



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Máster

Potencia de subversión en la danza afrocubana:
Representaciones de *Yemayá* y *Ochún*.

Subversion power in Afro-cuban dance: *Yemaya* and
Ochun representations.

Autora

Marina Hernández Royo

Directora

Victoria Pérez Royo

Facultad de Ciencias Sociales y del Trabajo
Diciembre 2019

RESUMEN

En este trabajo analizo la potencia de subversión de la danza, concretamente en el caso de la danza afrocubana y las representaciones danzadas de Yemayá y Ochún -a partir de la contextualización de la cultura y religión yoruba, el proceso de transculturación al que fue sometida la etnia lucumí y la configuración de su danza. Todos estos aspectos los desarrollo en relación a los conceptos de *habitus* de Bourdieu o de materialidad organizada, por parte de Butler, para demostrar la capacidad de agencia de la danza afrocubana en las representaciones danzadas de las orishas *Yemayá* y *Ochún*.

Palabras clave: Yemayá, Ochún, danza, agencia, subversión, cuerpo.

ABSTRACT

In this paper I will analyze the subversion power of dance, specifically in the Afro-cuban dance case and the *Yemaya* and *Ochun* danced representations -from the contextualization of the Yoruba culture and religion, the transculturation process to which the lucumí ethnic group was subdued to and the configuration of their dance. I will develop all these aspects in relation with Bourdieu's *habitus* or Butler's organized materiality concepts in order to prove the capacity of agency present in the Afro-cuban dance through *Yemaya* and *Ochun* danced representations.

Key words: Yemayá, Ochún, dance, agency, subversion, body.

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría agradecer a mi tutora Victoria Pérez Royo por su esfuerzo, dedicación e implicación en esta investigación. Gracias por mostrarme que la danza también es objeto de estudio en la investigación académica y gracias por recomendarme tantos textos al respecto. Asimismo, me gustaría también darle las gracias a Nieves Ibeas Vuelta por brindarme la posibilidad de realizar mi trabajo de fin de grado sobre la situación de las mujeres en las artes escénicas en Francia; una investigación que desde luego es la base de ésta, pues sin aquella quizás no me habría dado cuenta de lo interesante que supone investigar desde una vía académica la que ha sido desde siempre la pasión de mi vida -la danza.

Índice

1. Introducción	9
2. Marco teórico	10
3. Marco metodológico	13
4. Desarrollo	15
a. Universo afrocubano	15
i. Cultura y religión	15
ii. Principales <i>orishas</i> del panteón yoruba. Casos de <i>Yemayá</i> y <i>Ochún</i>	22
iii. Danza afrocubana	35
iv. <i>Yemayá</i> y <i>Ochún</i> bajo una perspectiva feminista	39
b. Cuerpo, agencia y danza	51
i. Cuerpo y agencia	51
ii. Potencia de subversión de la danza	56
c. Agencia y danza afrocubana	63
5. Conclusión	67
6. Bibliografía	69
7. Anexos	73

1. Introducción

Presento este trabajo de fin de máster como culminación de un año de estudio del “Máster en Relaciones de Género” en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Zaragoza en la rama de construcción cultural. Así, en esta introducción voy a presentar cuál ha sido la motivación de la elección de este tema, así como sus objetivos.

En primer lugar, en lo que se refiere a la justificación del objeto de estudio he de decir que la elección de trabajar la danza desde un punto de partida teórico y feminista surge de mi propia experiencia personal como bailarina profesional de bailes latinos, un campo artístico donde la danza afrocubana es considerada como base y origen de la salsa -la danza que constituye mi especialidad. La realidad del campo artístico de los bailes latinos está rodeada por una sensualidad muy marcada, tanto en los movimientos tradicionalmente femeninos como en los masculinos; por lo tanto, mi experiencia con la danza parte desde un aprendizaje que enseña a bailar desde la sensualidad del cuerpo y esto me hizo plantearme qué posibilidades tenía yo como bailarina, e incluso como coreógrafa, de poder cuestionar la tradición desde mi propia danza y mi propio cuerpo. Es decir, me planteé qué significaba para mí reproducir, a través de la salsa, los roles y estereotipos tradicionales de género y qué estrategias podía poner en práctica para decidir si aceptar o rechazar la reproducción de esa norma. Todo esto surgió no sin muchos dilemas; en primer lugar, me estaba planteando cuestionar una tradición de una cultura que ni siquiera era la mía. Por otro lado, me surgía un gran debate interno en relación a mi propio estilo como bailarina de salsa ya que, con el paso de los años y las formaciones que he ido recibiendo, he adquirido un estilo personal que apenas sale de los límites de la tradición estética -una danza con movimientos sensuales, muy acentuados en las partes más sexualizadas del cuerpo de las mujeres como pueden serlo las caderas e incluso el pecho- pero un estilo que considero propio y en el cual soy capaz de expresar(me) como bailarina y como persona. Sin embargo, el feminismo me ha enseñado a cuestionar toda aquella realidad que se nos presenta como verdad y, por lo tanto, no podía hacer menos con la danza. Decidí por lo tanto centrar mi investigación sobre la danza afrocubana, por ser ésta parte del origen de la salsa. Intentar abarcar todos los *orishas* de la religión yoruba era un trabajo demasiado arduo y que se escapaba de los objetivos del trabajo de fin de máster por lo que decidí concretizar la investigación en las *orishas Yemayá y Ochún*. Esta elección no fue casual sino que surge por un lado de la decisión de centrarme en las figuras femeninas de la religión yoruba y, por ende, en las bailarinas de danza afrocubana que representan a *Yemayá* y *Ochún*. Por otro lado, esta elección proviene de de la experiencia que he podido vivir en las distintas formaciones y contactos que he tenido con la danza y cultura afrocubana. Siempre he sentido cierta atracción por las orishas de las aguas, especialmente por *Yemayá* -reina del mar- cuyos movimientos me dejaron hipnotizada desde la primera vez que vi una representación suya.

Por lo tanto, me planteo esta investigación no únicamente como un reto académico -pues anteriormente no he tenido la oportunidad de investigar la danza ni desde una perspectiva teórica ni feminista- sino también como una investigación a nivel personal para poder aplicar a mi pasión y profesión todo lo que esta búsqueda me pueda brindar.

En lo concerniente a los objetivos de la investigación, voy a discernir entre el objetivo general y los objetivos específicos. En primer lugar, el objetivo general se corresponde con el título del trabajo; demostrar, a través de la bibliografía escogida, que la danza afrocubana tiene potencia de subversión y que las bailarinas que representan a *Yemayá* y *Ochún* tienen capacidad de agencia. Este objetivo general pasa a su vez por varios objetivos específicos como lo son la profundización en el universo afrocubano, es decir, cuál es el origen de la cultura afrocubana, qué significa el término afrocubano, cómo funciona la religión yoruba y en qué consiste la danza en la que se centra esta investigación. Por otro lado, otro de los objetivos específicos sería analizar bajo una perspectiva de género las figuras de las orishas *Yemayá* y *Ochún* y reflexionar sobre cómo estas deidades se ven representadas en la danza. Asimismo, otro de los objetivos que contribuyen a la resolución del objetivo principal sería el de reflexionar sobre las teorías sociales del cuerpo -desde una perspectiva feminista- para demostrar que el cuerpo actúa como agente y tiene capacidad de agencia. De esta misma manera, y partiendo del objetivo anterior, también pretendo investigar el papel de la danza en lo relacionado con el cuerpo, para saber si esta disciplina artística es capaz de proporcionarnos las herramientas necesarias para generar cierta capacidad de agencia.

Así, éste es el punto de partida de mi investigación con la que pretendo responder a la pregunta de si la danza afrocubana tiene potencia de subversión y, en concreto, en los casos de las representaciones de *Yemayá* y *Ochún* y, si la respuesta fuera afirmativa, investigar cuáles son las estrategias que permiten esta posibilidad de agencia.

2. Marco teórico

A continuación voy a presentar el marco teórico en el que se inscribe esta investigación. He de admitir que, en lo que se refiere a bibliografía específica sobre la cultura y religión afrocubana, el trabajo de búsqueda de textos ha sido arduo pero también muy gratificante.

En cuanto a la documentación consultada sobre la danza afrocubana he partido de dos grandes libros. El primero de ellos, *Regla de Oshá e Ifá en Cuba: Historia de la Santería en Santiago de Cuba* es un texto escrito por José Millet, reconocido académico cubano que ha dedicado mucho tiempo a escribir sobre las distintas religiones afrocubanas existentes en la isla de Cuba. *Regla de Oshá e Ifá en Cuba* me ha parecido un texto indispensable para esta investigación; no sólo porque detalla las características principales de la religión e historia

yoruba sino porque el mismo José Millet relata su experiencia en primera persona como iniciado en la religión yoruba, describiendo cada detalle de sus ceremonias de iniciación. En este sentido, podría decir que Millet me abrió una puerta a la religión yoruba, que muchas veces se mantiene en un secretismo que puede dificultar la investigación. Por todo eso, considero esta obra de José Millet como uno de los pilares teóricos de mi investigación.

Por otro lado, el otro gran texto sobre el que he apoyado mi investigación sobre el universo afrocubano ha sido *Yemayá y Ochún: Kariocha, iyalorichas y olorichas* de Lydia Cabrera. Esta autora ha centrado sus estudios en la cultura africana presente en Cuba desde su ámbito académico- la etnología. Entre sus obras también destacan *Cuentos negros de Cuba*, *Refranes de negros viejos*, *La sociedad secreta Abakuá narrada por viejos adeptos*, etc. En cualquier caso, he encontrado su libro sobre *Yemayá y Ochún* más que interesante porque profundiza especialmente en las leyendas y personalidades de estas dos divinidades yorubas. De esta misma autora he consultado dos obras más. En primer lugar, *El monte* un libro que pretende transcribir los conocimientos y las tradiciones de la cultura afrocubana a partir de las transcripciones de las conversaciones que Lydia Cabrera mantiene con diferentes personas pertenecientes a la religión yoruba. De hecho, ella misma afirma que son los negros y las negras entrevistadas las verdaderas autoras del libro. Esta técnica de transcripción de voces de los negros y negras de Cuba también la emplea José Millet. La otra obra que he utilizado de Lydia Cabrera ha sido *Anagó, vocabulario lucumí*; este libro es en realidad un diccionario que traduce la lengua lucumí al castellano y en mi investigación ha sido realmente útil pues muchas veces en las historias que Cabrera o Millet transcriben o incluso en explicaciones que ellas aportan sobre la cultura yoruba emplean vocablos escritos en lengua lucumí sin adjuntar ninguna traducción o explicación de la palabra. En ese sentido, este diccionario me ha supuesto una tremenda ayuda, sobre todo en las primeras lecturas donde todavía no estaba tan familiarizada con los términos lucumís. A raíz de esta experiencia, he decidido añadir en el apartado de anexos una pequeña recopilación de las palabras escritas en lengua lucumí que aparecen en esta investigación para facilitar la lectura de este trabajo.

En cuanto a la bibliografía utilizada en el marco de las investigaciones sobre cuerpo y feminismo he utilizado como texto de referencia el libro *Antropología del cuerpo: Género, itinerarios corporales, identidad y cambio* de Mari Luz Esteban. La razón detrás de la decisión de utilizar esta obra como pilar de este trabajo surge de su aproximación feminista a las teorías sociales del cuerpo. Como filóloga, en mis anteriores investigaciones no había necesitado apoyarme en teorías sociales por lo que este texto se convirtió en una de las bases teóricas de este trabajo como una primera aproximación a las teorías sociales sobre el cuerpo. En este texto, Mari Luz Esteban plantea la corporalidad como un elemento clave, y muchas veces olvidado u omitido, en la construcción del género social. Debido a que la danza es una práctica corporal, me ha parecido de sumo interés incluir este libro como texto de referencia; no solo por sus grandes aportes a nivel teórico, sino también por el hecho de que Mari Luz Esteban incluye explícitamente la práctica de la danza en sus análisis sobre la corporalidad. Además, también he

utilizado la obra colectiva *Cuerpos políticos y agencia: Reflexiones feministas sobre cuerpo, trabajo y colonialidad* coordinada por Cristina Villalba Augusto y Nacho Álvarez Lucena como bibliografía complementaria para esta parte del trabajo, en particular el artículo “Cultura y sexualidad” de Dolores Juliano -en el que la autora expone sus ideas sobre la relación cultural entre el cuerpo y la sociedad- y “Cuerpos y políticas feministas: El feminismo como cuerpo” de Mari Luz Esteban -un artículo en el que la autora desarrolla sus ideas sobre la concepción del cuerpo desde una perspectiva feminista. También ha aportado a mi marco teórico la lectura de *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* de Silvia Federici; un libro en el que la autora plantea la construcción cultural de la figura de la bruja como mecanismo de control de la reproducción de las mujeres a favor del aumento de la población y, en consecuencia, de la fuerza de trabajo para el sistema capitalista. Asimismo, también he utilizado el texto de Ana Sabrina Mora de 2008 titulado *Cuerpo, género, agencia y subjetividad* que analiza las teorías sociales del cuerpo desde una perspectiva para hablar de la teoría de la agencia. A pesar de nombrar estas publicaciones, he de remarcar que he aplicado estos textos a mi trabajo partiendo de las bases teóricas de Judith Butler, Michel Foucault y Pierre Bourdieu.

Por otro lado, mi investigación sobre danza la he basado principalmente en dos obras. Por un lado el libro *Dance, Sex and Gender: Signs of identity, dominance, defiance, and desire* de la antropóloga Judith Lynne Hanna; esta obra me ha sido de gran ayuda a la hora de analizar el cuerpo desde la danza así como la sexualidad y las relaciones de género a través de las imágenes que proyecta esta disciplina artística. El segundo libro sobre el que he apoyado mis argumentos sobre danza ha sido el libro de Barbara Ehrenreich *Dancing in The Streets: A History of Collective Joy*; este texto me ha parecido muy interesante, especialmente por el recorrido histórico que hace la autora de la llamada “danza extática” para demostrar la pertinencia y presencia de la misma en las diferentes sociedades históricas. Este texto nos aporta el fundamento teórico para hablar del sentimiento de *communitas* que se crea en los grupos de danza y cómo las autoridades de estas sociedades intentaban controlar a estas mujeres que podían afectar al orden social establecido. Por otro lado, la revisión bibliográfica de estos dos textos la he acompañado de la lectura de otras lecturas secundarias, entre las cuales se encuentran tanto libros como artículos.

En lo que se refiere a bibliografía específica sobre danza afrocubana en relación con el género, he consultado el artículo “Cuerpos e identidades en la danza de Orixás, entre Brasil y Argentina” de las autoras Silvia Citro, Lucrecia Greco y Manuela Rodríguez, un artículo en el que se describe la práctica de la danza afrocubana en dos grupos de bailarinas y bailarines; un grupo argentino y un grupo brasileño. En este artículo se incluyen los testimonios de participantes de estos grupos con el objetivo de exponer sus experiencias en relación a la danza de los orishas.

Este es, por lo tanto, el marco teórico en el que se inscribe mi investigación. He de añadir que estas lecturas las he complementado con otros textos más secundarios que también han contribuido a la argumentación final del trabajo. Todos los textos consultados aparecen mencionados en la bibliografía del trabajo.

3. Marco metodológico

En lo que se refiere a la metodología, he decidido que aquella que mejor se adapta a esta investigación es la de revisión bibliográfica, ya que esta investigación es de carácter enteramente teórico y cualitativo.

Así, con el objetivo de cumplir con todos los objetivos -generales y específicos- de la investigación, el esquema de aplicación de la metodología consistiría en, primeramente, revisar los textos de referencia para extraer las ideas que puedan aportar argumentos en las líneas temáticas del trabajo y, en segundo lugar, ampliar y completar estos conceptos e ideas con lecturas secundarias de artículos, libros, tesis, etc. para poder obtener argumentos bien contruidos y teóricamente fundamentados.

Estas líneas serían, en primer lugar, el universo afrocubano -un apartado en el que analizaré cuál es el origen de la cultura afrocubana, cómo se estructura la religión yoruba y en qué consiste la danza objeto de nuestro estudio. En segundo lugar, reflexionaré sobre la idea del cuerpo como agente - en esta parte de la investigación expondré cuáles son las teorías sociales sobre el cuerpo que crean una base teórica para justificar la afirmación de que el cuerpo no es un objeto sino que es un agente. En este mismo apartado plantearé la cuestión de si la danza, como práctica corporal, tiene potencia de subversión -intentaré responder a las preguntas de qué posibilidades de agencia aporta la danza a bailarinas y bailarines y por qué podemos decir que la danza es capaz de alterar el orden social. Por último, reflexionaré sobre la capacidad de agencia en la danza afrocubana, es decir, analizaré cuáles son las estrategias de agencia que nos permite esta danza.

Por último, a modo de conclusión, cuestionaré si todas las herramientas teóricas aportadas sirven para demostrar los objetivos de la investigación.

Partiendo de esta estructura del trabajo voy a aplicar una metodología de análisis transversal pues he tenido que aplicar conceptos, descripciones y herramientas de otras disciplinas -como lo la etnología, sociología, coreología etc.- para poder analizar la capacidad de agencia y de empoderamiento que permite la danza.

Además, parto también de mi conocimiento del cuerpo como bailarina y de mi propia vivencia de transformación y cuestionamiento en el ámbito de la danza, lo que me ha permitido

elaborar la estructura del trabajo a partir de mi experiencia en la práctica artística objeto de nuestro estudio.

4. Desarrollo

- a. Universo afrocubano
 - i. Cultura y religión

En primer lugar, voy a realizar una contextualización de la danza, y por ende, de la cultura y religión afrocubana. El término “afrocubano” es un término amplio y vago, ya que no especifica sino la relación existente entre África y Cuba. Históricamente, una parte de Cuba nace en África y es forzosamente trasladada a Cuba, donde su papel estará mucho tiempo encerrado en los límites de la esclavitud.

Cristóbal Colón llega a Cuba el 27 de octubre de 1492 y la isla es conquistada por Diego Velázquez en 1511, una conquista que se saldó con la muerte de las tres etnias indígenas que vivían en la isla antes de la llegada de los conquistadores (Siboneyes, Taínos y Caribes). Durante la conquista los españoles empezaron a traer esclavos y esclavas negras a la isla; la esclavitud era un fenómeno creciente en Europa donde se instaló como una práctica fundamental para la economía occidental hasta el siglo XIX. Según Susan Buck-Morss, “[la] esclavitud, la cosificación del trabajo humano, fue una práctica fundamental en los albores de la modernidad del mundo: fundamental para Europa, y para el desarrollo de la economía global”¹. Es decir, la posición hegemónica de Occidente en la economía global se alcanzaba en el marco de las ideas de la libertad en Europa y en la práctica de la esclavitud en el Nuevo Mundo.

Una vez conquistada Cuba, los colonos españoles preferían que la población africana trabajase para ellos y no la indígena, pues ésta última era propiedad del rey -no pertenecían a la categoría de esclavos-y del oro que obtenían había que entregarle una quinta parte al monarca; a diferencia de los africanos y africanas, cuyo trabajo únicamente suponía un impuesto de la décima parte.

En La Española, y después en Cuba y otros territorios coloniales, los indios se comenzaron a repartir mediante el sistema de *encomiendas*. Se encomendaban por lotes a los peninsulares asentados para que los evangelizaran y los aprovecharan en los cultivos, minas y otras labores como vasallos del rey, no como esclavos. Pero en la práctica lo que se entronizó fue la esclavitud más despiadada.²

Por estas razones, los españoles tenían más interés en poseer esclavos y esclavas negras, a los que daban un mejor trato que a los y las indígenas, quienes fueron extinguidos poco a poco. Los africanos y africanas llevadas forzosamente a Cuba fueron reducidas a meros instrumentos de trabajo, a la vez que fueron obligadas a asimilar, aceptar y encarnar una cultura y una religión que no era la suya. A pesar de la evangelización a la que obligaron a los esclavos y esclavas africanas, la tradición y cultura africana sobrevivió. El sociólogo José Millet lo explica con estas palabras:

¹ Buck-Morss., Susan. *Hegel, Haití y la historia universal*. Fondo de cultura económica / México, 2014. p. 6.

² Ríos Hernández, Arcadio. *La agricultura en Cuba*. Editorial INFOIMA, 2015. p. 13.

Por fortuna para nuestra cultura nacional cubana, esta evangelización del esclavo se realizó sin el rigor o violencia con que la ejercieron, por ejemplo, los ingleses en sus colonias del Caribe y, gracias a ello, en nuestro país no se produjo una deculturación efectiva de su espiritualidad, como sí se llevó a cabo en estas posesiones británicas, holandesas o francesas, de la región caribeña y en los propios Estados Unidos de Norteamérica.³

Es inevitable plantear el contexto de la danza y cultura afrocubana sin hablar de la esclavitud, el sistema dentro del cual se desarrollan estas prácticas culturales. Sin embargo, no es mi intención que este trabajo caiga en la victimización de los esclavos y esclavas como figuras pasivas en el proceso de la abolición de la esclavitud y en la construcción universal del concepto de libertad. Siguiendo los argumentos planteados por Buck-Morss parto de que, al igual que las revoluciones haitianas contribuyen a la significación del concepto de libertad universal, los esclavos y esclavas africanas en Cuba han sido capaces de mantener viva su cultura y religión como una forma de resistencia a la cultura dominante y no gracias a la benevolencia de los colonos españoles.

Si bien la abolición de la esclavitud era el único resultado lógico posible del ideal de la libertad universal, esto no sucedió gracias a las ideas o incluso a las acciones revolucionarias de los franceses; esto sucedió gracias a las acciones de los mismos esclavos. El epicentro de esta lucha fue la colonia de Saint-Domingue. En 1791, mientras que incluso los adversarios más apasionados de la esclavitud dentro de Francia daban largas al tema, el medio millón de esclavos en Saint-Domingue, la colonia más rica no solo de Francia sino de todo el mundo colonial, se apropió de la lucha por la libertad no por medio de reclamaciones, sino por medio de vueltas organizadas y violentas.⁴

Organizados en palenques⁵, y tal y como lucharon los haitianos en Saint-Domingue, los esclavos y esclavas de la colonia española en Cuba, lucharon por su propia libertad.

