

Haitianos en el Oriente de Cuba: dramatizando identidad.

Juan Carlos Rosario Molina. Universidad de Oriente/
Extensión Contramaestre

Resumen

En el presente artículo intento una aproximación a un fenómeno de identidad cultural haitiana en el oriente de Cuba en el contexto de los años ochenta y noventa del pasado siglo, un periodo caracterizado por los esfuerzos de instituciones del Ministerio de Cultura y principalmente de un grupo de intelectuales de la provincia de Santiago de Cuba por convertir las expresiones culturales de cuño «franco-haitiano» en reserva patrimonial de lo que se define institucionalmente como Cultura Popular y Tradicional. El texto analiza los discursos identitarios de los fundadores del Cabildo Teatral Santiago y del Festival del Caribe, tanto desde su contenido como desde la perspectiva de quienes abrieron los espacios de la ciudad de Santiago de Cuba a las agrupaciones musicales y danzarias de origen haitiano; del mismo modo, se analiza la percepción de los integrantes de los denominados grupos «portadores» y «reproductores» de cultura haitiana, que históricamente han utilizado la música, la danza y la religión como un potente recurso de identidad cultural y étnica que los/as haitianos/as utilizan, insistiendo en los modos de expresarse y de reconocerse socialmente, tanto hacia el interior del grupo étnico como por la noción que otros grupos han tenido acerca de las prácticas identitarias de los haitianos en Cuba.

Palabras claves: identidad cultural, grupos musicales y danzarios de origen haitiano.

Abstract: This paper attempts to make an approach to a phenomenon of Haitian cultural identity in eastern Cuba in the context of the eighties and nineties of the last century, a period characterized by the efforts of the Ministry of Culture institutions and mainly of a group intellectuals in the province of Santiago de Cuba by converting cultural expressions coined "Franco-Haitian" in equity reserve than institutionally defined as Popular and Traditional Culture. The text analyzes the discourses of identity of the founders of the Cabildo Theatre Festival Santiago and the Caribbean, from its content and from the perspective of those who opened the space of the city of Santiago de Cuba to the music and dance groups from Haiti, the Similarly analyzes the perception of the members of the group called "carriers" and "players" of Haitian culture, which historically have used music, dance and religion as a powerful resource of cultural and ethnic identity that / Haitians / as, insisting modes of expression and socially recognized, both within the ethnic group as the notion that other groups have had about the identity practices of Haitians in Cuba.

Keywords: cultural identity, musical and dance groups from Haiti

Introducción

Durante la celebración en 1975 del I Congreso del Partido Comunista de Cuba se redefinió la Política Cultural del Estado y las directrices para la promoción y preservación del patrimonio cultural. Dos de las directrices fundamentales amparadas en esta definición orientaron el trabajo de las instituciones culturales provinciales y municipales hacia la identificación de los valores histórico-locales relacionados con las luchas emancipadoras del pueblo cubano (asentado en el Programa Nacional de Historias Provinciales y Municipales aprobado en 1987, que tiene plena vigencia en la actualidad) y, por otra parte, “inventariaron” las expresiones culturales tradicionales de múltiples orígenes, muy esencialmente aquellas que expresaban valores artísticos y cuya selección podía formar parte de la reserva patrimonial nacional y/o local. De este modo, las expresiones identitarias podían tener origen hispano, asiático, africano, caribeño, en tanto fueran catalogadas institucionalmente dentro de la «cultura cubana». De aquí que muchas prácticas de los grupos étnicos que compartían el espacio insular fueron evaluados como unidades artísticas y validados a partir de dos categorías: 1) grupos *portadores*, término que intentaba definir a los «genuinos representantes de las tradiciones» e identifica institucionalmente a grupos unidos por fuertes lazos de consanguinidad y parentesco en comunidades de fuerte presencia de inmigrantes caribeños y de otras latitudes, así como con una práctica sociocultural tradicional que le confiere un significado representativo y funcional (Vergés, O. 1998), 2) Grupos *reproductores* de cultura, que define a los grupos que aprenden una práctica cultural, principalmente de contenido artístico, pero que no están unidos filialmente a grupos o comunidades portadoras como las anteriores. Los «valores culturales» de estos grupos han sido calificados desde una perspectiva cognitiva esencialista y funcional que difiere de la acepción de cultura como sistemas cognitivos o simbólicos defendida por la Antropología. No obstante, ha servido al empeño endógeno de sus afiliados como modos de expresión cultural, que se acompañaron de discursos primordiales de identidad enarbolados por promotores e intelectuales desde las instituciones culturales. Un ejemplo enigmático fue y sigue siendo sostenido por las instituciones culturales de la ciudad de Santiago de Cuba y los municipios pertenecientes a la provincia del mismo nombre con los grupos de haitianos y sus descendientes, residentes en el territorio, así como en otras provincias orientales y centrales. Esto quedó formalmente reconocido en la *Resolución del Comité Ejecutivo de la Asamblea Municipal del Poder Popular en Santiago de Cuba para la creación de la Casa del Caribe*, que plantea:

“Entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, la Revolución haitiana provocó definitivas migraciones hacia Cuba, siendo la región de Santiago de Cuba en la que los franco-haitianos dejaron una impronta más firme, tal como indican, entre otras, las ruinas de los cafetales de la Gran Piedra, El Tivolí, La Tumba Francesa, La calle Gallo, que son aún mudos testigos de semejante intercambio étnico cultural.”

