por eso llama la atención que ni en los parlamentos del filme ni en los créditos de la película se aclare cómo los realizadores consiguieron las tomas del plante o los preparativos para la fiesta de santo que allí muestran. ¿Habían aceptado los ñáñigos y santeros ser grabados para esta película?

Nunca antes en la historia de Cuba se puso a disposición del público profano un ritual de este tipo. Sí se conocían algunos de los elementos de la ceremonia sagrada a través de los interrogatorios y sorpresas que hicieron los policías de la colonia y la República como José Trujillo y Monagas, pero nunca antes se pusieron en pantallas imágenes como las que muestra Gómez en su filme-documental. Sabemos por Gerardo Fullea León que Sara asistió después del triunfo

de la Revolución al seminario de etnología y folclore que impartía uno de los discípulos de Fernando Ortiz, el etnólogo y músico cubano Argeliers León en el Teatro Nacional de Cuba (Fullea «Sobre el guion» 121). También sabemos, por uno de sus amigos, que su esposo era abakuá (Leyva, «De los actores» 98) y ambos tenían problemas porque «eran de mundos totalmente distintos» (Leyva, «De los actores» 102). Es Mario Limonta quien recuerda lo que sucedió con el plante ñáñigo, porque «Sarita era muy inquieta»:

Ella quiso filmar la ceremonia de juramentación de los abakuá y eso está prohibido, totalmente prohibido. Sara se metió a filmar los sacrificios de los animales en el fambá, que allí no se puede entrar, y mucho menos una mujer. Pero se metió y hubo un incidente, porque solo estaba en eso un grupo de amigos. Y una noche se aparecieron a meterse en la filmación, protestando y exigiendo que había que sacar a las mujeres de allí. No sé cómo se logró convencer a la gente, no sé si fue ella la que los convenció, pero el incidente se aplacó. (Leyva, «De los actores» 103)

Los recuerdos de Mario Limonta nos ayudan a poner en perspectiva y ubicar desde el punto de vista ético, la labor de Gómez en la realización del filme. Los ñáñigos estaban en todo su derecho a protestar por la violación de su recinto secreto y sagrado y la filmación de los sacrificios de animales. Como mujer y artista, Sara Gómez debió respetar su privacidad. No lo hizo y ese irrespeto puede verse en la forma de abordar el tema, en caracterizar a los ñáñigos de «último reducto de la delincuencia» («Residencial Miraflores», 38), y mostrar a través de imágenes, palabras y asociaciones que este grupo evidenciaba el atraso y la barbarie en la sociedad cubana. En tal sentido los argumentos del filme se corresponden más con el etnocentrismo propio de la cultura blanca criolla, que con el racismo biológico del siglo XIX o principios del XX del cual Sara Gómez estaba consciente y criticó junto con la disparidad racial y el machismo (Benson 137).

Cuando hablo de etnocentrismo en este filme me refiero al interés del Estado y del sujeto que habla en esta historia de cambiar la cultura religiosa de los cubanos, que confía en la educación, el trabajo y la cultura normativa y hegemónica de la Revolución para acabar con las prácticas de los creyentes, ya sean los santeros, los católicos, los protestantes o los abakuá. Es un punto de vista que a través de la historia de Cuba no sostuvieron solamente letrados blancos, sino también letrados negros y mulatos «cultos» que como decía Juan René Betancourt (1918-1976), proyectaron «su complejo de inferioridad hacia la cuestión

religiosa, convirtieron en una especie de tabú la religión de sus antepasados y se apresuraron a abrazar la de la clase dominante» (116). ¿Podríamos hablar entonces de racismo cultural en este filme? Según James Jones en *Prejudice and Racism*, el etnocentrismo puede convertirse en racismo cuando el Estado se sirve de él para apoyar leyes en contra de las minorías étnicas y a favor de las élites blancas (155).