Los esclavos nunca permanecieron indiferentes ante los tormentos y la explotación que sufrían en las plantaciones. Constantes fueron las huidas de los negros, solos o en grupos, que se convertían en cimarrones en los montes intrincados y allí se mantenían defendiéndose a filo de machete. Pero también encabezaron movimientos antiesclavistas, que aunque fueron sofocados constituyeron un ejemplo de rebeldía, que pronto se iba a multiplicar por diversos cauces, además de que sembró una constante zozobra, especialmente entre los dueños de las plantaciones, temerosos del alto peso demográfico que representaban los negros y del impacto de ideas y ejemplos libertarios procedentes del exterior. [...]
Las rebeliones como reacción a los maltratos o para la marcha hacia los palenques pronto adquirieron una escala más política. Se hizo creciente en toda la isla la tendencia de las

³ Millet, José. *Regla de Osha e Ifá en Cuba. Historia de la santería en Santiago de Cuba*. 1ª ed., Ediciones Fundación Casa del Caribe, 2018., pp. 45-46.

⁴ Buck-Morss., *op. cit.*, p. 41.

⁵ Cuando siete o más esclavos prófugos se refugiaban con cierta permanencia en algún paraje, recibían el nombre de «apalencados», nombre tomado del palenque o empalizada que solían construir para protegerse. Generalmente los palenques se ubicaban en lo más abrupto e intrincado de las montañas o en ciénagas inaccesibles, donde los fugitivos levantaban rústicas viviendas, cultivaban pequeñas parcelas de tierra o conucos, criaban animales, constituían familias y organizaban la autodefensa armada. (Ríos Hernández, *op. cit.*, p. 41).

insurrecciones *contra la esclavitud*. La revolución haitiana, iniciada en 1791, concluyó en 1804 con la creación de la primera república de latinoamericana, y por añadidura negra. Debido a la entrada masiva de colonos franceses y sus esclavos, procedentes de Haití, nuestro pueblo conoció, a pesar de la censura oficial, que con las armas en la mano podía liberarse del colonialismo. Los negros comprendieron que esa era precisamente la vía para romper las cadenas de la esclavitud.⁶

En cualquier caso, y volviendo a la contextualización de la cultura afrocubana; la expresión “afrocubano” representa orígenes diferentes. En la isla de Cuba, las dos etnias de ascendencia africana más importantes y numerosas son la *lucumí* y la *conga*. El grupo étnico *lucumí* pertenece a la cultura yoruba, cuyo origen parte del África occidental, especialmente de Nigeria y Benín. Desde África, esta cultura y religión llega a Cuba, donde sufre un proceso de transculturación religiosa, dando lugar a la conocida *Santería* cubana que también recibe el nombre de religión yoruba o “Regla⁷ de Osha e Ifá”. Por otro lado, el grupo étnico *congo* pertenece a la cultura bantú, proveniente de las regiones centrales de África, como Angola o el Congo, y su religión es conocida como “palo”, “congo”, “Regla de Palo” o “Palo Monte”. Éstas no son las únicas reglas o religiones de ascendencia africana presentes en Cuba, pero sí las dos prominentes. De esta manera, encontramos también la “Regla Arará” o “Arará Dahomey” procedente del antiguo Reino de Dahomey y actual República de Benín; o la “religión ñañiga o abakuá” - originaria de la región de Calabar en el sudeste nigeriano- organizada en sociedades secretas compuestas únicamente por hombres.

En esta investigación, cuando utilicemos el término “afrocubano” lo haremos en referencia a la cultura yoruba y a la regla de Osha e Ifá, que será nuestro objeto de estudio.

La *Santería* cubana es una religión compleja y difícil de estudiar. Sin embargo, intentaré sintetizar sus principales aspectos para poder aportar un mejor entendimiento a la investigación. He considerado necesario detenerme brevemente en la explicación de la religión yoruba ya que en Cuba, la danza afrocubana no puede separarse de la religión afrocubana por ser la danza- y la música- elementos imprescindibles en la representación de la religión. Esto se debe a que en la danza afrocubana los y las bailarinas pueden encarnar representaciones de los *orishas* -las divinidades yorubas- e imitan desde las características más importantes y relevantes de estas entidades religiosas, hasta pequeños detalles como pueden ser los movimientos y maneras de caminar de los *orishas*. Además, la danza - y la música- forma parte de los ritos religiosos como por ejemplo las ceremonias de iniciación de los *santeros* y *santeras*.

Un olúo saca al iniciado del cuarto sagrado al compás de los tambores batá y los cantos responsoriales de varios sacerdotes que acompañan a ambos en forma de procesión; uno de estos lleva una jícara con agua que va esparciendo por el camino que debe a continuación transitar el iniciado, quien debe hacerlo bailando desde allí hasta el centro de la plaza, donde

⁶ Ríos Hernández, *op. cit.*, p. 39.

⁷ La palabra *regla* significa culto o religión.

describe un círculo hasta situarse frente los instrumentos musicales sagrados de esta religión frente los cuales baila también.⁸

La *Santería* es una religión politeísta basada en la existencia de divinidades denominadas *orishas*; estos dioses serán representados en la danza religiosa yoruba a través de su encarnación en los cuerpos de los bailarines. No debemos, sin embargo, asociar este concepto de divinidad al concepto occidental de dioses, ya que los *orishas* son la propia naturaleza (ríos, mares, viento, montañas pero también potencias celestiales o el propio cosmos). “Se trata de una religión, pues, perfectamente acoplada a la Naturaleza y al cosmos, en la que todas sus fuerzas son divinas, incluido el ser humano”⁹. La definición que el poeta cubano Miguel Barnet presenta sobre los *orishas* aporta claridad sobre esta estrecha relación entre estas divinidades y la propia naturaleza.

El oricha sería en principio, un ancestro divinizado que en vida estableció vínculos que le garantizan un control sobre ciertas fuerzas de la naturaleza como el trueno, el viento, las aguas dulces o saladas; además de la posibilidad de ejercer ciertas actividades como la caza, el trabajo con metales, y el conocimiento de las propiedades de las plantas y su utilización. El poder, aché, del ancestro oricha tendría, después de su muerte, la facultad de encarnarse momentáneamente en uno de sus descendientes durante un fenómeno de posesión provocado por él.¹⁰

Citando las palabras de José Millet “según la cosmogonía de origen africano y, específicamente yoruba, su religión ofrece un cosmos donde existen cuatrocientos *orishas*: la mitad benévolos - situados a la derecha- y doscientos maléficos, situados a la izquierda”¹¹. No podemos hablar de una jerarquía generalizada con respecto a los diferentes *orishas* ya que cada entidad es venerada de una u otra forma dependiendo de la localidad.

Así, *Changó* -que, en vida, fue el tercer Rey de la Oyó, donde ocupa el primer lugar- no existe en Ife, ciudad en la que un *oricha* local, *Oramfe*, ocupa su lugar con el poder del trueno. Evidenciamos con este ejemplo la complejidad del tema, dada por el hecho de que los yorubas son un conjunto de pueblos que participan de una cultura y una lengua común, pero que reflejan rasgos regionales, incluso étnicos en expresiones de su espiritualidad, como la religión.¹²

Si, por analogía con nuestro contexto cultural y religioso tratásemos de encontrar una figura central o superior en el espectro de los orishas podríamos pensar en *Oloddumare*. De esta

⁸ Millet, *op. cit.*, p. 37.

⁹ *Ibidem*, p. 43.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 44-45.

¹¹ *Ibid.*, pp. 41-42.

¹² *Ibid.*, p. 41.

divinidad podemos decir que es, debido al proceso de transculturación, el heredero del dogma de la Santa Trinidad. *Oloddumare* es uno pero también es tres: *Olofi*, *Olorun* y *Obaibó*.

Oloddumare es a la vez el universo, el Dios Padre y Creador [...]; *Olofi* es algo que vive en el seno de *Oloddumare*, es su hijo Jesucristo o el Santísimo; mientras que *Olorun* es la luz de la tierra, *Obaibó*, el Ojo de la Providencia, la claridad, lo que se opone a las tinieblas, es el Espíritu Santo y suele representarse por una paloma blanca.¹³

Esta figura, aun si tiene un papel central e incluso podríamos decir superior dentro de la religión yoruba, no tiene -como sí ocurre con otros *orishas*- ningún templo dedicado a su figura, ni *babalawos*¹⁴ especializados en él.

Es difícil analizar esta religión y cultura sin abandonar nuestro punto de partida occidental y monoteísta. Uno de los aspectos que más caracteriza a la *Santería* es el comúnmente llamado “sincretismo” religioso. A lo largo de este trabajo no voy a utilizar el término “sincretismo” ya que éste está asociado a la pacificación. En su lugar hablaré de transculturación -término que desarrollaré más adelante- por referirse este vocablo al proceso de imposición-disidencia; a la posición de resistencia, más que a la de aceptación y homologación aporoblemática de la cultura hegemónica. Este fenómeno no surge de manera espontánea sino que es una respuesta de los esclavos y esclavas en su obligación de aceptar la religión católica como única y verdadera. Según José Millet, antropólogo cubano y experto en esta materia, hasta la segunda mitad del siglo XX los y las esclavas eran obligadas a rechazar su propia cultura y religión bajo amenazas y castigos.

Los signos cristianos, como la cruz, que observamos en los artefactos rituales de los *ileocha*¹⁵ y en las casas de palo, no son expresivos de un menor enmascaramiento de creencias e ideas del esclavo. Lo son en tanto que mecanismo de defensa, pero también expresan una mentalidad integradora, gracias a la cual el oprimido se apoderó de los símbolos de dominio de sus opresores.¹⁶

Así, debido a la imposición de la religión y simbología cristiana, el sistema de creencias que los africanos y africanas trajeron consigo a Cuba se vio modificado. De esta manera, “el esclavo yoruba y, luego, sus descendientes afrocaribeños, establecieron relaciones de semejanzas o parentesco con los santos católicos; incluso llegó a adjudicarles a sus divinidades caribeñas un carácter antropomórfico cercano [a los santos cristianos]”¹⁷. Es de esta fusión derivada de la

¹³ Ibid., p. 40.

¹⁴ Sacerdote de orden superior.

¹⁵ Casa de los orichas. Casa de santo con la que se relacionan cotidianamente los santeros y se reúnen con ocasión de algún evento de culto, en particular para honrar a uno de los orichas del panteón lucumí o yoruba (Millet, *op. cit.*, p. 116).

¹⁶ Millet, *op. cit.*, p. 10.

¹⁷ Ibidem, pp. 46-47

forzosa asunción de la religión cristiana por parte de los esclavos y esclavas africanas que surge el concepto de *santo/a* y *santería*. Interpretando así a las *santas/os* como figuras provenientes de la transculturación religiosa que tuvo lugar en la isla de Cuba. Por lo tanto podemos encontrar enormes diferencias entre el sistema religioso yoruba en Cuba y en África. Además, debemos tener en cuenta que la religión yoruba cubana también se vio influenciada por el contacto con otras etnias y culturas africanas también forzosamente importadas a la isla de Cuba. Fernando Ortiz, reconocido antropólogo cubano cuya obra está dedicada al estudio del surgimiento y afianzamiento de la cultura cubana habla en este sentido de “transculturación”. Este término lo utilizará por primera vez en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar (Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación)* publicado en 1940. El prólogo de esta obra está escrito por Bronislaw Malinowski a quién Ortiz pide aprobación en la instauración del neologismo “transculturación”. Por su parte, Malinowski describe así el fenómeno.

Transculturación es un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente. Para describir tal proceso, el vocablo de raíces latinas transculturación proporciona un término que no contiene la implicación de una cierta cultura hacia la cual tiene que tender la otra, sino una transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyentes con sendos aportes, y ambas cooperantes al advenimiento de una nueva realidad de civilización (Malinowski, 1983: Xii).¹⁸

Ortiz plantea este término como alternativa al concepto de “aculturación” según el cual una cultura influye a otra; sin embargo la “transculturación” implica también cierta pérdida de una cultura anterior.

La verdadera historia de Cuba es la historia de sus intrincadísimas transculturaciones. Primero la transculturación del indio paleolítico al neolítico y la desaparición de éste por no acomodarse al impacto de la nueva cultura castellana. Después, la transculturación de una corriente incesante de inmigrantes blancos. Españoles, pero de distintas culturas y ya ellos mismos desgarrados, como entonces se decía, de las sociedades ibéricas peninsulares y transplantados a un Nuevo Mundo, que para ellos fue todo nuevo de naturaleza y de humanidad, donde tenían a su vez que reajustarse a un nuevo sincretismo de culturas. Al mismo tiempo, la transculturación de una continua chorrera humana de negros africanos, de razas y culturas diversas, procedentes de todas las comarcas costeras de África, desde el Senegal, por Guinea, Congo y Angola en el Atlántico, hasta las de Mozambique en la contracosta oriental de aquel continente. Todos ellos arrancados de sus núcleos sociales originarios y con sus culturas destrozadas, oprimidas bajo el peso de las culturas aquí imperantes, como las cañas de azúcar son molidas entre las masas de los trapiches. Y todavía más culturas inmigratorias, en oleadas esporádicas o en manaderos continuos, siempre fluyentes e influyentes y de las más varias oriúndeces: indios continentales, judíos, lusitanos, anglosajones, franceses, norteamericanos y hasta amarillos mongoloides de Macao, Cantón y otras regiones del que fue Celeste Imperio Y cada inmigrante como un desarraigado de su tierra nativa en doble trance de desajuste y de

¹⁸ Citado en Marrero León, Erelis “Transculturación y estudios culturales. Breve aproximación al pensamiento de Fernando Ortiz”. Tabula Rasa, vol, nº. 19, 2013, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, Bogotá, p.107.

reajuste, de desculturación o exculturación y de aculturación o inculturación, y al fin, de síntesis de transculturación.¹⁹

Este proceso de transculturación no tiene únicamente lugar en el espacio esclavo-amoroso, pues, durante las rebeliones de esclavos, la multiculturalidad se daba también en el seno de los palenques. “No fueron los apalencados remisos a admitir en su seno a chinos evadidos de su contratación, así como a contrabandistas y a fugitivos de la *justicia* colonial, lo que demuestra que no era sólo el color de su piel lo que los unía en la resistencia, sino la injusticia social.”²⁰ En esta misma línea de la transculturación, Susan Buck-Morss plantea el concepto de la humanidad universal.

La experiencia vivida del Atlántico como un campo social expandido, compartido por millones de personas heterogéneas y nunca antes relacionadas entre sí, amenazaba todo orden social existente de significación colectiva. No había herencia cultural capaz de ser transportada a través del Atlántico que no sufriera transformaciones radicales. [...] A medida que las historias eran reimaginadas a lo largo y ancho de las redes humanas -redes que eran sexuales, sociales, económicas y políticas- los impulsos míticos necesariamente cumplieron su papel. Las constelaciones de personas que nunca antes se habían conocido mutuamente intentaron pensar este Nuevo Mundo como cargado de sentido y coherente, desencadenando así un borbotón de especulación cosmológica. Cuando la filosofía de la historia emerge de esta manera y bajo estas condiciones, la humanidad universal es su temática.²¹

Este concepto de una universalidad humana de la que habla Buck-Morss pretende valorar todas las vivencias históricas como verdaderas y no tomar así la historia de Occidente como la única y objetiva, y en relación a la consideración ya mencionada previamente de las personas esclavizadas en Cuba en tanto que agentes de la historia, cito estas palabras de Buck-Morss.

El acercamiento a la universalidad humana que proponemos aquí valora precisamente las “historias no históricas” que Hegel dejó de lado, incluyendo las acciones colectivas las cuales parecen estar fuera de todo orden de narrativas coherentes; narrativas como la del progreso de Occidente, la de continuidad cultural, la de lucha de clases o la de civilizaciones dominantes. Hoy en día las anomalías históricas toman un lugar de central importancia: por ejemplo, el hecho de que no sólo los esclavos liberados resistieron el nuevo sistema de Toussaint de “agrarismo militar” cuando se les ordenó reiniciar su trabajo en las plantaciones, sino también que las mujeres exigieran (algo sin precedente alguno) un pago igual al de los hombres (en vez de las dos terceras partes que la norma europea y “civilizada” consideraba como normal) dado que las labores, las condiciones y las horas de trabajo eran las mismas que las de los hombres. “En resumidas cuentas podemos decir que las mujeres se veían a sí mismas como trabajadoras individuales e iguales”, y los hombres no tuvieron ninguna objeción.²²

¹⁹ Ortiz, Fernando, “El fenómeno social de la transculturación y su importancia en Cuba”, *Revista Bimestre Cubana*, vol. XLV, núm. 2, septiembre-octubre, La Habana, 1940, pp. 1-2.

²⁰ Ríos Hernández, *op. cit.*, p. 42.

²¹ Buck-Morss, *op. cit.*, p. 115.

²² Buck-Morss, *op. cit.*, p. 136.

Así, y volviendo al tema de la transculturación, debido a todas estas influencias y afluencias además de la adaptación de la religión a nuevos contextos económicos, sociales y culturales, la *Santería* que nos encontramos hoy en día ha evolucionado dando lugar a un panteón yoruba con un número aproximado de 30 divinidades u orishas. El proceso de transculturación entre las culturas europeas, americanas y africanas es lo que ha dado lugar a la cultura cubana y, por ende, a la religión afrocubana -la *Santería*.

Cada persona tiene asociado un *orisha*, incluso antes de nacer, pero esta asociación va más allá de una relación de veneración ya que podría describirse más bien como una relación de parentesco. Cada persona es hijo de algún *orisha- omó-orisha*²³- y, dependiendo de quién seas hija o hijo, tu personalidad se desarrollará de una u otra manera. Este concepto de herencia de personalidad del *orisha* que se asocia a una o uno mismo lo trataré de forma más específica cuando analice a las hijas de *Yemayá* y *Ochún*. Muchas veces es a través de los sueños que uno o una averigua de qué *orisha* es hijo pero, en caso de no utilizar los sueños, “se manifiestan tomando posesión de aquel que su maternidad o paternidad reclama”²⁴. Son los *orishas* quienes eligen a sus hijos y no al revés. Así, si eres hijo de *Changó* eres *Omó-Changó*, si lo eres de *Obatalá* serás *Omó-Obatalá*.

ii. Principales *orishas* del panteón yoruba. Casos de *Yemayá* y *Ochún*.

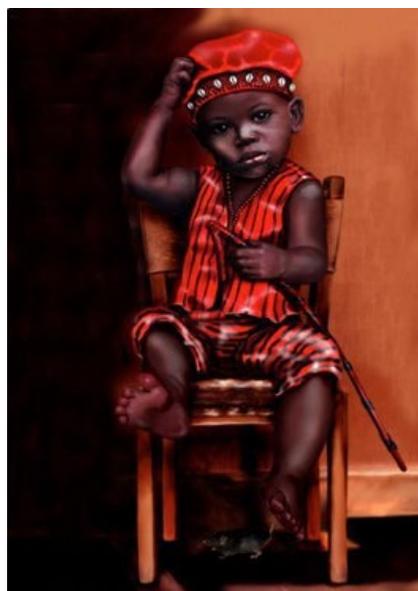
A continuación, y con el objetivo de presentar una contextualización completa y adecuada para esta investigación, voy a realizar una breve presentación de cuatro de los seis *orishas* más venerados en Cuba para, a continuación, detenerme en las descripciones de *Yemayá* y *Ochún*- las *orishas* objeto de nuestro estudio. He considerado relevante incluir estas breves explicaciones sobre los *orishas* más representados y representativos ya que, por un lado, la danza afrocubana consiste muchas veces en una representación danzante de estas divinidades y, por otro, también creo que es interesante contextualizar a las *orishas* *Yemayá* y *Ochún* a partir de una comparación con los *orishas* más importantes y venerados del panteón yoruba.

En primer lugar nos encontramos a *Elegguá*. Este *orisha* es el que abre los caminos para el resto de las divinidades y por eso, cuando asistimos a una representación de la danza religiosa yoruba -es decir, la interpretación danzada de los *orishas*- *Elegguá* es siempre el primer *orisha* en salir a escena. En rasgos generales, *Elegguá* es el guardián de los caminos, pero también el guardián de las casas- muchos creyentes colocan su figura detrás de las puertas para ofrecer protección al hogar- y un santo guerrero. Su característica principal, en Cuba, es su travesura y

²³ Hijo/a de orisha.

²⁴ Cabrera, Lydia. *Yemayá y Ochún. Kariocha, iyalorichas y olorichas*. Ediciones Universal, Miami, 1996, p. 100.

su afición por las bromas, por eso se le identifica a menudo con la figura de un niño. A través de los mecanismos de transculturación que ya he mencionado, se le asocia con el Santo Niño de Atocha, San Antonio de Padua, San Roque y San Pedro.



25



26

Oggún, por su parte, se identifica en primer lugar con la figura de guerrero y protege al resto de los guerreros en el “camino” que abre *Elegguá*. *Oggún* es el símbolo de la guerra, de la virilidad y del trabajo perseverante. *Oggún* también es conocido por su fuerza y su violencia. “La persona poseída por este oricha agarra la botella de aguardiente con la intención de bebérsela de un sorbo”²⁷. Su atributo emblemático es el machete aunque, al ser patrono de los herreros, se le identifica con cualquier objeto de hierro. En cuanto a su representación en el mundo del cristianismo, se le identifica con San Pedro- por poseer éste la llave de hierro que abre las puertas del cielo. Sin embargo, y como ya hemos visto en el caso de *Elegguá*, un mismo *orisha* puede estar representado por varios santos católicos.

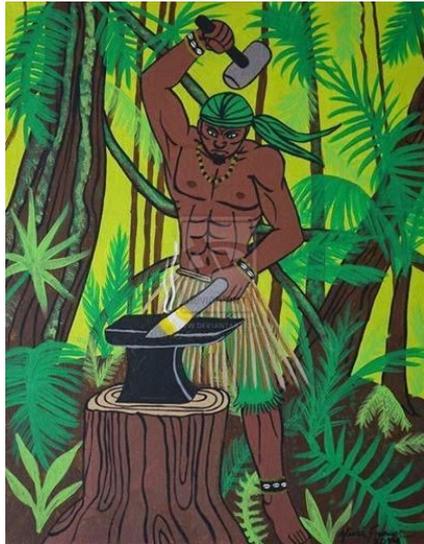
En Matanzas el sincretismo religioso lo asocia con San Juan Bautista y, en consecuencia, se le rinde homenaje el 24 de ese mismo mes. Lida Cabrera en su *Anagó* hace coincidir a Ogún con los santos católicos San Pablo, San Gabriel [...] y San Miguel Arcángel [...].²⁸

²⁵ “Santo Elegguá”. Disponible en: <https://espiritismovenezolano.jimdo.com/2017/06/12/elegguá-santo-elegguá-bará/> , consultado el 2 de noviembre de 2019.

