

LA POSESIÓN (PRIVILEGIO DE LA TEATRALIDAD)

Tomás González Pérez

¡Aquí estamos!
La palabra nos viene húmeda de los bosques,
y un sol enérgico nos amanece entre las venas.
El puño es fuerte
y tiene el remo.

.....
Nuestro canto
Es como un músculo bajo la piel del alma,
nuestro sencillo canto.
Traemos el humo en la mañana,
y el fuego sobre la noche,
y el cuchillo, como un duro pedazo de luna,
apto para las pieles bárbaras;
traemos los caimanes en el fango,
y el arco que dispara nuestras ansias,
y el cinturón del trópico,
y el espíritu limpio.
Traemos
nuestro rasgo al perfil definitivo de América.

Nicolás Guillén, *Llegada*

Entre los diversos significados que se le conocen a la palabra “oricha” y “orisha”, tomaremos aquel que puede ser insertado en *Ohun ti a ri sa*: “el que se compone de pedazos dispersos”. En cierto sentido, un oricha es una recopilación de las muchas conductas que constituyen una personalidad arquetípica.

Se cuenta en uno de los muchos mitos yorubas que “Oricha vivía solo en una cabaña al pie de una enorme roca. Para no estar solo fue al mercado y se compró un esclavo. Desde el primer momento el esclavo fue de gran utilidad para su amo. Al tercer día, el esclavo le pidió una parcela de tierra a su amo para cultivarla y, en sólo dos días, trazó los linderos de una finca. Pero era esclavo y, por ello, todo el tiempo alimentaba su odio al amo, planeando

el cómo matarlo. Un día, el esclavo le hizo una emboscada a Oricha. Lo esperó encima de la gran roca, al pie de la cual tenía su cabaña Oricha. Cuando el esclavo vio venir a su amo e introducirse en la cabaña, dejó caer desde lo alto de la roca un gran pedrusco sobre ella. Oricha, de esta forma, fue aplastado y desbaratado en cientos de ‘pedazos’ que se esparcieron por todo el mundo”.

Los orichas en Nigeria han llegado a alcanzar el número de seiscientos. Al Brasil llegaron unos cincuenta, que han quedado reducidos a unos dieciséis en el “candomblé” y ocho han pasado a “umbanda”. A Cuba también llegaron unos cincuenta orichas, de los cuales se adoran en la actualidad, en los cultos más secretos, un número por debajo de los cuarenta, sin contar con los “camino” que poseen cada uno de estos orichas. A modo de ejemplo, podemos comentar que la relación de “camino” de Elegua-Eshu, recogida por Lydia Cabrera en su libro *Yemayá y Ochún* (1974), alcanza unos ciento diez “camino”.

Los orichas son concentraciones de energía que andan desprovistas de un cuerpo material que ya perdieron. La “energía concentrada” por el oricha, como he dicho anteriormente, es el resultado de una historia personal en extremo apasionada que se mantiene a través de todos los tiempos. Vistos desde este ángulo, los “arquetipos” no son otra cosa que “energía concentrada” por una saga personal furibunda.

Los orichas han llegado a ser lo que son porque algunos hombres sostuvieron en vida conductas llevadas al extremo. El oricha, de otra parte, es un exceso de personalidad, una personalidad límite, de un hombre genérico en una raza determinada y que, por ello mismo, es afín con todos los hombres y con todas las razas. De aquí todas esas coincidencias entre culturas y dioses, tales como los panteones hindúes, griegos, egipcios, mayas, aztecas, yorubas, ararás, etcétera.

Toda esta aparente “dispersión” cultural ha llevado a elaborar a algunos investigadores, la teoría de un centro cultural, cuyos restos descansan inmersos en el mar de arena que es el desierto del Sahara. Se cree éste el lugar donde yace una especie de Atlántida, un portento cultural que irradió sus ramificaciones a Egipto, Grecia, a todo el Medio Oriente, a China, la India, al Tibet, y a todas las culturas que constituyen el complejo cultural del golfo de Guinea, en África (Nigeria, Dahomey, Ghana, etcétera). En todos estos pueblos hay coincidencias religioso-culturales: de dioses, de oráculos, de diseño y confección de piezas rituales, de tabúes y simbologías.

