

Caprichosa, coqueta, seductora: la pluralidad de Ochún en las artes afrocubanas

Vanessa Rodriguez de la Vega

Texas Tech University

Si por algo ha destacado la identidad cubana es por su importante pluralidad que recoge aspectos procedentes, bien sea de la religión, bien de la historia, para el forjamiento de la misma. A lo largo de la historia del país, desde la llegada de los conquistadores a la isla, han ido confluyendo significativos elementos hasta conformar lo que hoy en día se puede entender como identidad cubana. Pero a lo largo de ese recorrido histórico, o de esas huellas que han impregnado la historia cubana, sería reseñable recordar la aportación de la esclavitud desde su llegada a la isla allá por el siglo XVI, cuando comenzaron a entrar esclavos procedentes de la región más occidental de África. Estas remesas de mano de obra no sólo sirvieron para permitir el desarrollo económico en la isla; también contribuyeron a echar raíces en la futura identidad cubana. Aquellas gentes despojadas de sus hábitats naturales trajeron consigo el culto a sus religiones nativas, ámbito que poco a poco fue extendiéndose con el paso del tiempo. De este modo, las prácticas santeras han ocupado desde entonces un importante lugar en el pueblo cubano. Es tal el valor del culto a la santería que no puede entenderse “lo cubano” sin dicha práctica:

Cuban ethos cannot be complete without an understanding of the formidable social force of this religion. Santería is an active ingredient in the Cuban ethos that cannot be relegated to an alien element in need of Christianization and syncretization in order to "whiten" its African foundation. (De la Torre 844)

De la riqueza del panteón yoruba, del cual se estima que esté compuesto de 401 deidades originalmente, hoy en día en la isla caribeña se conoce el culto de al menos 20 orishas. El culto a

muchas de esas deidades lucumíes acabó pereciendo debido a “la pérdida del territorio geográfico real donde estos orishas eran adorados por comunidades independientes” (Cámara “Ochún: Metáfora y metonimia” 23). Sin embargo, algunos de estos orishas han sido permeados por el catolicismo, como es el caso con Changó, Ochún, Babalú Ayé. De cualquier manera, su esencia yoruba no ha desaparecido en absoluto.

El propósito del consiguiente análisis se centrará en la exploración de la diosa orisha Ochún y sus diferentes representaciones en las artes afrocubanas, que varían desde su transformación en la mulata de rumbo a su lado protector como patrona y protectora de todos sus hijos de Cuba. A lo largo de las próximas líneas se desglosará el significado de Ochún que viene dado a través de sus leyendas o caminos; posteriormente se explorará el fenómeno de Oshún en varias obras literarias y cinematográficas. Por último, es reseñable incidir en la consecuente importancia de Oshún para entender la identidad del pueblo cubano.

En muchas de las manifestaciones artísticas se ha aprovechado el mito de Oshún para recrear bien sea un aspecto de la sociedad cubana o bien para estereotipar, como se da en el caso de la exuberante mulata sin rumbo en la literatura caribeña del siglo XIX con *Cecilia Valdés* (1839). De cualquier manera, para entender este uso de la Venus cubana sería conveniente entender quién es esta orisha y sus diferentes avatares que darán lugar a diferentes manifestaciones de la misma. Generalmente, a Ochún se le han atribuido aquellas dotes relacionadas con la sensualidad, la seducción y la coquetería de tal manera que, a la hora de describir a la afrodita cubana, estos rasgos son los preferidos del pueblo cubano. Del mismo modo, Oshún es una deidad con bastante poder puesto que proporciona balance dentro de la creación como elemento femenino que participa del mismo. Sin la feminidad que plantea esta diosa, el principio de creación queda anulado, como se deduce de la siguiente cita de Diedre

Bádéjo: “As a woman she empowers other women with whom she shares that specifically female identity and responsibility. As a female deity, she possesses the power to withhold the life-force which activates humanity through the male principle” (74).