²⁶ “Santo Niño de Atocha”. Disponible en: <https://hablemosdemitologias.com/c-mitologia-yoruba/elegua/>, consultado el 2 de noviembre de 2019.

²⁷ Millet, *op. cit.*, p. 58.

²⁸ *Ibidem*, p. 59.



29



30

En cuanto al siguiente *orisha* -*Obbatalá*- podemos afirmar que una característica especialmente interesante en el contexto de nuestra investigación con respecto a esta deidad es su género performativo, siendo a veces representado como hombre y otras como mujer. Esta cuestión de la performatividad la analizaré más adelante y por eso he considerado relevante mencionarla en la caracterización de *Obbatalá*.

Obatalá en África es la divinidad de la creación y una de las pocas cuyo culto extiende a todos los territorios yorubas y alcanza al Dahomey. Según Verger es la dualidad tierra-mar y tierra-cielo; de ahí tal vez que se manifieste a veces como hombre y otras como mujer.³¹

Obbatalá es una figura central y esencial en la “Regla de Ifá” ya que es considerado el creador del mundo, “el que prefiguró al hombre en el acto de la creación divina y el dueño de las cabezas, pensamientos y sueños”³². También se le identifica con El Santísimo y el color con el que se le identifica -por su asociación a la pureza- es el color blanco. En su versión católica se le identifica con Nuestra Señora de las Mercedes.

²⁹ “Oggún”. Disponible en: <http://www.portalafricanista.com/2015/02/oggun.html> , consultado el 2 de noviembre de 2019.

³⁰ “San Pedro”. Disponible en: <https://topmitologias.com/c-yoruba/oggun/> , consultado el 2 de noviembre de 2019.

³¹ Millet, *op. cit.*, p. 63.

³² *Ibidem*, p. 64.

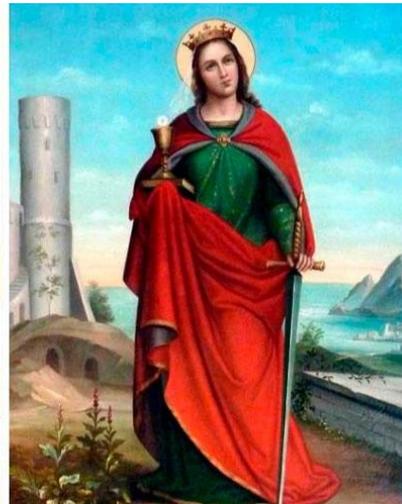
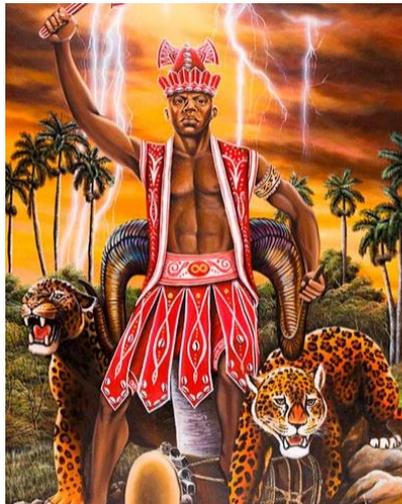


33



34

Por otro lado encontramos a *Changó*, el *orisha*- según José Millet- más popular en Cuba. Se le identifica con Santa Bárbara por poseer ésta una espada y ser *Changó* el guerrero valiente que nunca pierde una batalla. El rey del rayo y de la virilidad, en la danza se representa cómo el *orisha* coge la fuerza del rayo para llevárselo a su falo- como muestra de virilidad, fuerza y valentía. Este *orisha*, junto con *Oggún* serían los máximos representantes de la masculinidad hegemónica en el imaginario colectivo yoruba; cuando proceda a analizar a *Yemayá* y *Ochún* bajo una perspectiva feminista desarrollaré el concepto de hombre guerrero en contraposición a los valores representados por las dos *orishas* femeninas objeto de estudio de este trabajo.



35

³³ “Obbatalá”. Disponible en: <https://www.dimecuba.com/revista/noticias-cuba/conociendo-a-los-orishas-en-cuba-obbatala/>, consultado el 2 de noviembre de 2019.

³⁴ “Virgen de las Mercedes”. Disponible en: <https://hablemosdereligion.com/oracion-a-la-virgen-de-las-mercedes/>, consultado el 2 de noviembre de 2019.

³⁵ “Changó y Santa Bárbara”. Disponible en: <https://yorupedia.org/orisha/chango/> , consultado el 2 de noviembre de 2019.

Las dos orishas femeninas más populares y veneradas en Cuba son *Yemayá* y *Ochún*. Al ser estas dos *orishas* el objeto de estudio principal en esta investigación voy a proceder a describirlas con un mayor detenimiento y detalle.

En primer lugar presentaré a *Yemayá*. La versión católica de la *orisha Yemayá* es la Virgen de Regla, quien es, a su vez, la Patrona del Puerto de la Habana. *Yemayá* es la *orisha* madre por antonomasia.

Yemayá es Reina Universal porque es el agua, la salada y la dulce, la Mar, la Madre de todo lo creado. Ella a todos alimenta, pues siendo el Mundo tierra y mar, la tierra y cuanto vive en la tierra, gracias a Ella se sustenta. Sin agua, los animales, los hombres y las plantas morirían.³⁶



Nos encontramos por lo tanto ante la *orisha* madre, creadora de todo. Los *patakís* o leyendas³⁹ que cuentan el nacimiento de *Yemayá* explican que estando *Oloddumare* en el planeta solo se encontró fuego por lo que decidió que quería crear la tierra. Así, creó montañas y valles y del vapor de las llamas creó las nubes. Allí donde el fuego había sido más intenso quedaron unos grandes agujeros. “En el más profundo nació Olokun, el océano. Olokun, la Yemayá más vieja - Yemayá masculino-, raíz, *Orisón* de las demás, «pues Yemayá es una y siete a la vez» ”⁴⁰. Y del

³⁶ Cabrera, *op. cit.*, pp. 20-21.

³⁷ “Yemayá”. Disponible en: <https://yorupedia.org/orisha/yemaya/> , consultado el 2 de noviembre de 2019.

³⁸ “Virgen de Regla”. Disponible en: <https://www.cubaconecta.com/lugares-interes/articulos/2017-05-26-u34-e14-virgen-regla-su-historia-y-su-iglesia-hoy-santuario> , consultado el 2 de noviembre de 2019.

³⁹ Debido a la oralidad de estas leyendas encontramos numerosas versiones de las historias de los Santos.

⁴⁰ Cabrera, *op. cit.*, p. 21.

vientre de *Yemayá* nacen el mar, las estrellas y la luna, es decir, *Yemayá* pare al mundo, es madre del mundo no en un sentido literario sino literal.

Yemayá [...], *achupá*, dio luz a los Ocha, a la Luna y al Sol. Ante de que existiera nada, “estaba tendida boca arriba, cuan larga era” y exclamó de pronto: *Ibí bayán odu mi* -me duele el vientre-, y de su vientre salieron los Santos, la Luna, Las Estrellas, el Sol y todo lo que hoy alienta y vive sobre la tierra.⁴¹

En una de las citaciones anteriores, aparece la expresión “pues *Yemayá* es una y siete a la vez”⁴². Esto se debe a que cada *orisha* puede representarse de muchas maneras; cada *orisha* toma “caminos” diferentes a partir de los cuales tiene no solo vivencias y experiencias distintas, sino también personalidades y características diferentes. Así *Yemayá* puede ser *Olokun* pero también *Yemayá Awoyó* (la *Yemayá* más vieja), *Yemayá Oketé*, *Oguté*, *Okutí* o *Kubini* (violenta y rencorosa), *Yemayá Mayalewo* (vive en los bosques, en los manantiales) , *Yemayá Ayaba* (peligrosa y sabia), *Yemayá Konlé* (la de la espuma), *Yemayá Akuara* (el camino en el que confluyen el mar con un río, cuida a los enfermos) y *Yemayá Asesu* (representa las aguas turbias y sucias). Una vez más encontramos un ejemplo de la performatividad que experimenta el cuerpo en el marco de esta cultura mitológica; nunca estático y siempre performativo.

Me gustaría detenerme, pues lo mencionaré más adelante en la investigación- en *Olokun*. *Olokun* es un camino de *Yemayá*- *orisha* femenina- y es hombre. *Olokun* tiene mujer y un hijo sin embargo, a veces encontramos referencias a *Olokun* como divinidad femenina. Lydia Cabrera incluye en su libro *Yemayá y Ochún. Kariocha, iyalorichas y olorichas* los siguientes testimonios de sus informantes: “*Olokun* es varón y hembra, andrógino (*Okobo*)”⁴³, “Muy hombre el de los lucumí bini [...] aunque macho y hembra. Lindísima *Olokun* en su «camino» (aspecto) de hembra”⁴⁴. Esta característica de género performativo aparece también relacionada con el camino *Yemayá Awoyó* que se corona con el arcoiris u *Ochumaré*: “*Ochumaré*, el Arco Iris, es de ambos sexos. «El más pequeño de los que se ven en el cielo es la hembra, el más grande es el macho»”⁴⁵.

Como hemos visto, la principal característica de *Yemayá* es la maternidad, ella es la madre del mundo. Sin embargo, sus diferentes caminos nos aportan otro tipo de características que la convierten en una *orisha* poderosa, decidida y temible. Por ejemplo, *Yemayá Okutí*, la que se encuentra en los arrecifes de la costa es definida como “una amazona temible [...], de género violento, retador; muy severa y rencorosa. [...] Es hechicera, experta en preparar «afoché»,

⁴¹ Ibidem, p. 23.

⁴² Ibid., p. 21.

⁴³ Ibid., p. 28.

⁴⁴ Loc. cit.

⁴⁵ Loc. cit.

polvos para embrujar⁴⁶. Asimismo, *Yemayá Ayabá* es peligrosa y sabia. Por lo tanto nos encontramos frente a una *orisha* que, bien si en un principio es definida por su carácter de madre absoluta, es también sabia, guerrera, temible y violenta.

Los diferentes *patakís* expuestos por Lydia Cabrera en su obra específica sobre las orishas *Yemayá* y *Ochún* nos muestran más características de *Yemayá*.

En los comienzos del mundo, Orichas hombres se confabularon contra Yemayá, que entraba en la tierra, la barria continuamente con sus olas y a todos imponía respeto. Olorun le dijo a Obatalá: ve a ver qué acusación le hacen a Yemayá. Elegua, que oyó la orden que había recibido Obatalá, le dijo a Yemayá: Consulta con Ifá para que confundas a todos tus enemigos. Yemayá siguió el consejo de Elegua, consultó con Ifá y éste le indicó que hiciera un ebó (sacrificio) de carnero. Llegó Obatalá a Ilé Ifé, el pueblo de los Ocha y de los hombres, y mientras todos hablaban, Yemayá salió del mar y avanzó hacia el gran Oricha mostrándole la cabeza del carnero. Obatalá pensó: ¡Es la única que tiene cabeza! confirmó su poder y grandeza.⁴⁷

En esta leyenda vemos por ejemplo como *Yemayá* es poderosa y respetada, no desde un principio, sino por sus acciones. Es una *orisha* que se hace respetar.

Por otro lado, también es una *orisha* que representa la sensualidad. “En el agua es una sirena. La Yemayá más vieja tiene[...] «las pupilas negras, pestañas como pinchos y los pechos muy grandes». En la tierra es «una negra lindísima y muy vistosa»⁴⁸.

Hemos visto por lo tanto que *Yemayá* es madre, fuerte, poderosa, sensual, temible y respetada pero no todo es positivo en *Yemayá*. *Yemayá* también es violenta, impulsiva. En otro *patakí* se cuenta cómo al ser calumniado el hijo primogénito de *Yemayá*, ésta proyectó toda su ira y desató el mar, que inundó la tierra. “Si por vuestra maldad pierdo al hijo de mi corazón, los hombres no pisarán más sobre ella. Todo será agua salada y de mi agua dulce no beberán”⁴⁹. En este caso vemos cómo la violencia e impulsividad surgidas de *Yemayá* tienen relación con su condición de madre. En la siguiente sección del trabajo analizaré desde una perspectiva feminista a *Yemayá* en toda su complejidad para comprobar si la fuerza y el poder de esta *orisha* tienen como origen su maternidad o si, por el contrario, son independientes de ésta u ocurren a pesar de su condición de madre.

También se le presenta como egoísta, narcisista y orgullosa en un *patakí* que cuenta cómo, al enterarse *Yemayá Ayabá* de que no se iba a celebrar ninguna fiesta en su honor, decide que el mar se trague a la tierra. Sin embargo, dentro de la cultura yoruba se considera que esa furia de *Yemayá* siempre viene acompañada de la compasión por el hecho de ser madre. “Más esta señora que en un arrebato arrasa con todo nunca deja de mostrarse compasiva. No

⁴⁶ Cabrera, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 31.

⁴⁸ *Loc. cit.*

⁴⁹ Cabrera, *op. cit.*, p. 33.

olvidemos «que su corazón es el de una madre»⁵⁰. Es curiosa la utilización de la palabra “arrebato” como algo ilógico e irracional.

A *Yemayá* también se le considera demasiado inteligente; de hecho, cuando *Yemayá* fue mujer de *Orula*, éste la deja porque “no quería mujer que supiese más que él”⁵¹. Esta separación tiene lugar después de que *Yemayá* utilice el tablero de adivinación de *Orula* -el *até*-. Hay diferentes versiones de este *patakí* pero todas coinciden en que *Yemayá* adivina tan bien o incluso mejor que *Orula*. Sin embargo, todavía hoy en día las mujeres no pueden tirar *Ifá*, no pueden adivinar.

[...] a Orúmbila, ausente, llega la fama de una mujer que adivina en su pueblo y hace milagros. Esta mujer, gracias a sus augurios infalibles está ganando una fortuna. Orula regresa a su pueblo, se disfraza y va a su casa, que encuentra llena de gente. Espera su turno, paga el derecho, el precio de la consulta. Yemayá le dice: *Aborí Bocha Abochiché*. Eres mi *okó* -marido- pero yo no me iba a morir de hambre. [...] Tuvieron tanto éxito sus vaticinios, tan buenos resultados sus *ebós*, que la gente comenzó a decir que Yemayá era tan competente o más que Orúmbila. De modo que al volver éste, todos le pedían que los mirase Yemayá. Orula les explicaba que las mujeres no pueden tirar *Ifá*.⁵²

Yemayá también fue mujer de *Oggún* pero esta pareja no se retrata como un enlace positivo ya que *Oggún* era un mujeriego y un borracho que pegaba a *Yemayá*. En las historias relacionadas con esta pareja, *Yemayá* es más bien varonil; “más mujer que todas las mujeres juntas, más madre que todas las madres, puede ser tan varonil como el macho más macho [...]. A Yemayá le gustaba cazar, chapear, manejar el machete. En este camino es marimacho y viste de hombre”⁵³. Es muy interesante este camino de *Yemayá* ya que podemos hablar de cierto género fluido o *gender fluid* -y aquí nos encontramos de nuevo con el carácter performativo de las divinidades de la religión yoruba- cuando *Yemayá* es tan varonil se convierte en hombre; “se hundía en el mar y se transformaba en hombre”⁵⁴. Por eso se dice de *Yemayá* y sus siete caminos que *Yemayá* tiene siete faldas pero no se sabe qué esconde debajo de cada una, ya que en determinadas situaciones, como cuando se enfada, reacciona como un hombre. Como veremos posteriormente, cuando una *orisha* femenina ocupa un rol tradicionalmente asociado a la masculinidad hegemónica, los adjetivos que se utilizan para describirla son “marimacho”, “viril”; es decir, no es considerada del todo mujer al encarnar ese rol. Su matrimonio con *Oggún* también se rompe porque *Yemayá* humilla a *Oggún*, simplemente por ser más fuerte que él.

O la ruptura se produce cuando *Ogún* descubre al verdadero autor de algo que hería profundamente su vanidad: mientras *Ogún* dormía, *Yemayá* se levantaba y se marchaba a

⁵⁰ Ibidem, p. 50.

⁵¹ Ibidem, p. 42.

⁵² Loc. cit.

⁵³ Cabrera, *op. cit.*, p. 45.

⁵⁴ Ibidem, p. 46.

chapear al monte. Al día siguiente Ogún se encontraba que alguien tan fuerte y que chapeaba tan bien como él, había realizado su trabajo. Se puso a vigilar y vio... que era Yemayá, que manejaba el machete con la misma destreza y rapidez que él. Esta humillación no pudo sufrirla el Dios-Machete y se separó de ella.⁵⁵

Hay otra ocasión en la que *Yemayá* interfiere con una prohibición impuesta a las mujeres desde la alta sociedad de la religión yoruba. Es el caso de los tambores *batá*, tambores religiosos que se utilizan en numerosas ceremonias religiosas como puede ser la iniciación de una persona en la *Santería*. Estos tambores solo pueden ser percutidos por hombres, incluso en el momento actual en el que nos encontramos⁵⁶. Sin embargo, a través de un *patakí* sabemos que los tambores *batá* pasan a manos de *Changó* - rey del rayo y del tambor- gracias a *Yemayá*.

Aunque se sabe que en un principio Orúmbila era el Dueño de los Tambores, el verdadero propietario de éstos era Obatalá. *Changó* los codiciaba y *Yemayá* estaba deseosa de complacer a su hijo. Sucedió que el viejo *Oko*, que tenía *epó gán gán* -testículos que colgaban hasta el suelo-, que era muy puro y muy misterioso en todas sus cosas y vivía retirado en su finca sin dejarse ver de nadie, se enamoró locamente de *Yemayá*; le dio el secreto del *Ñame* y se olvidó de sembrarlos. *Yemayá* “amarró” las nubes, se adelantó la sequía, y *Oko* no tuvo un solo *Ñame* que mandar a Obatalá. La situación era grave para Obatalá, que no podía privarse de su alimento preferido “y que lo necesitaba para hacer *elubó* [polvo de *Ñame*]” y crítica para *Oko*, pues no podía pagarse su tributo a Obatalá que se lo exigía. *Yemayá* no había perdido el tiempo. Tenía un saco lleno de la vianda que había aprendido a sembrar y se lo entregó a *Changó* para que a cambio de los *Ñames*, Obatalá le traspasase la propiedad de los tambores. Y así fue como *Changó* se hizo Dueño de los *Batá*, y por qué a *Yemayá* se le llama en las fiestas Reina del Tambor, compartiendo este título con su hermana *Ochún*.⁵⁷

Como ya he mencionado anteriormente, un *Omó-Orisha* representa fielmente la personalidad y el carácter de su Santo. Así, de las hijas de *Yemayá* podemos decir que son maternas, fuertes, luchadoras y temperamentales.

⁵⁵ Loc. cit.

⁵⁶ En relación a esta prohibición a las mujeres de tocar tambores *batá*, en el año 1993 surge un grupo de mujeres que “se atrevían” a tocar tambores *batá*. Este grupo se llama “*Obiní Batá*” y es el primer grupo de Cuba y, según el artículo consultado, probablemente del mundo, compuesto por mujeres que toca tambores *batá*. “*Obiní Batá*” lo forman Adonay de Armas Hactor, Adriana Iznaga Letamendi, Kalima Ferrer Delgado, Wendy García y Eva Despaigne, la directora del grupo. Todas ellas participan en la percusión, voz y danza del grupo. En el artículo citado, la directora de *Obiní Batá* cuenta que no les permitían ensayar con los tambores del grupo al que pertenecían en aquel momento, el Conjunto Folklórico Nacional. “Nos cerraban las puertas para los ensayos. A quienes nos enseñaban les decían que eso les costaría participar en una gira o actividad importante” (“Mujeres que tocan... tambores *batá*”, disponible en: <https://www.cubaencuentro.com/cultura/noticias/mujeres-que-tocan-tambores-bata-318192>, consultado el 5 de octubre de 2019). Es interesante la separación que Despaigne establece entre arte y religión, un aspecto de esta investigación que trataremos más adelante. Según ella, lo que su grupo hace no es religión porque, a pesar del carácter religioso de los tambores *batá* - presentes en los ritos de la religión yoruba-, para ser éstos religiosos los tambores “deben ser consagrados (tambores de fundamento) y sus ejecutantes pasar por un largo y selectivo rito” (Loc. cit.).

⁵⁷ Cabrera, *op. cit.*, pp. 37-38.

Por lo general las hijas de Yemayá son fuertes, voluntariosas, sostenidas, estrictas, altivas, a veces impetuosamente arrogantes. Tienen el sentido de la jerarquía, son autoritarias, formales, se hacen respetar, se imponen a los demás. Valientes, luchadoras, animosas, cuando se empeñan en obtener algo no vacilan en echar todo al agua. No las apocan las dificultades, y en la adversidad son admirables: hijas del mar, no zozobra la barca de sus vidas, que pilotean con habilidad cuando las olas la embisten con más fuerza. Inteligentes, comprenden rápidamente, y son decidoras, persuasivas. Celosas en sus afectos, no sufren desvíos ni inconsecuencias que tarden en perdonar, y si las perdonan no las olvidan del todo; pero se compadecen de las penas ajenas y hacen favores.

Muy maternales, serias, hogareñas, dedicadas a sus hijos y maridos, pero temperamentales y apasionadas. De sus apreciables aptitudes, una de las cuales es el don de naturaleza que algunas poseen para curar, es de admirarse su dominio del arte culinario. Casi todas son excelentes cocineras. [...].

Presumidas, aman el lujo, las galas de precio. [...]. A nadie gusta tanto como a las Omó-Yemayá rodearse de cojines, hundirse en almohadones de pluma, reposar en colchones mullidos.