Gómez, recordemos, provenía de la «burguesía negra de clase media» (Leyva «De los actores» 96) que antes de la Revolución tenía «recursos» económicos, educación y viajaba con frecuencia a los Estados Unidos. Su aproximación a la sociedad abakuá en consecuencia destaca el lado marginal del grupo que se convierte en sinónimo de delincuencia, exclusión y machismo. Se apropia de sus cantos y rituales en tanto forman parte de la historia del país, de su «folklore», no del cúmulo de verdades que deben ser compartidas o son compatibles con la nueva realidad socialista. Ortiz fue quien comenzó esta tarea a través de su revista sobre el folklore afrocubano y libros como *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba* (1951). Esta propuesta fue la que siguieron sus discípulos en la Revolución, quienes institucionalizaron las representaciones en los llamados «sábados de la rumba». Consecuentemente, en 1982 el investigador cubano Enrique Sosa recurriría a esta tesis en un libro que ganó el premio Casa de las Américas: *Los ñáñigos* en el cual decía:

Los ñáñigos, como sucedía con los «curros», han sufrido y sufrirán sacudimientos raigales en la medida que los impongan el desarrollo social que, en el socialismo, es acelerado. De ahí lo perentorio, la inmediata necesidad de su investigación exhaustiva, antes de su definitiva desaparición como «sociedades secretas» anacrónicas en una sociedad comunista que, por otra parte, debe aprovechar su gran riqueza como elemento constituyente de la historia y la cultura nacionales. (*Los ñáñigos*, 15)

Sosa era un etnógrafo que siguió las ideas de Fernando Ortiz y utilizó su archivo para escribir su ensayo. Su «investigación» se apoyaba en la premisa ortiziana de aprovechar la música, las pantomimas de los rituales y la mitología de los esclavos, y rechazar sus ideas y sacrificios religiosos por «anacrónicos», o como se dice en el mismo filme, por pertenecer a una cultura en un distinto estado de «desarrollo» cultural. Ese «anacronismo» implicaba, por tanto, un distanciamiento, una negación del tiempo presente que los abakuá compartían con los etnógrafos como el mismo Sosa y en términos de Johannes Fabian en *Time and the Other* una forma de reducirlos,

objetivizarlos, y autorizar el discurso (31). No por gusto, Arístides Sotonavarró, periodista y oficial del Ministerio del Interior, publicó en la revista *Moncada*, órgano oficial del Ministerio del Interior, en 1972 un artículo donde arremete contra esta agrupación por ir en contra de «las normas de convivencia» de la sociedad cubana (275). El artículo se titula: «Las secretas intenciones del Abakuá», y fue recogido más tarde en *Varios testimonios policiales* (1980). Según Sotonavarró, esta sociedad pertenecía al pasado. El empuje de la ciencia, que llevaba al hombre a la Luna y penetraba en los enigmas del cáncer, borran inexorablemente la mitología de una época en que el hombre no podía explicarse las causas naturales. Decía Sotonavarró:

Más del noventa por ciento de los jóvenes que han acogido la secta, poseen antecedentes penales o son buscados por las autoridades. Estos son quienes resuelven los problemas «de a hombre» y buscan la ocasión para tener «historia» (hechos de sangre) y después «jurar»se». Porque mientras no pisan el «talero» (cárcel) no se consideran hombres «ranqueados» (probados). Ellos practican el chantaje para desprestigiar a los ekobios [...] también utilizan a afeminados y a sus mujeres «ambiosas» para dar un escándalo a determinado «social» y afectar así su prestigio de hombre. Otra estrategia muy empleada por la mafia abakuá es «hacer la cama» (preparar una agresión de varios contra uno). (277)

Sotonavarró, agrego, no se limita en su informe a describir de forma general este grupo. Menciona «casos» y da nombres de fieles que habían transgredido la ley o se distanciaban del grupo en una forma consistente con la confesión o la autocrítica que señalamos. En todos los casos aparece el deseo compulsivo por «investigar», «analizar» y acabar con esta asociación por ser anacrónica e incompatible con los postulados socialistas. Este es el discurso que determina su representación, controla su imagen desde los medios masivos de comunicación, todos en manos del gobierno. Encarna la voz que interrumpe las secuencias de ficción del filme para expresar la perspectiva del Estado a través del plural comunitario/comunista, «creemos» (17:27). Esta voz, que mezcla la perspectiva del etnólogo y del criminalista es similar, por tanto, a la que aparece en otros textos de la República y en las narrativas de escritores y etnógrafos que armados con un instrumental científico, una visión etnocéntrica y leyes como la de «asociación ilícita», la Ley Contra la Vagancia o los delitos de conciencia, interrogan a fieles y los hacen confesar. En su artículo, Sotonavarró menciona una de estas leyes, que obligaba a los ñáñi-

gos y a cualquier otro sujeto tachado de antisocial, a buscar empleo en una de las instancias del gobierno después que este nacionalizó en 1968 todas las empresas privadas. Decía Sotonavarró:

