

José A. Escarpanter

## Mito, tragedia y sincretismo religioso en *Requiem por Yarini* de Carlos Felipe

Aunque el elemento negro aparece desde muy temprano en la escena cubana, no sucede lo mismo con las creencias que sustentan sus diversas tendencias religiosas. Durante el siglo XIX se asiste a un florecimiento de la presencia negra tanto en la narrativa como en la poesía y el teatro, en este último, especialmente en el ámbito del teatro popular, llamado vernáculo o bufo<sup>1</sup>. Pero en todas estas manifestaciones artísticas no se plantea, por evidentes presiones de índole política y religiosa, el trasfondo metafísico del negro cubano. Hay que esperar hasta la llegada de la república a comienzos del siglo XX para que investigadores como Fernando Ortiz y Lydia Cabrera comiencen a penetrar en ese amplio espacio cultural<sup>2</sup>. Animados por esta labor, un buen número de creadores en todas las artes, animados por el ejemplo del Harlem Renaissance y la moda negra imperante en París, se dedican a abordar con profundidad el mundo espiritual de los afrocubanos. Entre ellos, Wilfredo Lam en la pintura, Ernesto Lecuona, Eliseo Grenet, Jorge Anckerman y Amadeo Roldán en la música, Alejo Carpentier, Rómulo Lachatañeré y Carlos Montenegro en la narrativa y Nicolás Guillén en la poesía son ejemplos elocuentes.

Ante el hecho que el teatro cubano es la cenicienta de las artes insulares, ese interés en la escena de aquellos años se mantuvo más en los aspectos superficiales del mundo negro apoyados en la riqueza de las danzas y la música, así como en los tradicionales tipos del sainete vernáculo, entre los que se destacaron la mulata zandunguera y la figura del negrito, siempre interpretado, como en los minstrels norteamericanos, por un actor blanco convenientemente maquillado.

Al producirse el auge de la zarzuela cubana a fines de los años veinte del siglo pasado, la mencionada mulata zandunguera se transforma en protagonista de un buen número de ellas, como lo indican varios de sus títulos: *María la O* (1930) y *Rosa la china* (1932) de Sánchez Galagarra y Lecuona, *Cecilia Valdés* (1932) de Agustín Rodríguez y Gonzalo Roig. Aunque ese personaje ahora alcanza una dimensión más humana pero que siempre incide en lo melodramático, nunca aparecen entre sus rasgos huellas de las creencias africanas trasladadas a la isla<sup>3</sup>.

En el terreno del llamado "teatro culto", el número de obras escritas en esos años sobre el tema fueron pocas, pero hay una de indudable calidad, aunque se publicó mucho más tarde (1944) y no ha subido jamás a un escenario. Se trata de *Juana Revolico* de Flora Díaz Parrado, donde la mulata zandunguera ahora es "mulata casi negra, de cuarenta y cinco años, ojos expresivos amorosos, ojeras pronunciadas y pelo tieso"<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Sobre la labor artística del negro cubano consúltese *Cultura afrocubana* 4 de Jorge e Isabel Castellanos, Miami, Universal, 1994.

<sup>2</sup> Son fundamentales sobre el tema las obras de Fernando Ortiz *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, La Habana, Ed. Cárdenas, 1951 y de Lydia Cabrera, Miami, Universal, 1975.

<sup>3</sup> Sobre el tema de la zarzuela cubana, consúltese *La Venus de bronce. Hacia una historia de la zarzuela cubana* de Enrique Ríos Prado, Boulder, CO, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2002.