La afición a contemplar el mar, eso sí, desde lejos, porque éste les infunde terror, la predilección por el color azul, es señal, aparte de otros rasgos del modo de ser de un individuo, de su vinculación espiritual con Yemayá. [...] Es vox populi que los hombres no pueden faltarles al respeto porque la diosa no se los consiente.⁵⁸

Si analizamos ahora a *Ochún* nos encontramos con un perfil bastante diferente del de *Yemayá*. *Ochún* es la hermana de *Yemayá*, la dueña de las aguas dulces pero también dueña del amor, del oro, del coral y del ámbar. Una de sus principales características es la de ser presumida y gastar sin conocimiento en lujos y accesorios para potenciar su belleza. Se le identifica mediante el proceso de transculturación con Nuestra Señora de la Caridad del Cobre. Sin embargo, la característica más resaltada y conocida de esta *orisha* es su sensualidad. En este sentido, ha sido incluso asociada a la diosa griega Afrodita.

En este al parecer irreverente sincretismo la diosa yesa, originalmente de piel oscura, aunque no de un negro tan profundo como el de la piel de Yemayá, terminó siendo para los criollos una réplica, en el cielo, de la famosa mulata de rumbo del siglo pasado, cuyos mantones de burato, igual que la cinta que rozaba el pecho de Afrodita, tenía el poder de alebrestar al más indiferente.⁵⁹

Esta cita habla de “sincretismo irreverente” por el hecho de caracterizar a *Ochún* como una mujer coqueta y sensual y, a su vez, asociarla a una de las advocaciones de la Virgen María.

⁵⁸ Ibidem., pp. 115-117.

⁵⁹ Ibidem., p. 69.



60

61

Ochún es una *orisha* alegre, a quien le encantan las fiestas y divertirse continuamente sin embargo, de igual manera que Afrodita, también es la diosa de la muerte.

Ochún, junto a su hermana la gran diosa progenitora, es la Amante, la personificación de la sensualidad y del amor, de la fuerza que impulsa a los dioses y a todas las criaturas a buscarse y a unirse en el placer. Por eso Oñí, la miel, que simboliza su dulzura es uno de los ingredientes de su poder.⁶²

Al igual que *Yemayá*, *Ochún* posee varios “caminos”: *Ochún Yeyé Moró o Yeyé Kari* (en este camino *Ochún* es “la más alegre, coqueta y disipada de todas. Continuamente está de juerga. Pachanga,. Se pinta en el espejo, se perfuma...”⁶³); *Ochún Kayode* (este camino es bastante similar al de *Yeyé Moró*); *Ochún Miwá* (literalmente en el libro de Lydia Cabrera aparece definida como “ligera de cascos”⁶⁴); *Ochún Aña* (el camino de los tambores); *Ochún Yumú*, *Ochún Gumí*, *Bomo o Bumí* (según la definición de Lydia Cabrera estos caminos son “los aspectos serios de la diosa”⁶⁵); *Ochún Akuara o Ibu* (en este camino es cuando *Ochún* se encuentra con *Yemayá*. *Yemayá* confluye con un río y es allí que las hermanas se encuentran. En este camino *Ochún* es definida como alegre, bailadora y cuidadora de enfermos); *Ochún Olodi u Olodi* (muy seria, se encarga de cuidar la casa, no baila); *Ochún Funké* (sabia); *Ochún Edé*

⁶⁰ “Ochún”. Disponible en: <https://www.oracionesmilagrosasy poderosas.com/2014/02/oracion-de-llamada-ochun-para-amor.html>, consultado el 2 de noviembre de 2019.

⁶¹ “Virgen de la Caridad del Cobre”. Disponible en: https://www.ecured.cu/Virgen_de_la_Caridad_del_Cobre, consultado el 2 de noviembre de 2019.

⁶² Cabrera, *op. cit.*, p. 89.

⁶³ *Ibidem.*, p. 70.

⁶⁴ *Loc. cit.*

⁶⁵ *Loc. cit.*

(elegante, “concorre a las fiestas pero es juiciosa y mujer de su hogar”⁶⁶); *Ochún Kolé-kolé o Akalá-kalá*, *Ikolé*, *Bankolé*, u *Ochún Ibú Kolé* (este camino podríamos definirlo como la excesiva *Ochún* “que ha caído muy bajo, «se arrastra en el fango del arroyo»”⁶⁷); *Ochún Awé o Akué* (la más relacionada con los muertos).

A *Ochún* se le conoce también como *Iyalode* ya que este nombre hace referencia a la mujer que “está al frente de las mujeres de la comunidad, especialmente de las que venden en el mercado y que las representa en el palacio del Rey y en el Consejo. En Cuba *Iyalode* es *Ochún*; y reina, señora importante, mujer instruida”⁶⁸. *Iyalode* también es una bruja que come carroña, vuela e instaura el mal. Es interesante, que tanto *Ochún* como *Yemayá* están conectadas con la magia. Por ejemplo, el camino de *Yemayá Mayaleo* o *Mayalewo* es muy similar al de *Ochún Ikolé*, que es bruja. A *Yemayá* le gusta mucho la magia, por eso tiene una relación con *Oggún*, del que se dice es un gran hechicero. “Menos Obatalá, que condena las prácticas de hechicería, todas las diosas son más o menos brujas”⁶⁹. Se menciona aquí a *Obbatalá* porque, como ya hemos comentado, *Obbatalá* es hombre y también mujer. Las brujas en Cuba no son tan distintas de las brujas Europeas y españolas.

Las brujas abundan en Cuba, y del mismo linaje de las *Iyamí Osorongá*. Siempre había en el campo alguna pobre negra vieja aislada en su bohío, sospechosa por su mal carácter o su laconismo, a la que se le hacía responsable de una plaga, de una muerte repentina, de cualquier desgracia o accidente que ocurriese en sus alrededores. Estas viejas van de noche a las ceibas, -Iroko- “y allí se ponen de cabeza y salen volando como lechuzas”... Las teníamos también que volaban como en Europa, cabalgando en escobas o sentadas en sacos de henequén; pero éstas eran oriundas de las Islas Canarias. No eran negras. Dentro de la tradición española, con algún aditamento africano, las brujas de la ciudad de Trinidad, en Cuba, volaban a las lomas y celebraban allí sus aquelarres, saludando al Diablo como es sabido.⁷⁰

Retomaré esta cuestión de la brujería en las diosas yorubas en el análisis de *Yemayá* y *Ochún* bajo una perspectiva feminista más adelante en el trabajo.

Como ya he comentado previamente, el principal atributo de *Ochún* es su sensualidad y, muchas veces, esto es retratado como algo negativo ya que *Ochún* se aprovecha de esta característica para manipular y engañar.

⁶⁶ Cabrera, *op. cit.*, p. 71.

⁶⁷ Loc. cit.

⁶⁸ Cabrera, *op. cit.*, p. 73.

⁶⁹ *Ibidem.*, p. 48.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 73.

Ogún hacía mucha falta en *Ilé Ifé*. [...]. En esta narración ,que tiene muchas variantes, Ogún es virgen. Ochún declara que ella lo sacará del monte y lo llevará al pueblo. Llenó una jícara de miel, se ató cinco pañuelos a la cintura y sonando sus cinco manillas de cobre llegó donde estaba Ogún, que al verla corrió a esconderse bajo unas zarzas. Ochún canta. la voz de Ochún es tan dulce que Ogún se queda quieto escuchándola. Se arriesga a asomar la cabeza y ella, rápida, le unta en los labios un poco de oñí, de la miel que lleva en la jícara. Luego Ogún se aventura a dar unos pasos fuera de los matojos. ochún baila y le brinda miel. ochún no cesa de cantar con su voz dulce y poco a poco el dios se amansa. Esta operación de ofrecerle, rehusarla y untarle la miel, que Ogún se lame con delicia, la repetirá Ochún durante cinco días. Su voz lo encanta, “oñí lo endulza”. Al fin se va tras ella embelesado, la sigue en largos rodeos que lo alejan insensiblemente de la selva y conducen al ilé de Olorun, que lo ata con una cadena y lo retiene cautivo en el pueblo.⁷¹

Esta manipulación y engaño lleva a *Ochún* a aprovecharse del que fue por un tiempo su marido, *Oggún*. Según cuentan los *patakís Ochún* tiene por marido a *Oggún* porque éste ganaba mucho dinero y eso le permitía a ella costearse sus lujos. Una vez más, aquí vemos la faceta de manipuladora, coqueta y presumida con la que se conoce a *Ochún*.

Ochún fue también mujer de *Orula* pero, al conocer a *Changó* en una fiesta, ambos se enamoran y abandona a *Orula*.

Muchos *patakís* también cuentan cómo *Ochún* traiciona a otras mujeres por envidia. Cuando *Ochún* es mujer de *Changó* a la vez que las *orishas Oyá* y *Oba*, *Ochún* decide castigar a *Oba* de la manera más dolorosa para ésta última.

Changó no salía del ilá de *Ochún*, y *Oba*, que adoraba a su marido, lo echaba de menos. Tenía celos de *Ochún*, que más que *Oyá*, era la causa de su alejamiento. Un día, la misma *Ochún* le aconsejó que para “amarrar” a *Changó*, se cortase una oreja y se la diese a comer en “*kalalú*” [caldo], que tanto le gusta a *Changó*.

Oba se cortó una oreja, preparó el *kalalú* y se lo presentó a *Changó*. Se había cubierto la cabeza con un pañuelo blanco para que él no viera la herida y no sospechase lo que había comido. *Ochún* delató a *Oba* y *Changó*, arracándole el pañuelo, confirmó que *Ochún* no mentía. La herida horrible estaba fresca.

- ¡No quiero mujer sin oreja, le dijo, aunque serás siempre mi *Aré!*⁷²

Ochún también calumnia a *Yewá* en otra ocasión afirmando que ésta no es virgen. Además, cuando *Orula* es marido de *Yemayá*, *Ochún* intenta ligar con él, siendo descubierta por su hermana *Yemayá*.

Sin embargo, más allá de su carácter sensual y atrevido, *Ochún* también está detrás de las buenas acciones y, más de una vez, es la encargada de devolver la vida al mundo. En una ocasión *Oloddumare* se lleva las aguas del mundo y las retiene en el cielo. Así, toda la tierra se secaba y los seres que en ella vivían morían de sed. *Ochún* se compadeció de esa situación y decidió llevar una cesta preparada por *Ifá* llena de “bollos, huevos, hilo negro y blanco, una

⁷¹ Ibid., p. 75.

⁷² Ibid., pp. 79-80.

aguja y un gallo”⁷³. Todos estos enseres los repartió *Ochún* en su camino al cielo; a *Elegguá* le dio los hilos y la aguja, a *Obbatalá* los huevos y a los niños que estaban en la puerta del cielo les dio los bollos. *Oloddumare* se conmovió por los gestos de *Ochún* y devolvió el agua a la tierra.

También nos encontramos la faceta de cuidadora en *Ochún*. En el camino de *Yemayá Akuara*, *Yemayá* confluye con un río y es allí que se encuentra con *Ochún*, su hermana. “Vive en el agua dulce; es bailadora, alegre, pero muy recta; no hace maleficios. Cuida a los enfermos, prepara remedios.”⁷⁴.

Respecto a las *Omó-Ochún* podemos decir que son mujeres alegres, bailarinas y presumidas.

Esta diosa le traspasa a sus hijas su “gancho”, su sandunga, y es fácil reconocerlas a simple vista por el salero y la desenvoltura. Casi siempre son bien parecidas, retrecheras, alegres, con un agrado peculiar. *Ochún* las dota de una hermosa y abundante cabellera negra... [...] Se cree que esas “matas” envidiables de pelo, las profundas cabelleras de las hijas de *Ochún*, el gusto por los abalorios y peinas, las argollas y aros de oro, por las chancletas con que en un tiempo hacían música sus pies, les viene porque “en un camino *Ochún* fue gitana”.

Tienen las *Omó-Ochún* grandes disposiciones para las tablas, la coreografía, el canto, y para las artes de la aguja. Son modistas sobresalientes. Algunas, diríase que nacen con conocimientos de magia, -de magia amorosa- y con una vocación definida por la cartomancia. [...] Más que pródigas, son dilapidadoras cuando se trata de satisfacer sus antojos. Se vuelven locas por féferes y modisturas, sobre todo por los perfumes. Caprichosas, ardientes, venáticas, se enamoran fácilmente y olvidan fácilmente. Pero el amor rige sus vidas, y una pasión, por efímera que sea, las lleva a cometer los mayores disparates. No sienten escrúpulos en conquistar los novios, maridos o amantes de otras mujeres aunque éstas sean sus amigas.

[...] Es convicción de innumerables hijas de *Ochún* que la diosa del amor les hace derramar muchas lágrimas sin dejar de protegerlas. [...] Más que todo, cuando se desoyen sus consejos o deliberadamente se desobedecen sus órdenes.⁷⁵

iii. Danza afrocubana

Estos serían los aspectos principales del contexto en el que surge la danza afrocubana, que se representa de diferentes formas y en diferentes contextos, partiendo siempre de la herencia de esta cultura y religión afrocubana de la que no se puede desligar.

Sin embargo, es importante partir de la idea de que cuando hablamos de danza afrocubana ésta, a pesar de sus orígenes religiosos, no tiene por qué tener en todos los casos un componente religioso. En este proceso, Ramiro Guerra -pionero de la danza moderna en Cuba-

⁷³ Ibid., p. 89.

⁷⁴ Ibid., p. 29.

⁷⁵ Ibid., pp. 118-119.

distingue diferentes niveles de separación con los orígenes. Según él, el folklore se manifiesta en varios niveles o formas dentro del concepto de la cultura nacional. En primer lugar nos encontramos con el “foco folklórico” donde la práctica artística responde a un rito religioso, tradición o imperativo social.

El ritual alrededor de un acontecer religioso implica mitos, rezos, cantos, toque de tambor, danzas, vestimentas y demás expresiones plásticas que integran los diferentes aspectos de una parafernalia ritual que va a constituir el formato integral de un contenido místico acorde con una civilización, con la ideología de un desarrollo cultural, por ejemplo: los orishas y sus danzas, cantos ropajes que los individualizan; las leyendas y caminos que narran sus avatares; los altares, imágenes y símbolos de cada santo; los colores y sus entrecruzamientos, en fin, la compleja armazón del panteón yoruba, por citar una manifestación viva y familiar a nuestra cultura, es un hecho folklórico concreto y directo cuando se efectúa en el marco de los oficiantes quienes, al utilizar todos los aditamentos y efectuar las acciones rituales cumplen una significación utilitaria, viva y directa al fin ceremonial de la comunicación con sus deidades.⁷⁶

Es decir, las prácticas artísticas se ejecutan con un objetivo concreto que no contempla “el ser observado”.

En un segundo estrato podemos hablar, según Ramiro Guerra, de “proyección folklórica”; es decir, manifestaciones aprehendidas, que tienen como origen el “foco folklórico” pero que son estudiadas en un ámbito formal. Sería el caso de bailarines que aprenden a bailar las danzas de los orishas para interpretarlas después. Aquí sí existe un objetivo de “performar” ante una audiencia o público donde “aunque se cuidan las reglas formales del hecho folklórico, se le imponen restricciones que acomoden la coreografía al ojo del observador”⁷⁷.

En un tercer lugar aparece la “teatralización folklórica” en el que “un trabajo técnico y especializado desarrolla y amplía con necesarias estilizaciones las manifestaciones folklóricas, sin salirse de fronteras y marcos que puedan deformarlo y dimensionar su foco comunicativo a nivel de lo que se llama espectáculo teatral”⁷⁸.

Por último, en el cuarto estadio estaríamos hablando del lenguaje folklórico como fuente de inspiración. Por lo tanto, en este plano el artista modifica la tradición “pero su validez estará determinada por la capacidad de reinventar la tradición, de remodelar sus patrones, sin extraviarse en el uso y abuso de su imaginación”⁷⁹.

Me ha parecido interesante incluir esta diferenciación para presentar la idea de que la danza afrocubana no tiene porqué ser siempre religiosa.

⁷⁶ Guerra, Ramiro. *Teatralización del folklore y otros ensayos*. Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1989. pp. 5-6.

⁷⁷ *Ibidem.*, p. 7.

⁷⁸ *Loc. cit.*

⁷⁹ Guerra, *op. cit.*, p. 8.

La danza afrocubana tiene diferentes representaciones que podemos distinguir en dos grandes grupos: rumba y danza religiosa. La rumba, según el etnólogo Fernando Ortiz, tiene sus orígenes en la *yuka*, cuya procedencia es una danza llamada *calenda* que practicaban los esclavos africanos. La *calenda* se origina en la costa de Guinea y, durante el colonialismo, fue una danza prohibida por los colonos españoles a los esclavos, ya que consideraban los movimientos de esta danza como impúdicos e indecentes. Hasta el año 1932- “cuando fue presentada en la Exposición Mundial de Chicago con grandes reservas y, para sorpresa de todos, tuvo un éxito clamoroso”⁸⁰- no estaba permitido bailarla en Cuba. Actualmente, solo se conservan tres manifestaciones distintas de la rumba. En primer lugar tendríamos el *yambú*, una rumba que imita los movimientos de un bailarín anciano que se mueve con dificultad; este tipo de rumba se baila con un ritmo bastante lento. En segundo lugar, encontraríamos la rumba *columbia*, este tipo de rumba la bailan los hombres, quienes compiten entre ellos al son de los tambores por ver quién tiene una mayor rapidez en los pies. Por último tenemos la manifestación más moderna de la rumba: el *guaguancó*. La esencia del *guaguancó* consiste en una representación de una conquista no únicamente amorosa sino también sexual, ya que la intención del bailarín hombre es la de “vacunar” a la mujer a través de un movimiento pélvico brusco intencionalmente dirigido hacia la vulva de la mujer quien, atenta a los movimientos del hombre, intenta evitar el “vacunado” cubriéndose la pelvis con la mano. Roberto Herrera define la rumba como “una representación de la conquista amorosa hasta el orgasmo”⁸¹.

En segundo lugar, tenemos la danza religiosa. Dentro de la danza religiosa, encontramos diferentes representaciones culturales.

La asociación rítmica y melódica de la música de origen africano, el bailarín las transfiere en su recepción sensorial de la música en el ámbito profesional, a sus calidades de movimientos, ya sean percutidos, ligados, suaves, rápidos, todo depende de la velocidad del ritmo, del sentido del rezo, del canto que responde al argumento de la fábula intrínseca, de la historia, del Patakín, como lo realiza un bailarín religioso.

El carácter fabular de la espiritualidad y religiosidad de esta música, también le ha servido como elemento metafórico a la dramaturgia de la danza nacida y desarrollada en Cuba, acompañada de ese rico lenguaje verbal y extra verbal, que ha caracterizado la manera de pensar, de ser, de expresarse el cubano.⁸²

Como he aclarado al principio de este estudio, en este texto el término afrocubano está siendo utilizado en referencia a la cultura yoruba. Sin embargo, me gustaría hacer un paréntesis para mencionar también las danzas, no solo de la cultura yoruba, sino de las otras tres etnias afrocubanas más relevantes en la isla. En primer lugar en la cultura bantú o *conga* encontramos

⁸⁰ Herrera, Roberto. "La música y la danza en el arte afrocubano". *Boletín AEPE*, vol. 19, octubre 1978, p. 11.

⁸¹ Herrera, *art. cit.*, p. 11

⁸² “Danzas afrocubanas”. Disponible en: https://www.ecured.cu/Danzas_afrocubanas#La_danza_cubana_desde_la_m.C3.BAsica_religiosa, consultado el 9 de octubre de 2019.

danzas laicas que tuvieron un origen religioso. Así, podemos hablar de danza “palo”, “makuta” o “garabato”. Estas tres danzas se caracterizan por la pantomima, su gestualidad brusca y por movimientos fuertes que hacen de su ejecución un ejercicio difícil. Además también se caracterizan por sus “saltos, giros, vueltas y un gran trabajo de pies, junto a eróticos movimientos pélvicos y de cintura”⁸³. En primer lugar, el “palo” es una danza que se caracteriza por la utilización de las piernas que, a través de una especie de patada al suelo, hacen al bailarín avanzar de manera agresiva y enérgica, a la vez que los brazos acompañan el movimiento de manera más o menos relajada. Por su parte, la “makuta” utiliza ese mismo pateo de avance y añade gestos e improvisaciones. Finalmente, el “garabato” podría considerarse un tipo de “palo” utilizado en ceremonias de muerte de un “palero” o un iniciado en la “Regla de Palo”.

Por otro lado, nos encontramos con el “ñañiguismo” o con la “religión abakuá”, que, como ya he mencionado previamente, se trata de una religión constituida por diferentes sociedades secretas formadas únicamente por hombres. En los rituales de esta religión encontramos la danza de los *íremes* o diabletos “entes sobrenaturales que tienen tantas variantes como funciones dentro del ritual. Emplean movimientos como caminar, correr o arrastrarse y sus gestos responden también a sus funciones”⁸⁴.

Si prestamos ahora atención al grupo “arará”, podemos decir de sus danzas que son parecidas a las de la cultura yoruba. Se diferencian, sin embargo, en el tipo de movimiento representado. En la danza de los “arará” las flexiones tienen una mayor profundidad y los movimientos del torso y los hombros una mayor fuerza.

En cuanto a la cultura yoruba, su danza consiste en una representación de los *orishas* a través de la cual tienen que transmitir la personalidad de cada *orisha* y los *patakís* que los caracterizan.

Cuando asistimos a un espectáculo de danza afrocubana en el que se representan los *orishas* observaremos como el primero orisha en ser representado es *Eleggúá*, por ser el *orisha* que abre los caminos. Los movimientos del bailarín imitan a un niño alegre, al que le gusta jugar y hacer trastadas, que lleva en su mano una especie de rama de la que se sirve para apartar las hierbas de su camino y abrir el paso a los demás *orishas*. En cuanto al movimiento de *Changó*, a quien hemos definido como el dios del rayo, del tambor y de la virilidad, observaríamos que su danza exalta mucho más la sensualidad y la sexualidad, pues su movimiento más particular es aquél en el que el bailarín interpreta a *Changó* atrapando un rayo para llevarse toda su fuerza a la pelvis afirmando así su virilidad. *Oggún*, el dios de la guerra y los metales baila con movimientos rudos y fuertes sujetando un machete que utiliza para la guerra. Si hablamos de la danza de *Yemayá*, la diosa madre y dueña del mar, hablamos de una danza ondulante, que simula las olas del mar, con muchos giros que, junto con su traje azul, simulan el mar. Por parte de

⁸³ Loc. cit.