“Hay elementos comunes tales como la génesis aborígen cubana, que procede del arco de las Antillas (...) constatable en los estudios comparativos de la arqueología en la región oriental de Cuba respecto a la dominicana, boricua, venezolana, etc., así como la comunidad del léxico español que se habla en Cuba, Santo Domingo, Puerto Rico y Venezuela, y el creole derivado del francés actualmente en uso en Haití y distintas regiones de Cuba.” (Asamblea Municipal del Poder Popular, Santiago de Cuba, 23 de junio de 1982).

Esto hace pensar que el debate sobre identidad de los años ochenta y noventa del pasado siglo XX giró en torno a dos ejes primordiales: uno sustentado en la unidad nacional, soportado en el legado del pensamiento independentista cubano; el otro eje se establece de cara a los «aportes» culturales y étnicos de múltiples orígenes. Los cambios operados en los noventa, tales como la destrucción del campo socialista, la búsqueda de alternativas gubernamentales (políticas, socioculturales e ideológicas) para enfrentar la crisis del Período Especial, tuvieron un impacto en el redimensionamiento económico y financiero que condujo a la articulación con nuevos circuitos del mercado internacional y la apertura de nuevas vías de cooperación e intercambios transfronterizos. En este nuevo contexto se hizo impostergable el fortalecimiento de las relaciones con los países del área del Caribe, así como una reorientación de los programas gubernamentales en ámbitos locales que ha tenido impactos significativos en todos los órdenes de la vida social y cultural. De aquí que sea arriesgado sostener los fenómenos de las nuevas identidades emergentes amparados solamente en la defensa exclusiva promovida desde las instituciones culturales, lo cual dejaría sin lugar la interpretación de las nuevas reivindicaciones identitarias enarboladas por los denominados grupos «portadores» y «reproductores» que expresan en sus presentaciones públicas una selección del amplio repertorio cognitivo y performático, pero reservan parte de este repertorio para los eventos de autoafirmación, que en muchas ocasiones constituyen ceremonias o rituales domésticos con diferentes grados de acceso al público, principalmente aquellas que están ligadas a celebraciones religiosas redefinidas y resignificadas con base al parentesco religioso más que en la consanguinidad.

Es difícil establecer una línea analógica entre los intereses de las instituciones culturales y los denominados grupos portadores/reproductores en relación a una conciencia para «rescatar» o «preservar» la tradición de sus predecesores. Los fenómenos de identidad suelen estar ligados a narrativas que dan cuenta de hechos y escenarios históricos en un intento de dar sentido a acontecimientos ocurridos en el pasado y, aunque su datación o veracidad sea improbable, si le otorgan a dichas narrativas determinado grado de verosimilitud que permite establecer un lazo moral con el pasado (Rappaport, 1990: 9). El recurso al pasado puede ser recreado a partir de selecciones y reelaboraciones hechas en el presente que muchas veces constituyen idealización de las costumbres sobre la base de celebraciones ritualizadas en forma de arte, que por lo general son presentadas en festivales y espectáculos públicos (R. Keesing, 1989:20). Este fenómeno ha sido documentado en estudios de identidades en algunas sociedades caribeñas donde los grupos de inmigrantes suelen reproducir

parte de su sistema cultural como mecanismo adaptativo en los nuevos espacios compartidos (Lee Drummond L., 1980; Brandon G., 1993).

Las codificaciones sobre el pasado pueden reverenciarse a través de tres fuentes: la memoria, la historia y las reliquias; las dos primeras fuentes se presentan como procesos intuitivos que pueden examinarse empíricamente (Lowenthal D., 1998: 273) en tanto que las reliquias son residuos de procesos u objetos que dan fe del pasado; no obstante, los intentos de preservar el pasado a través de la oralidad o el folklore le otorgan una vitalidad presentista a las reliquias (objetos, instrumentos musicales, efigies) y a la memoria cuando estas son portadas por las generaciones sucesoras que las acogen como símbolos de identidad personal y de grupo, como veremos más adelante.

Sea comprobable o no, las referencias y las narrativas sobre el pasado es, de todos modos, un hecho que en la actualidad multiplica las reivindicaciones de identidad local (Augé, 2010). Según este autor, los resurgimientos religiosos se fundan en un pasado «recuperado» o «reconstruido», sea en Europa, Asia o América, que a menudo no siguen la lógica del mercado. Pero eso no quiere decir que no utilicen las coberturas de mercado, principalmente el de los servicios turísticos en sus estrategias de difusión.

Los efectos de los cambios globales y la política nacional durante la década de los noventa del siglo pasado han estado incidiendo en el replanteo de nuevas formas de identidades locales, con mayor o menor grado de visibilidad social y cultural; así como diversos grados y niveles de organización, percepciones étnicas de las poblaciones locales de fuerte presencia de descendientes haitianos y una mayor movilidad y cooperación entre personas y grupos para prestar apoyo a las celebraciones locales de menor reconocimiento institucional. Si en la década de los ochenta solo se reconocían 13 unidades o grupos musicales danzarios, a partir del Periodo Especial y coincidiendo con la apertura hacia el turismo, aparecen nuevas agrupaciones o los integrantes de las existentes extienden su participación en rituales domésticos de municipios como Contra maestre y III Frente de la provincia Santiago de Cuba. Estos integrantes que se han especializado en los cantos y danzas de los antiguos inmigrantes haitianos sirven en la actualidad como maestros de ceremonia a las nuevas celebraciones religiosas.

El pasado que se recrea desde la perspectiva de la unidad nacional está estructurado con base en los lazos históricos entre Cuba y los pueblos del Caribe, principalmente los relacionados con los movimientos precursores de la independencia en el área. Los nuevos movimientos identitarios centran su atención en el origen de sus ascendientes y en el ego mítico de hounganes o mambós que «preservaron» para los descendientes haitianos su cultura y religión, sirviendo la imagen e historia de sus prácticas de base a la unidad del linaje familiar y religioso.

