

NEGRO: EL COLOR DE UNA RAZA ALIENADA

Juana Herrera Cubas
Universidad de La Laguna

Abstract

The term *Magic* has been commonly misunderstood as only a set of superstitious obscure beliefs, characteristic of an "inferior race", namely the black race. But what is worse, *Black* and *White* magic have been identified with evil and good practices respectively, performed exclusively in remote places like Haiti and Jamaica. This paper examines the original sense of the word, that of an ancestral tradition inherited from the past of which black people have been stripped, as well as the network of connections between its forms in the Caribbees and those in the Canary Islands.

In Love & Trouble, Stories of Black Women es una recopilación de 13 cuentos cortos en los que, una vez más, Alice Walker explora los mitos y misterios de la mujer negra. Las manifestaciones artísticas, tejidas con las finísimas hebras del pasado ¹, y las relaciones hombre-mujer, en sus raíces más primitivas, forman parte de su agenda feminista. Pero tal vez sea "Strong Horse Tea" ², por la crítica sociopolítica que contiene, el cuento más destacado de la serie. En él se pone de relieve la alienación cultural de que ha sido objeto la raza negra, durante más de 300 años, en el nuevo suelo al que fueron transplantados: los Estados Unidos.

Baby Snooks agoniza, víctima de neumonía aguda, mientras la madre, Rannie Toomer, se debate entre el sufrimiento por la espera del médico blanco y su medicina, y el acoso constante de Sarah, una vieja hechicera negra, que sólo confía en la magia de los remedios caseros. Para Rannie estos remedios representan la superstición de la raza negra, un conjunto de prácticas sin valor, reliquia del pasado. Pero la medicina blanca no llegará nunca porque el cartero, conoecedor nato de las costumbres de 'esta gente de color que siempre está pidiéndote algo' ³, decide que lo que

necesita Baby Snooks es la magia de Sarah, que si bien no surtiría efecto sobre los blancos, lo haría sobre los negros. Rannie se ve obligada a aceptar los consejos de Sarah y sale de noche, en medio de una tormenta, a buscar el remedio milagroso: orina de yegua ⁴. Pero cuando regresa ya es demasiado tarde: Baby Snooks ha muerto.

Si comparamos a estos tres personajes por su visión de lo que representa la magia, vemos que el tratamiento es tripartito. En Sarah se encarna la herencia ancestral, el pasado más antiguo en el que la vida y las creencias religiosas estaban estrechamente vinculadas a la naturaleza. Los dioses africanos eran la lluvia, el sol, los ríos, las montañas; su medicina, el conjunto de flores, hierbas, plantas, raíces y animales que proporcionaba el entorno. Los ritos mágicos de curación y religiosos constituyen, por tanto, la manifestación antropológica propia de una cultura tribal primitiva; en definitiva, su identidad. En el cartero, por otro lado, aparecen los valores y la prepotencia de la raza blanca. Es el exponente de la verdad infalible de la ciencia, la ciencia de los blancos, contrapuesta a la magia de los negros, que constituye una manifestación pagana, una tradición en la que se mezclan el oscurantismo y la ignorancia de una raza inferior. Y como la idiosincrasia está bien definida, cada uno debe tener aquello en lo que cree. Por último, la visión de Rannie Toomer representa el vértice de las posiciones anteriores. El color de su piel es el negro, pero el de sus creencias el blanco. La magia es anecdótica, una práctica remota de sus antepasados y, como tal, no tiene efecto más que como símbolo. Sus nuevos preceptos y esperanzas están cimentados en la medicina y el dogma de los blancos.

La negación y el desconocimiento del pasado caracterizados en Rannie Toomer se hacen patentes, contrariamente a lo que encontramos en los cuentos restantes y, en general, en gran parte de la producción de Alice Walker y otras escritoras como Toni Morrison o Toni Cade Bambara, por citar algunas. Representa este personaje, por lo tanto, un aspecto de la mutilación de los valores y de la tradición cultural de la raza negra, hecho que, por otro lado, no es exclusivo del contexto del cuento en que se inserta, sino también de la sociedad de la que se extrae.