Sin embargo, para entender la polifonía semántica de Oshún sería provechoso revisar sus caminos o viajes por los que pasa y que dentro de la tradición yoruba, en el caso de Oshún, se reconocen oficialmente cinco.¹ De esta manera, Castellanos alude a los siguientes caminos como los más destacables en Oshún: Oshún Ibú Kolé, Oshún Ibu Akuaro, Oshún Ololodí, Oshún Yumú y Oshún Yeyé Moró o Yeyé Kari.² Oshún Ibú Kolé, a su vez conocida como Akalá-Kalá, Kolé-kolé, Ikolé, Bankolé, viene a ser como una especie de bruja que va ligada a las aves carroñeras como el buitre. Suele esconderse en grandes tinas y está rodeada de todo lo pordiosero. El nombre de Oshún Ibú Yumú viene a ser una representación madura de Oshún que vive en las profundidades de los ríos. Oshún Ibú Akuaro es una Oshún ligada a la codorniz, joven, muy trabajadora y de suma belleza. Vive donde confluye el río y el mar y es esposa de Erinle. Oshún Ololodí es bastante diestra en el arte de la adivinación y, en este camino, está casada con Orúnmila. Oshún Yeyé Moró o Yeyé Karí representa la coquetería y constantemente le gusta ver su imagen en los espejos. Le encanta la parranda y demostrar su valía en la danza; es alegre y de bellos atributos. También disfruta coqueteando con los hombres.

Otro de los elementos que permiten explorar la variedad semántica de Oshún son los patakís o leyendas sobre las deidades yoruba que bien podrían definirse como una especie de

¹ Isabel Castellanos, en su artículo “A River of Many Turns”, reconoce cinco caminos principales en el caso de la orisha Oshún. Sin embargo, dentro de la creencia yoruba se prescriben varios caminos más por los que pasa esta deidad femenina, como indica Mariela Gutiérrez quien, además, señala el camino de “Yeyé Kari aberí yin lado moró otá” (Gutiérrez *El monte y las aguas* 211), el preferido de los seguidores.

² A continuación se ofrece una lista de otros caminos por los que pasa Oshún: Oshún Kayodé, Oshún Aña, Oshún Fumiké, Oshún Sekesé, etc. Estos caminos aparecen recogidos en *Yemayá y Oshún* (1980) de Lydia Cabrera, según Mariela Gutiérrez (Gutiérrez “Lydia” 207).

mitos donde se relatan las hazañas de los dioses del panteón yoruba. Castellanos, en su artículo “A River of Many Turns”, viene a hacer una síntesis de los patakís donde Oshún brinda al lector sus experiencias. El primer patakí que describe la crítica del artículo recrea las aventuras donde Oshún consigue su riqueza a costa de la lucha por un palacio entre Idúo y dos gemelos. El segundo patakí narra la perspicacia de Oshún para convencer a Olofi que devolviese la vida a Babalú Ayé. Lo interesante de este patakí es que la orisha utiliza una de sus conocidas ofrendas como es la miel, símbolo de su dulzura y sensualidad, para seducir a Olofi. En el tercer patakí de nuevo la autora describe sus artes seductoras para embelesar al ermitaño Oggún que habita de manera huraña en los bosques. En el cuarto patakí se nos presenta a Oshún como caprichosa puesto que su determinación por conseguir a Changó le lleva a engañar a Obá, quien se cercena su oreja en su intento por mantener a Changó. Finalmente, la autora relata un quinto patakí donde se transforma en un ave carroñera que intentará salvar al mundo. Este patakí alude al camino de Oshún como Ara Kolé y que, a pesar de su aspecto horripilante, será la encargada de llevar el ebó al cielo.³

A través de estos patakís, el lector puede intuir una serie de elementos primordiales en Oshún como son su caridad, la seducción, la coquetería, el carácter caprichoso de la deidad, su riqueza, su interés en mediar y ayudar a las personas—recuérdese el patakí sobre Babalú Ayé, etc. Isabel Castellanos, en el mismo artículo, presenta una imagen de Oshún como una deidad que debe proseguir sus diferentes caminos para hacer su trabajo: “In order to perform her works, she must displace herself. Reaching a purpose is tantamount to arriving at a destination” (39). En cierto modo, esta idea del viaje puede hacer pensar al lector en el fluir del río que ha de seguir su curso para completar su fin o propósito.

³ Para una lectura más detallada de los patakís presentados por Castellanos, remítase al capítulo “A River of Many Turns” (37-39) del libro *Oşun across the Waters*.