El texto que sigue está organizado a partir de dos niveles de análisis:

I- Un primer nivel que aborda la utilización del recurso al pasado (memoria histórica) en un análisis de las narrativas producidas por los fundadores del Festival del Caribe, después de quince años de iniciado.

II- Un segundo nivel aborda la percepción de actores/trices pertenecientes a grupos musicales-danzarios de origen haitiano de Thompson, Barrancas y La Caridad, documentados a partir del trabajo etnográfico desarrollado entre 2011-2012.

Del Cabildo Teatral a la Casa del Caribe. La construcción de una dramaturgia sobre identidad haitiana en Cuba.

Bienvenidos a Santiago de Cuba,

Rebelde ayer, hospitalaria hoy

Heroica siempre

Santiago de Cuba, capital del Caribe.

En este apartado se analizará el papel de un grupo de intelectuales de la ciudad de Santiago de Cuba, que reunidos primero en el Cabildo Teatral y en la Casa del Caribe posteriormente, abrieron las calles y plazas de la más importante urbe oriental a los cantos, bailes y ritmos caribeños, adobados por discursos y escenificaciones urbanas de lo que ellos definieron como tronco común de la «Cultura Caribeña», pero cuyo epicentro se localizaba en las prácticas rurales de los grupos haitianos del oriente y centro de la isla de Cuba. El análisis de contenido de las narrativas producidas por el grupo fundador de los Festivales de la Cultura Caribeña será abordado desde el contenido de sus discursos y desde la perspectiva de quienes lo promovieron, que están compilados en el libro *La Casa del Caribe. Sueño y Realidad*, de la compiladora Leticia Milián Delgado (2000) y las observaciones de campo realizadas por el autor del presente artículo durante varios años de participación en las actividades del Festival.

El interés de los intelectuales santiagueros por las poblaciones rurales con fuerte presencia haitiana comenzó en la década de los setenta del pasado siglo. Este grupo vanguardia del Conjunto Dramático de Oriente se transformó en Cabildo Teatral y comenzó a elaborar su línea basada en el teatro de relaciones (Fernández Pequeño: 2000: 38). Este autor refiere que la idea central del Cabildo era trabajar con las expresiones supremas de la cultura popular de la ciudad y la utilización de escenarios abiertos (plazas y calles) para establecer un vínculo más vivo y dinámico con el público.

De este modo se puede entender que los dramaturgos, historiadores, escritores, lingüistas, actores estaban precedidos por una visión dramática y performativa que intentaba encontrar en el lenguaje corporal, escenográfico, así como en la riqueza narrativa y metafórica de los denominados focos culturales, que ya existían

en las ciudad de Santiago de Cuba, las formas particulares del arte dramático. La intención era aprovechar lo que denominaban “legado de la cultura popular y tradicional” –principalmente musical y danzaria– circunscritas al carnaval en su ciclo festivo anual e incorporarlas en la Semana de la Cultura Santiaguera y las “Noches Culturales”¹ de la calle Heredia en escenarios abiertos, de tal modo que las puestas en escena permitieran un diálogo más directo con el público.

Esta búsqueda se focalizó rápidamente en las prácticas religiosas, las danzas y cantos rituales de los grupos de inmigrantes haitianos de las zonas rurales de los municipios de Palma Soriano y Mella en la provincia santiaguera y otros grupos pertenecientes a las provincias de Guantánamo, Las Tunas, Ciego de Ávila y Camagüey. Para tener una idea más cercana del lugar que le concedió la vanguardia santiaguera a las expresiones músico-danzarias de origen haitiano, se puede decir que de las 23 agrupaciones portadoras estudiadas por el programa de la Casa del Caribe, según Orlando Vergés (1998), 13 de ellas (56 %) representaban la cultura haitiana, de las cuales 3 se definieron como portadoras de la cultura franco-haitiana y 10 se definieron como portadoras haitiano-cubanas. Es importante señalar que esta decena de agrupaciones tienen fuertes vínculos con el sistema religioso del vudú; sin embargo, los grupos de Barrancas y Thompson no aparecen definidos por su componente religioso, sino como expresión musical y danzaria simplemente.

Los grupos haitianos más representativos han sido: El Gagá de Barrancas, La Caridad (Palma Soriano), Petit Dancé (Las Tunas), Lo Cosiá (Guantánamo), Caidije (Camagüey). La Casa del Caribe contribuyó a la reorganización de los grupos artísticos como Pilón del Cauto y Thompson. Todos estos grupos fueron reconocidos como unidades artísticas y la base de su integración giraba en torno al sistema mágico-religioso del vudú. Si bien es cierto que las mencionadas instituciones santiagueras le abrieron el camino a las representaciones públicas, esto generaba la necesidad de adaptación a los nuevos escenarios para sus presentaciones en los espacios urbanos, lo cual implicaba un grado de producción de guiones y dirección escenográfica en las actuaciones, que fue aportada por la experiencia teatral del Cabildo; no obstante, cada grupo generó su propia creatividad atendiendo a su fondo y experiencia cultural.

Con el surgimiento de la Casa del Caribe, el 23 de junio de 1982, se definen los objetos de estudio principales de la institución: 1) el estudio de los sistemas mágico-religiosos, como uno de los aportes fundamentales del negro africano y sus descendientes a la cultura del Caribe y, 2) el estudio profundo de las tradiciones y el folklore del Caribe en temas como: fiestas populares, esclavitud y cimarronaje, narrativa oral y literatura, arqueología aborígen, etc., que constituyen fuentes inagotables de nuevos elementos que enriquecen el patrimonio cultural de nuestros pueblos (Milián, 2000: 7). La función principal de la Casa del Caribe es promover el

¹ Las “Noches Culturales” comenzaron a realizarse en 1981, el Cabildo Teatral Santiago fue su principal animador, pero tuvieron una vida efímera.

