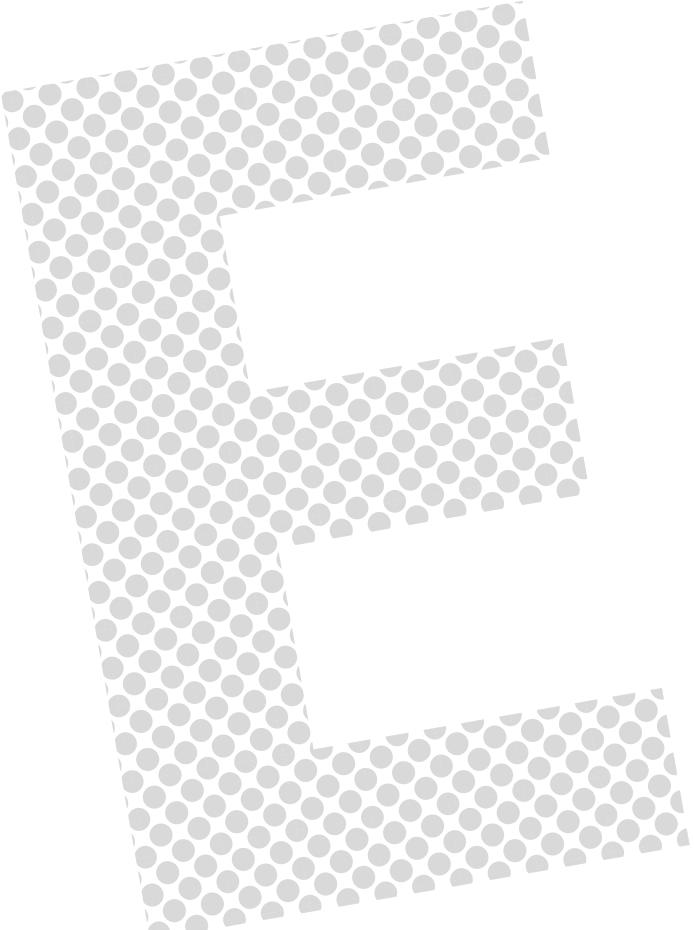


El Negrito Cimarrón y la representación audiovisual del cimarronaje en Cuba

Yasmín S. Portales Machado

Doctorante. Departamento de Español y Portugués,
Universidad de Northwestern.



La representación de sujetos esclavizados en países de herencia colonial está atravesada por los estereotipos racistas, así como por la responsabilidad histórica de quienes fueron cómplices y beneficiarios de la trata y la esclavización de personas de origen africano.

La «solución» de la Cuba post 1959 a este problema es pretender que la «deuda histórica» de la nación con la trata y la esclavitud se ha cancelado: en el discurso oficial, las familias que se beneficiaron directamente del tráfico de personas desde África no son parte orgánica de la nación actual «revolucionaria», ya que la mayor parte de la alta burguesía cubana emigró del país en los primeros años de la década de los 60. Recordemos que la aristocracia cubana se conformó durante la colonia, y es parte esencial del tejido socioeconómico del período (Santa Cruz y Mallén, 1940). Durante los siglos XVIII y XIX la nobleza cubana fue parte de la élite beneficiada por la economía de plantación y el tráfico humano (Bahamonde Magro y Cayuela Fernández, 1991: 58). Tras la independencia, estas familias siguieron influyendo en la política de Cuba (González Pagés, 2003: 112; Jiménez Soler, 2005). Gran parte de esta élite, antes aristocrática y luego burguesa, migró de manera masiva, a causa de los radicales cambios socioeconómicos que trajo la Revolución cubana de 1959. Su partida permitió al gobierno articular un discurso de separación simbólica respecto al país del pasado. La lógica es que las élites que se beneficiaron ya no son parte de la nación, la nueva nación revolucionaria queda, por tanto, «libre» de la responsabilidad histórica relacionada con la trata de personas.