La implantación de la Ley Contra la Vagancia y otras medidas adoptadas por la dirección del Estado revolucionario para erradicar ciertos vicios, han puesto en jaque a los elementos antisociales, y reducido sus posibilidades de subsistencia. Los ekobios con su vestimenta característica —dientes de oro, camisetas de mangas cortas bordadas en el pecho y en el cuello, y zapatos de puntera fina—, ocuparon los primeros puestos frente a los regionales del Ministerio del Trabajo para solicitar empleo. (278)

Esta era la forma en que las autoridades se aseguraban de incorporar los «ekobios» (nombre que se dan los asociados al ñáñiguismo) a los planes de desarrollo del gobierno, lo cual no quiere decir que dejaran de discriminarlos, ya que como han argumentado muchos fieles a las políticas directrices del Estado, se excluían de las posiciones de mando, dirección o de poder a cualquier sujeto que no respondiera a la norma partidista, a cualquiera que fuera señalado como «brujo» «homosexual» o «religioso» (Panagiotopoulos & Espirito Santo, 7). Eran políticas de discriminación religiosa que apoyaban los medios, pues como se había planteado en el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura en 1971, el arte era «un arma de la Revolución» (18), y como tal debía estar dirigida contra cualquiera que profesara una ideología diferente o transgrediera la norma impuesta por el Estado. Así se institucionaliza la discriminación en Cuba, discriminación en base de la cual se le exige al otro (religioso u homosexual) cambiar su forma de ser para insertarse en una sociedad más justa e igualitaria. De lo contrario el Estado les negaba las oportunidades que les daba a los otros que pensaban como ellos. No eran confiables. No eran «idóneos». Eran parte de la «escoria» que el país no quería ni necesitaba.

Si bien durante la colonia y la República la marginalidad abakuá se pensó como crítica y exclusión social, al extremo que fueron desterrados del país juntos con los revolucionarios independentistas, la Revolución imagina estas colectividades como una masa peligrosa, que puede y debe ser regenerada, como un sujeto que debe ser reconstruido, rediseñado con otros contenidos filosóficos y modales de conducta para que contribuya a los planes de producción y desarrollo del gobierno. Negarse a ser regenerado equivalía a declararse en su contra, soportar la represión judicial y ser invisibilizados.





Sara Gómez (1942-1974).

Con este fin regenerativo en mente, que no tenía otro propósito, se crearon los campos de trabajo forzado llamados Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), donde fueron recluidos los religiosos y los homosexuales en 1965, y el Estado establece «escuelas nuevas» que fueran «cuna de nueva raza», becas donde se conjugaran las actividades agrícolas y las docentes, y promueve documentales, películas y anuncios propagandísticos como si fueran «armas» para normativizar sus cuerpos. Estos sujetos, cuando aparecen en las pantallas de cine o en la literatura, no lo hacen para mostrar su poder o su victoria. Tampoco lo hacen para defender su derecho a pensar o actuar de una forma diferente. Cuando aparecen es para encarnar lo contrario del deber-ser, para mostrar que todavía existían herejes que debían ser juzgados, y mostrar su arrepentimiento, ya fuese en una conversación íntima como la que tienen Mario y la maestra, o en una reunión de sindicato como la que juzga a Humberto en su centro de trabajo.

La autocrítica o el arrepentimiento significa aceptar la culpa, que serviría al sujeto para trascender su falta y convertirse en otro más del colectivo, dándole al Estado la opción de ser magnánimo, de contribuir a su cambio y ponerlo en la ruta del progreso. Es un patrón de reconocimiento y exculpación no privativo

de las narraciones revolucionarias, sino que formaba parte también de los mecanismos disciplinantes de las instituciones gubernamentales, que seguían tanto a los niños en las escuelas como a los trabajadores en sus centros de trabajo. Es un patrón de origen confesional, al estilo de la religión católica y los procesos criminales, como aparece en la autocrítica de Heberto Padilla ante sus colegas de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba en 1971. En última instancia, quien interpela a Padilla es el mismo que interpela a los «brujos» y «ñáñigos». Es el Estado protegido por sus intelectuales comprometidos.