Festival del Caribe, Fiesta del Fuego y el empeño organizacional exigía que estos grupos registrados como unidades artísticas debieran tener, además del componente religioso, una fuerte producción y representación musical y danzaria que pudiera acercarlos a lo que los organizadores entendían como teatro de relaciones.

“En nuestro trabajo de campo (...), encontramos que el grupo de Barrancas cuando montaba el gagá, dentro del gagá montaba una obra de relaciones (...) Nosotros que estábamos en el Cabildo procurando encontrarnos con el libreto de una obra de relaciones (...), de buenas a primera dentro de la comunidad de descendientes de haitianos encontramos en vivo, sin que nadie se lo propusiera como una voluntad intelectual, teatro de relaciones (...). Estos componentes de danza y de teatro dentro de los propios grupos portadores haitianos nos indicaban la viabilidad de hacer esto como un Festival de las Artes Escénicas de Origen Caribeño.” (James, 2000: 112).

Esta idea del trabajo de campo es cercana al naturalismo, un enfoque desarrollado por muchos etnógrafos en los años sesenta y setenta del siglo XX (Matza, 1981; Blumer, 1982) que intentaban involucrarse en el proceso de investigación y permanecer fiel a la naturaleza del fenómeno que estudiaban, de modo tal que evitara la reconstrucción de la experiencia vivida. A diferencia de los naturalistas, los animadores del Cabildo y organizadores del Festival trataban de capturar en los cantos, las danzas y la posesión de espíritus propios de las prácticas haitianas las «células» del teatro de relaciones en escenarios naturales y presentarlas como arte escénico. El propio Joel James, quien fuera dramaturgo del Cabildo Teatral desde 1972 y director de la Casa del Caribe desde su fundación, decía resistirse a tomar notas visibles del trabajo de campo: *“sencillamente procuramos sumergirnos dentro de la cotidianidad del conglomerado humano que pretendemos estudiar, procuramos ser parte de ellos.”* (James, 2000: 96)

La otra variante desarrollada se basaba en la idea de que los/as actores/trices del Cabildo vivieran las experiencias como practicantes del espiritismo, palo monte, la santería y el vudú como una forma de asumir la naturaleza de los estados de conciencia transitorios experimentados dentro de las prácticas rituales y llevarlos al montaje del teatro.

“Un día comenzamos a hacer cosas en relación con el espiritismo de cordón, y Meneses con una compañera actriz comienza a hacer ejercicios de expresión corporal pero lo interiorizó tanto que la mujer montó^{II}. Cosas así iban aproximándonos, y una buena parte de los actores tenían sus vínculos con los sistemas mágico-religiosos, como practicantes, entonces no era difícil intentar conocer esto.” (James, 2000: 115)

^{II} El término montar es relativo a la posesión o trance de espíritus, muertos, que constituye una acción ritual central en las religiones afrocubanas y el espiritismo.

Este proceso de búsqueda y experimentación se acompañó de los años setenta y ochenta del siglo XX de un arsenal discursivo reivindicativo por parte de escritores y artistas que entroncaron en la herencia afroantillana de la cultura popular un modo de sostener el ideario de representatividad caribeña y a la ciudad de Santiago de Cuba como la capital de las expresiones de origen caribeño. Así, escritores como Joel James y José Fernández Pequeño, actores del calibre de Raúl Pomares, Carlos Pavón y Rogelio Meneses, poetas como Waldo Leyva y Cos Causse “El Quijote Negro del Caribe” le imprimen un estilo lírico y dramático a la «identidad caribeña»; este grupo de profesionales de las letras y el teatro –además– estaban dotados de una suspicaz vocación homérica por las narrativas orales, como años más tarde escribiría Fernández Pequeño en una de sus crónicas acerca del Primer Festival de las Artes Escénicas de Origen Caribeño:

“En pugna turbulenta se superponen –ganando y perdiendo preponderancia alternativamente– la aguda conga oriental, el gagá de misteriosa fuerza, el toque vivo de la cinta jamaicana y el son, bueno tanto para hacer brotar el guarapo empalagador, como el chispazo supremo (...). Decían buscar cierto perfil auténtico de cultura poco visible, que iba a hundir su razón de ser en el sentido cubano de la caribeñidad, y que los llevó a comunidades haitianas, asentamientos jamaicanos, añejas tradiciones artísticas de corte familiar, aficionados de diversos tipos o profesionales cuya cuerda gastaba inconfundibles acentos de cultura popular.” (Fernández Pequeño: 2000: 31-32)

Así, los grupos haitianos con sus danzas y cantos entraron al concierto de las identidades caribeñas en la ciudad de Santiago de Cuba de la mano de los artistas y escritores. Si en el pasado la inmigración haitiana había sido estigmatizada de perniciosa e inapropiada para la sociedad cubana y sus prácticas religiosas acusadas de bárbaras y diabólicas, ¿por qué en esta hora de los ochenta se defendía que los sonidos reiterativos de los tambores, campanas y cantos de las unidades artísticas haitianas perturbaran el sueño de los santiagueros en las zonas residenciales y las ceremonias religiosas de carácter doméstico y privado del vudú se convirtieran en espectáculos públicos?