Como bien señala Ishmael Reed ⁵ en el prólogo a *Tell My Horse* ⁶, el *Vudú* constituye, desde sus orígenes, mucho más que una religión o un conjunto de prácticas paganas; era el lenguaje común de las diversas tribus de esclavos africanos llevados a Jamaica y Haití, por razones comerciales, y de los nativos del lugar. Como tal, este lenguaje constituía una amenaza constante para las clases gobernantes, por lo que se extendieron rumores de una supuesta conexión entre los practicantes y seguidores de dicho culto y los miembros de la "Secta Roja" ⁷, relacionados con sacrificios humanos y ritos satánicos.

En cualquier caso, lo que resulta evidente es el hecho de la conveniencia de cercenar toda aquella parte que, bien por su mensaje implícito o explícito, supone una forma de propagación de ideas o un establecimiento de alianzas comunes. Y como si de la técnica de narrar un cuento dentro de un cuento se tratara, esto mismo, unido a su condición femenina (ver nota 1), explicaría, posiblemente, la misteriosa desaparición, en su momento, del manuscrito del libro. En un país de blancos

que avanzaba en tecnología y en descubrimientos científicos, la ideología debía ser igualmente blanca, incluso para aquellos cuyo pasado ya estaba definido. Tal vez este hecho de renuncia a los valores propios fue lo que contribuyó a que Zora Neale Hurston decidiera buscar sus raíces culturales más puras en Haití y Jamaica, resultado de lo cual es el libro *Tell My Horse* o, más específicamente, la tercera parte de éste: “Voodoo”.

Cabría señalar la coincidencia de las características que confluyen en ambos lugares, donde los ritos africanos primitivos se han fundido perfectamente con las prácticas caribeñas, originando los cultos religiosos “neoafricanos” representados por el *Vudú*, con aquellas que encontramos en Brasil, donde las formas afrobrasileñas tienen su exponente principal en *Macumba*; Méjico, con una nueva versión de santería conocida como *Palo Mayombe*; Cuba, con las manifestaciones religiosas más puras expresadas a través de la *Santería*, o el caso excepcional de las Islas Canarias —particularmente Tenerife—, donde también perviven los restos de la tradición de la magia. Este hecho obedece a su condición de punto de tránsito entre el viejo y el nuevo mundo —pues es bien sabido que las Canarias constituían una escala en los viajes comerciales y de tráfico de esclavos—, así como a la emigración al continente americano, de la que se tiene constancia comenzó desde antes de los años 30. En todas las ocasiones, los cultos africanos primarios han sido adaptados a las características del nuevo medio dando lugar, de este modo, a un sincretismo singular en Canarias.

Aquí, las formas más elementales de *Vudú*, *Macumba* y *Santería* cubana han articulado la imagen de lo que conocemos por “curanderos” y “santeros” que, como los “houngans” en la religión vudú, ponen su conocimiento al servicio de los creyentes con propósitos curativos o benéficos aunque, también como los “bocors” vudú, sus fines pueden ser maléficos. Según testimonio del “macumba” consultado ⁸, las fronteras entre el bien y el mal, o las atribuciones del “bocor” y las del “houngan”, de acuerdo con Zora Neale Hurston, no están claramente definidas ⁹.