Don Fernando Ortiz, el sabio cubano que desveló el patrimonio de los africanos en la cultura del Nuevo Mundo, dice que “en las prácticas y ritos crípticos de las sectas secretas de los negros africanos es donde mejor puede

descubrirse cómo debieron surgir, de las simbólicas pantomimas de los primitivos *misterios*, los factores del teatro literario”, y agregaba que “de estos ritos pantomímicos procedentes de ultraoceánicas culturas, de primevales simbolismos y de históricos antecedentes milenarios, varios se practican todavía en Cuba” y es “donde podrían estudiarse a lo vivo los gérmenes del teatro universal en lo fundamental nada o poco contaminados por la cultura troncal del país, se pueden estudiar los ritos iniciatorios”. Más adelante aclara que “estos ritos no son exclusivos de los negros africanos; se hallan en numerosos pueblos de análogos rangos de cultura, de donde fueron pasados a instituciones más civilizadas, como a los *misterios* egipcios, minoicos, griegos y romanos, y aún se mantienen en estos tiempos modernos con su originario alegorismo resurreccional” (1981).

Esta premisa del maestro Ortiz nos sirve para no perdernos en el presupuesto de un complejo de inferioridad, por el que se ha tomado como modelo siempre a Grecia, ya que, hasta hace muy poco, se creía que sólo en este pueblo residía el origen del teatro. Conviene aclarar que el origen del teatro no puede remitirse sólo a su literatura, ya que el teatro, como fenómeno vivo es un acto revelador, en el que lo divino es encarnado por un actor.

Jerzy Grotowski, uno de los más grandes reformadores del teatro de hoy, sostenía que basta que exista el actor para que se produzca el hecho teatral (1970). No creo que haya que fundamentar la existencia del fenómeno teatral adscribiéndose a las premisas del teatro griego. No hay que buscar la existencia de un diálogo entre el coreuta y el coro, entre un protagonista y un antagonista, para que se dé certeza de teatro. Hay teatro cuando el hombre, provocando el vacío, es decir, destruyendo los obstáculos de su personalidad cotidiana, asume el contacto con lo arquetípico universal.

En los estratos tempranos de la humanidad todo arte tenía un fin utilitario; no habría placer sino urgencia. El arte estaba ligado a la supervivencia. Se hacía arte para vivir, para no morir, y todas las especificidades del arte estaban totalmente integradas a ese fin. La pantomima, la danza, la música, la plástica, el canto, la palabra o el sonido, los conjuros, servían al fin de atrapar, no solo al animal, sino a lo divino que permitiera atrapar ese animal.

No quisiera detenerme en otros cuerpos de danza que siempre he considerado posteriores al de aquella representación que permitía la buena caza. Por ello he excluido con toda intención danzas lúdicas, de celebración, etcétera.

Hay representaciones rupestres que no muestran sólo al animal que se quiere atrapar, como las de los “santuarios” en las cuevas de Lascaux, Pech Merle, Altamira y La Pasiega; en Tassili, así como en las pinturas encontradas en los países africanos, se pueden ver imágenes de hombres que danzan, en la representación mágica de atrapar el animal: hombres blandiendo lan-

zas o arcos y flechas, en plena faena de caza; pero vestidos por una especie de halo mágico alrededor de las cabezas y, en alguna parte de estos murales, hay algún otro hombre disfrazado con la piel del animal.