Al interés por los componentes de artes escénicas de los organizadores del Festival, se unía una motivación adicional, que fue la participación de Joel James y varios intelectuales santiagueros en la Misión Internacionalista de Angola, un contexto político y cultural que aguzó la mirada hacia África. Un hecho de significativa importancia fue la organización en 1983 de los homenajes por el Centenario del Natalicio de Fernando Ortiz, presidido por el eslogan de «Tercer Descubridor de Cuba» y el reconocimiento de sus aportaciones por desvelar la herencia cultural de «matriz africana». En oposición a la impronta Yoruba como base del trabajo institucional de la Habana y Matanzas las instituciones santiagueras sellaron la ciudad y su principal evento cultural, el Festival del Caribe, con la impronta haitiana. Cabe preguntarse por qué escogieron las expresiones relacionadas con el vudú y no la del palo monte, de gran fuerza y preponderancia en la ciudad. Sin duda los

recursos corporales y performativos de los rituales relacionados con las prácticas religiosas y festivas de los haitianos mostraban mayor riqueza expresiva para las presentaciones en público, lo cual resultaba más atractivo para las audiencias y espectadores mediatizados que las ceremonias íntimas e incluso secretas del palo monte o regla conga, como se le conoce. Así lo admiten Rogelio Meneses y Fátima Patterson, dos de los organizadores más emblemáticos del Festival:

“El Festival tiene dos grandes desfiles: el de apertura, que da inicio a la fiesta donde las expectativas surgen alrededor del gran tema central, cuya sorpresa –o gallo tapado– es una gran teatralización desde la Plaza de Marte al Parque Céspedes. El desfile final tiene como tema central el traspaso de los poderes al país al cual estará dedicado el próximo festival.” (Rogelio Meneses, 2000: 45)

“Llegamos al primer Festival rodeados de todo el sonido que traían los grupos de haitianos que en Semana Santa para ellos tenía y tiene una significación especial, un toque incesante que no paraba a ninguna hora y que en la zona residencial donde estaban alojados era como un sacrilegio.” (Fátima Patterson, 2000: 48)

“Pero el haitiano tira pa’l monte”. Los/as pichones/as reivindican los espacios de culto de los ancestros.

El Festival del Caribe tuvo desde sus inicios representación extranjera, pero es a partir de la edición de 1985 que contó con delegaciones artísticas del área del Caribe: Surinam, Nicaragua, por Centro América, y los Estados Unidos. En esta fecha se producen los primeros contactos directos de los grupos haitiano-cubanos con representaciones foráneas, que compartieron los espacios urbanos habilitados para las presentaciones públicas; pero no fue hasta la década de los noventa que se produce una presencia masiva de delegaciones extranjeras al Festival: en este contexto los espacios de la calle Heredia, Plaza de Marte, Castillo del Morro, patio de la UNEAC, Teatro Heredia, la Casa del Caribe y las casas culto de los practicantes de religiones afrocubanas convirtieron la ciudad en un gran parque temático para el consumo de la «cultura caribeña». Las actuaciones del Gagá de Barrancas siempre resultó ser de lo más atractivo del Festival, como lo expresara la actriz Fátima Patterson:

“Me quedé perpleja... cuando la gente de Barrancas cortó delante de mis ojos de un solo tajo la cabeza de un chivo y alguien bebió la sangre y un negro fuerte y hermoso danzaba con los pies descalzos sobre vidrios que habían esparcido en el piso luego de romper varias botellas en mi presencia.” (Patterson, 2000: 48-9)

Pero no se pueden entender estas prácticas sin su articulación con el vudú, como se ha advertido en el apartado anterior, y en tal sentido la crónica de la actriz se refiere a una puesta en escena donde los/as actores/trices utilizan componentes rituales de evocación a los loas para enriquecer el movimiento escénico. Sin embargo, no todas las evocaciones rituales y tipos de ofrenda pueden realizarse en público, su

utilización responde, entre otros factores, a un etiquetaje que connota como legítima su pertenencia a la cultura haitiana. El repertorio de los grupos para sus presentaciones sufrió variaciones, unas condicionadas por el ciclo laboral de los integrantes, otras por los guiones para las presentaciones en los festivales y por la incorporación a las actividades del turismo cultural, que a partir de los años noventa inserta las actividades del Festival en las ofertas turísticas de la ciudad, convirtiendo las áreas de presentación en escenarios tematizados abiertos al consumo turístico.

Así lo refiere una informante que fuera reina del Gagá de Barrancas:

“Yo nací dentro del Gagá; este grupo se fundó entre 1912 y 1913, cumplirá 100 años de fundado. Tanto la dirección como elección de la reina del grupo es generacional. Antes de la Revolución salía para Semana Santa. Se realizaba una procesión a pie por las guardarrayas. Solo el caso de la reina iba montada a caballo; antes de surgir el Festival del Caribe salíamos con la Conga de San Agustín en el Carnaval de Santiago, también realizábamos presentaciones en Palma. Hace unos años se hace el Festival de la Cultura Franco-haitiana, donde vienen grupos folklóricos de varias provincias, es en los días 19, 20, 21 de noviembre porque la Semana Santa cae en plena zafra. Por eso las cosas de antes no se pueden hacer ahora; muchas cosas las aprendí en la vida porque los viejos eran cerrados, las mujeres no entrábamos, antes de salir los viejos del grupo se reunían y un houngan determinaba lo que se haría durante la semana; se hacía una ceremonia en una ceiba u otro árbol frondoso, el houngan cogía un sapo y se le pasaba un espíritu, este debía indicar el recorrido por donde debía pasar el grupo. Eso era un secreto de los viejos que ya no se hace. Antes el gagá nos interesaba a nosotros, pero ahora vienen los extranjeros que preguntan y quieren ver los bailes de antes”.