⁸⁴ Loc. cit.

Ochún, la *orisha* más sensual y presumida, nos encontramos con una danza alegre y desenfadada -pues a *Ochún* le encanta festejar-, “agita su cabeza erguida hacia ambos hombros, muestra sus pulsos dorados, se abanica e imita bañarse en el río”⁸⁵. Por último, la danza de *Obbatalá* “se presenta como hombre o mujer: en tanto hombre, puede ser un joven o un anciano con el sentido guerrero que lleva su danza; en tanto mujer, exalta la paz, la justicia y la humildad”⁸⁶. Dentro de la cultura yoruba diferenciamos al grupo *iyessá*, cuyas danzas religiosas son bastante similares a las yorubas por adorar estos a los mismos *orishas*; “se distinguen por la gestualidad y la expresividad de los movimientos del cuerpo en dependencia del paso que se interpreta”⁸⁷.

En todas estas danzas afrocubanas hay elementos comunes, como lo es la postura principal que sirve como base para todo el resto de movimientos.

Se trabaja principalmente con una postura que involucra fuerza en las piernas, que se mantienen constantemente flexionadas, y fuerza abdominal y de glúteos, pues la columna está levemente inclinada hacia delante soportando su propio peso.⁸⁸

En el artículo “Cuerpos e identidades en la danza de orixás, entre Brasil y Argentina” se cita a Eugenio Barba, quien propone la expresión “cuerpo extracotidiano”⁸⁹ para hablar, por ejemplo, de esta postura esencial en la danza afrocubana que supone un desplazamiento del eje corporal y, en consecuencia, una alteración del equilibrio así como un mayor consumo de energía en el tronco inferior. Además, esta “extracotidianeidad” se refleja también en la activación de diferentes puntos del cuerpo como generadores de movimientos: pecho y omoplatos, cabeza, centro de la pelvis. “En tanto estos centros suelen estar inmóviles en el uso cotidiano del cuerpo, comenzar a utilizarlos implica una confrontación con los propios *habitus* corporales”⁹⁰.

iv. *Yemayá* y *Ochún* desde una perspectiva de género.

En primer lugar, en lo que respecta a la institución de la religión yoruba tenemos que hablar de una religión patriarcal, en la que las mujeres no pueden acceder a los mismos espacios que los varones, por lo tanto, las identidades tanto de las *orishas* de las aguas - *Yemayá* y *Ochún*-

⁸⁵ Loc. cit.

⁸⁶ Loc. cit.

⁸⁷ Loc. cit.

⁸⁸ Citro, Silvia et al. "Cuerpos e identidades en la danza de orixás, entre Brasil y Argentina". *Revista Claroscuro*, vol. 7, nº. V, Rosario, 2008, p. 10.

⁸⁹ Loc. cit.

⁹⁰ Citro, *art. cit.*, p. 11.

como las de las *Omó-Yemayá* u *Omó-Ochún*, están inscritas en un marco en el que la diferencia sexual supone una desigualdad social.

Por otro lado, vemos rasgos provenientes de esa herencia patriarcal en las principales características de estas *orishas*. En primer lugar, si bien es cierto que los diferentes caminos le otorgan propiedades diferentes que hacen de ella un personaje bastante completo, *Yemayá* es ante todo conocida por ser la *orisha* madre; ésa es su principal característica y rasgo definitorio - la maternidad. En torno a esta idea de maternidad vemos como esa temperamentalidad que presenta la *orisha* en algunas situaciones, muchas veces viene provocada por ese instinto maternal que la mantiene siempre alerta. He mencionado antes cómo en ocasiones se la tacha de irracional, quizá por reaccionar de manera demasiado intempestiva como respuesta a este instinto maternal del que hablamos. Es decir, da la sensación de que toda la fuerza de esta *orisha* esté relacionada con su maternidad. En este punto podemos preguntarnos si la *orisha* madre del mundo es poderosa y respetada por el hecho de ser madre, a pesar de su maternidad o independientemente de ella. En relación a esta cuestión y citando un fragmento de la obra de Lydia Cabrera dedicada a las dos *orishas* de las aguas, la respuesta que obtenemos es la de un respeto asociado a la imagen de *Yemayá* como madre: “«En todo momento grave los Orichas piden consejo a Yemayá, la Diosa progenitora, muy sabia y dueña del más precioso de los principios vitales. *Iyá nlá, Iyá Oyibó, Iyá erú, Iyá, mi lánu..*» = Madre grande, Madre de los blancos, Madre de los negros, misericordia”⁹¹. Además, *Yemayá* es retratada como “la buena madre” en contraste con el resto de *orishas* femeninas que, aun siendo madres, no responden al concepto patriarcal de mujer maternal y cuidadora: “«Yemayá le cría los hijos a las demás Santas»: a Ochún, que los abandona, a Oyá que no los quiere”⁹². En cualquier caso, a pesar de todos los arrebatos de *Yemayá*, ella es compasiva no por otra razón sino por la de ser madre. *Yemayá* también es retratada como una *orisha* muy inteligente; sin embargo, esta inteligencia sólo le acarrea problemas - sus maridos le abandonan por ser más inteligente que ellos. Asimismo, y continuando con el análisis de esta divinidad, cuando *Yemayá* es el sujeto de acciones tradicionalmente consideradas masculinas, se hace especial mención en su carácter varonil; es decir, hay una intencionada especificación para aclarar que esas acciones son propias de los hombres y que, cuando una mujer las lleva a cabo, lo hace no como mujer pero suplantando una identidad masculina. Si observamos el carácter de las *Omó-Yemayá* descrito en la obra de Lydia Cabrera podremos ver como, entre otras muchas características, aparece la tradicional definición de la mujer que cuida y cocina. Sin embargo, no todos los rasgos que definen tanto a la diosa del mar como a sus hijas son tradicionalmente patriarcales. Las *Omó-Yemayá* también son definidas por su autoridad, su fuerza, su capacidad de luchar y afrontar problemas y por su valentía. Así, aun si la principal característica de *Yemayá* y sus hijas es la

⁹¹ Cabrera, *op. cit.*, p. 54.

⁹² *Ibidem.*, p. 34.

maternidad, si profundizamos en el resto de características que forman su esencia, nos encontramos no con una definición plana sino con una caracterización más bien dinámica.

Si analizamos la figura de *Ochún*, nos encontramos con otra característica tradicionalmente asociada a las mujeres en el imaginario colectivo de la cultura patriarcal. En este caso estamos hablando de la mujer como representación de la sensualidad y la sexualidad. *Ochún* es definida como una mujer atractiva y presumida que utiliza su cuerpo bello como herramienta y arma en su experiencia vital. Si bien es cierto que la cultura yoruba no es una cultura occidental -donde a los cuerpos se les restringe el acceso al placer-, la sensualidad y el festejo que caracterizan a *Ochún* son vistos de manera positiva únicamente hasta cierto punto, ya que en algunos *patakís* se le representa como manipuladora, al engañar a los hombres a través de su belleza y sensualidad. Asociada a la diosa Afrodita en la obra de Lydia Cabrera, la caracterización de esta deidad yoruba quizás se asemejaría más - si intentásemos buscar dentro de nuestro imaginario colectivo occidental un símil de *Ochún*-a Salomé por ser ésta quien más atributos comparte con la bella *Ochún*.

La historia de Salomé está ligada al martirio de Juan Bautista. En un viaje a Roma, Herodes se enamoró de la esposa de su hermano Filipo, Herodías. Después de que Herodías se divorciara de Filipo, Herodes la convirtió en su esposa. Juan Bautista reprochó al tetrarca su ilícita unión con la mujer de su hermano mayor al considerarla incestuosa. Esto hizo que Herodías sintiera un profundo odio por Juan, logrando que Herodes lo encarcelara. Durante un festín en honor a Herodes por su cumpleaños, la hija de Herodías, Salomé, accedió a bailar para el tetrarca delante de todos los invitados. Herodes, excitado por el vino, la observó con concupiscencia y le prometió que le daría todo lo que le pidiese, hasta la mitad de su reino. Tras una breve consulta con su madre, Salomé le pidió la cabeza de Juan Bautista en un plato. Entristecido y obligado por haber dado su palabra, Herodes mandó a un guarda a cortar la cabeza de Juan Bautista. Después el guarda se la presentó a Salomé quien se la ofreció, a su vez, a su madre, Herodías. Estos hechos fueron representados asiduamente en el arte medieval desde el siglo VI en numerosos soportes artísticos. La popularidad de este tema en las artes visuales estuvo ligada al papel tan importante que desempeñó Juan Bautista en la historia de la Salvación como antecesor de Cristo.⁹³

Planteo este símil por ser Salomé la representación de la mujer fatal que aturde y engaña a partir de la danza, como lo hace *Ochún* para sacar a *Oggún* del monte. “Salomé es la danza, el movimiento de un cuerpo bellísimo, la tentación que seduce sin posible resistencia”⁹⁴.

Ochún aparece también bastante relacionada con la brujería, uno de los caminos de *Ochún* es denominado *Iyalode* -que viene a significar una mujer independiente, con poder y capacidad de tomar decisiones al frente de una comunidad de mujeres-. En relación al concepto de brujería, puede ser que a *Ochún* se le considere bruja por gozar como a ella se le antoja de su sexualidad. En este sentido, y como hemos visto anteriormente, la brujería estaría estrechamente

⁹³ Walker Vadillo, Mónica Anna. “Salomé. La joven que baila”. Revista digital de iconografía medieval, Vol. 8, nº. 15, 2016, p. 89.

⁹⁴ Navarro Durán, Rosa. “Salomé o la tentación irresistible”, Anagnórisis. Revista de investigación teatral, nº. 1, 2010, p. 131.

ligada a la figura medieval de las brujas. Mujeres independientes, que consiguen actuar al margen de las normas de un sistema de dominación masculina, ya sea porque sus conocimientos suponen su insumisión al sistema, porque viven su sexualidad sin culpa y, por lo tanto, no se adscriben a las reglas de lo que el poder patriarcal considera normativamente positivo para una mujer. Asimismo, *Yemayá* tampoco se escapa de ser considerada bruja; “Menos Obatalá⁹⁵, que condena las prácticas de hechicería, todas las diosas son más o menos brujas”⁹⁶. De las *Omó-Ochún* se dice que nacen con conocimientos de magia pero tanto ellas como las *Omó-Yemayá* son grandes adivinas en el ámbito de la cartomancia.

He considerado relevante dedicar unas líneas de este trabajo al análisis de la brujería por ser uno de los atributos más relevantes de *Ochún*; pero además por ser una característica de la que ninguna *orisha* femenina puede escapar. La brujería aparece mencionada en los textos sobre cultura y religión afrocubana que he consultado, siempre de una manera despectiva. Por todo esto, me parecía interesante plantear la cuestión de la brujería en el análisis feminista de *Ochún*.

Como texto de referencia voy a citar a Silvia Federici. Esta autora plantea en su obra *Calibán y la bruja* cómo la figura de la bruja fue creada para justificar y organizar a escala masiva un programa de despotenciación del poder popular -en la época medieval el control de natalidad por parte de las mujeres- para a cambio poner doctores -hombres- al servicio de la expansión de la natalidad en los comienzos del capitalismo cuando, dada la falta de desarrollo de maquinaria, la riqueza de un país era su población, en términos de número, su fuerza de trabajo. Si bien es cierto que a todas las *orishas* femeninas se les considera brujas, el caso de *Ochún* es quizás en el más resonancia escuchamos en relación al tema de la brujería, principalmente porque en uno de sus caminos *Ochún* es bruja; además, esta *orisha* vive su sexualidad de manera libre y huye de la figura tradicional maternal asociada a las mujeres. Federici explica en su obra ya mencionada cómo la sexualidad fue politizada y criminalizada por parte de la iglesia.

Desde épocas muy tempranas [...] el clero reconoció el poder que el deseo sexual confería a las mujeres sobre los hombres y trató persistentemente de exorcizarlo identificando lo sagrado con la práctica de evitar a las mujeres y el sexo. Expulsar a las mujeres de cualquier momento de la liturgia y de la administración de los sacramentos; tratar de usurpar la mágica capacidad de dar vida de las mujeres al adoptar un atuendo femenino; hacer de la sexualidad un objeto de vergüenza... tales fueron los medios a través de los cuales una casta patriarcal intentó quebrar el poder de las mujeres y de su atracción erótica.⁹⁷

Asimismo, Federici explica la independencia que poseían las mujeres fuera del cristianismo, es decir, en los movimientos heréticos.

⁹⁵ En este caso se menciona a Obatalá en su representación como mujer.

⁹⁶ Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de Sueños, Madrid, 2012. p. 48.

⁹⁷ *Ibidem.*, p. 62.

Uno de los aspectos más significativos del movimiento herético es la elevada posición social que asignó a las mujeres. Como señala Gioacchino Volpe, en la Iglesia las mujeres no eran nada, pero aquí eran consideradas como iguales; las mujeres tenían los mismos derechos que los hombres y disfrutaban de una vida social y una movilidad (deambular, predicar) que durante la Edad Media no encontraban en ningún otro lugar (Volpe, 1971: 20; Koch, 1983: 247). En las sectas herejes, sobre todo entre los cátaros y los valdenses, las mujeres tenían derecho a administrar los sacramentos, predicar, bautizar e incluso alcanzar órdenes sacerdotales.⁹⁸

Las mujeres tenían, en estos movimientos herejes, control sobre su cuerpo y sexualidad. “Sabemos [...] que las mujeres trataron de controlar su función reproductiva, ya que son numerosas las referencias al aborto y al uso femenino de anticonceptivos en los Penitenciales [manuales de prácticas sexuales aprobadas por la Iglesia]”⁹⁹. En un principio la propia Iglesia permitía, de alguna manera, estas prácticas anticonceptivas en casos de pocos recursos económicos. Sin embargo, como explica Federici, esto cambió cuando “el control de las mujeres sobre la reproducción comenzó a ser percibido como una amenaza a la estabilidad económica y social”¹⁰⁰. Federici explica cómo la cacería de brujas y los ataques contra la magia suponen “una condición necesaria para la racionalización capitalista del trabajo, dado que la magia aparecía como una forma ilícita de poder y un instrumento para obtener lo deseado sin trabajar, es decir, aparecía como la puesta en práctica de una forma de rechazo al trabajo”¹⁰¹. Es por eso que Federici afirma que la caza de brujas no fue un proceso espontáneo sino planeado y organizado, en el que participó el propio Estado.

Como Christina Lerner ha mostrado para el caso de Escocia, la caza de brujas requería una vasta organización y administración oficial. Antes de que los vecinos se acusaran entre sí o de que comunidades enteras fueran presas del “pánico”, tuvo lugar un adoctrinamiento sostenido en el que las autoridades expresaron públicamente su preocupación por la propagación de las brujas y viajaron de aldea en aldea para enseñarle a la gente a reconocerlas, en algunos casos llevando consigo listados de mujeres sospechosas de ser brujas y amenazando con castigar a quienes les dieran asilo o les brindaran ayuda (Lerner, 1983:2).¹⁰²

En cualquier caso, volviendo al tema que aquí nos atañe, es decir, el análisis feminista de la caracterización de *Ochún* como bruja, debemos definir qué era una bruja y por qué los grandes poderes de la sociedad se esforzaban tanto por eliminarlas.

Si consideramos el contexto social en el que se produjo la caza de brujas, el género y la clase de los acusados y los efectos de la persecución, podemos concluir que la caza de brujas en Europa fue un ataque a la resistencia que las mujeres opusieron a la difusión de las relaciones

⁹⁸ Ibid., p. 64.

⁹⁹ Ibid., p. 66.

¹⁰⁰ Ibid., p. 67.

¹⁰¹ Ibid., pp. 194-195

¹⁰² Ibid., p. 227.

capitalistas y al poder que habían obtenido en virtud de su sexualidad, su control sobre la reproducción y su capacidad de curar.¹⁰³

Federici sugiere esta respuesta a la pregunta anteriormente planteada pero la duda que puede surgir en este momento es qué sucede en las colonias del Nuevo Mundo, por qué *Ochún* es considerada bruja y por qué aparece mencionado en el libro de Lydia Cabrera el tema de la brujería. “La caza de brujas y las acusaciones de adoración al Demonio fueron llevadas a América para quebrar la resistencia de las poblaciones locales, justificando así la colonización y la trata de esclavos ante los ojos del mundo”¹⁰⁴. Federici cuenta como la caza de brujas en América fue necesaria para relegar a las mujeres al ámbito doméstico y apartarlas de los puestos de poder en las sociedades precolombinas.

Tal y como refleja la existencia de muchas deidades femeninas de importancia en las religiones precolombinas, las mujeres habían tenido una posición de poder en esas sociedades. [...]. Antes de la conquista, las mujeres americanas tenían sus propias organizaciones, sus esferas de actividad reconocidas socialmente y, si bien no eran iguales a los hombres, se las consideraba complementarias a ellos en cuanto a su contribución a la familia y la sociedad.¹⁰⁵

Los colonos españoles impusieron en América una serie de normas cargadas de misoginia que perjudicaron especialmente a las mujeres.

[...] [los españoles] reestructuraron la economía y el poder político en favor de los hombres. Las mujeres sufrieron también por obra de los jefes tradicionales que, a fin de mantener su poder, comenzaron a asumir la propiedad de las tierras comunales y a expulsar a las integrantes femeninas del uso de la tierra y de sus derechos sobre el agua. En la economía colonial, las mujeres fueron así reducidas a la condición de sirvas que trabajaban como sirvientas -para los *encomenderos*, *sacerdotes* y *corregidores*- o como tejedoras en los *obrajes*.¹⁰⁶

Así, fueron las mujeres quienes más resistieron a los colonos “negándose a ir a misa, a bautizar a sus hijos o a cualquier tipo de colaboración con las autoridades coloniales y los sacerdotes”¹⁰⁷.

Al perseguir a las mujeres como brujas, los españoles señalaban tanto a las practicantes de la antigua religión como a las instigadoras de la revuelta anti-colonial, al mismo tiempo que intentaban redefinir “las esferas de actividad en las que las mujeres indígenas podían participar” (Silverblatt, 1987: 160)¹⁰⁸

¹⁰³ Ibid., p. 235.

¹⁰⁴ Ibid., p. 273.

¹⁰⁵ Ibid., 304.

¹⁰⁶ Ibid., p. 305.

¹⁰⁷ Loc. cit.

¹⁰⁸ Federici, *op. cit.*, p. 306.

Por todo esto, Federici argumenta que la caza de brujas en el Nuevo Mundo también fue una estrategia organizada y planificada con el objetivo de anular la resistencia de las poblaciones nativas americanas, en especial de las mujeres. “Al igual que en Europa, la caza de brujas fue, sobre todo, un medio de deshumanización y, como tal, la forma paradigmática de represión que servía para justificar la esclavitud y el genocidio”¹⁰⁹. Sin embargo, los colonos no consiguieron destruir esa resistencia.

La caza de brujas no destruyó la resistencia de los colonizados. Debido, fundamentalmente, a la lucha de las mujeres, el vínculo de los indios americanos con la tierra, las religiones locales y la naturaleza sobrevivieron a la persecución, proporcionando una fuente de resistencia anticolonial y anticapitalista durante más de 500 años.¹¹⁰

Igual que Susan Buck Morss huía del eurocentrismo argumentando que la revolución haitiana contribuyó a la significación del ideal de libertad, Federici sostiene, a través de la argumentación de Parinetto que lo que ocurrió en el Nuevo Mundo con respecto a la caza de brujas influyó en Europa.

En pocas palabras, la tesis de Parinetto sostiene que fue bajo el impacto de la experiencia americana cuando la caza de brujas en Europa se transformó en un fenómeno de masas durante la segunda mitad del siglo XVI. Esto se debe a que las autoridades y el clero encontraron en América la confirmación de su visión de la adoración al Diablo, llegando a creer en la existencia de poblaciones enteras de brujas, una convicción que luego aplicaron en su campaña de cristianización en Europa. De este modo, la adopción de la exterminación como estrategia política por parte de los Estados europeos constituyó otra importación proveniente del Nuevo Mundo, que era descrito por los misioneros como “la tierra del Demonio” y que muy posiblemente hay inspirado la masacre de los hugonotes y la masificación de la caza de brujas (Parinetto, 1998:417-35)¹¹¹

Queda claro, después de leer los argumentos que Federici propone que la calificación de una mujer como bruja - el caso de *Ochún*- es un intento de devaluar el poder de ésta sobre su cuerpo e independencia. “La caza de brujas fue, por lo tanto, una guerra contra las mujeres; fue un intento coordinado de degradarlas, demonizarlas y destruir su poder social”¹¹²; y, por lo tanto, la asociación de *Ochún* a la brujería es una estrategia de demonizar la libertad de la que presume esta *orisha* respecto al disfrute de su sexualidad y respecto a su vida social en el ámbito de lo público -pues a *Ochún* le encanta ir de fiesta.

¹⁰⁹ Ibidem., p. 289.

¹¹⁰ Loc. cit.

¹¹¹ Federici, *op. cit.*, p. 309.

¹¹² Ibidem., p. 255.

Volviendo al análisis del carácter de *Ochún*, ésta es una *orisha* que considera a las demás *orishas* como rivales -tal y como el patriarcado en sus representaciones culturales hegemónicas ha representado durante mucho tiempo a las mujeres, siempre como rivales en lucha por un mismo objetivo, el amor de un hombre. Es el caso de la engañifa trama en contra de *Oba* con quien comparte el amor de *Changó*.

Por lo tanto, nos encontramos frente a dos figuras divinas femeninas que en un principio están definidas por características que tradicionalmente han sido asociadas a las mujeres de las cuales me gustaría destacar su corporalidad. Ambas *orishas* están definidas por su cuerpo: cuerpo-madre o cuerpo-erótico. Aunque es cierto que, en un análisis más profundo de sus personalidades podemos descubrir numerosas facetas que completan a estas *orishas*, las danzas que representan a estas deidades no traspasan la barrera de la maternidad o de la sensualidad.