De cualquier manera, hoy en día, el conocimiento de los atributos y caminos del panteón yoruba no se hubiese dado a conocer de no ser por autores de la talla de Lydia Cabrera o Fernando Ortiz, entre otros, quienes, a comienzos del siglo XX, se decantaron por integrar las prácticas de procedencia cubana como un ingrediente más para crear lo que hoy en día es el ajiaco de identidad cubana. Cabrera, gracias a su labor como etnógrafa, comenzó a compilar las tradiciones y experiencias afrocubanas a través de informantes que le permitían la documentación de dichas prácticas. Es importante recordar la oralidad prescrita en la isla a la hora de relatar las experiencias del panteón yoruba ya que es posible que, hasta la llegada de Cabrera, no existiese nada más que el trabajo del babalawo con su libreta como custodio de esas tradiciones traídas del África Occidental siglos antes. Cabrera, justo antes de comenzar a trabajar en *El monte* (1954), decide ficcionalizar el cosmos yoruba a través de los cuentos presentados en su libro *Cuentos negros en Cuba* (1936). De hecho es interesante la diferenciación que establece Rodríguez-Mangual entre ambos textos: “. . . one categorized *El monte* as a book of anthropology based on the ‘truth’ of research and the premise that is a textual copy of informants’ voices and . . . *Cuentos negros de Cuba* were in turn considered to be simply ‘stories’” (102). A continuación se ha decidido incluir un episodio de *El monte* donde uno de los informantes de Lydia Cabrera describe a Oshún:

Oshún Yeyé- Cari o Yéye Marú, “con sus manillas de oro” y de cuyas devotas puede cantarse maliciosamente: tó lo hija de Yeyé le gusta marío de otra mujé” es la quinta esencia de la coquetería, de la gracia, de la zalamería insinuante y cautivadora; espejo de la castiza, cubanísima mulata de rumbo, la inspiradora, entonada y decantada mulata de los días de colonia, la mulata fina, antecesora olvidada de algunas familias ciertamente linajudas, o la abuela inconfesada de

tantos recientes potentados. Oshún Yeyé Cari idealización de la parda bella, “baja” generalmente, alegre y retrechera pero con la arrogancia, el tronío y las ínfulas de una orgullosa soberana. (Cabrera *El monte* 37)

De nuevo, esta recreación de Cabrera permite entender que la visión de Oshún como coqueta puede considerarse como el camino favorito del pueblo cubano. Cabrera, a su vez, continúa relatando las experiencias de Oshún con aquellos que desobedecen sus prácticas o tratan de desafiarla. En una parte de *El monte* se narra lo que acaeció a un santero que decidió desprenderse de una de las ofrendas favoritas de Oshún como es el pavo real; en este caso, Oshún desató su ira sobre el santero amenazándole de muerte:

El santero de que hablamos, sin escrúpulos el mismo día vendió el pavo real de su Oshún, fue poseído por la Santa. “Le bajó Oshu”. . . “Es mío, ¡temí eiyé!-yo quiero mi pavo real repetía la Santa. . . –Y díganle que si no me trae mi pavo, él va a ikú (morir). ¿Quién es él para disponer de lo mío? ¡Se ha creído que yo soy muchacho para disponer de lo mío! Si dentro de tres días no está aquí mi manta y mi aggueni, él va a saber quién es Yalodde. (Cabrera *El monte* 50-1)

Uno de los principales principios en de la santería, como demuestra esta cita de Cabrera, es tener siempre a los santos de su parte. Todavía más si cabe en el caso de Oshún quien, debido a su carácter caprichoso, puede hacer que sus aguas aparentemente tranquilas se arremolinen peligrosamente para castigar a todo creyente que le pueda ofender.

Oshún siempre se manifiesta como una diosa risueña, amante de la algarabía, de la fiesta. Aunque en contraposición, como se indica en *Yemayá y Ochún* (1980), Oshún es protectora de sus fieles, los ama, intenta ampararlos, pero le duelen también los muertos a los que ella ama y

que llegan a las puertas del cementerio. Posteriormente, sin embargo, la deidad que se ocupará del cuidado de los cementerios será Oyá.