En el trabajo de campo realizado en El Ramón, Thompson y Barrancas, entre 2011 y 2012, se ha podido comprobar que el repertorio de cantos y bailes ofrecidos al público es seleccionado de lo que sus actores denominan como cantos y bailes sueltos o de guardarraya, que antiguamente se utilizaban en las procesiones para moverse de un lugar a otro en la Semana Santa. Este repertorio se conforma de evocaciones y alabanzas abiertas, estructurados de forma tal que permitan la improvisación de los cantores, macheteros y bailarines del gagá. En la observación realizada en Thompson, el 15 de febrero del 2012, el grupo estructuró la presentación de la forma siguiente:

- 1- Rezo a Ercilí y un rezo al vudú.
- 2- Rezo a Fidel (por la salud).
- 3- Merengue con tambor y acordeón.
- 4- Congó.

Según plantea la reina del grupo:

“A los santos haitianos si no le cantas en su lengua, no entienden, entonces llegan y se van. Los himnos deben ser suaves. Hay espíritus fuertes que hay que suavizarlos con la música y la comida; pero a otros hay que cantarles fuerte como a Oggún, Legbá, Criminel y Taoru”.

Es posible estructurar dos niveles de cantos a los loas (santos haitianos), uno de carácter público y otro de carácter privado. Los más abiertos están cargados de fuerza, energía y gran movilidad ante el público, que tienden a facilitar el trance, la confrontación y el pique dentro del gagá^{III}. El segundo nivel de cantos es íntimo y exclusivo en forma de rezos y están orientados a consagrar la unidad filial y/o religiosa, como son los casos de los rituales preparados a los jimaguas^{IV}, la mesa blanca a Ercilí y la mesa de los muertos. Los cantos íntimos identifican a cada loa y su secuencia se realiza en el orden de las comidas o sacrificios que se ofrecen a cada santo.

Criminel es un santo que se sincretiza con la Santa Bárbara del catolicismo. Un hijo de Tomás Poll Ozan^V nos refiere que cuando este santo se presenta monta en su caballo y baila en la candela, para mostrar su poder sobre un ser querido y bailar dentro del fuego. Alega que su padre era el único que pasaba este santo, al igual que a Papá Legbá. Cuando cogía a Legbá pasaba con un caballo dentro de la candela y permanecía un buen rato bailando entre las llamas, poseía una fuerza extraordinaria y exigía toque y cantos muy fuertes, además de consumir gran cantidad de ron.

Los informantes de Barrancas coinciden en afirmar que antiguamente todos los grupos se preparaban para salir al encuentro del otro, en una especie de lucha que se establece de hombre a hombre, como los guerreros, y donde las habilidades para danzar con los machetes y sobre el fuego determinaba el ganador. En la actualidad solo se realizan exhibiciones para mostrar las destrezas acrobáticas. En la variante rará machet la danza se acompaña de los tambores, las panderetas, el cobo (lambí), el

^{III} Los grupos de Thompson y Barrancas utilizan variantes del rará, en sus dos denominaciones: rará pingué o litte; y el rará machet de arraigo y popularidad en Jarmel, en el sur de Haití.

^{IV} A estos santos se le venera en la casa; los cantos y evocaciones son cadenciosos, no admiten emociones fuertes: Jimaguas, cada cual a su lugar/los del bosque, al bosque/los del agua, vuelvan al agua/Los de la casa, quédense en casa/Los de las encrucijadas, quédense en las entradas.

^V Tomás Poll Ozan, haitiano y houngan residente en el Ramón de Guaninao, según la inscripción que aparece en la lápida del cementerio, Nació el 24 de diciembre de 1868 y murió el 1º de febrero de 1972 a la edad de 104 años, fue uno de los fundadores del grupo de la Caridad. Estos datos deben ser comprobados en el Registro Civil de Palma Soriano.

trían (cencerro) y los llamados vaksinn (tubos de caña brava que dan los sonidos en dependencia del largo de los mismos). Estas confrontaciones entre grupos de haitianos se dejaron de efectuar con la desaparición de su contexto principal, la Semana Santa, y la muerte de sus principales ejecutores. Con la reorganización de los grupos para la participación en los festivales del Caribe se abre el camino a los descendientes de retomar el legado de los padres y abuelos, pero en los años noventa aparece una nueva condicionante para los integrantes, que aprovechan las actuaciones del Festival para estrechar relaciones con especialistas extranjeros o turistas de tránsito, interesados en los bailes y la religión. Estos encuentros han propiciado la oportunidad de invitarles a sus poblaciones de residencia y mostrar las ceremonias que no pueden hacerse en los espacios públicos. Uno de los promotores plantea:

“Es muy difícil mantener el grupo, aquí no es fácil encontrar trabajo y los músicos más jóvenes salen a Mella o Palma para trabajar. Algunos trabajan en la agricultura, pero es duro trabajar en el campo y después realizar ensayos; cuando llegas a la casa tienes que cargar agua, buscarles comida a los animales o ir al pueblo a buscar comida. A nosotros se nos dio la posibilidad de grabar un disco en la EGREEM, aprovechando la voz de Matití y fue necesario buscar algunos de los músicos de Barrancas, pero no hemos visto el resultado, no queremos que nos pase como a los viejos que se murieron sin percibir nada a cambio, queremos tener nuestra propia promoción”.