Así, en la jerarquía de rangos vudú ¹⁰, el orden vendría establecido por el “hounci bossal”, seguido por el “canzo” y, finalmente, el “houngan”, cuya misión consiste en servir a los dioses del grupo *Rada* ¹¹, o dioses benignos; esta escala sería equivalente en *Santería* a los “curanderos”, “santeros” y, por último, “macumbas”, entregados a las prácticas de *magia blanca*, las cuales sirven, principalmente, para invocar a los santos. Pero esto también se consigue a través de la *magia negra*, con la diferencia de que, en esta modalidad, son los espíritus los que intervienen tanto para proporcionar ayuda, si bien en el menor número de los casos, como para causar daño. El encargado de llevar a cabo estas prácticas entre los seguidores del vudú es el “bocor”, que se entrega a los dioses *Petro*, deidades malignas. Para estos fines perjudiciales, los “bocors” recurren a la utilización de venenos y sustancias con efectos alucinógenos que se obtienen de hojas y raíces de plantas, peces, sapos etc., práctica conocida como *magia verde*. Destaca la presencia de la “vela negra” ¹², que nada tiene que ver con el color sino, más bien, con el fin para el que

se prepara: la muerte. En su confección intervienen hojas de hiedra y roble venenoso, pimienta negra, restos humanos y, lo más importante, "goofer dust"¹³.

Por último, hemos de señalar dos hechos comunes a ambas prácticas: la inconsistencia ortográfica en los nombres de las deidades (ver nota 8), y la incorporación de imágenes cristianas que vienen a llenar el vacío iconográfico que las caracterizaba¹⁴. En cuanto al panteón vudú, *Dambala*, también escrito *Damballa* o *Damballah*, es el dios supremo. Su símbolo es la serpiente y se le identifica con Moisés. El icono que le corresponde es el de San Patricio porque en él aparecen serpientes¹⁵. En *Santería*, este puesto lo ocuparía *Changó*, o *Chango*, representado por Santa Bárbara, patrona del trueno, gemela además de una deidad africana antiquísima, *Shango*, también relacionada con el trueno¹⁶. Curiosamente, a *Dambala* se le adjudica un carácter bisexual¹⁷ que coincide con los rasgos de *Changó* (ver fotografía número 2 al final). En los casos restantes, las equivalencias no son tan claras, aunque sí resulta evidente la similitud de algunos de los nombres, como apreciaremos en el caso de *Ogoun* y *Ela Ague*, en *Vudú*, y *Ogún*, u *Ogum*, y *Eleguá*, o *Eleggua*, en *Santería*. Las correspondencias, sin embargo, entre las divinidades de esta última y los santos sí están más definidas¹⁸. Así, *Ogum*, dios de la guerra y los metales, se identificaría con San Miguel Arcángel; *Eleguá*, mensajero entre los hombres y los dioses, con el Santo Niño de Atocha; *Orula*, también *Orúnmila*, dotado de poderes para predecir el futuro (nótese la cercanía a la palabra *oráculo*), tendría su representación en San Francisco de Asís; *Ochún*, diosa de los ríos, en la Virgen de la Caridad del Cobre; *Yemallá*, diosa del agua salada, en la Virgen de la Regla y, finalmente, *Obatalá*, diosa de la pureza y la bondad, en la Purísima Concepción.

Si el hecho claro de las fluctuaciones ortográficas, así como la analogía de las prácticas llevadas a cabo en lugares tan remotos como Haití, Brasil o Canarias y el uso de imágenes, cristianas en este caso, para animar el cuerpo de creencias religiosas son consecuencia de la índole eminentemente oral de manifestaciones culturales de este tipo, no es menos cierto que el carácter secreto de algunas de ellas constituye, a su vez, una razón más para justificar dicha índole. Y estos dos ingredientes de clandestinidad y necesidad de una expresión verbal, que ha sido repetidamente amordazada, son los que han moldeado la naturaleza de esta raza. Tal vez es por ello por lo que líderes religiosos como Farrakhan han decidido tomar ventaja y recuperar, aunque con los cánones equivocados, la identidad y sentido de pertenecer a alguna parte, perdidas en un pasado remoto.