En la isla caribeña, muchos de los devotos a Oshún califican a esta deidad como ramera, aunque no siguiendo un tono despectivo ya que esta connotación se debe, posiblemente, a su carácter coqueto y lúbrico; y a sus artes seductoras. Nuevamente, esta semántica de Oshún se podría relacionar con los caminos donde ella seduce a importantes deidades masculinas como Changó, Oggún o incluso a Olofí para conseguir su objetivo. En las siguientes líneas se describe a Ochún como el prototipo de mujer lasciva y de gran belleza:

Los taitas que se preciaban de hablar el lucumí no titubeaban en aplicarle regocijantemente, el calificativo de panchaga–ramera-sin creer faltarle el respeto ni atraerse su cólera. . . En vez de panchaga, matanceros descendientes de egbados, como Atilano, la llamaban Afaradí Iyá, que quiere decir según él, Puta Madre. (Cabrera *Yemayá y Ochún* 69)

Otra de las caras que adopta Ochún en la isla es a través del sincretismo católico y su transfiguración en la Virgen de la Caridad del Cobre que actualmente se venera en la parte más Oriental de Cuba. Desde el punto de vista de la transculturación acuñada primeramente por el crítico Fernando Ortiz en *El contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) y posteriormente por Ángel Rama, podría entenderse que aquellas tradiciones de índole afrocubana tuvieron que amoldarse a las creencias católicas para seguir perdurando en la esencia del país. En cierta manera, al entender este concepto crítico, se produjo una especie de de-culturación donde se fueron perdiendo elementos pertenecientes a las tradiciones traídas de África por las remesas de esclavos. A continuación, se daría el fenómeno de la aculturación, donde las prácticas católicas ejercieron un efecto de filtración en las tradiciones yorubas para que éstas continuasen en la isla,

dando lugar a la mutua convivencia de las prácticas tradicionales afrocubanas con el sincretismo católico, que es lo que refleja el término de la transculturación. Murphy, en su libro *Santería: African Spirits in America*, señala que el proceso de aculturación que sufren las tradiciones yoruba, hasta finalmente conformarse en la santería, tuvo que ver con el entretreído de una serie de factores culturales relacionados con su pasado africano y la presencia histórica del yoruba en las tierras cubanas (105). A su vez, prosigue que, dentro de ese proceso de aculturación, existieron tres factores determinantes para el surgimiento de la santería: “the Yoruba religious heritage, the social environment of colonial Cuba, and the influence of the Roman Catholic church” (105).

Por señalarlo de alguna manera, como indica Madeleine Cámara en su artículo “Ochún: Una metáfora incompleta en la cultura cubana”, ésta reinterpretación y asimilación del catolicismo por parte de la religión yoruba, y en especial como se observa en el caso de Ochún, podría considerarse como un ejemplo de aceptación por parte de los esclavos llegados de África para el forjamiento de la religión o culto de la santería también conocido como la regla de Ocha. Así, retomando la transformación católica de la Venus del panteón yoruba, los creyentes de la Virgen de la Caridad del Cobre, hoy día, son plenamente conscientes de la cosmovisión yoruba que rodea a esta Santa. La historia se remonta a la época colonial, durante el siglo XVII, cuando “los tres juanes”—símbolo de la identidad cubana puesto que venían a aunar la raza oriunda de Cuba, los indios taínos y los esclavos traídos de África—navegaban al alba y, milagrosamente, se apareció ante ellos una tabla con la grabación de la Virgen del Cobre que portaba al niño Jesús en sus brazos. En la tablilla que los Juanes encontraron figuraba la siguiente inscripción: “yo soy la Virgen de la Caridad”. Cabrera nuevamente documenta esta aparición de la siguiente manera:

La historia de su aparición ocurrida en la segunda parte del siglo XVII, fue escrita el 1703 por su capellán Don Onofre de Fonseca . . . Dos indios, Juan de Hoyos, Juan Moreno y Rodrigo, un negrito criollo, habían ido a pie a buscar sal a la bahía de Nipe. Embarcados allí, en una canoa, vieron en horas de alba, una forma que blanqueaba a lo lejos en el mar. (Cabrera *Yemayá y Ochún* 56)