Son ellos los que marcan la línea, fijan la norma y junto con el Estado determinan lo que es bueno o malo, recuperable o desechable para la nación. Son ellos los que crean un anillo defensivo a su alrededor, y dejan fuera a los Otros, conectados a través de redes de solidaridad secretas e identidades propias, que pasan por alto las del gobierno, que en todo momento exige sumisión ante la ley. Así, los negros «brujos» o «marginales» de la Revolución son sujetos incómodos y subversivos por definición.

La película de Gómez pone la ideología revolucionaria por encima de la ideología del grupo religioso e identifica los «nuevos» códigos de comportamiento social como los verdaderos. No importa si

estos iban en contra del amigo, de la familia o del hermano de religión. Mario en la película es quien debe escoger entre su amigo Humberto o los trabajadores. Sabe que por encima de todo, los abakuá tenían que ser «hombres», ser «bueno hijo, buen marido, buen socio» y no traicionar a sus «ecobios» (20:30). Aunque, como dice el narrador, esta era una cultura patriarcal y machista que excluía a las mujeres de sus asociaciones secretas. La maestra, por consiguiente, es todo lo opuesto a esta filosofía. Es una mujer «independiente» (20:20), trabajadora y revolucionaria, que le dice a Mario que él no puede ser abakuá (20:37). No obstante, lo acompaña a una de las fiestas de santo de un familiar y cuando llegan al templo privado de la creyente, esta se sorprende porque:

Yo pensé que ya no iban a venir, como Mario ya no cree en esto, no, y se avergüenza y todo, pero en un día como hoy yo quería tener toda mi familia aquí reunida [...] pero mira, mira, esos son mis santos. Eso es lo único que tengo que dejar cuando me muera. Después pueden hacer lo que quieran. Botarlos, lo que quieran. Yo soy la que tiene que adorarlos. Figúrate, 25 años. (30:07).

La escena viene precedida por los preparativos para la fiesta de santo de una hija de Obatalá, otro material etnográfico que utiliza personas de la vida real para darle espesor y carácter artístico a la película. Quien hace de santera, sin embargo, es una actriz en cuyas palabras se deja entrever las preocupaciones y justificaciones del Estado: el tiempo que hacía que ella se había hecho santo, 25 años, es decir, en 1949, diez años antes del triunfo de la Revolución. Lo segundo que nos muestra este rechazo es la posición que adopta Mario cuando llega al lugar. Como dice la santera, él ya no cree en santos y se «avergüenza» de tener un familiar creyente. Ni Mario ni la maestra hablan en toda la escena. El rostro de Mario solo muestra la incomodidad de estar allí, junto con la novia, quien por supuesto tampoco cree en santos. A través de este cuadro la religión se muestra como una práctica en decadencia, perteneciente a otra época, como un impedimento para la nueva sociedad, capaz de ruborizar incluso a los mismos familiares. La culpa y la vergüenza son partes de la autocrítica, por lo cual se entendía que Mario poco a poco se fuera distanciando de su pasado.

Para finalizar podemos decir que si analizamos la película de Sara Gómez y la comparamos con la representación de los ñáñigos en la cultura cubana tendríamos que concluir que esta no se diferencia mucho de otras obras anteriores. No se aparta de los

presupuestos criminológicos, etnográficos y etnocéntricos que caracterizaron los escritos que trataron esta figura durante la colonia y la República.

En ningún momento se habla del derecho de asociación, ni de la libertad de creencia, ni las redadas de las autoridades gubernamentales contra ellos. Su caracterización se hace a partir de su origen africano, sus rituales de sangre y como parte de los comportamientos de los hombres marginados y «antisociales» que ponían en peligro la estabilidad social del país. Para sus realizadores, que hablan con la fuerza del «creemos», los miembros de este grupo no eran más que un retroceso en la historia y la sobrevivencia de una «conciencia» arraigada en el pasado. Desde el punto de vista «folclórico», sin embargo, los investigadores y artistas recurren a sus cantos y rituales para explotar su «riqueza».