Notas

¹ La producción literaria de escritoras negras es bastante reciente, no así su tradición, ya que hasta hace apenas 70 años se les negaba el derecho a expresar cualquier tipo de inquietud cultural. Un ejemplo significativo es el libro *Tell My Horse*, de Zora Neale Hurston, cuyo manuscrito desapareció hasta 1938,

fecha en que se publicó por primera vez. Las formas de expresión se reducían, hasta entonces, a la fabricación de flores y objetos ornamentales y a la confección de edredones —“quilts”—, tejidos a partir de retales de diversos colores y texturas. Los edredones constituyen todo un símbolo dentro de la nueva creación literaria.

² Alice Walker, “Strong Horse Tea” (en adelante SHT), en *In Love & Trouble, Stories of Black Women*, Harcourt Brace Jovanovich, 1973, págs. 88-98.

³ SHT, pág. 96.

⁴ “Orina de yegua” es la sustancia a la que Sarah llama “strong horse tea” y que, a su vez, da título al cuento.

⁵ Ishmael Reed, Foreword to *Tell My Horse, Voodoo and Life in Haiti*, New York, Perennial Library edition, 1990, pág. xiii. Esta será la única mención que haremos a esta edición, correspondiente a la 2ª de la obra (ver nota 6).

⁶ Zora Neale Hurston, *Tell My Horse* (TMH en adelante), Turtle island, Berkley, 1981. Esta será la edición a la que, a partir de ahora, nos referiremos.

⁷ TMH, págs. 220-22, también mencionado por Ishmael Reed (ver nota 5).

⁸ El “macumba Toni” es la fuente principal en la recogida de datos correspondientes a la situación de la magia y prácticas religiosas “no ortodoxas” en Tenerife. Queremos resaltar el carácter oral propio de esta tradición que explicará, sin lugar a dudas, la variedad de las formas ortográficas de muchos nombres de dioses, así como los puntos de conexión entre la religión vudú y el sincretismo religioso al que aludíamos anteriormente, al citar la situación de Canarias. Utilizaremos el término *Santería*, en adelante, para referirnos a dicho sincretismo.

⁹ TMH, pág. 165.

¹⁰ TMH, pág. 185.

¹¹ TMH, pág. 139. En esta misma página aparece la referencia al grupo de dioses *Petro*, que también nombramos.

¹² JH Kaydeda, *Gran enciclopedia de la magia*, tomo VI, ed. Unión aragonesa del libro, SL, pág. 1265.

¹³ “Goofer dust” es el nombre que se da a la tierra que rodea a los ataúdes y que, como señalaron en su momento los doctores Domingo Foriero y Pasteur, contiene millones de organismos mortales, producto de la putrefacción de los cadáveres. Los “bocors”, grandes conocedores de la tradición cultural heredada de los antepasados, utilizan esta tierra para producir la muerte a la víctima elegida. TMH, págs. 251-52.

¹⁴ Algunos observadores han señalado que cada uno de los dioses y loas haitianos tiene un equivalente cristiano. Tal como lo explica Zora Neale Hurston, y ratifica además “macumba Toni”, lo único que hay de cierto en ello es la necesidad de una representación visual de los dioses para los devotos y, puesto que ningún artista ha plasmado tales imágenes, se ha recurrido al santoral cristiano (ver fotografías números 1, 2 y 3 al final), y se han seleccionado aquellos que, por el simbolismo, coinciden con los suyos. TMH, pág. 138.

¹⁵ TMH, pág. 139.

¹⁶ TMH, pág. 138.

¹⁷ El carácter bisexual al que se alude responde a los conceptos de creador y fuente de vida que convergen en él. TMH, pág. 142.

¹⁸ Agún Efundé, *Los secretos de la Santería*, Library of Congress Catalog, ed. Cubamérica, Miami, Florida, 1978.



Las imágenes cristianas constituyen la representación visual de los dioses y loas haitianos de la religión vudú y de las prácticas de *Santería*.



En *Changó* aparecen rasgos femeninos en un cuerpo eminentemente masculino.