Lo interesante de este sincretismo a través de la imagen de la Caridad de Cobre es que permite crear un espacio común donde conviven la cosmovisión yoruba y el catolicismo para forjar, de este modo, un símbolo cubano que no entiende de estatus sociales ya que la veneración de la Caridad del Cobre—Oshún—no discrimina por motivos de condición social y crea un espacio donde aquel cubano creyente, bien sea pobre o rico, tiene cabida. De hecho, al reflejar esta idea es interesante recordar el patakí donde Oshún le pide a Yemayá que blanquee su piel y a la vez le alise su pelo rizado para poder parecerse más a los hijos de su nuevo territorio—Cuba. De este modo, Ochún entra en armonía con el pueblo cubano ya que incluso refleja la variedad racial al convertirse en una virgen mulata.

De la Torre, en su artículo “(N)either the (M)other of All Cubans (n)or the Bleached Virgin” (2001), va más allá con el mito de la Caridad del Cobre y señala que dicha imagen ampara y sirve de unión a todos los cubanos que también se encuentran fuera de las fronteras de su añorada patria. Ochún, en este caso, debido a su amor por sus fieles, no entiende de barreras geográficas y sirve de elemento unificador de aquellos que se encuentran exiliados de su patria: “As the Mother of all Cubans," this symbol has represented the potential of reconciliation for the Cuban people, an important task considering the present estrangement existing between the communities of La Habana and Miami, Florida” (838). De la Torre, prosigue indicando que la imagen católica de Ochún también ha sido testigo del uso de las clases blancas, por supuesto

elitistas, que han usado esta imagen con el propósito de esconder su evidente posición superior sobre las clases más desfavorecidas.

Teniendo presente la idea de Ochún/Caridad del Cobre como elemento unificador y reconciliador entre los cubanos que se encuentran fuera de la isla y los isleños, puede venirse a la mente el caso del protagonista de la película *Miel para Oshún* (2001). En este film, Roberto, el protagonista, regresa a la isla con la intención de entender su identidad como cubano americano que es. A su llegada, Roberto emprende un viaje por Cuba con el propósito de encontrar a su madre y resolver su crisis de identidad. A lo largo del trayecto se verá guiado por Oshún quien le pondrá pruebas, a modo de entender su identidad. Finalmente, desemboca en Baracoa, lugar donde confluyen las aguas del río Miel. Como se indica al comienzo de la película con la predicción de la santera en el clásico solar cubano: “el lugar donde las aguas del mar, que simboliza Yemayá, se cruzan con las del río Miel [son] símbolos que encarnan Oshún” (Rivero 258). Esto genera la solución al problema de identidad de Roberto. Consecuentemente, al llegar a Baracoa conseguirá reunirse con su madre, completando así su identidad. A lo largo del largometraje, es indiscutible discernir el aura de Oshún como elemento reconciliador en la reconstrucción de la identidad de Roberto. Curiosamente, la llegada de su madre viene a suponer o a reproducir la procesión de la Virgen del Cobre puesto que, a modo de celebración, el 8 de septiembre es común tomar tallas de la santa y sacarlas en romería por el mar. La madre de Roberto emerge de las aguas, al igual que Ochún, y actúa como elemento reparador en la hasta entonces resquebrajada identidad de Roberto. Siguiendo esta idea de Ochún como madre de los cubanos, resulta interesante la posición que adopta Maribel Rivero en su artículo “Expresiones afro-religiosas en la cinematografía cubana”, puesto que concluye que Ochún se fusiona—al desembocar el río Miel—con Yemayá, deidad que también posee una poderosa facultad

maternal, para finalmente, como madres y protectoras, poner fin al conflicto de identidad de Roberto.

De nuevo, aludiendo a esta caracterización de Oshún como reconciliadora en el filme *Miel para Oshún*, De la Torre analiza la importancia de esta deidad femenina para aquellos que se encuentran en el exilio; a su vez incorpora la deidad de los metales, de la tecnología como el símbolo de los milicianos cubanos. Sin embargo, Oshún, que es quien embelesa a Oggún con su miel, permite una reconciliación entre ambos lados:

She becomes a sacred space providing metaphorical value within which Miami and La Habana can attempt to reconcile into one *cubanidad* (Cuban community) [. . .]. She embodies the civilizing force of humanity. Both exilic and resident Cubans have followed Oggun, who protects those who work with iron (the militia). But the two Cubas have chosen to live in separate forests. Maybe it is time for Ochun to lead them out of their isolation and to seek reconciliation. (849)