La danza es, en lo más primigenio de la historia humana, un rito por el cual, no sólo se trasmite el trasunto pedagógico del cómo atrapar un animal, sino que, primero que cualquier otra cosa, se busca, por medio de los pasos, de la reproducción mimética, de la investidura con la piel, de la reproducción de la cabeza del animal por medio de una máscara o por medio de algún maquillaje litúrgico, el modo de hacer contacto con lo *divino* que permita atrapar al animal. El hombre primitivo, como el africano de hoy, sabe qué animal va atrapar. No es que lo presenta, sino que para él el tiempo no se divide tan claramente en pasado, presente y futuro. Esto se puede observar en el “griot” africano, ese actor total, bailarín, músico, dramaturgo, memoria viva de toda la saga de un pueblo. El “griot” no recuerda, no rememora, sino que ejecuta una suerte de “las cosas siempre fueron y serán como son ahora que las vivo en la ejecución”. En realidad, para el negro africano, no hay representación, sino encarnación, una trascendencia donde el hombre da paso a algo que lo posee y, a la vez, está contenido en él. Tanto lo encarnado, como el que lo encarna, son partes de un mismo universo. Se es persona en el día a día; pero en el rito se es esa persona trascendida. Se encarna algo que ha sido real y que ahora no lo es porque está en el ámbito de lo divino. Los trascendidos es “otra cosa de uno mismo”, conseguida o concebida por medios mágicos.

“Los ritos son principalmente [dice don Fernando Ortiz] danzas imitativas. En todo el mundo, en su fase mágico-religiosa, el hombre danza cuando el moderno solo haría una plegaria, quizás, meramente mental, o cantaría un himno. Aquel necesita actuar directamente, tratar de obtener lo que anhela, haciéndolo él mismo o imitando su realización para provocar sugestivamente su efectividad; haciendo él en pantomima, o sea en drama, lo que espera sea hecho en realidad. Y esto no es exclusivamente característico de los negros, sino de todas las culturas párvulas” (1981: 269).

Jane E. Harrison, en su libro *Epilegomena to the Study of Greek Religion*, de 1921, señala que “la voz griega para significar rito es *dromenon*, que quiere decir ‘una cosa hecha’”. Mas quiero recalcar una vez más que el hombre primitivo, al tratar de obtener lo que desea, lo hace poniendo a lo divino bajo su control. El rito es el modo con que pone el hombre lo divino a su servicio, asumiéndolo como algo venido de afuera o que, a lo menos, se produce en el acto. Por esto creo que el arte primitivo, sobre todo, el de los negros africanos, no es sólo arte de imitación, sino también es arte trascendente, porque su fin no es sólo imitar lo real, sino atrapararlo desde antes.

Las danzas de caza, en este proceso mágico-religioso, poseen un elemento que debe ser destacado. El cuerpo del hombre adopta cierta postura, una como de concentración de energía, como de cese de respiración y latido, los pies firmes en el piso, un poco separados el uno del otro, las rodillas algo flexionadas para permitir el deslizamiento de los pies más que el paso fortuito, la columna ligeramente encorvada, con la cabeza proyectada hacia delante y las manos ocupadas con el arma, bien sea la lanza o el arco y la flecha.

El deslizamiento de este acecho lo vamos a encontrar en todas las danzas del complejo cultural afrocubano. Ésta será como postura base. Este deslizamiento en acecho también se hace visible en los desplazamientos del teatro Noh, Kabuki y aún en el moderno Butoh en el Japón. Esta postura nos hace observable el nexo del hombre primitivo con la energía universal.

En toda danza, menos en el ballet clásico donde la sofisticación del rococó del XVIII tiene su imperio en la imitación neoclásica, el danzante está en contacto con la tierra: los pies, a pesar de las evoluciones, permanecen en contacto con el piso.

En las danzas de origen africano, el hombre golpea la tierra, para estimular y tomar la energía de la tierra. Este golpeteo de los pies en el piso es indispensable para que de la tierra brote un torrente energético, invisible para ojos profanos, que se pone al ascender en contacto explosivo con la región pélvica del danzante, allí mismo donde los chinos señalan que reside la “energía original”, incita a ésta a ascender a todo lo largo del tronco, por el vehículo de la médula espinal hasta la cúspide del cerebro allí donde se produce otro choque energético importante, y es el que propicia el éxtasis o *trance del poseso*.