En comparación con el resto de *orishas* masculinos, a quienes se venera como dioses guerreros, de estas *orishas* se espera no que destruyan sino que creen y cuiden la vida. “A los sectores con poder se les tolera y glorifica la violencia y la arrogancia [...] para los demás, las virtudes recomendadas son la paciencia, la amabilidad, la docilidad y la resignación”¹¹³. Dolores Juliano se refiere aquí al modelo del hombre guerrero, presente en la mitología yoruba. *Oggún* es el guerrero por antonomasia y *Changó*, rey del trueno y la virilidad, también tiene dotes para la guerra. Podríamos decir que estos dos *orishas* son los *orishas* masculinos que representan la masculinidad hegemónica -jóvenes, fuertes, valientes.

En relación con el propio cuerpo, partir de un ideal guerrero implica asumir como necesaria y legítima la agresión a la integridad corporal. Si el arrojo es un bien, y otorga prestigio, quiere decir que la conservación de la vida es un objetivo secundario. Esto implica una desvalorización aún mayor de la vida y la integridad ajenas.¹¹⁴

Es por eso que *Yemayá* es criticada cuando se enfada, se violenta y destruye; la diosa que da la vida no puede quitarla, no se le permite. Podríamos decir incluso que no existe el concepto de mujer-guerrera en el imaginario yoruba, ya que cada vez que a *Yemayá* le invade la furia, se le caracteriza de masculina -dejando claro que esa conducta no es propia de las mujeres, sino de los hombres, que sí pueden ser guerreros y a ellos esa violencia les otorga poder, fuerza y valentía mientras que a las mujeres solo les supone el castigo, recordemos que en un *patakí Oggún* abandona a *Yemayá* por ser ésta mejor luchadora que él. No conviene por lo tanto a las mujeres mostrarse “viriles” o asumir roles propios de los hombres ya que esto no les va a suponer a ellas un ascenso en su categoría social, sino al revés, serán estigmatizadas. En esta misma línea, Dolores Juliano habla de la estigmatización de la sexualidad ajena por parte de la figura del guerrero, cuando éste no es capaz de devaluar la propia.

¹¹³ Juliano Corregido, “Cultura y sexualidad” en *Cuerpos políticos y agencia*, Cristina Villalba Augusto y Nacho Álvarez Lucena (eds.), Universidad De Granada, Granada, 2011, p. 25.

¹¹⁴ Juliano Corregido, *art cit.*, p. 26.

El guerrero, el hombre ideal capaz de despreciar y destrozar su cuerpo, es sexuado y fracasa sistemáticamente en sus intentos de controlar o anular su sexualidad. Deposita entonces la culpa y el pecado en su partenaire. La mujer es, en consecuencia, vista como impura y corruptora por naturaleza (por la naturaleza de los modelos masculinos). Una vez desplazada la culpa, el hombre puede entregarse a su propia “debilidad” sin remordimientos. El sexo es indigno y abyecto, pero el varón cae en él por la tentación de las mujeres, que son las verdaderamente degradadas.¹¹⁵

A lo largo del presente trabajo he mencionado varios casos de performatividad de género que considero relevante incluir en este punto del análisis. En primer lugar, en la descripción que he planteado sobre los distintos *orishas*, he mencionado que *Obbatalá* es considerado hombre pero también mujer. *Obbatalá* tiene treinta y dos caminos -aunque también he encontrado fuentes en las que se le atribuyen cuarenta y cinco caminos-; en dieciséis de ellos es mujer y en dieciséis de ellos es hombre. En los caminos que *Obbatalá* es mujer aparece representado como una vieja friolera (*Obbatalá Orinsala*), relacionado con el mar y *Ochún* (*Obbatalá Ayé*), protectora de los niños (*Obbatalá Talabi*), virgen protectora de los barcos (*Obbatalá Ondo*), protectora de la feminidad (*Obbatalá Yeye*), etc. Cuando *Obbatalá* es hombre se le representa como un anciano con arrugas que todo lo ve -representado por el ojo de la Divina Providencia- (*Obbatalá Igba Ibo*), como el inventor de la carpintería -transculturizado con Jesús de Nazaret- y protector de las madres (*Obbatalá Oba Lufón*), como un soldado guerrero (*Obbatalá Ochá Griñán*, *Obbatalá Acho*, *Obbatalá Ayagguna*), un borracho (*Obbatalá Aycalambo*), protector de los alfareros (*Obbatalá Orisha Iwin*), etc. He seleccionado estos caminos como ejemplos de la distinción de las virtudes de cada camino dependiendo del género de *Obbatalá*. Si *Obbatalá* es mujer ésta adopta una serie de atributos característicos de la construcción patriarcal de la categoría mujer, sin embargo, cuando *Obbatalá* es hombre, éste ocupa espacios social e históricamente representados por los hombres. Anteriormente he mencionado que en la obra de Lydia Cabrera sobre *Yemayá* y *Ochún*, aparece la afirmación de que todas las *orishas* femeninas son brujas, menos *Obbatalá*; podría ser que esto fuese porque *Obbatalá* no es sólo mujer, sino también hombre y, en ese caso, esté exento de esa estigmatización. Por otro lado, también nos encontramos con *Olokun*, la *Yemayá* más vieja, que en realidad no es mujer sino hombre. Se dice que *Olokun* está encadenado en el fondo del mar y que no puede ser visto, pues quien lo mirase fallecería. A pesar de que en esta investigación he considerado a *Olokun* como un camino de *Yemayá* -tomando como referencia la obra de Lydia Cabrera-, en algunas fuentes *Olokun* aparece como un *orisha* independiente y andrógino. *Olokun*, en cualquiera de los casos, representa el mar en su estado más aterrador, relacionado con la muerte. Solo *Olokun* y *Olofin* -camino de *Oloddumare* transculturizado con Cristo- saben qué hay en el fondo del mar. A *Olokun* se le considera extremadamente poderoso y peligroso. Es interesante plantearnos por qué el único camino en el que *Yemayá* es hombre parece independizarse de la figura de la *orisha* femenina, quizá sea tanto el poder y la masculinidad que representa *Olokun* que no sea posible plantear una performatividad de género en esta ocasión. También en relación con *Yemayá* -pues representa la

¹¹⁵ Ibidem., p. 28.

corona de *Yemayá*- aparece la figura de *Ochumaré*, quien representa al arcoiris; también en este caso la representación masculina dentro de esta performatividad es la parte hegemónica ya que lo femenino está representado en la parte más pequeña del arcoiris -color azul, color de *Yemayá* y *Ochún*, color de la maternidad y sensualidad- y lo masculino en la parte más grande -el color rojo, color de *Changó* y la virilidad. Siguiendo con la performatividad de género en *Yemayá*, también he mencionado previamente como *Yemayá*, cuando se enfada o se comporta de manera demasiado varonil, surge del mar transformada en hombre. Podríamos decir por lo tanto que la performatividad de género en *Yemayá* se utiliza para representar los estereotipos de la masculinidad hegemónica. Es decir, al ser *Yemayá* considerada mujer ésta no puede poseer los atributos tradicionalmente asociados a la figura del hombre, de la misma manera que un hombre no puede poseer los de una mujer; así, la explicación que la religión yoruba propone al respecto es la performatividad de género. Los roles sociales de los géneros están tan marcados que la cultura afrocubana utiliza la performatividad como estrategia para entender que una mujer pueda comportarse como un hombre en el más tradicional de los sentidos.

Sin embargo, es muy interesante cómo la performatividad de género se plantea en el marco de la transculturación. A través del proceso de identificación de los santos yorubas con los santos católicos, nos encontramos muchas veces con la transculturación de un *orisha* masculino con una santa católica. Sería el caso de *Changó*, que se asocia a la imagen de Santa Bárbara por vestir ésta de rojo y aparecer con una espada. En este caso vemos cómo la performatividad de género aparece únicamente como consecuencia de la asociación de los santos yorubas y católicos en materia de elementos comunes que se consideran completamente independientes al género. En los anexos de este trabajo me ha parecido interesante incluir las imágenes- ya incluidas en el texto- de los santos yorubas y sus correspondientes santos católicos para aportar una mayor comprensión al proceso de transculturación entre las dos religiones.

Tal y como he mencionado con anterioridad, en el imaginario colectivo que integra la cultura afrocubana, se priorizan y homogeneizan las características de los y las *orishas* cuando en realidad, partimos de realidades más complejas.

Un imaginario colectivo –que no individual– significa una lectura compartida de registros en común que se sostiene en una visión esquematizada de un universo de referencia. puede quedar codificado en patrones culturales omnipresentes que interpreten hechos y mitos históricos, (Revolución Francesa, historias nacionales, mitos de género) fenómenos sociales y políticas (inmigración, bienestar, Barça), que llegan a tener una gran dimensión popular y, por tanto, son difíciles de deconstruir o reemplazar. El imaginario colectivo queda enraizado en patrones sociales de representación popular que habitualmente simplifican y homogenizan complejas realidades.¹¹⁶

¹¹⁶ Nash, Mary. "Representaciones culturales, imaginarios y comunidad imaginada en la interpretación del universo intercultural" en *La política de lo diverso: ¿Producción, reconocimiento o apropiación de lo cultural?*, Fundación CIDOB, Barcelona, 2008, p. 14.

Por lo tanto, de manera general y popular se conoce y asocia a los *orishas* a una característica en concreto, pareciendo que estas deidades sean figuras planas, cuando existe la posibilidad de retratarlas como divinidades con personalidades completas y complejas.

b. Cuerpo, agencia y danza
i. Cuerpo y agencia

La danza, como práctica corporal, no puede ser analizada sin hablar de cuerpo(s). Ana Sabrina Mora habla de la imposibilidad de aplicar un proceso de *disembodiment* en este campo artístico.

[...] la centralidad que el cuerpo tiene en la danza implica que su evidencia y su omnipresencia no hacen posible que se produzca su invisibilización, su negación, ni su abstracción; no es posible un proceso de *disembodiment* en un campo en el que el cuerpo es el centro de las experiencias, las representaciones y las prácticas¹¹⁷

En este trabajo voy a partir de la idea del cuerpo como agente y no como objeto. Así, mi análisis de la danza afrocubana se desarrolla sobre la idea del cuerpo como lugar cultural, histórico, de resistencias y resiliencias, de contestación o cuestionamiento del sistema; una teoría que afirma que lo corporal es cultural y político.

[...] el cuerpo que somos está efectivamente regulado, controlado, normativizado, condicionado por un sistema de género diferenciador y discriminador para las mujeres, por unas instituciones concretas a gran escala (publicidad, moda, medios de comunicación, deporte, medicina...). Pero esta materialidad corporal es lo que somos, el cuerpo que tenemos, y puede ser (y de hecho lo está siendo) un agente perfecto en la confrontación, en la contestación, en la resistencia y en la reformulación de nuevas relaciones de género; al igual que hace veinte o treinta años lo fue el cuerpo reproductivo/sexual.¹¹⁸

En lo que se refiere a la epistemología feminista del cuerpo, podemos encontrar diferentes posturas. Por un lado, dentro de las teorías del feminismo de la igualdad, el cuerpo carecía de importancia y, si la tenía, ésta era negativa. Para las feministas de la igualdad, existía una clara distinción entre cuerpo -obstáculo que supone e impide la igualdad con los hombres- y mente. Por otro lado, el feminismo de la diferencia retoma la idea del cuerpo de manera totalmente contraria. “La mujer sería *lo otro* por antonomasia y es fundamental construir una identidad femenina propia, de forma que *El* elemento fundamental en la constitución social de los sujetos sería la diferencia sexual”¹¹⁹.

En la versión más negativa de esta perspectiva los cuerpos de las mujeres son entendidos como una limitación *per se* para la igualdad de las mujeres. En su versión más positiva “los cuerpos y las experiencias femeninas permiten a las mujeres tener un especial punto de vista, una posibilidad de situarse en el mundo que los hombres no poseen. Pero ambas parecen aceptar las presunciones misóginas y patriarcales acerca del cuerpo femenino como más

¹¹⁷ Mora, Ana Sabrina. “Cuerpo, género, agencia y subjetividad”. V Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2008, p .8.

¹¹⁸ Esteban, Mari Luz. *Antropología del cuerpo*. Bellaterra, Navas de Tolosa 2013. p. 46.

¹¹⁹ Esteban, Mari Luz. “Cuerpos y políticas feministas: El feminismo como cuerpo” en *Cuerpos políticos y agencia*, Cristina Villalba Augusto y Nacho Álvarez Lucena (eds.), Universidad De Granada, Granada, 2011, p. 56.

natural, más relacionado, más comprometido con los “objetos” que los cuerpos masculinos” (*ibid.*, p.15)¹²⁰

Según la perspectiva constructivista, la biología no se plantea desde una crítica negativa sino que la idea que se postula es que el cuerpo estaría significado por un sistema social. Dentro de esta línea el planteamiento es siempre binario y opuesto (mente/cuerpo, género/sexo) pero desde la oposición de la naturaleza frente a la cultura sino más bien de la biología frente a la psicología. Por lo tanto, en las teorías constructivistas partimos de la idea de un cuerpo construido socialmente pero incapaz de resignificar(se) fuera de los límites de ese determinismo social.

Por otro lado, en las teorías postestructuralistas se rompe especialmente con este binarismo género/sexo. Es aquí donde encontramos las obras de Judith Butler, Michel Foucault o Pierre Bourdieu entre otros.

La obra de Judith Butler ha supuesto la base de las teorías y pensamientos expresados por las autoras anteriormente citadas. Por su parte, Butler sostiene también el carácter cultural, social, histórico y político del cuerpo al que ella denomina “materialidad organizada intencionalmente”¹²¹. Para ella, “la encarnación representa un conjunto de estrategias, y el género es un estilo corporal, un acto o conjunto de actos: es intencional y «performativo». Ser mujer es para Butler [...] adaptar el cuerpo a una idea histórica, concreta, de lo que es ser mujer [...]”¹²². Así, respecto a la identidad de género, ésta última será concebida no únicamente como una construcción social sino reflexivo-corporal. Butler, en su obra *Cuerpos que importan* afirma que el género no es la única categoría construida social y culturalmente. Para ella el “sexo” es una materialización de una construcción.

No es una realidad simple o una condición estática de un cuerpo, sino un proceso mediante el cual las normas reguladoras materializan el “sexo” y logran tal materialización en virtud de la reiteración forzada de esas normas. Que esta reiteración sea necesaria es una señal de que la materialización nunca es completa, de que los cuerpos nunca acatan enteramente las normas mediante las cuales se impone su materialización. En realidad, son las inestabilidades, las posibilidades de rematerialización abiertas por este proceso las que marcan un espacio en el cual la fuerza de la ley reguladora puede volverse contra sí misma y producir rearticulaciones que pongan en tela de juicio la fuerza hegemónica de esas mismas leyes reguladoras.¹²³

¹²⁰ Esteban, Mari Luz, *op. cit.*, p. 36.

¹²¹ *Ibidem.*, p. 64.

¹²² *Loc. cit.*

¹²³ Butler, Judith, (ed.). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. 1ª ed., Paidós, 2002, p. 18.

Por su parte, la aproximación que Foucault hace sobre el cuerpo es de carácter social; es decir, para Foucault el cuerpo ha sido construido a través de un proceso social y político y por lo tanto también tiene capacidad de resistencia y, en consecuencia, actúa como agente.

Así, como el propio Foucault lo afirma, “si existen relaciones de poder a través de todo el campo social es porque por todas partes hay libertad” (1999b, p. 405). Esto querría decir, entonces, que en las relaciones de poder existe necesariamente la posibilidad de la resistencia. De ahí la famosa sentencia de Foucault: “donde hay poder hay resistencia” (2006, p. 116). Y es que, según Foucault, no existen relaciones de poder sin resistencias, e inclusive el filósofo francés llega a afirmar que “estas [las resistencias] son más reales y más eficaces cuando se forman allí mismo donde se ejercen las relaciones de poder” (1992b, p. 171). En otras palabras, la resistencia “existe porque está allí donde el poder está: es pues como él, múltiple e integrable en estrategias globales” (1992b, p. 171).¹²⁴

Pierre Bourdieu también contribuye al desarrollo de la idea del cuerpo postestructuralista a partir de su concepto del *habitus*.

El *habitus* como sistema de disposiciones constituye una estructura que integra “todas las experiencias pasadas” y “funciona en cada momento como una matriz de percepciones, de apreciaciones y de acciones”. De este modo, hablar de *habitus* implica, sin lugar a dudas, tener en cuenta la historicidad de los agentes. Las prácticas que engendra el *habitus* están comandadas por las condiciones pasadas de su principio generador. Pero a su vez, el *habitus* preforma las prácticas futuras, orientándolas a la reproducción de una misma estructura. Existe, de esta manera, en el *habitus* una tendencia a perpetuarse según su determinación interna, su *conatus*, afirmando su autonomía en relación a la situación, es una tendencia a perpetuar una identidad que es diferencia (Bourdieu, 1989: s/n). Es decir, que el *habitus* como sistema de disposiciones a ser y hacer es una potencialidad, un deseo de ser que, en cierto modo, trata de crear las condiciones de su realización.¹²⁵

Así, el *habitus* supondría “encarnar” las prácticas sociales y culturales. Por lo tanto, para Bourdieu el cuerpo también (se) construye a nivel social. El concepto de *habitus* que propone el sociólogo francés queda fuera de cualquier tipo de determinismo; es decir, nos permite hablar de agencia. “La capacidad generativa del *habitus* funciona siempre en los límites que impone la posición ocupada en el espacio social, posición que fija límites y al mismo tiempo abre posibilidades”¹²⁶.

Al mencionar el concepto bourdiano de *habitus* y la materialidad organizada de Butler he nombrado el concepto de la “encarnación”; en inglés, *embodiment*. En relación a este supuesto del cuerpo como sujeto, surge el concepto de *embodiment*, que puede aparecer traducido al castellano como “encarnación” o “corporización”. En este mundo social, nuestros cuerpos no son, según Butler, sino encarnaciones de diferentes posibilidades históricas. Cuando hablamos de encarnación hablamos de una representación social a través de lo corporal sin hacer distinción entre cuerpo y sujeto. Es decir, lo social no se inscribe en el cuerpo sino que la propia

¹²⁴ Benavides Franco, Tulio Alexander. "El cuerpo como espacio de resistencia: Foucault, las heterotopías y el cuerpo experiencial". Co-herencia, vol 16, nº. 30, Colombia, 2019, p. 250.

¹²⁵ Capdevielle, Julieta. “El concepto de habitus: con Bourdieu y contra Bourdieu”, *Anduli. Revista andaluza de ciencias sociales*, nº. 10, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2011, p.36.

¹²⁶ *Ibidem.*, p. 38.

corporeidad es cultural, social e histórica. El concepto de encarnación , según Thomas Csordas supondría “la condición existencial en la cual se asientan la cultura y el sujeto.[...] Los estudios sobre embodiment, de este modo, no son solamente sobre el cuerpo, sino sobre la cultura y la experiencia, entendidas partiendo del ser-en-el-mundo corporizado (*embodied*)”¹²⁷.

Mari Luz Esteban por su parte, en su obra sobre la antropología del cuerpo afirma que los cuerpos están contruidos social y culturalmente, lo cual les (nos) aporta un dinamismo que nos lleva a la agencia. En su caso, ella habla de *itinerarios corporales* para referirse a este dinamismo de continuos cambios y transformaciones del cuerpo como un acto de autonomía mediado por la cultura.

Estaríamos hablando de actos básicamente corporales (maneras de sentir, andar, expresarse, moverse, vestirse, adornarse, tocar-se, emocionarse, atraer-se, gozar, sufrir...), siempre en interacción con las otras personas; actos que van modificándose en el tiempo y en el espacio y que constituyen itinerarios corporales, donde contexto social y económico, corporalidad y narratividad quedan estrechamente articulados.¹²⁸

En este trabajo he decidido partir de esta última teoría en la que no tiene cabida el binarismo apenas nombrado, para llegar a la premisa de que el cuerpo es en realidad un agente y un sujeto con capacidad de cambio. Esta sería la teoría de la agencia. El concepto de agencia puede ser definido como la capacidad del sujeto de gestionar, de renegociar o de apropiarse de unas construcciones sociales muy arraigadas e interiorizadas colectivamente, fuera de las cuales es muy difícil moverse. Esta agencia depende de cada contexto histórico, situación geográfica, política o social. Joan Scott en su reflexión sobre el género como una categoría útil para el análisis histórico, plantea la agencia como una posibilidad de negación y de resistencia.

[...] hay lugar para un concepto de agencia humana como intento (al menos parcialmente racional) de construir una identidad, una vida, un entramado de relaciones, una sociedad con ciertos límites y con un lenguaje, lenguaje conceptual que a la vez establece fronteras y contiene la posibilidad de negación, resistencia, reinterpretación y el juego de la invención e imaginación metafórica.¹²⁹

Es decir, dentro del sistema de normas sociales, políticas y culturales en el que vivimos, tenemos la posibilidad de actuar, de ejercer de agentes negando, resistiendo y reinterpretando la normatividad impuesta. Este sistema tiene control sobre los cuerpos, sin embargo- como afirma Mari Luz Esteban- este control o regulación por parte del sistema viene siempre acompañado de una posibilidad de agencia.

¹²⁷ Mora, Ana Sabrina, *art. cit.*, p.2.

¹²⁸ Esteban, Mari Luz, *art. cit.*, p. 62.

¹²⁹ Scott, Joan W, “El género: una categoría útil para el análisis histórico” en *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, James S. Amelang y Mary Nash (eds.), Edicions Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d’Estudis i Investigació, Valencia, 1990, p. 289.

Ninguna cultura deja el cuerpo humano a su libre albedrío, pero en las sociedades capitalistas occidentales, dominadas por el consumo y el desarrollo de la tecnología, el cuerpo se ha convertido en un dispositivo preferente de regulación y control social, por un lado, y de denuncia y reivindicación, por otro. De ahí su centralidad en diferentes movimientos sociales, incluido el feminismo. Pero, inspirándonos en los análisis de Michel Foucault sobre el biopoder, el cuerpo y la sexualidad, el control social al que nos referimos es sobre todo una regulación a través de la administración de la vida, una administración de la biología, de la reproducción, del trabajo, de la sexualidad... lo que produce sujetos muy concretos, tipos determinados de personas que han incorporado dichas conductas. Una regulación que es inseparable de la capacidad de agencia y resistencia que tienen todos y cada uno de los individuos, sea cual sea su posición social, política o económica.¹³⁰

Por lo tanto, esta capacidad de agencia de la que hablamos está al alcance de todos los sujetos y de todos los cuerpos -independientemente de nuestro contexto histórico, social, económico y político.