Otro de los significados ampliamente discutidos al respecto de esta deidad coqueta ha sido el señalado en el personaje de la mulata de rumbo, personaje que fue prolíficamente cultivado en las artes del siglo XIX. De cualquier manera, para entender la encarnación de Oshún como mulata de rumbo en la literatura del XIX se debe tener en cuenta el hecho de que, por aquel entonces, la población de color y la blanca andaban equiparadas en porcentaje aunque se daba el caso de que la población blanca—la élite—era la productora de cualquier material artístico. Este grupo elitista, que puede considerarse ampliamente racial, era quien determinaba la existencia (venía a suponer como la creación de un ideal imaginario de la mujer mulata para las artes) de la escultural mulata, coqueta, material pero de bajos recursos y cuya imagen se hallaba supeditada a la clase hegemónica imperante. A su vez, la clase social dominante

influenciada por los valores europeizantes creaba un sujeto (siempre aludiendo a los esclavos negros) que reflejaba todo lo salvaje y lo bárbaro, como indica la crítica Flora González en términos de Fanon:

[. . .] define la identidad negra colonial en base a una proyección racista construida por la mirada controladora del colonizador. El sujeto colonial se siente escindido en la conciencia de ser invisible hasta el momento en que el colonizador se digna a observarlo con una mirada que lo define sólo en términos del color negro de su piel. En ese momento el sujeto adquiere una espectacularidad que lo fija en el estereotipo del hombre salvaje y temible al mismo tiempo que se le niega la oportunidad de corresponder con una mirada. (544)

De este modo, con la aparición de este tipo de personaje, como ocurría en la novela *Cecilia Valdés* de Villaverde, se aunaba una especie de sincretismo racial y cultural pero que, a su vez, venía a representar los valores sensuales de Ochún y la protección que confiere la Virgen de la Caridad del Cobre:

La mulata, desde que surge en la cultura cubana tanto como ícono religioso, La Caridad del Cobre, o como imagen artístico-literaria, la "*mulata de rumbo*", es representada mediante significantes fijos, carentes de productividad, previamente codificados para obtener ciertas respuestas por parte de la audiencia, entendida esta como el pueblo cubano, al que por una parte se le dota de una madre protectora y por la otra se le avergüenza con una hija bastarda y puta. (Cámara "Ochún en la cultura" 17)

Como ya se indicó antes, al parecer el camino favorito de Ochún es el de Ochún Yeyé Cari, que viene a reflejar toda su coquetería, su seducción, su interés por las fiestas; en cierto

modo, es una sandunguera con mucho arte. Este camino es el más querido por el pueblo cubano y tal vez uno de los más usados en el mundo de las artes. De esta forma, si se tiene en cuenta el teatro de la década de los 60, donde se comienzan a introducir elementos procedentes del culto de la Santería y de la cosmovisión yoruba, nótese que podrían analizarse varias piezas teatrales donde la diversidad semántica de Ochún queda plasmada—como ocurre en el caso de *Réquiem por Yarini* (1960) de Carlos Felipe o *María Antonia* (1967) de Eugenio Hernández Espinosa.

En el caso de *Réquiem por Yarini* se asiste a una manifestación dual del panteón yoruba ya que uno de los personajes—Yarini—se halla influenciado por el carácter de Changó y la Santiaguera encarna la visión de Ochún. La Santiaguera encarna a una exultante prostituta, de rasgos mulatos y gran belleza aunque rebelde: “. . . entra la Santiaguera, una hermosa mujer de veinte años. Con desplante se detiene en la puerta, paseado por el patio el agresivo resplandor de sus ojos. La filiosidad de sus senos horada el espacio . . .” (223); ésta no permite que nadie la domine. Además, su atrayente seducción acaba embaucando a los dos principales personajes masculinos, Yarini y Lotot, que sucumben a sus artes seductoras. Sin embargo, este potente poder de seducción puede terminar en tragedia, como acontece con el duelo a muerte entre Lotot y Yarini. A su vez, la Santiaguera se abre paso en los acontecimientos de manera escurridiza, tal vez de nuevo personificando a Oshún como diosa de las aguas tranquilas pero que, en el fondo, crea remolino; o también gracias al espíritu de la Macorina que sigilosamente va preparando el terreno para llevarse al proxeneta. En cualquier caso, como analiza Linares-Ocanto, la fuerza de Oshún “no reside en la turbulencia sino en el silencio donde se escurre lentamente para abrir paso y llegar a los más fuertes, el rayo y el trueno de Changó. Ochún provoca las fantasías y el erotismo, pero también atrae la desgracia” (48). Esto se observa, por ejemplo, en la obra de Hernández Espinosa *María Antonia*, donde la hija de Oshún se niega a aceptar a la diosa que no