<sup>4</sup> Matías Montes Huidobro. *El teatro cubano durante la república. Cuba detrás del talon,*

Es después de estos años que Carlos Felipe incursiona en el mundo de las creencias afrocubanas en *Réquiem por Yarini*. La obra se publicó en 1960, pero su composición se había concluido varios años antes<sup>5</sup>. Curiosamente esta pieza aparece en el momento en que el tratamiento de los mitos griegos es materia casi agotada en el teatro occidental, después de las aportaciones del teatro germánico, el francés y aun el escrito en ambas Américas<sup>6</sup>. Gran parte de las obras que integran esta corriente internacional presenta dos rasgos comunes: la ubicación de la historia presidida por un mito sucede en un espacio físico y temporal concreto y la interpretación de la leyenda a menudo se hace desde una perspectiva antiheroica, en contraste con la dignidad prevaleciente en los originales. El agudo sentido del humor, la banalidad de la vida diaria, la contradictoria condición humana y el lenguaje coloquial socavan en muchas de estas piezas la fuerza luminosa y primitiva que alentó en las historias ancestrales.

Sin embargo, en la etapa de extinción de esa tendencia, *Réquiem por Yarini* ostenta el interés de proponerse la creación de un auténtico mito de carácter cubano en el sentido más ortodoxo y tradicional del término. Un mito que no reelabora un asunto del acervo cultural occidental, sino que se construye partiendo de sucesos de la historia cubana y aplicando el mismo sistema de motivos que funcionó en el surgimiento de los mitos antiguos.

G. S. Kirk al establecer los elementos caracterizadores del mito como fenómeno antropológico, en *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas* señala que el mito, a diferencia del cuento popular, siempre trata de un personaje específico y no genérico, quien aparece ligado a una determinada región. El desarrollo de la trama no depende de disfraces ni de triquiñuelas, como en el cuento popular, sino que es consecuencia de las reacciones imprevisibles de personalidades bien individualizadas. Kirk afirma que el mito posee una fantasía sin límites y que el factor sobrenatural produce grandes cambios en la acción. Este autor opina que muchos mitos se refieren a temas serios que tienen una cierta finalidad, como la de establecer o confirmar derechos o instituciones y que el mito se desarrolla usualmente en un pasado atemporal, aunque puede introducirse en él detalles de la vida cotidiana.

Si se indagan estos componentes en *Réquiem por Yarini*, de inmediato se advierte que todos ellos están presentes en el texto. La acción gira en torno a Alejandro Yarini, una figura conocida de la historia de los primeros años de la Cuba republicana en su triple condición de político, tahúr y proxeneta<sup>7</sup>. Yarini, legendario por su in-

---

Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2004, p. 387.

<sup>5</sup> En 1956 Carlos Felipe le dio a conocer al autor de este trabajo el texto manuscrito de la obra.

<sup>6</sup> Desde fines del siglo XIX se produce un creciente interés por los mitos clásicos avivados por las investigaciones de Sigmund Freud. Debe recordarse en Austria a Hugh von Hofmannsthal (*Electra*, 1903; *Edipo y la esfinge*, 1906); en Francia a André Gide (*Edipo*, 1931), Jean Giraudoux (*La guerra de Troya no ocurrirá*, 1935); Jean Anouilh (*Antígona*, 1942). En Estados Unidos sobresale Eugene O'Neill (*A Electra le sienta bien el luto*, 1931) y en Cuba, Virgilio Piñera (*Electra Garrigó*, 1941).

<sup>7</sup> Alberto -y no Alejandro- Yarini y Ponce de León (1988-1910) procedía de una prestigiosa