Esto se produce en casi todas las culturas, sobre todo en aquellas que no han perdido el numen original.

Como bien ha analizado Jerzy Grotowski en su pequeño ensayo “Ser hijo de alguien”, “el cuerpo no es más que una *serpiente antigua*”, si se le considera como una columna vertebral coronada por la cabeza, prescindiendo de las extremidades (1992b).

El hombre en su figura posterior al nacimiento, sigue manifestando la imagen de la concepción primaria, sigue teniendo la forma de un espermatozoide que ha hundido su cabeza en el cosmos de un ovario. Esta imagen de una cabeza coronada por un gran halo, da la idea de una cabeza trascendida. Es éste el momento que marca la existencia de un nuevo ser, de otro ser que sin dejar de contener los elementos duales que le han formado es un ser distinto. Aquí la polaridad, la contradicción entre masculino y femenino, entre *yang* y *yin*, se resuelve en la creación de un nuevo ser, de un ser reptil que es la representación de una “serpiente antigua”.

En la India, el yoga es todo un sistema de ejercicios posturales para el estímulo de esta “serpiente antigua”. La sublimación de la energía sexual se obtiene por medio de la ejercitación de la columna vertebral, despertando, como sostienen los yoguis, el llamado *kundalini*, o “serpiente ígnea”. Sin serpiente no hay conocimiento, de aquí que ésta lo simbolice. Pero yendo un poco más allá, y en relación con el tema que nos ocupa, podemos afirmar que sin el estímulo de esta serpiente que es nuestra columna vertebral y la cabeza, no hay trascendencia, no hay umbral, no hay sublimación, no hay encuentro de la verdad, no hay éxtasis, trance ni oráculo. Danza sin los pies en la tierra no posee espíritu, sino que, en todo caso, es la imitación de lo divino, más sólo la imitación.

El pitón en la antigua Grecia está relacionado con el saber, un saber que se desplaza en pasado, presente y futuro. De allí que los norteamericanos hayan dado el nombre de *pitonisa* a la sacerdotisa de Apolo que daba sus oráculos en el templo de Delfos.

Las danzas que tienen como meta la búsqueda de la *posesión*, es decir, de la encarnación de una deidad o espíritu, siempre comienzan con un golpeo del piso, acompañado por movimientos sinuosos que provocan ondulaciones y cortes abruptos de la columna vertebral, para que la energía ascienda por el canal medular hasta alcanzar la cúspide del cerebro. El golpe que se produce en la cima de la cabeza, el poseso, perdiendo su visión cotidiana, alcanza la visión de un “tercer ojo”. Sus ojos mueren para que puedan ver la “otra realidad” y así operar desde ella. Ya estos ojos no saben mirar, sino que ahora “ven” el todo como devenir.

Resumiendo: para mí el verdadero origen del teatro reside, no en la coincidencia de formas de ciertos ritos de origen africano con la estructura del teatro griego. Si estas coincidencias existen y por cierto han sido bien analizadas por don Fernando Ortiz, para nuestro criterio, el origen del teatro está en la *posesión*. Es en el hacer del “poseso”, del “subido”, del que “monta” dioses, espíritus o “santos”, donde se produce la encarnación, no ya de un personaje, sino de un arquetipo. En estos *transportes* de la *posesión* es donde para nosotros se encuentra el origen del teatro. Aquí ya no se trata de la ejecución de la pantomima danzada de un animal, sino el sumir la presencia divina por medio de la encarnación de los dioses.

Sólo cuando el teatro pierde el numen es que se transforma en representación. La *posesión* no es representación y admitiendo que así lo fuese, tendría el concurso de lo divino, ya que provoca, como en los antiguos misterios, una verdadera catarsis donde el hombre sale *renacido*.