podrá, después de todos los desplantes, salvarla: “Mi cabeza no le pertenece a nadie, ¿viste cómo me la quisieron robar? Por un minuto creí perderla. Oshún no encuentra cabeza y me busca pero no se la voy a dar, aunque en ella me vaya la vida” (978); rompe, de este modo, el vínculo con la diosa de la sensualidad. Es más, a pesar de los desplantes de María Antonia a la diosa, esta última le ofrece la salvación en varias ocasiones e incluso a través de otro hijo de Oshún, como es Carlos el estudiante. En cambio, su desobediencia desatará la ira de la diosa hasta el punto de ser asesinada por Carlos en el último cuadro de la obra, momento en el que finalmente la diosa consigue adueñarse de la cabeza de María Antonia. Es interesante la interpretación de esta macabra posesión puesto que podía entenderse como la intercesión de la diosa por salvar a María Antonia de un mundo hostil donde claramente no encaja:

This circular motion finds a final line of flight in its presentation of María Antonia’s body becoming possessed while Carlos penetrates her with his knife. This ending – or is it a beginning? – can be read both as Maria Antonia being rescued from a world that she is unable to inhabit and as the definitive defeat of her body, a body possessed by her orisha only when she has no choice but to relinquish it. (Cabranes-Grant 32)

Es más, si se piensa en la versión cinematográfica de *María Antonia* (1990), esta escena donde Carlos arranca la vida de María Antonia podría verse como un sacrificio humano a la diosa para aplacar la ira de la misma debido a todos los destrozos que ha ocasionado María Antonia.

En las dos versiones de *María Antonia* destaca de nuevo la pluralidad semántica de Oshún, ya que es interesante evidenciar dos caminos de la Venus del panteón yoruba. Por un lado, María Antonia encarna rasgos de Yeyé Moró; por otro, aparece el personaje de la Cumachela que vendría a representar a Oshún como Ibú Kolé. En el caso de la Cumachela, se

podría indicar, a través de ella, el final desgraciado que le espera a María Antonia de no atenerse a los cuidados de Ochún. Además, este personaje también puede entenderse en términos de Ikú como guardián de la muerte y de la tragedia, que es lo que finalmente acontece en la obra. Finalmente, un dato interesante en el caso del filme es el hecho de que el mito de Oshún tenga un carácter circular puesto que, en las últimas escenas de la película, el público es testigo del nacimiento de una nueva hija de Oshún—aparece una exuberante joven con zapatos de tacón amarillos y bolso dorado—, con lo cual la historia está determinada a repetirse. Esta noción del resurgimiento del mito de un orisha es una constante en el teatro cubano y en el cine, como también sucede en el caso de los *Dioses rotos* (2008), donde el mito de Changó encarnado en Yarini se perpetúa.

A través del análisis realizado en estas páginas queda constatada que la importancia de la pluralidad semántica de Oshún, representada en sus diferentes caminos o avatares, ha sido un elemento recurrente ampliamente utilizado en el mundo de las artes con el propósito de dar a conocer la identidad del pueblo cubano que se halla amparado bajo la cosmovisión yoruba. Es de evidenciar que la diversidad semántica del pueblo yoruba es crucial para comprender el carácter de este pueblo caribeño, que por influencia de la Venus de ébano yoruba se deja mecer con su algarabía y sandunga así como demuestra una gran sensualidad y pasión. A su vez, Oshún, como gran madre y protectora que es, no se olvida de los que están fuera del ámbito isleño e intenta reconciliarlos con sus paisanos isleños.