No hay duda de que el cuerpo es producido desde una historia colectiva, desde una biografía personal, familiar y vincular, desde un contexto histórico, desde un grupo social, desde situaciones, relaciones miradas y controles. Pero el cuerpo no es sólo receptor, él también produce, desde él se produce.¹³¹

Tenemos que tener en cuenta, sin embargo, que no podemos hablar únicamente de una posibilidad de agencia, sino de una multiplicidad de materializaciones de la capacidad de agencia. Mora incluye en su artículo el análisis de Saba Mahmood sobre la “modalidad de acción” que supone la agencia.

Saba Mahmood (2006), dentro de su interés por los modos posibles que puede tomar la capacidad de agencia (en el contexto específico de las mujeres egipcias musulmanas que participan en el movimiento de las mezquitas), se apoya en la perspectiva del post-estructuralismo para desplegarla y revisar algunas de sus concepciones. Además de proponer la discusión de las nociones liberales de libertad y autonomía que guían muchas concepciones sobre el agenciamiento, postula que no toda agencia es resistencia, es decir, que la resistencia es sólo una forma de agencia entre otras. En el post-estructuralismo, la capacidad de agencia contemplada es aquella que toma la forma de resistencia, de subversión o de resignificación, entendidas en oposición a la represión, la dominación y la subordinación. Criticando esto, para Mahmood la agencia, en un sentido más extenso, es una “modalidad de acción”, que incluye el sentido de sí, las aspiraciones, los proyectos, la capacidad de cada persona para realizar sus intereses, el deseo, las emociones, las experiencias del cuerpo.¹³²

Por lo tanto, partimos de la idea de que la agencia no tiene por qué suponer un enfrentamiento directo con la norma o el sistema, sino que puede ocurrir dentro del propio sistema. “La agencia dentro mismo de las normas puede producirse debido a que las normas

¹³⁰ Esteban, *art cit.*, p. 49.

¹³¹ Mora, *art. cit.*, p. 2.

¹³² *Ibidem.*, p. 14.

pueden ser «performadas, habitadas y experienciadas de varias maneras» (ibid.:136), y no sólo consolidadas o subvertidas”¹³³.

ii. Potencia de subversión de la danza

En este apartado voy a intentar demostrar que la danza tiene potencia de subversión a partir de dos momentos clave; en primer lugar, la demonización de la danza por la religión cristiana y, en segundo lugar, la proyección del exotismo y de la lujuria sobre la población esclava y sobre todo sobre sus danzas y rituales.

En primer lugar, voy a demostrar cómo la danza ha sido condenada por la religión cristiana por ser una práctica que va más allá de la estética para cumplir un rol social.

The power of dance to move and persuade is well recognized in Western theater theory and history (Carlson 1984). Aristotle, whose *Poetics* is a central reference point, recognized the potential of the arts (Greek theater included dance) to arouse, and feared they could subvert state and religion. In the Middle Ages the Christian church used the arts to instruct and delight. Many governments have harnessed the arts in service of the state. George Bernard Shaw believed that the aim of the arts should be didactic -telling truths society would rather not hear. Conceiving the goal of theater to be educative, Bertolt Brecht argued that it could intervene in history by explaining that the world can be other than it is and by altering spectator's consciousness. Somewhat in agreement, Antonin Artaud viewed theater as an instrument of revolution that can reorder human existence. In a similar vein, Sartre considered dramatic creation a process of commitment to personal rights or free choice to define oneself and one's existence in the face of the world's absurdity. Herbert Blau stated that theater should be a forum pitted against the outrages humanity commits upon itself.¹³⁴

En la Antigua Grecia la danza era de suma importancia tanto en el teatro, que estaba acompañado de música y danza, como en la religión. En el pasado de nuestra cultura occidental encontramos numerosos dioses y diosas veneradas a través de la danza como lo son “in Greece, Artemis and Demeter; in Rome, the imported deities Isis (from Egypt), Cybele, the Great Mother, or Magna Mater (from Asia Minor), and Mithras (from Persia)”¹³⁵. Sin embargo, quizá el dios más asociado a la danza sea Dionisio cuyos devotos bailaban hasta entrar en trance. El dios del vino era también el encargado de presidir las *orgeia* - “literally, rites performed in the forest at night, from which we derive the word *orgy*”¹³⁶-. Las mujeres eran quienes más veneraban a Dionisio pues los rituales para alabar al dios del vino les otorgaban una libertad que la sociedad no les permitía.

¹³³ Loc. cit.

¹³⁴ Hanna, Judith Lynne. *Dance, sex and gender*. University of Chicago Press, Chicago, 1995, p. 17.

¹³⁵ Ehrenreich, Barbara. *Dancing in the streets: A history of collective joy*. Granta Books, Londres, 2008, p. 33.

¹³⁶ Loc. cit.

Dionysus had a special appeal to the women of the Greek city -state, who were ordinarily excluded from much of public life. While men plotted wars or devised philosophies, women's activities were largely confined to the domestic sphere, and boys still young enough to be kept in the women's quarters were said to live "in darkness", barred from the pleasures and challenges of public life. In many Greek cities, women were not even allowed to drink wine.¹³⁷

Pero la veneración de Dionisio por parte de las mujeres va más allá pues existía un culto llamado *oreibasia* -también llamado danza de invierno- que Barbara Ehrenreich asemeja a una revuelta feminista.

In mythical accounts, women "called" by the god to participate drop their spinning and abandon their children to run outdoors and into the mountains, where they dress in fawn skins and engage in a "frenzied dance". These maenads, as Dionysus's female cult members were called, run through the woods calling out the name of the god, or uttering the characteristic bacchic cry "*euoi*", they toss their hair and brandish their *thyrsos* -sticks to which pinecones have been attached. Finally, they achieve a state of mind the Greeks called *enthousiasmos* -literally, having the god within oneself. or what many cultures in our own time would call a "possession trance".¹³⁸

La comparación con una revuelta o revolución feminista vendría quizá del hecho que este "menadismo" o culto a Dionisio por parte de las mujeres no está relacionado de ninguna manera con la búsqueda de la fertilidad ya que la *oreibasia* es una celebración de invierno y no de primavera -tradicionalmente asociada con la fertilidad de la naturaleza y, por ende, las mujeres-; así las mujeres eran libres de abandonar ese rol social doméstico al que se las relegaba durante el culto al dios del vino. Las ménades eran conocidas por su violencia, capaces de despedazar animales vivos y comerlos sin cocinar. Sin embargo, como afirma Ehrenreich "the potentially shocking feature of the maenads' behavior is that they, of course, are female"¹³⁹. Esta danza de mujeres sería por lo tanto capaz de amenazar el orden social establecido.

Si bien es verdad que el cristianismo puede parecer bastante lejano a estas religiones danzadas, no era así en el inicio. Esta religión no se estableció como una religión jerárquica hasta finales del siglo primero; "by the end of the first century, however, formal officers -bishops and deacons- make their appearance"¹⁴⁰. Y no fue hasta entrado el siglo cuarto cuando la danza empezó a ser estigmatizada.

[...] starting in the middle of the fourth century, the Church began to crack down on religious dancing, especially by women. Basileios, the bishop of Caesarea, railed against the unseemly behavior of Christian women at the celebration of the Resurrection, and in terms

¹³⁷ Ehrenreich, *op. cit.*, p. 34.

¹³⁸ *Ibidem.*, pp. 34-35.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 37.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 73.

suggesting that the Pauline insistence on head coverings had indeed been aimed at the suppression of ecstatic dancing in church.¹⁴¹

La danza de Salomé es un ejemplo de la estigmatización y demonización de la danza ya que Salomé utiliza la danza como herramienta para engañar y matar. Hacia finales del siglo cuarto el por entonces arzobispo de Constantinopla afirmó: “For where there is a dance, there is also the Devil”¹⁴².

Por lo tanto, podemos llegar a la conclusión de que la danza es, sin lugar a dudas, un espacio cultural y social de reproducción de construcciones sociales pero también de deconstrucción.

Both the reality (actual fact) and illusion (pretend aspect) of performance on stage are socially constructed through individuals producing, choreographing, dancing the dance, and watching it (see Berger and Luckman 1966). Performers may surrender themselves to spectators’ gazes or assert themselves before the gazes and thus manipulate the gazers who partake of fantasy worlds often denied them in real life. For portrayed in some ballets; the present viewers may be transported to the nostalgic past. Active physical beings create images that are read and felt by performers and audience members. Their social beings play a role in the consciousness and reflexivity of these images. Reports of dance are also social constructions of knowledge [...].¹⁴³

Por otro lado, y con el objetivo de aportar otro argumento a la cuestión de la potencia de subversión de la danza voy a analizar la danza en la época colonial, es decir, en un espacio histórico y cultural en el que a la danza no se le permite ser social, sólo lasciva. Sugiero este marco de entendimiento pues procede de una mirada colonial sobre la danza que nos interesa con el objetivo de intentar deshacer y diferenciar diferentes planos de comprensión, interpretación y descripción de la danza afrocubana.

Cuando los colonizadores llegaron a América y entraron en contacto con los pueblos de allí, todo lo que encontraron lo tacharon de salvaje e incivilizado, y esto también ocurrió con las danzas rituales. “The European idea of the «savage» came to focus on the image of painted and bizarrely costumed bodies, drumming and dancing with wild abandon by the light of a fire”¹⁴⁴. Franziska Boas plantea en las reflexiones sobre su seminario “The function of dance in human society” que solo una comunidad homogénea es capaz de crear un arte que sea aceptado y entendido por todos y todas. Asimismo afirma que “the more personal the symbols, the less broadly understandable the dance will be, and the less acceptance and support it can logically

¹⁴¹ Loc. cit.

¹⁴² Ehrenreich, *op. cit.*, p. 74.

¹⁴³ Hanna, *op. cit.*, p. 28.

¹⁴⁴ Ehrenreich, *op. cit.*, p. 1.

expect”¹⁴⁵. Los europeos no entendieron ni aceptaron las danzas de los pueblos que colonizaron. Además, Ehrenreich plantea que los colonos europeos observaban aquellas danzas desde una perspectiva occidental que sexualizaba -y sexualiza- lo exótico, por lo que no conseguían entender que esos rituales que ellos consideraban incluso sexuales no culminaran en orgías o actos sexuales.

If the festivities and ecstatic rituals of “primitives” had routinely culminated in sexual acts, either public or private, psychology might have been more comfortable with them. The music, the excitement, the close-packed bodies could then all be understood as aphrodisiacs, allowing people to throw off their normal restraints. This is in fact how many Westerners chose to interpret the rituals they observed anyway -as indecent, wanton, and surely sexual in aim.¹⁴⁶

Barbara Ehrenreich explica esta interpretación sexual de las danzas rituales como consecuencia de no concebir en Occidente el amor más allá de la pareja, una concepción del amor “that serves to knit people together in groups larger than two”¹⁴⁷.

Thanks to psychology and the psychological concerns of Western culture generally, we have a rich language for describing the emotions drawing one person to another. [...] What we lack is any way of describing and understanding the “love” that may exist among dozens of people at a time; and it is this kind of love that is expressed in ecstatic ritual.¹⁴⁸

La realidad es que detrás de la sexualización que los colonos occidentales asociaban a estas danzas, estos rituales servían para establecer una comunicación con los dioses, curar a las personas enfermas, celebrar una boda, etc. “The occasion might be a seasonal change, a calendrical event, the initiation of young people, a wedding, funeral, or coronation -in other words, something that could be anticipated for weeks or months and carefully prepared for”¹⁴⁹. Es decir, se trataba de rituales organizados con fines sociales y políticos.

A partir de 1930 con la propagación de las ciencias sociales y en concreto la antropología se empezó a cuestionar este “salvajismo” y se comenzó a investigar las funciones sociales de las danzas rituales. Una de las conclusiones a las que llegaron las primeras investigaciones antropológicas fue que las danzas, junto con otras actividades extrañas para los occidentales, funcionaban como mecanismos de cohesión de grupo.

¹⁴⁵ Boas, Franziska. *The function of dance in human society*. 2ª ed., Dance Horizons, Nueva York, 1972, p.1.

¹⁴⁶ Ehrenreich, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴⁷ *Ibidem.*, p. 14.

¹⁴⁸ *Ibid.*, pp. 13-14.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 17.

By the 1930s, anthropologists had begun to think of the rituals of small-scale societies as *functional*, meaning in some sense rational. Humans are social animals, and rituals, ecstatic or otherwise, could be an expression of this sociality, a way of renewing the bonds that held a community together. In the functionalist anthropology that reached full bloom in the 1940s and '50s, many of the formerly bizarre-seeming activities of native peoples were explained in this way: as mechanisms for achieving cohesiveness and generating feelings of unity.¹⁵⁰

Este sentimiento de unión del que habla Barbara Ehrenreich es denominado como *communitas* por el antropólogo Victor Turner y podría ser definido como “the spontaneous love and solidarity that can arise within a community of equals”¹⁵¹ Según Turner, la función de las danzas rituales y las danzas extáticas o *ecstatic dances* de las que Ehrenreich habla a lo largo de su libro, sería la de mantener una estructura social estable a partir de ese sentimiento de unidad. Según Ehrenreich los antropólogos y antropólogas creen que la función evolutiva de la danza era promover la convivencia de grandes grupos de seres humanos. “The advantage of larger group size is presumed to be the same as it is for those primates who still live in the wild: Larger groups are better able to defend themselves against predators”¹⁵². De hecho, la periodista estadounidense afirma que aquellos grupos de personas que han sido capaces de mantenerse juntas a través de la danza son grupos con una ventaja evolutiva respecto a otros grupos más individualistas; “the advantage of being better able to mount a collective defense against any animals or hostile humans who encroached on their territory or otherwise threatened them”¹⁵³.

A través de estos ejemplos hemos podido observar cómo la danza se ha condenado de manera sistemática, y en diferentes contextos, precisamente para intentar controlar su poder subversivo; por lo tanto, la condena de la danza es una prueba de su capacidad de empoderamiento social contra el poder establecido.

Retomando ahora el concepto de *habitus* de Bourdieu o de la materialización de las construcciones culturales de Butler, podríamos decir que no únicamente cada cuerpo representa el sistema de dominación patriarcal sino que cada movimiento cotidiano en nuestra vida lo hace. “Everyday movement nearly everywhere conveys the historically male-dominated culture in the same way that language does with its terms of address and pronouns of power”¹⁵⁴. He mencionado antes la situación de extracotidianeidad que supone la danza afrocubana al partir de un centro de equilibrio distinto, una base postural diferente, etc. En relación a las ideas de Bourdieu podríamos afirmar que “el aprendizaje de la técnica corporal específica de la danza

¹⁵⁰ Ibid., p. 10.

¹⁵¹ Loc. cit.

¹⁵² Ehrenreich, *op. cit.*, p. 23.

¹⁵³ Ibidem., p. 24.

¹⁵⁴ Hanna, *op. cit.*, p. 14.

siempre incluye nuevos desafíos para los propios *habitus* corporales”¹⁵⁵. Esto significaría por lo tanto que las danzas nos permiten encarnar representaciones culturales distintas pues si el *habitus* representa unas prácticas culturales y sociales concretas, el hecho de salir de ese *habitus* para adoptar una postura extracotidiana fuera de los límites de nuestro *habitus* nos permitiría encarnar y representar desde otros lugares. “Dances are social acts that contribute to the continual emergence of culture”¹⁵⁶.

Es aquí donde entraría en juego el papel de la agencia. Como he mencionado antes, la agencia supone por lo tanto crear estrategias de resistencia a partir de un contexto o una cultura concreta que supongan una emancipación o un avance de los sujetos definidos en la otredad. Por su parte, Elena Sacchetti en su artículo “El cuerpo representado y actuado en el arte contemporáneo. Aproximación a casos andaluces”, plantea la siguiente reflexión sobre la capacidad de agencia.

El supuesto de partida es que las imágenes artísticas constituyen representaciones simbólicas de los significados, los valores, las ideas o los conflictos presentes en una sociedad, pero también encierran en sí, en diferente medida, la capacidad de actuar sobre ella (o sobre algunos de sus segmentos). De este modo, las variaciones en las modalidades de definición y construcción de las representaciones del cuerpo sexuado responden a modificaciones en el sistema de significados asociados a las feminidades y masculinidades, y pueden estimular un cambio en el modo de vivirlas, actuarlas y percibir las en el seno de un colectivo.¹⁵⁷

Así, la agencia está más que presente en la danza y en los cuerpos danzantes, que pueden subvertir la norma para vivir y experimentar desde otros significados.

Sin embargo, a pesar de que la danza nos proporcione una posibilidad de encarnar otro *habitus* no hay nada que nos asegure que en esa materialización no se van a representar las construcciones sociales de la masculinidad y feminidad. De hecho, tanto en la danza que analizamos en esta investigación, como en la danza clásica -que aparece en la siguiente cita-, se siguen encarnando los estereotipos de género.

En el movimiento dancístico —movimiento corporal— se reproducen manifestaciones de género y así, estereotipos de masculinidad y feminidad. La danza clásica consolida unos movimientos-hombre y movimientos-mujer tópicos: los hombres deben expresar su masculinidad y las mujeres su feminidad.¹⁵⁸

¹⁵⁵ Citro, *art. cit.*, p. 12.

¹⁵⁶ Hanna, *op. cit.*, p. 13.

¹⁵⁷ Sacchetti, Elena. “El cuerpo representado y actuado en el arte contemporáneo. Aproximación a casos andaluces”. *Revista de Antropología Experimental*, nº. 10, 2010 p. 37

¹⁵⁸ Fort i Marrugat, Oriol. "Cuando Danza Y Género Comparten Escenario". *Ausart*, vol 3, nº. 1, 2015, p. 59.

Tenemos que partir, por lo tanto, de que la capacidad de agencia o la encarnación de otro *habitus* supone la posibilidad de (re)crear desde otro lugar, lo cual no implica obligatoriamente una modificación de las representaciones tradicionales pues, como he explicado anteriormente, la agencia también es posible dentro del sistema.

Dolores Juliano afirma que “actuar implica la capacidad de elegir. La acción escapa a los determinismos”¹⁵⁹. Voy a tomar en esta cita el verbo actuar como sinónimo de *perform-* por su polisemia en inglés-; de de representar frente a un público para transmitir la idea de que la danza, como representación cultural, nos permite elegir qué transmitimos y desde dónde lo hacemos.

¹⁵⁹ Juliano Corregido, *art. cit.*, p. 34.

c. Agencia y danza afrocubana

A la hora de aplicar todas estas reflexiones teóricas al campo de la danza afrocubana, he decidido comenzar analizando qué estrategias de agencia nos ofrece esta representación cultural.

En primer lugar, voy a partir de las caracterizaciones de *Yemayá* y *Ochún* como sujetos completos, dinámicos y con evolución. Las personalidades de estas deidades no se reducen a una única característica aunque, como ya he explicado, a ambas se les reconoce popularmente bien por ser la representación de la maternidad y el mar -en el caso de *Yemayá*- o bien por representar la sensualidad, el amor y los ríos -como es el caso de *Ochún*. En este sentido, podríamos hablar de la danza afrocubana como una práctica corporal generalizada en el sentido que aporta Dana Britton -citada por Ana Sabrina Mora- según el cual “podemos hablar de generización cuando una organización u ocupación está descripta y concebida en términos de un discurso que deriva e masculinidades y femineidades definidas hegemonícamente”¹⁶⁰. Sin embargo, *Yemayá* y *Ochún* son más que eso, son sujetos dinámicos porque tienen varios caminos en cada uno de los cuales representan y encarnan diferentes actitudes y aptitudes. En el caso de *Yemayá* encontramos un sujeto definido prioritariamente por su maternidad pero que también es descrito por su sabiduría, su poder, su carácter guerrero o el respeto que impone al resto de los orichas. Si por otra parte analizamos a *Ochún* más allá de su carácter hipersexualizado, nos encontramos con una *orisha* dispuesta a luchar por la tierra y devolver la vida al mundo-como ocurre cuando *Oloddumare* roba las aguas del mundo-, una *orisha* alegre a la que le encanta bailar.

Por lo tanto, la encarnación a través de la danza de estas dos *orishas* nos ofrece la posibilidad de representación en danza de estas características alternativas de las *orishas* de las aguas con el objetivo de resignificar la danza de *Yemayá* y *Ochún*. Como afirma Mora, “el embodiment siempre deja abierta la posibilidad para la auto-reflexión y para comprender las implicaciones de las posibilidades de agencia”¹⁶¹. En este caso, la posibilidad de agencia vendría dada por la propia caracterización de las *orishas*; es decir, podemos representar a *Yemayá* resaltando sus cualidades de *orisha* fuerte y poderosa -dejando de lado (o no) su carácter maternal- y representar a *Ochún* como una *orisha* alegre y dispuesta a luchar por la Tierra.

Mari Luz Esteban cita en su libro, al sociólogo Loïc Wacquant en relación a sus estudios sobre los *trabajos corporales*¹⁶². Según Wacquant un trabajo corporal imprime determinados rasgos y capacidades en los cuerpos que realizan de manera repetida un mismo trabajo determinadas capacidades. Aplicando esta teoría al tema que aquí nos incumbe podríamos hablar de que las bailarinas de danza afrocubana que repetidamente encarnan a las *orishas Yemayá* y *Ochún*, serían capaces de imprimir en sus cuerpos las características que

¹⁶⁰ Mora, *art. cit.*, p.11.

¹⁶¹ *Ibidem.*, p. 5.

¹⁶² Esteban, *op. cit.*, p. 125.

Yemayá y *Ochún* representan. De esta manera, en la representación continuada de *Yemayá* como madre y *Ochún* como amante, las bailarinas llegarían a encarnar, desde su individualidad, un entendimiento de sus propios cuerpos como cuerpos maternos y sexualizados. Sin embargo, a través de la aplicación del concepto de agencia, estas profesionales de la danza, podrían empoderarse al trabajar en sus representaciones danzantes las características que el propio sistema religioso yoruba otorga a *Yemayá* y *Ochún* pero que son relegadas a un segundo plano. Cuando hablamos de empoderamiento, nos referimos a un proceso por el cual un colectivo que se sitúa fuera de la posición hegemónica en las jerarquías de poder puede ganar control a través de actividades transformadoras que no tienen porqué estar al margen de las actividades cotidianas. En esta misma línea, las bailarinas de danza afrocubana pueden ganar control a través de la práctica corporal de la danza, actuando ahora como encarnaciones de la sabiduría, el respeto, el poder, la fuerza, la vida o la danza.