El teatro de hoy, si desea recuperar la función inicial de mejoramiento humano, ha de buscar los medios de permitir al hombre el contacto con lo divino que no es otra cosa que lo humano trascendido.

Nieves Fresneda: una bailarina posesa

Siempre ha sido el baile lo que más ha caracterizado la africanidad del africano. Sus bailes pueden ser tediosos o excitantes, grotescos o bellos, pero siempre son trascendentes. No conozco un equivalente, nada que pinte en una sola actividad todo posible género de pensamiento y de emociones, y luego vaya aún más allá. Dudo si la mentalidad occidental pueda comprender plenamente un baile africano, no por tales o cuales diferencias en los pasos, ritmos o tonadas, sino porque ese baile pertenece a un mundo distinto al nuestro, a otra dimensión de la cual nosotros podríamos pensar que la dejamos atrás hace largo tiempo o que no la hemos alcanzado todavía.

Sylvia Leith Ross, *African Women*

Cuando llegamos al wemilere, es decir, a “la fiesta de santos”, Nieves Fresneda aún no había querido comenzar a bailar, por lo que la pude ver antes de la transformación que ella, un poco más tarde, sufriría en todo su ser. En ese momento era como siempre, Nieves Fresneda, primera bailarina del Conjunto Folklórico Nacional de Cuba. Vestida con la elegancia resultante de la provisión de su infinidad de viajes por diversos lugares del mundo. Su cabeza, cubierta con una peluca rubia, a pesar de esto, ostentaba la realeza de su negritud. Ya andaba cercana a los ochenta años, las arrugas de su piel así lo manifestaban. La frente con un ceño fruncido por preocupaciones ya olvidadas. Y la mirada como perdida siempre, con los ojos nunca despiertos, que no se le veían por semicerrados, como si estuviera con un pie en cada mundo, en el real de todos los días y en “lo real maravilloso” de la esencia afro-americana.

En su cuello, surgiendo como de la coraza enjuta de su pecho, se enjoyaba con una cadena y medalla de plata y un collar de cuentas en azul y blanco, presencia de la diosa Yemayá. Una blusa blanca de seda, cuyas mangas largas permitían ver la profusión de pulsas de cobre y plata en las muñecas. La estrecha saya negra, por debajo de las rodillas, y las medias con un brillo perlado, demasiado rosado para su piel, y en el tobillo, por allí donde el pie se internaba en las estrechas correitas de sus sandalias, una ajorca de plata, argelina, con una discreta bulla de campanitas diminutas, provocada por su nervioso andar.

Para que bailara se hizo un poco de rogar. Eso fue en la sala, sí, porque de pronto, impulsada por un resorte, fue hacia el patio, seguida por un cortejo. En el patio, en el llamado oru del Eyá Aránla, donde tiene lugar la fiesta

pública, ya sonaban los tambores y el akpuón (el cantante inspirador) y el coro que danza en círculo, entonaban la procesión de cantos para cada oricha que, si bien tienen siempre un orden preciso, ahora, porque la fiesta estaba dedicada a la diosa Yemayá, dejaban sus cantos para el final, después que se le hubiera cantado a todo el mundo, es decir, a todos los orichas empezando por Eleguá, el oricha que abre los “caminos” y que, por supuesto, también debe abrir todas las fiestas, para que sucedan sin tropiezos. Al llegar al patio, Nieves se unió a la rueda, se hizo una más, cantando y bailando el paso básico de este círculo mágico, hecho claramente, para que sea visitado por los orichas, para que bajen allí donde son llamados.

El akpuón, al notar la presencia de Nieves, giró su canto, cambiado para Yemayá, dejando inconcluso un canto, creo, destinado a Obatalá.