Si los fundadores y organizadores de los festivales del Caribe estructuran sus narrativas con base en los valores de arte escénico de los grupos haitianos, las nuevas generaciones de actores y actrices de dichos grupos lo hacen de cara a narraciones míticas que aluden a los hounganes o ancestros que han legado sus poderes a hijos y nietos. Y, en este sentido, comienzan a dotar de nuevos significados los lugares de culto. Estamos en presencia de nuevos movimientos que reactualizan las prácticas del pasado como un recurso que pretende establecer una frontera entre las formas de promoción institucional y los atributos que reivindican su pertenencia de grupo. Negopoll, coreógrafo del grupo de Barranca, advierte que:

“Los haitianos viejos no revelaban mucho sus secretos. Algunos no querían que las cosas fuertes pasaran por sus hijos, siempre le dejaban sus resguardos. Si alguno tiene algo en su camino tiene que arreglársela solo. Yo estuve en un grupo de teatro de Cienfuegos y viajé a Bélgica como parte de un espectáculo, haciendo los números con machete. Regresé para cuidar de mi madre. Uno coge habilidad de trabajar con machetes, pero no es lo mismo el teatro que un pique entre haitianos, el teatro es de concentración, aquí tienes que tener un espíritu fuerte porque la gente de aquí sabe cuándo estas montado o estás haciendo maña, eso se puede hacer aquí, tiene que ver con el monte, con los muertos. Hay que revivir el mito de los viejos haitianos que fundaron el gagá. Me inicié en esto desde niño y es importante mantenerlo vivo”.

Dotados de esta noción, la nueva generación de actores y actrices han comenzado a alternar las actuaciones de los grupos folklóricos que se realizan en un ciclo anual, durante la celebración del Festival del Caribe con otras actividades promovidas en ocasiones de visitantes extranjeros, intereses de investigadores y filmaciones, de cuyos productos mediáticos solicitan copias a sus productores con la finalidad de realizar sus propias promociones. Esto demuestra una reorientación de la estrategia de grupo que derivó en la iniciativa de reunirse para la celebración de los aniversarios del grupo de Barrancas, y de donde nació la idea de celebrar cada año el Festival de la Cultura Franco-haitiana apoyado por el Sectorial de Cultura y el Poder Popular de Palma Soriano. En el mes de noviembre de cada año se reúnen en este poblado rural los grupos de la provincia Santiago y otras agrupaciones de Guantánamo y Camagüey.

Por último describiremos dos hechos relacionados con los nuevos movimientos y visiones identitarias que den luz a la tentativa de análisis planteada en la introducción del presente texto:

1- Un hecho de singular relevancia en esta nueva línea promocional ocurrió el 9 de enero de 2010 cuando el joven haitiano Jerry Erlin Toussaint visitó Barrancas, con la idea de hacer un proyecto para apoyar el Festival de la Cultura Franco-haitiana por el centenario del gagá y del poblado. En esa oportunidad fue acompañado por la presidenta de la Fundación Martha Jean Claude de Palma Soriano y el grupo musical Órbita I de Contramaestre, que trabaja varios géneros de la música haitiana actual, entre ellos varios números de Michel Martelly, actual presidente de Haití. El encuentro propició la iniciativa de invitar a personalidades de la política de la isla caribeña al Festival que tendría lugar en el 2012. Inspirado por la iniciativa, el Sr. Daniel Supplice, ministro de haitianos en el extranjero, visitó este intrincado poblado, el 15 de julio del 2012. El viaje se realizó bajo condiciones climatológicas adversas: la lluvia incesante obligó a buscar un tractor de la Cooperativa de Barrancas para remolcar el ómnibus en que viajaban el ministro y los músicos, pero no menguó el interés por el encuentro. El recibimiento fue muy emotivo y el señor Supplice comenzó la velada con las palabras que siguen:

“Dije que no me iría de Cuba sin visitar Barrancas y aquí estamos. Les felicito porque Haití vive en este lugar. Traigo un saludo del presidente Michel Martelly, quien acaba de aprobar una ley que permite que todos los descendientes de haitianos que viven en el extranjero puedan tener un pasaporte haitiano. Los cubanos acostumbran a decir que «lo que se promete es deuda» por eso me comprometo a volver”.

La alocución fue seguida de aplausos y del ritmo de los tambores del gagá. Primero danzaron los niños para dar paso a las danzas y cantos de los mayores. Finalmente, el grupo Órbita I enloqueció a los presentes con el compás haitiano, mezclado con pop y rock. De esta forma se sellaba el compromiso del reencuentro.

2- Otro movimiento de interés es protagonizado por el proyecto “Enegro” patrocinado por un grupo de artistas plástico que se habían agrupado a la Asociación Hermanos Saíz en la ciudad de Palma Soriano, algunos descendientes de haitianos, que incluyen músicos del grupo folklórico de Pilón del Cauto, residentes en esta ciudad. Estos artistas, durante varios años, se han encargado de la instalación que se realiza anualmente en el teatro Heredia en el marco del Festival del Caribe. Dicha instalación combina símbolos de la religión vudú y una pieza central lo constituye un altar donde un houngan recrea ceremonias y consultas, amenizadas por toques, cantos y danzas de los grupos que asisten al Festival. De este modo, el público puede interactuar con las representaciones plásticas, las prácticas religiosas y el repertorio musical-danzario haitianos. Esta instalación sirve, además, de portada al Taller de Religiones del Caribe que sesiona en el teatro Heredia en cada edición del evento.

Los integrantes de *ENNEGRO* tuvieron la iniciativa de solicitar una finca al gobierno municipal de Palma Soriano para realizar un proyecto ecológico basado en los saberes religiosos y prácticas culturales de origen haitiano relacionadas con la naturaleza. La finca está ubicada en una franja de terreno de la cuenca fluvial que une los ríos Yarayabo y Cauto, próximo a la ciudad. Según afirma uno de sus miembros, la idea es hacer una gran instalación que denominan “Bebé de Afá”, que consiste en la construcción de un conjunto iconográfico utilizando arcilla de diferentes tonalidades cromáticas que representen los símbolos y signos del vudú. El objetivo es que pueda ser visualizado verticalmente desde el aire, a la altura que vuelan los aviones en el corredor aéreo nacional. Dentro de esta mega instalación se habilitarán galerías para artesanía, artes plásticas, medicina verde y comida haitiana.