En el filme de Sara Gómez los abakuá y santeros son productos de estos dos discursos que se excluyen mutuamente, ya que el primero busca acabar con estas prácticas por resistirse a la colectivización, y el segundo solamente se interesa en lo artístico en la medida que sirve de soporte a la ideología del Estado. Estos valores son los que encarna la maestra blanca y letrada, que al igual que otros blancos desde la época colonial combatieron con fuerza este tipo de creencias por crearlas propias del «África salvaje». Así, la maestra sería una especie de figura redentora, capaz de liberar a los negros y mulatos santeros y abakuá de sus antiguas «cadenas», su largo historial de delitos y su propensión a la vagancia. Durante el filme en ningún momento los abakuá pueden hablar, manifestar sus creencias o defenderse de quienes los acusan de estos crímenes. Por el contrario, se refuerza la idea de exclusión de la mujer, el sacrificio y castración del chivo, de los tatuajes y el código de hombría, que el filme identifica con sujetos antisociales como Humberto. Cuando la santera o el protagonista principal de la película hablan de estas creencias es para disculparse, autocriticarse y achacarlas a la influencia de un tiempo pasado que la Revolución dejó atrás.

Obras citadas:

- ÁLVAREZ-TABÍO ALBO, ANA MARÍA. «General Overview of Cuban Family Law Legislation.» *Florida Journal of International Law*, vol. 29, no. 1, 2017, pp. 17-33. [scholarship.law.ufl.edu/fjil/vol29/iss1/3](http://scholarship.law.ufl.edu/fjil/vol29/iss1/3)
- BETANCOURT, JUAN RENÉ. *Sociología integral. La superación científica del prejuicio racial*. Buenos Aires: Editorial Freeland, 1964.
- BENSON, DEVYN SPENCE. «Sara Gómez: Afrocubana (Afro-Cuban Women's) Activism after 1961.» *Cuban Studies*, vol. 46, 2018, pp. 134-158.

- CABRERA, LYDIA. *La sociedad secreta abakuá narrada por viejos adeptos*. Miami: Editorial C.R, 1970.
- CALCAGNO, FRANCISCO. *Los crímenes de Concha*. La Habana: Librería e Imprenta de Elías F. Casona, 1887.
- CLIFFORD, JAMES. «On Ethnographic Allegory.» *Writing culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Ed. James Clifford and George E. Marcus. Berkeley: University of California Press, 1986, pp. 98-121.
- «Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura.» *Revista Casa de las Américas* vol. 65-66 Marzo-Junio 1971, pp. 4-19.
- FABIAN, JOHANNES. *Time and the Other: how anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press, 1983.
- FOUCAULT, MICHEL. *Defender la Sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- FOWLER, VÍCTOR. «Ni fincas ni cafetales: Contornos para el cine de Sara Gómez.» *De cierta manera*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2018, pp. 135-168.
- FULLEDA LEÓN, GERARDO. «Sobre el guión y la película.» *De cierta manera*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2018, pp. 120-134.
- GÓMEZ, SARA. *De cierta manera*. La Habana, ICAIC, 1977
- HAGERDORN, KATHERINE J. *Divine Utterances: the performance of Afro-Cuban Santería*. Washington: Smithsonian Institution Press, 2001.
- JONES, JAMES. *Prejudice and Racism*. Mass: Addison-Wesley, 1972.
- LEYVA MARTÍNEZ, YAMILA. «De los actores.» *De cierta manera*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2018, pp. 95-109.
- ORTIZ, FERNANDO. *Hampa-Afrocubana. Los negros brujos. Con una carta-prólogo (juicio crítico) del C. Lombroso*. Madrid, Librería de Fernando Fe, 1906.
- \_\_\_\_\_. «La música sagrada de los negros yoruba en Cuba.» *Ultra* 13 de Julio 1937, pp. 77-86.
- PANAGIOTOPOULOS, ANASTASIOS, y DIANA ESPIRITO SANTO. «Afro-Cuban Counterpoint: Religious and Political Encompassments» *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*. Vol. 0, No. 0, 2019, pp. 1-19
- SOSA RODRÍGUEZ, ENRIQUE. *Los ñáñigos*. La Habana: Casa de las Américas, 1982.
- SOTONAVARRO, ARÍSTIDES. «Secta Religiosa. Las secretas intenciones del Abakuá.» *Varios testimonios policiales*. Ed. Juan Carlos Fernández. Prólogo. Dirección del Ministerio del Interior. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980, pp. 271-278.