Obras citadas

- Badejo, Diedre. *Osun Seegesi: The Elegant Deity of Wealth, Power, and Femininity*. Trenton, N.J.: Africa World Press, 1996.
- Cabranes-Grant, Leo. "Possession, Gender and Performance in Revolutionary Cuba: Eugenio Hernández Espinosa's María Antonia." *Theatre Research International* 35 (2010): 126-138.
- Cabrera, Lydia. *Cuentos negros de Cuba*. Madrid: Ramos, Art. Gráf, 1972.
- Cabrera, Lydia. *El monte: Igbo, Finda, Ewe Orisha, Vititi Nfinda : Notas sobre las religiones, la magia, las supersticiones y el folklore de los negros criollos y el pueblo de Cuba*. Miami: Ediciones Universal, 2000.
- , and Rosario Hiriart. *Yemayá Y Ochún*. New York: CR, 1980.
- Cámara, Madeline. "Ochún en la cultura cubana: Otra máscara en el discurso de la nación."
- . "Ochún: Una metáfora incompleta en la cultura cubana." *South Eastern Latin Americanist* 42.2-3 (1998): 21-8.
- <http://www.habanaelegante.com/Summer99/Pasion.htm> May 1st, 2011.
- Castellanos, Isabel. "A River of Many Turns." *Òṣun Across the Waters: A Yoruba Goddess in Africa and the Americas*. Ed. Joseph M. Murphy and Mei-Mei Sanford. Bloomington: Indiana UP, 2001. 34-45.
- De La Torre, Miguel A. "Ochún: (N)Either the (M)Other of All Cubans (n)or the Bleached Virgin." *Journal of the American Academy of Religion* 69.4 (2001): 837-61.
- Felipe, Carlos. *Réquiem por Yarini. Teatro cubano contemporáneo: Antología*. Ed Carlos. Domínguez Espinosa. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario. 1992.
- Giral, Sergio, Alina Rodríguez, Alexis Valdes, Robert Perdomo, and Espinosa E. Hernández. *María Antonia*. New York, N.Y: Latin American Video Archives, 1990.
- Hispanet Journal 4 (December 2011)

González, Flora M. "De lo invisible a lo espectacular en la creación de la mulata en la cultura cubana: *Cecilia Valdés y María Antonia*." *Revista Iberoamericana* 64.184-85 (1998): 543-57.

Gutiérrez, Mariela. *El monte y las aguas: Ensayos afrocubanos*. Madrid: EHC, Editorial Hispano Cubana, 2003.

----. "Lydia Cabrera y su Yemayá y Ochún, incomparable compendio fluvial de la mitología afrocubana." *Inti: Revista de Literatura Hispánica* 59-60 (2004): 207-14.

Hernández Espinosa, Eugenio. *María Antonia. Teatro cubano contemporáneo: Antología*. Ed. Carlos Domínguez Espinosa. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario. 1992.

Murphy, Joseph M. *Santería: African Spirits in America*. Boston: Beacon Press, 1993.

Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.

Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México, D.F: Siglo Veintiuno Editores, 1982.

Rivero, Maribel. "Expresiones afro-religiosas en la cinematografía cubana." *Rito y representación: Los sistemas mágico-religiosos en la cultura cubana contemporánea*. Ed. Yana Elsa. Brugal and Beatriz J. Rizk. Madrid: Iberoamericana, 2003. 247-58.

Rodríguez-Mangual, Edna M. *Lydia Cabrera and the Construction of an Afro-Cuban Cultural Identity*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2004.

Serrano, Ernesto D, Silvia Águila, Carlos E. Fonseca, Héctor Noas, Annia B. Maure, Eman X. Oña, Isabel Santos, Patricio Wood, Amarilis Núñez, and Mario Limonta. *Los Dioses Rotos: Fallen Gods*. Cuba: Instituto Cubano del Arte, 2008.

Solás, Humberto, Elia Solás, Sergio Benvenuto, Jorge Perugorría, Isabel Santos, and Mario

Limonta. *Miel para Oshún: Honey for Oshun*. Deerfield Beach, FL: Maverick

Entertainment; Maverick Latino, 2004.

Villaverde, Cirilo. *Cecilia Valdés*. Ciudad de La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1990.