Si el primero de los ejemplos descrito utiliza la agrupación folklórica más añeja como un mecanismo ecuménico que intenta unir a todas las unidades «portadoras» en un escenario rural intrincado, pero emblemático de la cultura haitiana en el oriente de Cuba, el segundo ejemplo utiliza diversos modos de creación plástica para establecer en una porción del relieve fluvial cercano a la ciudad, un complejo iconográfico representativo de la cultura haitiana en suelo cubano para que sea visible desde un corredor aéreo. El primero de los casos convoca a la participación contingente directa, el segundo de los casos establece un complejo significativo para observadores transitorios. Esto hace pensar que las nuevas modalidades de identidad utilizan indistintamente el fondo cultural, de modo tal que las nuevas corporaciones identitarias pueden establecerse a partir de reivindicaciones endógenas en relación con la filiación étnica, puede partir de un movimiento de creación artístico-literaria o tomar como soporte un houngan como ego religioso y reorientar la unidad en torno a un grupo doméstico que actúa como una cofradía religiosa.

Estamos en presencia de nuevos movimientos que advierten de la existencia de una trama compleja de identidades de cuño haitiano en el oriente de Cuba, que necesitan ser documentados con sistematicidad. Por esta razón es válido sugerir unas interrogantes conclusivas que abran paso a nuevas aproximaciones investigativas.

Conclusiones

1- ¿En qué medida los lugares de residencia de los descendientes haitianos pueden entenderse como espacios que connotan las nuevas retóricas o reinenciones de identidad en el oriente de Cuba?

2- ¿Qué papel han tenido y tienen las producciones mediáticas de promoción del Festival del Caribe en la creación de los nuevos nudos que extienden las redes locales de los grupos a espacios transnacionales?

3- ¿Qué papel están jugando nuestros informantes claves, pertrechados de artefactos digitales (ordenadores, cámaras fotográficas y de videos, teléfonos móviles) en la creación de imágenes y un imaginario reciclado de la tradición religiosa que soporta los nuevos movimientos identitarios de cuño haitiano?

4- ¿Cuál es el papel que estamos teniendo los científicos sociales, interesados en el vudú y la música haitiana, en la relocalización y resignificación de los espacios rituales que connota la reinterpretación regenerativa de las prácticas culturales desde dentro de los grupos que estudiamos?

BIBLIOGRAFÍA

Augé, M., 2010. "Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana"; En http://www.ddooss.org/articulos/textos/Marc_Auge.htm, consulta del 15 de julio de 2010.

Brandon, G. 1993. *Santería from Africa to the New World. The Dead Sell Memories*. Bloomington, Indiana University Press.

Blumer, H., 1982. *Interaccionismo Simbólico*. Barcelona, Horsa.

Despres, L. C. 1975. *Ethnicity and Resources Competition in Plural Societies*. The Hague, Mouton.

Drummond, L., 1980. "The Cultural Continuum: A Theory of Intersystems". *Mam* (!502): 352-374.

Fernández Pequeño: (2000a) "Crónica para un Festival desde la nostalgia"; En Milán, L. (comp.) (2000) *La Casa del Caribe. Sueño y Realidad*. Santiago de Cuba, Departamento de Publicaciones, Casa del Caribe, págs. 31-36

Fernández Pequeño, J. 2000b. “Mesa Redonda realizada con los fundadores del Festival y la Casa del Caribe, XV Aniversario”; En Milán, L. (comp.) (2000) *La Casa del Caribe. Sueño y Realidad*. Santiago de Cuba, Departamento de Publicaciones, Casa del Caribe, págs. 93-136.

James, J. 2000. “Mesa Redonda realizada con los fundadores del Festival y la Casa del Caribe, XV Aniversario”; En Milán, L. (comp.) (2000) *La Casa del Caribe. Sueño y Realidad*. Santiago de Cuba, Departamento de Publicaciones, Casa del Caribe, págs. 93-136.

Keesing, R 1989. *Creating The Past: Custom and identity in the Contemporary Pacific*. The Contemporary Pacific.

Lowenthal, D. 1998. *El pasado un país extraño*. Madrid, Ediciones Akal.

Matza, D. 1981. *El proceso de desviación*, Madrid, Taurus.

Meneses, R. 2000. “Para un diseño artístico del Festival de la Cultura Caribeña”; En Milán, L. (comp.) (2000) *La Casa del Caribe. Sueño y Realidad*. Santiago de Cuba, Departamento de Publicaciones, Casa del Caribe, págs. 42-46.

Milán, L. (comp.) 2000. *La Casa Del Caribe. Sueño y Realidad*. Santiago de Cuba, Departamento de Publicaciones, Casa del Caribe.

Patterson, F. (2000) “Experiencias y encuentros. Doce ediciones de un Festival”; En Milán, L. (comp.) (2000) *La Casa del Caribe. Sueño y Realidad*. Santiago de Cuba, Departamento de Publicaciones, Casa del Caribe, Págs. 47-52.

Rappaport, J. 1990. *The Politics of Memory: Native Historical Interpretation in the Colombian Andes*. Cambridge University Press.

Vergés, O. 1998. “Rasgos significativos de la Cultura Popular Tradicional Cubana”; En *Del Caribe*, Santiago de Cuba, No. 27, pp. 30-33.