Los cantos empujaron al centro del círculo a Nieves. Allí ella bailaba lentamente, con escasez de recursos, como lo impone la maestría ganada en la ejecución de los años. Ella, más que bailar al detalle, insinuaba, y los que la veían, ponían lo otro, lo que está, pero no se ve; lo que provoca en los espectadores un nivel de participación mucho más comprometido que el acostumbrado, pues a uno, en esos instantes le baila como el corazón. Lentamente su baile, el de Nieves, fue dando señales de gran boato y majestuosidad. La presencia de la diosa, de Yemayá, se iba haciendo atmósfera, no solo para Nieves, sino que en este juego todos estábamos involucrados. Nieves bailaba no una Yemayá específica, en uno de sus tantos “caminos”. No era Yemayá Asesú, la de las aguas tranquilas, ni la agresiva Yemayá Okuti, tampoco Yemayá Konlá, esa que hace la espumita a orillas del mar. No, Nieves era todas juntas, un compendio del azul, todo el mar, los mares y un solo mar. Un mar llevado a trascendencia. Su baile abarcaba tanto que, cuando más tarde llegó la diosa por el camino que a ella le “bajaba”, sentimos nostalgia por el profuso baile de ahora. ¡Ay, bonita negra sin edad, con todo el tiempo para vaciarse a sí misma! Aquel baile suave, trenzando olas, de perfecciones dinámicas, alardes, visajes virtuosos, siempre en lo detenido, aunque por dentro siga bailando. Esa quietud fluida que conociera en mi madre, también hija de esta diosa, cuando sentada como una reina frente a su máquina de coser, andaba por todas partes sin moverse del trono. Ahora Nieves nos está bailando por dentro. Dentro de mí se hacen olas todos los movimientos de su cuerpo. En un remolino Nieves pierde su peluca de oro, sobornadas en un tejido de carreritas. Todo esto me evoca la argentina lana en la cabeza de mi propia madre... Aquí lloro como un niño, sin ocultarlo en medio de la fiesta. Una vez más me doy cuenta de lo que he perdido con la muerte de mi madre: me perdí el mar... Pero esta tarde es motivo para recuperaciones. Nadie pierde nada en este suceso, en este encuentro con la legitimidad.

Y pasaba lo de siempre, la Yemayá de Nieves no quería “bajar” o tal vez era Nieves la que no quería padecer los efectos que después te deja la “bajada de santo”.

El akpuón de aquella vez, uno de los Lázaro, no Ros, sino el de apellido Galarraga, de voz grande, por entonces en pleno goce de sus facultades vocales, se extremaba llamando a Yemayá con cantos olvidados, con los elogios o insultos de todo tipo siempre en lengua yoruba, no la que se habla hoy en día en Nigeria, sino aquella, con sonoridades más clásicas, incorrupta, traída allá por el siglo XVI por los esclavos de origen lucumí:

AKPUÓN: Yemayá o-o-o
Awoyó sigua-ó
Oloso oké loddó.

CORO: Eó
Oloddó
Iyábbá, se ba wa-ó
Oka meme lawó.

AKPUÓN: Iwa Asesú-u-ú

CORO: Olomi talá.

AKPUÓN: Iwa Achabbá

CORO: Olomi talá
Awoyó Yemisí
Mi Yemayá
Olokun Moforibale.

AKPUÓN: Omo sitó, omo sitó
Ila ladye como yokutó

CORO: Omo sito, omo sitó
Ila ladye como yokotó

AKPUÓN: Oma yo-e-ke-e

CORO: Oma yo-e-e

AKPUÓN: Oma yo la tumba washi
Iré mayo la tumba washi.

CORO: Oma la umba washi-iré.