teligencia y su seducción personal, murió tempranamente a manos de un rival en los negocios prostibularios y su sepelio fue uno de los más concurridos de su época. Existe en la obra, por tanto, un personaje específico que aparece inmerso en un mundo concreto y en un tiempo determinado. La acción de la pieza sucede la noche del asesinato de Yarini, el 22 de noviembre de 1910, en uno de sus burdeles. Los acontecimientos en el plano humano se catalizan por dos seres que cumplen los requisitos de personalidades bien individualizadas que cita Kirk: Luis Lotot, el mayor adversario de Alejandro, y la Santiaguera, la ramera más solicitada y hermosa de aquel momento. Ambos tienen reacciones imprevisibles: Lotot se enamora de esta mujer y La Santiaguera, arrastrada por una incontrolable pasión hacia Yarini, se comporta en forma rebelde frente a las rígidas disposiciones de los dos hombres. Se ha hecho referencia antes a los sucesos en el plano humano porque por encima de éstos, en el plano sobrenatural aparece la intervención decisiva de la Macorina, quien a lo largo de la acción es la que traza el destino de Yarini. Históricamente la Macorina fue la prostituta más famosa de La Habana en las primeras décadas del siglo XX, celebrada en poemas y canciones populares<sup>8</sup>. Víctima de un accidente automovilístico, quedó desfigurada y, hundida en la miseria, vivió oscuramente hasta mediados del siglo XX. Sin embargo, en el texto de Felipe se la presenta como muerta mucho antes de que Yarini se iniciara en el tráfico carnal: una licencia poética que posibilita que desde la realidad de ultratumba la Macorina, quien había vivido libre del yugo de los proxenetas porque consideraba que ninguno era digno de su sumisión, se empeña en disfrutar a Yarini, para lo cual es necesario que este se integre al mundo de los muertos. Elevada a la categoría de diosa del amor en el mundillo de los chulos y las rameritas del barrio de San Isidro, la Macorina responde en la obra a la fantasía sin límites que Kirk encuentra en el mito y desempeña la función del elemento sobrenatural que establece giros profundos en la trama, pues es ella quien enciende en la Santiaguera el amor por Alejandro, la que confunde a este en el juego de la charada por el cual pierde a la Santiaguera y quien hace posible la huida de esta del coche en que Lotot se la lleva triunfante.. Su presencia, mera alusión al comienzo de la pieza, se acrecienta en su transcurso, al presentarse a la puerta del prostíbulo donde ocurren los acontecimientos y después, ya corporizada, a través de la voz de Bebo la Raposa, el santero.

El aspecto de la finalidad del mito para establecer o confirmar derechos o instituciones señalado por Kirk se halla en la concepción que los personajes antagónicos de la pieza, Yarini y Lotot, tienen del comercio amatorio. Para ambos la prostitución no es una lacra social, sino una actividad de estirpe religiosa en pugna con la moral judeocristiana imperante. Como muy bien ha destacado Matías Montes Hui-

---

familia habanera. Se dedicó muy tempranamente al proxenetismo, estuvo relacionado con la secta religiosa de los negros Abakuá y se postuló como candidato por el Partido Conservador, para cuya campaña contó con el apoyo del bajo mundo del barrio de San Isidro y los miembros de la mencionada sociedad secreta. Murió en una riña callejera entre sus hombres y los de la banda rival del proxeneta francés Luis Lotot.

<sup>8</sup> Entre estas obras se encuentran el poema *Macorina* del escritor español Alfonso Camín y canciones populares como el son *Ponme la mano aquí, Macorina* popularizado por la cantante hispanoamericana Chabela Vargas.

dobro en *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*, Yarini y sus secuaces se valoran oficiantes de una congregación espiritual que, como cualquier otra, responde a leyes precisas y confronta problemas con el ambiente en que se desenvuelve, así Yarini declara en el segundo acto:

*Poseemos el instinto de la belleza femenina y el de la capacidad de la mujer para el amor; buscamos los más altos exponentes de estos dones de la naturaleza; los sustraemos al egoísmo burgués del matrimonio y, dadivosamente, a cambio de una módica cuota indispensable, los ponemos al alcance de los hombres todos, para que colmen su hambre de amor y de belleza. El "souteneur" tiene mucho de un dios que sintiera compasión por los hombres<sup>9</sup>.*