A pesar de las afirmaciones de sus líderes, la Revolución cubana de 1959 no pudo eliminar las causas estructurales del racismo ni sus expresiones culturales. Las escasas políticas públicas dirigidas a combatir la discriminación por el color de la piel produjeron una movilidad social mínima, dependiente de la relativa estabilidad económica de las décadas de los 70 y los 80. La crisis de los 90 detuvo estos avances y reabrió brechas económicas de claras líneas raciales (Abreu Arcia, 2021). Parte de ello se debe a que la discusión sobre las complejidades del racismo en la sociedad cubana fue proscrita en nombre de la unidad nacional. No sería hasta el siglo XXI, cuando una nueva generación de intelectuales antirracistas impusiera el incremento del tema en las agendas académicas y mediáticas (Abd'Allah-Álvarez Ramírez, 2020). Lo que se hizo fue incorporar las rebeliones y el cimarronaje a la narrativa oficial y la artístico-literaria que produce un discurso teleológico de la nación cubana, según el cual todo conduce a la Revolución como realización última de los sueños emancipatorios de sus habitantes. Por eso, la figura del cimarrón y su incorporación a la lucha por la independencia es fundamental en la narrativa de la segunda parte del siglo XX cubano.

Este interés por convertir toda la historia nacional en un prólogo de la Revolución de 1959 se refleja en las líneas de producción del Departamento de Animación del Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográfica (ICAIC), a partir de 1972. El objetivo principal era expresar la ideología revolucionaria en formatos comprensibles para los infantes (Stock, 2009: 113). Entre los más importantes directores de animados de ese momento en Cuba estaban Mario Rivas, Tulio Raggi y Juan Padrón. Los dos primeros empezaron a producir para un público de entre dos y siete años, mientras que a Padrón se le asignó el desarrollo de filmes para las edades entre ocho y catorce años (113-4).

Tulio Raggi González (1938-2013)

Tulio Raggi fue parte de la generación pionera de la animación cubana. Entre 1955 y 1956 realizó estudios de Derecho Civil y Diplomático, pero no llegó a graduarse, no es hasta que trabaja para el ICAIC que recibe el título de Licenciado en Historia del Arte (Salazar, 2008). A lo largo de su carrera, Raggi participó en más de sesenta obras como director, codirector o guionista, y varias recibieron reconocimientos nacionales e internacionales (*Cubadebate*, 2013). Para Alejandro Ulloa García (2013), su mayor logro fue crear «obras maestras de la animación e idiosincrasia cubanas» que «más que entretenernos o aleccionarnos cuando niños, se convirtieron en fuente de expresiones cotidianas, en pura cubanía sin tacha».

Si sus cortos legaron una visión crítica de la sociedad y de la cultura nacional, si ayudaron a crear al «hombre nuevo del socialismo» soñado por el Che, es discutible. En todo caso, sus personajes perviven por su hábil manejo del humor y la narración. En términos argumentales, la producción de Raggi muestra una recurrencia en temas de dinámica social y divulgación científica. Entre los títulos que problematizan los roles sociales están *El primer paso de papá*, *El zángano y la rosa* y *Aventuras de Majá Vivo*. Los tres abordan actitudes que la nueva sociedad socialista demanda de hombres y mujeres.

Específicamente, *El primer paso de papá* discute la persistencia de los roles de género patriarcales a través de un personaje que realiza tareas domésticas por primera vez en su vida, aunque ya es padre de familia. La canción final no solo empodera a la mujer al darle voz (es el único momento en que se usa el lenguaje articulado en el corto), sino que presenta un discurso altamente emancipador: el premio de este padre por asumir el trabajo reproductivo es «ahora podemos ir a pasear». La letra de «Qué maravilla es este papá» establece un discurso feminista muy avanzado para la época, ya que equipara el progreso de la emancipación femenina con la plenitud colectiva —de toda la familia— y de modo concreto, a través del disfrute del tiempo libre. Como colofón, el bebé aprende a orinar sin la ayuda de un adulto, o sea, que la nueva generación avanza hacia la autonomía y la felicidad.