En lo que se refiere al cuerpo, tenemos que partir de que la religión yoruba no es una religión descorporizada como lo es la religión cristiana. “Las religiones monoteístas y androcéntricas, separan a Dios de la naturaleza y lo descorporizan”¹⁶³. No es el caso de la religión afrocubana, que como hemos visto está íntimamente ligada al cuerpo, tanto por las prácticas corporales que la propia religión implica, como por la consideración de los *orishas* como entes encarnados. En las religiones occidentales el cuerpo está desvalorizado; según Dolores Juliano, “[el] cuerpo devaluado es un cuerpo sexuado, y la sexualidad como espacio de la mayor corporeidad y el mayor placer, es el ámbito de la mayor desvalorización”¹⁶⁴. En este sentido, a pesar de que la religión yoruba no es una religión descorporizada, el proceso de transculturación bien podría haber impregnado de estas ideas la cultura afrocubana. Como ejemplo sugiero la *orisha Ochún*, cuyo cuerpo extremadamente sexualizado tiene una valoración negativa en muchas situaciones y *patakís*.

Sin embargo, y retomando la idea de la capacidad de agencia de la danza, me gustaría incluir aquí una cita de Solimar Otero para quien la encarnación de *Ochún* supone una capacidad de agencia ligada a la “mulatez” de *Ochún* que la separa de esta idea tradicional de la sexualización no solo del cuerpo de la mujer sino de un cuerpo exotizado.

However, I do want to suggest that this *mulatez* can be a potential source of agency rather than a solely racialized, sexualized, and gendered subjectivity that always does the work of reinforcing colonial, racial, and patriarchal hegemonies. In other words, as Arrizón aptly observes about the performance of *mulata* embodiment, “As a hybrid body, which can *perform* whiteness and blackness, the *mulata’s* subaltern agency becomes a reinscription of the divided and hyphenated self.”²⁴ In this formulation of the *mulata*, her body disrupts the

¹⁶³ Juliano Corregido, *art. cit.*, p. 27.

¹⁶⁴ *Ibidem.*, p. 28.

stereotypical racial dyadic by reinscribing *mulatez* in a manner that disidentifies the binary categories that seek to make it solely transgressive, to mark it as a racial abjection.¹⁶⁵

Respecto a la performatividad de género, la presencia de orishas *gender fluid*, el mecanismo de transculturación según el cual *orishas* masculinos se ven asociados a santas católicas femeninas o incluso la existencia de *orishas* andróginos como *Inle*, podemos decir que no existe una clara estructura binaria por lo que la oposición entre sujeto y otredad se ve alterada cuando el género es performativo. De esta manera podemos afirmar que la performatividad de género es positiva y genera libertad de elección y acción por parte de los y las bailarinas; no porque las mujeres tengan la posibilidad de encarnar el espacio de la masculinidad hegemónica y seguir reproduciendo los roles tradicionalmente asociados a la oposición binaria hombre-mujer sino que la performatividad de género va más allá de la jerarquía binaria donde “la otra” siempre acaba en posición de inferioridad.

El esquema cognitivo de género no desaparece pero sí se libera de las asociaciones obligatorias que Occidente plantea, entre datos de la naturaleza, roles sociales, personalidad y sexualidad, lográndose así que la identidad personal posea cierta "movilidad de género". Asimismo, Segato agrega que esta maleabilidad del género propia del universo *yoruba* tuvo un papel crucial en la relocalización de la cosmología y práctica de esta cultura en el Nuevo Mundo. Una religión en donde, como nos dice Barbara, el ser humano no es percibido como algo fijo, sino como un proceso y un diálogo de varias partes que se entrecruzan en un juego dinámico.¹⁶⁶

Así, podemos considerar que esta performatividad que tiene lugar en la danza afrocubana es también un mecanismo que proporciona agencia a bailarines y bailarinas de esta disciplina artística. Es decir, con el objetivo de cuestionar las ideologías que el canon perpetúa, se plantea la posibilidad de distorsionar las fronteras entre géneros para tener la posibilidad de poder representar cualquier identidad desde cualquier género; así se ha ido haciendo con diversos clásicos en el ámbito del ballet.

Para citar solamente un caso significativo, el conocido *Swan Lake* (1995) de Matthew Bourne transforma la pareja de protagonistas del clásico- el doble personaje femenino Odette/Odile, cisne blanco/cisne negro, y el príncipe Sigfried- en una pareja homosexual masculina y sustituye un cuerpo de baile femenino de mujeres-cisne por otro exclusivamente masculino, de hombres-cisne.¹⁶⁷

Por otro lado, y retomando la idea de la extracotidianeidad del cuerpo en la danza afrocubana, podemos afirmar que, en el ejercicio y práctica esta danza, los cuerpos danzantes

¹⁶⁵ Otero, Solimar. "Yemayá y Ochún. Queering the vernacular logics of the Waters". *Yemoja: Gender, sexuality, and creativity in the latina/o and Afro-Atlantic diasporas*, Solimar Otero y Toyin Falola (eds.), Suny Press, Albany, 2015, p. 90.

¹⁶⁶ Citro, *art. cit.*, p. 19.

¹⁶⁷ Martínez del Fresno, Beatriz, y Ana María Díaz Olaya, (eds). *Danza, género y sociedad.*. Universidad De Málaga, Málaga, 2017, p. 14.

actúan desde la encarnación de un *habitus* que sale de lo cotidiano, un *habitus* que permite reflexionar desde otro lugar y que nos genera la posibilidad de cuestionar(nos) desde el propio cuerpo. Como he afirmado antes, la danza afrocubana tiene un centro de equilibrio muy distinto al que utilizamos en nuestra vida cotidiana, pues partimos de una posición corporal que raramente adoptamos en nuestras prácticas diarias; además, también nos permite movilizar conjuntamente partes del cuerpo desde las que normalmente no surgen nuestros movimientos - omoplatos, rodillas, etc. Es decir, el situarnos en un cuerpo extracotidiano -que sigue siendo nuestro- favorece la existencia de la consciencia del cuerpo, de sus significaciones y de lo que consideramos como norma corporal.

5. Conclusión

A modo de conclusión, me gustaría retomar las principales ideas expuestas en la investigación con el objetivo de responder claramente a la pregunta de esta investigación, es decir, ¿podemos decir, después de este análisis teórico, que existe una capacidad de agencia y potencia de subversión en la representación de las *orishas Yemayá y Ochún* en la danza yoruba?

Queda demostrado, a partir de las diferentes alusiones históricas que la religión, cultura y danza afrocubanas surgen de los procesos violentos de transculturación a los que los esclavos y esclavas africanas fueron sometidas durante la colonización. Por lo tanto, podemos pensar la danza afrocubana también como un espacio de resistencia y resiliencia frente a ese proceso de invasión. Como he mencionado anteriormente, no quiero proyectar en esta investigación una imagen victimizadora de los esclavos y esclavas en la isla de Cuba. Es por eso, que en este texto planteo la religión y cultura afrocubana como resultado de un proceso de transculturación y no de sincretización, pues considero la danza objeto de este estudio como un lugar de disidencia y resistencia y a las personas esclavizadas de las que nació la religión, cultura y danza expuestas en este trabajo, como agentes de la historia universal.

La danza afrocubana supone un espacio de resistencia a los procesos de transculturación durante la época de la colonización y ahora, en el presente, esta danza supone una vía de empoderamiento, que es lo que plantea mi investigación. Considero importante recalcar, esta conexión de disidencias históricas para presentar a la población afrocubana no sólo como víctimas, sino como una cultura sobre la que construir una posible forma de disidencia hoy frente a otras hegemonías, como la del patriarcado.

En lo que concierne al marco cultural y social en el que está inmersa la danza afrocubana, estamos ante una religión estructurada de manera patriarcal, con significaciones femeninas y masculinas que se adaptan a la norma de ese sistema de dominación masculina; podríamos decir que nos encontramos ante un sistema binario -con excepciones- en el que aparece la dicotomía sexualidad, cuidados y feminidad frente a la figura del guerrero, valiente y viril. Además, la propia estructura social y política del universo yoruba pone límites reales a la libertad de las mujeres -quienes tienen prohibido tocar los tambores batá, por ejemplo. Sin embargo, también tengo que incluir en este análisis y en esta conclusión la existencia de figuras que escapan a esa norma pues -como ya he mencionado en el desarrollo de la investigación- en la religión afrocubana aparecen deidades *gender fluid* y andróginas. La religión afrocubana, al contrario que la religión cristiana, es una religión corporizada, lo que supone que la danza religiosa represente una encarnación de los dioses y diosas y, por lo tanto, de todos los atributos que éstos y éstas posean. Esta afirmación nos proporciona una clara estrategia de agencia pudiendo elegir qué representamos y desde dónde lo hacemos.

Por otro lado, las teorías sociales y feministas acerca del cuerpo sobre las que se sostiene este trabajo responden a los objetivos planteados, es decir, argumentar que el cuerpo no es un objeto, sino un agente. En este sentido, las teorías de Butler, Foucault y Bourdieu -que sirven como base para el resto de obras citadas-, han sido muy útiles en mi estudio de la capacidad de agencia del cuerpo danzante y la potencia de subversión de la danza.

En lo que sería la aplicación de estas teorías a la práctica de la danza afrocubana y, en concreto, a la representación danzada de *Yemayá* y *Ochún*, puedo concluir que las bailarinas -y bailarines- que tengan la posibilidad de encarnar a estas deidades tienen capacidad de agencia, son cuerpos agentes y generan potencia de subversión. Lo hacen interpretando aquellas características que no se corresponden con las significaciones más extendidas y conocidas de las *orishas* de las aguas -*Yemayá*-maternidad / *Ochún*-sensualidad-, lo hacen tomando como estrategia la performatividad de género que posibilita la propia danza afrocubana y lo hace la extracotidianeidad que supone la danza afrocubana.

Por lo tanto, por todos los argumentos aportados a lo largo del trabajo, la respuesta a la pregunta ¿existe una capacidad de agencia en la representación de las *orishas Yemayá* y *Ochún* en la danza yoruba? es afirmativa, ya no por una, sino por muchas razones.

A modo de conclusión final, me gustaría relacionar la idea de la posibilidad de consciencia corporal en la encarnación del *habitus* extracotidiano que aporta la danza afrocubana con la referencia que he hecho anteriormente respecto al menadismo. En el culto al dios del vino, las mujeres -asimilando un cuerpo extracotidiano- tomaron la danza como liberación, vieron en la danza una posibilidad de agencia que suponía, ni más ni menos, una potencia de subversión del orden social y de la norma patriarcal; tal y como pueden hacerlo -como he demostrado a lo largo de estas páginas- las bailarinas en la danza afrocubana.

6. Bibliografía

- Benavides Franco, Tulio Alexander. "El cuerpo como espacio de resistencia: Foucault, las heterotopías y el cuerpo experiencial". *Co-herencia*, vol. 16, nº. 30, Colombia, 2019, pp. 247-272.
- Boas, Franziska. *The function of dance in human society*. 2ª ed., Dance Horizons, Nueva York, 1972.
- Bourdieu Pierre, "Le sens pratique", en *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 2, nº. 1, Paris, febrero 1976, pp. 43-86.
- Buck-Morss, Susan. *Hegel, Haití y la historia universal*. Fondo de cultura económica, México, 2014.
- Butler, Judith (ed). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. 1ª ed., Paidós, Barcelona, 2002.
- Cabrera, Lydia. *Anagó, vocabulario lucumí. El yoruba que se habla en Cuba*. 2ª ed., Ediciones Universal, Miami, 1996.
- Cabrera, Lydia. *El Monte*. Editorial Verbum, Madrid, 2016.
- Cabrera, Lydia. *Yemayá y Ochún. Kariocha, iyalorichas y olorichas*. Ediciones Universal, Miami, 1996.
- Capdevielle, Julieta. "El concepto de habitus: con Bourdieu y contra Bourdieu", *Anduli. Revista andaluza de ciencias sociales*, nº. 10, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2011, pp. 31-45.
- Cecconi, Sofia "Tango Queer: territorio y performance de una apropiación divergente", *Trans. Revista Transcultural de Música*, nº. 13, Barcelona, 2009, pp. 1-13.
- Citro, Silvia et al. "Cuerpos e identidades en la danza de orixás, entre Brasil y Argentina". *Revista Claroscuro*, vol. 7, nº V, Rosario, 2008, pp. 1-25.
- "Danzas afrocubanas". Disponible en: https://www.ecured.cu/Danzas_afrocubanas#La_danza_cubana_desde_la_m.C3.BAsica_religiosa , consultado el 9 de octubre de 2019.
- Ehrenreich, Barbara. *Dancing in the streets: A history of collective joy*. Granta Books, Londres, 2008.
- Esteban, Mari Luz. *Antropología del cuerpo*. Bellaterra, 2ª ed., Navas de Tolosa, 2013.
- Esteban, Mari Luz, "Cuerpos y políticas feministas: El feminismo como cuerpo" en *Cuerpos políticos y agencia*, Cristina Villalba Augusto y Nacho Álvarez Lucena (eds.), Universidad De Granada, Granada, 2011, pp. 45-84.
- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes De Sueños, Madrid, 2012.
- Fort i Marrugat, Oriol. "Cuando danza y género comparten escenario". *Ausart*, vol 3, nº. 1, País Vasco, 2015, pp. 54-65.
- Foster, Susan L.. "Choreographies of gender", *Signs*, vol. 24, nº. 1, The University of Chicago Press, Chicago, 1998, pp. 1-33.

- Gilbert, Helen. "The dance as text in contemporary Australian drama: Movement and resistance politics", *ARIEL: A Review of International English Literature*, vol 23, nº. 1, Calgary, enero 1992, pp. 133-147.
- Guerra, Ramiro. *Apreciación de la danza*. Universidad de La Habana, La Habana, 1969.
- Guerra, Ramiro. *Teatralización del folklore y otros ensayos*. Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1989.
- Hanna, Judith Lynne. *Dance, sex and gender*. University of Chicago Press, Chicago, 1995.
- Heifetz-Yahav, Deborah, "Choreographing otherness: Ethnochoreology and Peacekeeping Research", *First International Congress of Qualitative Inquiry*, Tel Aviv University, Urbana, mayo 2005, pp. 1-26.
- Herrera, Roberto. "La música y la danza en el arte afrocubano". *Boletín AEPE*, vol. 19, octubre 1978, pp. 7-13.
- Johnson, Paul C., "Models of «the body» in the ethnographic field: Garífuna and candomblé case studies", *Method & Theory in the Study of Religion*, vol. 14, nº. 2, Brill, 2002, pp. 170-195.
- Juliano Corregido, "Cultura y sexualidad", en *Cuerpos políticos y agencia*, Cristina Villalba Augusto y Nacho Álvarez Lucena (eds.), Universidad de Granada, Granada, 2011, pp. 21-42.
- Marrero León, Erelis "Transculturación y estudios culturales. Breve aproximación al pensamiento de Fernando Ortiz" *Tabula Rasa*, vol, nº. 19, 2013, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, Bogotá, pp. 101-117.
- Martínez del Fresno, Beatriz, y Ana María Díaz Olaya (eds). *Danza, género y sociedad*. Universidad de Málaga, Málaga, 2017.
- Millet, José. *Regla de Osha e Ifá en Cuba. Historia de la Santería en Santiago de Cuba*. 1ª ed., Ediciones Fundación Casa Del Caribe, 2018.
- Mora, Ana Sabrina. "Cuerpo, género, agencia y subjetividad". V Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2008, pp. 1-20.
- "Mujeres que tocan... tambores batá". Disponible en: <https://www.cubaencuentro.com/cultura/noticias/mujeres-que-tocan-tambores-bata-318192> , consultado el 5 de octubre de 2019.
- Nash, Mary. "Representaciones culturales, imaginarios y comunidad imaginada en la interpretación del universo intercultural" en *La política de lo diverso: ¿Producción, reconocimiento o apropiación de lo cultural?*, Fundación CIDOB, Barcelona, 2008.
- Navarro Durán, Rosa. "Salomé o la tentación irresistible", *Anagnórisis*. Revista de investigación teatral, nº. 1, 2010, pp. 129-143.
- Ortiz, Fernando, "El fenómeno social de la transculturación y su importancia en Cuba", *Revista Bimestre Cubana*, vol. XLV, nº. 2, septiembre-octubre, La Habana, 1940.
- Ortiz, Fernando, *et al. Fernando Ortiz y la cubanidad*. Fundación Fernando Ortiz, La Habana, 1996.

- Otero, Solimar. "Yemayá y Ochún. Queering the vernacular logics of the waters" en *Yemoja: Gender, sexuality, and creativity in the latina/o and Afro-Atlantic diasporas*, Solimar Otero y Toyin Falola (eds.), Suny Press, Albany, 2015, pp. 85-111.
- Ríos Hernández, Arcadio. *La agricultura en Cuba*. Editorial INFOIMA, La Habana, 2015.
- Sacchetti, Elena. "El cuerpo representado y actuado en el arte contemporáneo. Aproximación a casos andaluces". *Revista de Antropología Experimental*, nº. 10, 2010, pp. 35-53.
- Scott, Joan W, "El género: una categoría útil para el análisis histórico" en *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, James S. Amelang y Mary Nash (eds.), Edicions Alfons el Magnánim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, Valencia, 1990, pp. 265-302.
- Walker Vadillo, Mónica Anna. "Salomé. La joven que baila". *Revista digital de iconografía medieval*, vol. 8, nº 15, 2016, pp. 89-107.

Imágenes

- "Changó y Santa Bárbara". Disponible en: <https://yorupedia.org/orisha/chango/>, consultado el 2 de noviembre de 2019.
- "Obbatalá". Disponible en: <https://www.dimecuba.com/revista/noticias-cuba/conociendo-a-los-orishas-en-cuba-obbatala/>, consultado el 2 de noviembre de 2019.
- "San Pedro". Disponible en: <https://topmitologias.com/c-yoruba/oggun/>, consultado el 2 de noviembre de 2019.
- "Santo Elegguá". Disponible en: <https://espiritismovenezolano.jimdo.com/2017/06/12/elegguá-santo-elegguá-bará/>, consultado el 2 de noviembre de 2019.
- "Santo Niño de Atocha". Disponible en: <https://hablemosdemitologias.com/c-mitologia-yoruba/elegua/>, consultado el 2 de noviembre de 2019.
- "Ochún". Disponible en: <https://www.oracionesmilagrosasypoderosas.com/2014/02/oracion-de-llamada-ochun-para-amor.html>, consultado el 2 de noviembre de 2019.
- "Oggún". Disponible en: <http://www.portalafricanista.com/2015/02/oggun.html>, consultado el 2 de noviembre de 2019.
- "Virgen de la Caridad del Cobre". Disponible en: https://www.ecured.cu/Virgen_de_la_Caridad_del_Cobre, consultado el 2 de noviembre de 2019.
- "Virgen de las Mercedes". Disponible en: <https://hablemosdereligion.com/oracion-a-la-virgen-de-las-mercedes/>, consultado el 2 de noviembre de 2019.
- "Virgen de Regla". Disponible en: <https://www.cubaconecta.com/lugares-interes/articulos/2017-05-26-u34-e14-virgen-regla-su-historia-y-su-iglesia-hoy-santuario>, consultado el 2 de noviembre de 2019.

- “Yemayá”. Disponible en: <https://yorupedia.org/orisha/yemaya/> , consultado el 2 de noviembre de 2019.

7. Anexos

- a. Vocabulario lucumí
- b. Imágenes de *orishas* y santos/as católicas

a. Vocabulario lucumí

- *Aché*: Bendición, alma, amén, atributos que poseen los orishas.
- *Até*: Plato de un babalawo, dinero que se pone en el tablero de adivinación.
- *Afoché*: Polvos para hacer magia o hechizar.
- *Batá*: Tambores, toque de tambor en honor a los *orishas*.
- *Babalawo*: Sacerdote de *Ifá*.
- *Babalorisha*
- *Eran Ebo*: Sacrificio de carnero en honor a *Changó*.
- *Ifá*: Gran Orisha de la adivinación.
- *Ileocha*: Casa de los *orishas*, casa de santo con la que se relacionan cotidianamente los santeros y se reúnen con ocasión de algún evento de culto, en particular para honrar a uno de los *orishas* del panteón lucumí o yoruba.
- *Iyalode*: Mujer al frente de la comunidad, especialmente de las que venden en el mercado y que las representa en el palacio del Rey y en el Consejo, bruja.
- *Iyalosha, Iyalocha, Iyalosa, Iyalorisha*: Madre de santo, sacerdotisa de los *orishas*.
- *Iyessá*: Grupo étnico dentro de la comunidad yoruba.
- *Kariocha*: Ofrecer animales sacrificados a los *orishas*.
- *Ñame*: Planta tuberculosa comestible
- *Obiní*: Mujer.
- *Omó-orisha*: Hijo/a de *orisha*.
- *Orisha*: Divinidad yoruba.
- *Pataki*: Leyenda o historia popular, narradas oralmente.

b. Orishas y santos/as católicas

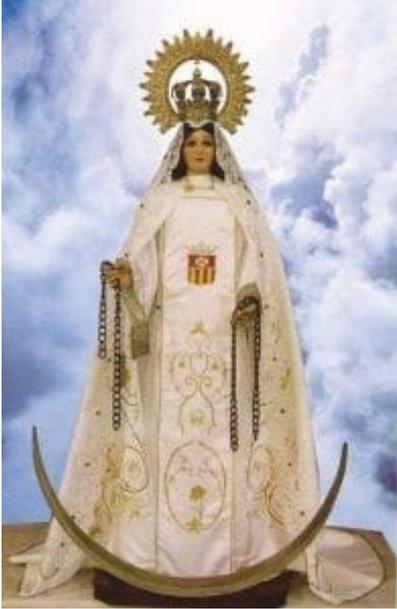
1. Eleguá y Santo Niño de Atocha (*página 21*)



2. Oggún y San Pedro (*página 22*)



3. Obbatalá y la Virgen de las Mercedes (página 23)



4. Changó y Santa Bárbara (página 23)



5. Yemayá y la Virgen de Regla (página 24)



6. Ochún y la Virgen de la Caridad del Cobre (página 29)