Kirk explica los motivos más frecuentes en específicamente poseen los mitos griegos que tienen como figura central un héroe. La mayoría de ellos convergen en el protagonista de esta pieza. Kirk destaca que abundan los acertijos y ya se ha hecho mención del juego de la charada china en que Yarini se equivoca al intentar descifrar el enigma del verso. Este suceso corresponde también a las abundantes competiciones en las que se ven envueltos los héroes helénicos. Existe, además, la metamorfosis, que en las leyendas antiguas por lo general convierten al personaje en algún animal. Aquí se produce de un modo más sutil, pues se trata de una mutación de índole interior. Así es evidente el profundo cambio que se experimenta en el Yarini señor de los prostíbulos, dominador estricto que se manifiesta en el primer acto, y el Yarini enamorado de la Santiaguera en el último. La venganza es un ingrediente importante en los mitos helénicos y se manifiesta también en la pieza de Felipe, pues Yarini muere a manos de Lotot por haber incumplido el resultado de la apuesta. La disputa entre familias, muy común en las historias antiguas, está encarnada en la rivalidad entre los dos seres más poderosos del bajo mundo habanero. La presencia de profetas y videntes tiene su resonancia en el texto cubano en la figura de Bebo la Raposa, el santero, quien en el primer acto cumple también con el recurrente motivo de los oráculos al leer en los caracoles la inminente muerte de Yarini. Bebo trata de conjurar este desenlace ante la petición desesperada de la Jabá, pero como en muchos asuntos griegos, nada puede hacerse. El oráculo vence frente al esfuerzo humano: hay que recordar el caso paradigmático de Edipo. En las leyendas griegas existe a menudo una prenda de vida, es decir, la existencia del protagonista depende de algún detalle especial. En el caso de Yarini, su salvación se lograría si cumpliera la orden de Changó, quien pone como condición que Alejandro no deberá volver la vista hacia atrás hasta que amanezca, pero la voz de la Santiaguera, como la de Eurídice en la leyenda de Orfeo, le hace incumplir el mandato. En la cultura helénica abundan las historias en que los dioses se enamoran de héroes y mortales a quienes logran siempre conquistar. Si se interpreta a la Macorina como una heroína que a su muerte recibe poderes especiales, ella cumple a plenitud este detalle. La Macorina despliega todo su poder en la consecución de Yarini, como Zeus en su propósito de seducir a Europa. Por esta conducta, además, la Macorina representa la creencia del poder absoluto de los seres divinos sobre los mortales, pues la Santiaguera, como

<sup>9</sup> Carlos Felipe. *Teatro*, Ed. José A. Escarpanter y José A. Madrigal, Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1988, p. 464. Todas las citas de la obra pertenecen a esta edición.

Fedra en el mito griego no es más que un instrumento propicio de la Macorina para hacer sucumbir a Yarini. Por ello, a la muerte de este se deja arrastrar sin rechazo por el vencedor Lotot. En su condición de heroína muerta, se puede ver a la Macorina como uno de aquellos difuntos que con frecuencia vagaban en torno a las tumbas en demanda de culto. Así la Macorina, reina del vivir prostibulario habanero de otro tiempo, exige como muestra de reverencia la pieza más brillante de ese mundo, o sea, Alejandro Yarini.

Como se ha venido comprobando en esta exposición, Felipe consigue crear un mito de raíz cubana en *Réquiem por Yarini*. Pero una vez expresada esta afirmación, sobreviene una pregunta que desborda el marco de este trabajo, pero que resulta necesaria para calar en la intención última del autor: ¿por qué su interés recayó en Yarini, una figura del mundo del hampa y no en una de carácter enaltecedor? La respuesta parece dada por dos explicaciones. La primera es de índole intelectual: la teoría del subconsciente de Jung aplicada a la realidad cubana. La sensualidad de la naturaleza insular, acentuada por el machismo ibérico genera, siguiendo los postulados de Jung, la admiración de la colectividad de hombres y mujeres por un personaje como el Yarini histórico, joven, guapo, seductor, inteligente y decidido, quien parece que en la vida disfrutó e hizo disfrutar a las hembras más hermosas de su tiempo y que en el texto de Felipe a su muerte obtuvo la recompensa del arquetipo de belleza femenina, o sea, la Macorina.

La segunda explicación es de carácter histórico. El recuento de la república democrática cubana en cierto sentido es una suma de corrupciones envueltas en grandes palabras. Esta situación parece reflejarse de modo preciso en el microcosmos del burdel de la calle San Isidro donde transcurre la acción del drama.