La perspectiva feminista de *El zángano y la rosa* y *Aventuras de Majá Vivo* es implícita: se expresa a través de la normalización del rol activo de las mujeres en los relatos. En la línea de promoción del conocimiento se inscriben, entre otros, *El cero*, *La medicina del brujo y Los dinosaurios*.

En todas las producciones que menciono hay un tema común: la búsqueda del progreso social. En algunos casos, esa idea es explícita, como en los dos primeros ejemplos. En otros está implícita en la normalización de actitudes emancipadas por parte de personajes subalternos, como en *El cero*, o a través de la parodia en *Capitán Tareco* (Lastre, 2022). Esa voluntad de incorporar a sus historias la búsqueda constante de la emancipación toma carácter central en su serie de cortos de aventuras protagonizadas por su personaje el Negrito Cimarrón.

El Negrito Cimarrón

La serie de *El Negrito Cimarrón* comienza en 1975, con el giro hacia la producción educativa para un público meta de entre dos y siete años, que con ella «would be encouraged to develop fantasy through animation that brought plants and animals to life and employed only limited dialogue» [«podría animarse a

desarrollar la imaginación mediante la animación que diera vida a plantas y animales, y empleara solo diálogos limitados]¹ (Stock, 2009: 113). Según Raggi, la serie fue creada para hablar de la esclavitud y de la cultura africana y afrodescendiente en Cuba; algo que le enseñó su padre, arqueólogo aficionado, y que él decidió continuar (Salazar, 2008). Mirado en retrospectiva, *El Negrito Cimarrón* es uno de los más acabados productos culturales del ICAIC para representar el siglo XIX cubano, y su contexto económico e ideológico, en un formato comprensible a los niños.

La serie tiene diez cortos animados, sin clara continuidad temporal. Tres fueron producidos en la década de los 70 del xx: *El Negrito Cimarrón* (1975), *El trapiche* (1978) y *El palenque de los esclavos cimarrones* (1978). En el siglo XXI llegarían *La seda del marqués* (2004), *El secuestro de Yagua Seca* (2005), *Los matungos* (2006), *Las sirenas del marqués* (2007), *La rifa de los pigmeos* (2008), *El tesoro de Barbabuerca* (2009) y *El Negrito Cimarrón 8* (2010). Además, el ICAIC incluyó al personaje en su selección de videoclips producidos para promover a los Estudios de Animación en la Televisión Cubana. La directora María del Carmen López construyó el videoclip de *Cimarrón* con la canción escrita e interpretada por Anael Granados, y fragmentos de los cortos de Raggi.

Hay tres personajes que aparecen en todos los capítulos de la serie: el Negrito Cimarrón, el Marqués, un sacarocrata cruel, glotón y desconfiado del progreso técnico, cuya frase favorita es «demonios encapuchados»; el Inglés, un inversionista cuya comicidad se debe al uso incorrecto del castellano, pues confunde los géneros de personas y objetos constantemente (marquesa, cimarrona, etc.). La imagen del personaje principal de la serie es algo en lo que vale la pena detenerse.

Negrito es representado como un adolescente negro de piel clara. La elección hace ambigua su identidad: podría tratarse de una persona africana de las etnias ibo, ibibio, ekoi o yoruba, cuya piel es relativamente clara, o de un criollo mestizo. Su perfecto dominio del español apoya la teoría de la identidad cubana. Su indumentaria constante es un machete y una cinta roja sobre la cabeza. Otras características de la personalidad del Negrito Cimarrón, que aparecen en distintos cortos, permiten identificarlo con Changó, orisha guerrero del panteón yoruba, muy popular en Cuba: su objetivo constante es la lucha contra la injusticia, para lo cual vigila desde una palma y viste de rojo y blanco, pero tiene un carácter alegre y dado a la fiesta, la que celebra usando tambores —Changó es el dueño de los batá.