Entonces fue cuando Nieves comenzó a hacerse la sinuosa, vibrante como regida y batiéndose como una serpiente. Se iba diciendo que sí, primero en un estremecimiento que comenzaba en la cabeza y que, luego, la recorría a todo lo largo de la columna vertebral, a la vez que se inclinaba, acorralada por el akpuón, hasta casi descender tocando la tierra con la cabeza, de nuevo ascendía; abría los ojos, trataba de abandonar el ruedo; pero todos, sin que ella pudiese notarlo la empujaban al centro. Nuevamente se repetía el ciclo, una o dos veces más; después de esto, ya en el ámbito total de la diosa, arremetió a bailar la “meta” de Yemayá y se tiró a todo lo largo delante de los tambores. De allí la levantaron con los ojos desorbitados, bufando y diciendo: “¡moddu kué!”. Ya había caído en trance. ¡Cómo no iba a caer! La poseía ya Yemayá cuando se la llevaron para vestirla y cambiarle la ropa profana por la ropa de la diosa del mar. Por allá dentro, en un cuarto donde se guardaban los “otanes” en soperas de porcelanas, es decir, la “piedra y el caracol” que son los orichas, le quitaron el calzado de Europa y las medias, dejándole los pies desnudos. La pusieron de Yemayá, todo lo que ésta lleva.

Un vestido en azul de muchos encajes en blanco, como la espuma, y muchas sayas interiores, hasta el número de siete en todos los tonos del azul, tonos que van desde el mar hasta el cielo. Luego vinieron todos los feligreses, sus hijos, los “omolochas”, acompañados o no por sus madrinas (iyalochas) o por sus padrinos (babalochas), para que ella, Yemayá, la de Nieves, les saludara, y les dijera algo que les pudiera ayudar a seguir llevando la existencia sin tropiezos.

A cada uno dio palabras para aliviar la situación del alma y de los cuerpos. Unos le gratificaban la presencia y los consejos con mucho dinero que le prendían al pecho del traje con alfileres, y ella, la diosa, se arrancaba el dinero para aquellos que la diosa madre les sabía la necesidad. Un reparto comunal, de corazón. Solo la madre sabe cuál de sus hijos tiene mucho y cuál es el que está en apuros o no tiene nada. Y ¡cómo no lo va a saber si ella es dueña de todas las fortunas! Y yo me pregunto, ¿por qué los hombres no aprenden el gobierno como lo estilan los orichas? Ellos saben de las cosas por dentro y no igualan, pero tampoco edifican jerarquías con la necesidad.

Yemayá Awoyó, con su chal-serpiente de muchos colores, iba de nuevo donde la fiesta mayor, abrazando a todo el mundo a su paso, hasta que de nuevo se encontró frente a los tambores. Ya cada tocador de tambor tenía un regalo de Yemayá. Y a ella le parecía que todo era poco para el akpuón que le ponía cada vez los cantos más bonitos, aquellos que ya no canta nadie. No teniendo ya más que darle de toda su fortuna, levantó, no sé con qué fuerza, a la primera mujer que pasaba y la lanzó a los brazos del akpuón. Lázaro la

recibió con un estrujamiento de pelvis y un beso que la mujer no rechazó. Nadie podía protestar, era Yemayá quien había hecho la trastada y el canto subió mucho en medio de la risa del coro.

Después, Yemayá bailó todo el tiempo, ejecutando una milagrería de zapateado. Lanzó el pañuelo azul que le cubría la cabeza y del que estaban prendidos muchos pesos, y después de hacer una parábola por los aires en su trayectoria, fue a parar a la cabeza del maestro de los tamboreros, del Olú Batá Jesús Pérez.

Aquello no era tan solo una fiesta sagrada, sino también y creo, primero que todo, un espectáculo teatral trascendente y total. Lo religioso se cumplía en que todos estaban allí congregados, sin diferencias, inmersos en el inconsciente colectivo, no ya de una raza sino de la humanidad toda. Porque allí también había extranjeros y sentían lo mismo que nosotros, la misma “conmiseración y temor”; pero, además, todos sentíamos el bullir de la alegría que da la cierta esperanza, aquella que llenaba de luz el bello rostro de Nieves Fresneda cuando Yemayá había tomado su fragilidad por asalto.

Nieves murió un tiempo después. Ahora tal vez esté bailando por los cielos, ante la presencia de Dios, en ese wemilere en donde los “santos” no bajan, sino donde, más tarde o más temprano, van a bailar todos los seres humanos.