Estas evidentes conexiones con los mitos, especialmente los griegos, propician el acercamiento a otra manifestación esencial de la cultura helénica: el género de la tragedia, que, sin duda alguna, proporciona los cimientos, tanto de orden semántico como de estructura externa, a *Réquiem por Yarini*. El personaje de Yarini, además de cumplir con los requerimientos de un mito, resulta, además, un ejemplo de héroe trágico, según los conceptos de Aristóteles en su *Poética*. Se trata de un ser donde se entrecruzan rasgos positivos y negativos. Es gallardo de estampa, fascinante en su trato, valiente y arriesgado en el juego, astuto en los negocios, disciplinado en sus emociones, cumplidor de la palabra empeñada y fiel a sus amigos, pero también es autoritario con sus pupilas, participa en los vaivenes políticos nada honestos de la república acabada de nacer y, sobre todo, comete un error (la *hamartía* griega) al enamorarse de una de sus mujeres. Por esta última transgresión, como todo héroe trágico, sufre y encuentra la muerte, que temía profundamente. Pero tras las puertas de ese misterio le aguarda la Macorina para la glorificación y la plenitud de un amor que no pudo consumarse en este mundo bajo el signo de la carne porque los tiempos históricos de la pareja no habían coincidido.

Como es frecuente en el género trágico, este héroe cuenta, por una parte, con un antagonista, en este caso Lotot, y, por la otra, con un personaje de toda su confianza, La Jabá, mulata ya entrada en años, quien vive para obedecer, aconsejar, proteger y defender a Yarini. En ella resuenan ecos de las nodrizas clásicas, pues une a su resignado amor por el Yarini-hombre, la enorme ternura de una mujer que con-

funde su vida y sus inquietudes con las de la persona a quien ama y sirve, como sucede en *Hipólito* y *Medea* de Eurípides. También, como se ha mencionado, interviene en la trama un adivino que predice el final del héroe, Bebo la Reposada, y un coro compuesto de los hombres fieles al protagonista y las prostitutas bajo su mando. Este coro está concebido al estilo de Sófocles, pues funciona como mitad actor y mitad espectador.

En la estructura del texto Felipe, quien en obras anteriores, como *El chino*, *El travieso Jimmy* y *Capricho en rojo* ha experimentado con espacios y tiempos diferentes, aquí se ajusta a los postulados de la tragedia neoclásica con las unidades de tiempo, acción y lugar.

Las ideas religiosas y los ceremoniales que concurren en *Réquiem por Yarini* provienen de tres fuentes que son, en orden de importancia, la mitología griega, como se ha mencionado ya, la santería y las creencias espiritistas. Es obvio que la primera es una aportación de la cultura occidental, pero las dos últimas son manifestaciones de perfiles netamente cubanos.

La presencia de lo helénico se manifiesta en una enorme variedad de registros. Se advierte, sobre todo, en los rasgos de algunos personajes y en el carácter de algunos sucesos. Lewis Farrell en *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality* (1921) distingue varias clases de héroes que protagonizan los mitos: los héroes-dioses hieráticos de origen cultural, como Trofonio; los héroes o heroínas sacros que se hallan asociados a algún dios como sacerdotes o sacerdotisas, como Ifigenia; las figuras profanas que a veces pueden llegar a ser divinidades, como Hércules y los Dióscuros; los héroes épicos, como Héctor y Aquiles; los héroes epónimos, como Bolo y Dánao, y unos cuantos seres de existencia histórica a quienes se les hizo héroes a su muerte. Si se aplican estas categorías a los personajes de este texto, Yarini encuadra entre las figuras profanas que a veces llegan a divinizarse, como Hércules. Es curioso que en el personaje cubano concuerden dos motivos importantes como en Hércules: la necesidad de ejecutar tareas supuestamente fatales y la esclavización de una mujer. Pero a diferencia del héroe griego, que resulta siempre vencedor, Yarini sucumbe en sus empresas, es decir, en la apuesta con Lotot y en el sometimiento incondicional a la Santiaguera, dominada a su vez por la Macorina. Si se acepta la interpretación de la prostitución como una actividad religiosa. La Jabá responde, sin duda alguna, a las heroínas sacras, pues ella, como Ifigenia, cumple las funciones de una verdadera sacerdotisa en la administración de los negocios de Yarini y en las continuas plegarias por la salvación de este. La Macorina, a su vez, resulta una figura que vivió realmente y a quien se la hizo heroína después de su muerte. Como algunos mitos de la cultura helénica, la Macorina en el otro mundo adquiere poderes especiales otorgados por dioses superiores. Y ya se ha señalado que su propósito de poseer a Alejandro es el que desata el conflicto principal de la obra.

En los mitos de los héroes griegos con frecuencia hay un trasfondo histórico, como ocurre con los personajes relacionados con la guerra de Troya. En la pieza de Felipe, las circunstancias del medio sociopolítico del momento de la acción son aludidas a menudo y conspiran contra la posibilidad de que Yarini pueda escapar.

Si la cultura griega proporciona los motivos fundamentales de la trama, la santería aporta aquellos que sitúan inequívocamente la acción en Cuba. El politeís-

mo, el antropomorfismo y la magia comunes a ambas creencias facilitan el empeño. La santería es el sincretismo de la religión yoruba que llevaron los esclavos africanos al medio insular con factores de la religión católica que los españoles se empeñaron en imponerles. En el texto se invoca a divinidades sobresalientes en el panteón yoruba, especialmente a dos: Changó, casi siempre citado en su versión sincrética de santa Bárbara, y Elegguá, el dios de los caminos, es decir, de la vida y el destino de los mortales. El oráculo se manifiesta en el ritual de los caracoles y la purificación de Alejandro se busca en un típico despojo santero con el acompañamiento de los tambores batá.

El elemento espiritista, mucho menor que los dos anteriores, aparece, sobre todo, en términos que usan los personajes y en algunas ideas. Así la Jaba afirma que la Macorina "desencarnó", (431, 468) y Yarini se refiere al instante de la muerte como "el momento del desprendimiento." (471) La Jabá ruega que "Queden los fantasmas en su reino de luz o de sombras. Que no perturben a los que recorren el tránsito de la tierra (...)." (470) Y Bebo la Reposita alude a la vejez de uno de los santeros de la siguiente manera: "Su materia vieja y cansada...está trabajando por ti." (473) Las ideas espiritistas informan también la descripción de la Macorina. Cuando esta se manifiesta, lo hace siempre envuelta en una aureola de blancura, signo de los espíritus buenos. "Ese refulgente manto blanco, encendido en luz. Un ser de mucha luz", así la ve Bebo la Raposa. (483)

Como puede observarse por este acercamiento a *Réquiem por Yarini*, Carlos Felipe logró en esta pieza una obra llena de elementos que gravitan sobre la riqueza cultural de la isla y con ella uno de los mejores ejemplos del teatro cubano escrito en el siglo XX.

### Bibliografía

**Cabrera, Lydia** (1975), *El monte*. Miami: Universal.

**Cros Sandoval, Mercedes**. (1975), *La religión afrocubana*, Madrid: Playor.

**Felipe, Carlos** (1988), *Teatro*. Ed. José A. Escarpanter y José A. Madrigal. Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish-American Studies.

**González Freire, Natividad** (1961), *Teatro cubano (1927-1961)*, La Habana, Ministerio de Relaciones Exteriores.

**Kirk, G. S.** (1985), *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, Barcelona, Paidós.

**Leal, Rine** (1976), *En primera persona (1957-1966)*, La Habana, Instituto del Libro.

**Montes Huidobro, Matías** (1973), *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*, Miami, Universal.

(2004) *El teatro cubano durante la república. Cuba detrás del telón*. Boulder CO, Society of Spanish and Spanish-American Studies.

**Ortiz, Fernando** (1951), *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, La Habana: Ed. Cárdenas.