Probablemente en 1975, cuando el personaje apareció por primera vez (García Osuna, 2003; Stock, 2008) esto fuera un código oculto, un ejercicio de resistencia frente a la prohibición estatal de prácticas

religiosas (Rodríguez-Mangual, 2003: 224). En el siglo XXI, las referencias se hacen bastante explícitas; por ejemplo, en la canción *Cimarrón* se invoca constantemente a Changó como recurso para alcanzar la libertad, cada vez que comienza un verso invocatorio al orisha, aparece el Negrito. Además, el personaje despliega poderes claramente sobrenaturales, como control sobre animales salvajes, la invisibilidad y la fuerza en combate, elementos todos que tributan a la identidad de Changó.

A continuación, serán analizados cuatro cortos de la serie. La selección no obedece a otro criterio que a la accesibilidad de los materiales.

El trapiche (1978)

Este corto empieza con una ubicación temporal clara: 1812 es lo primero que se lee en el cielo azul, por encima de las figuras que se afanan en las diversas labores de la fábrica de azúcar. La banda sonora es sobria: el sonido de un látigo restalla en contrapunteo con un arreglo de cuerdas. Cuando los personajes comienzan a hablar, la música desaparece y solo queda, de fondo, el látigo, complemento dramático ideal de la discusión sobre la modernización del ingenio.

Lo que centra este relato es el debate sobre la tecnología; específicamente la oposición entre la innovación para la producción azucarera y el uso de mano de obra esclava. El Inglés presenta al Marqués un modelo del motor a vapor aplicado a la fábrica de azúcar, que podrá sustituir a la fuerza de trabajo del esclavo. La tensión que señalara Manuel Moreno Fraguas (2014) entre el desarrollo de la técnica en el proceso industrial del azúcar y el uso de mano de obra esclava en las haciendas (84-6) es hábilmente resumida en una discusión de dos minutos.

El intercambio se cierra de manera hilarante e ideológicamente clara cuando el Inglés, haciendo funcionar su modelo a escala del trapiche a vapor, presenta a un muñequito como único operario —blanco por supuesto— del futuro ingenio automatizado. Dice «esto es un invento revolucionario» y le responde una descarga cerrada de pistolas. Después de los disparos, se oye la voz aterrizada del Marqués, parapetado detrás de barriles junto a cuatro empleados blancos: «¿Revolucionarios? ¿Dónde, dónde están los cimarrones?». A través del recurso humorístico de la confusión de términos, el guion expone la importancia del trabajo esclavo para la producción de azúcar y su paradójico carácter retardatario, contraria al progreso tecnológico (77). Más importante aún, establece la equivalencia entre los sujetos cimarrón y revolucionario.

Raggi entra de lleno al reto de la representación de sujetos africanos y afrodescendientes como medio de lucha contra el racismo codificado en la herencia cultural de la nación. Sus argumentos, inesperadamente complejos, no temen mostrar las contradicciones de la sociedad esclavista. Usa el humor, pero sin apelar a estereotipos racistas antinegros.

La progresión narrativa se construye a través del enfrentamiento entre el Marqués y el Negrito Cimarrón por el control de los cuerpos de los esclavos. Hay tres evasiones de la plantación. El Marqués implementa métodos cada vez más absurdos para controlar a «sus negros», y la colaboración entre esclavos y cimarrones produce métodos de huida cada vez más fantásticos.

El clímax llega en el tercer episodio, cuando los esclavizados construyen un papalote gigante con las mismas horquillas de madera que los inmovilizan, y vuelan lejos del cañaveral. Esa escapatoria en papalote, que rompe con la representación convencional, pone al relato en el espacio de lo real maravilloso. La fantasía llega a su apogeo con el Negrito colgado de la cola de la cometa, machete al viento.

En paralelo a las soluciones humorísticas para escapar de la esclavitud hay dos elementos que vale la pena destacar: primero, la naturaleza irreconciliable entre el trabajo esclavo y el progreso técnico, este último imprescindible para el avance del capitalismo. De esta manera, el Negrito Cimarrón y su colectivo de apalencados se convierten, por paradoja narrativa e histórica, en aliados del Inglés. Tras el tercer enfrentamiento, que incluye la rebelión de la dotación íntegra y su ascensión —literal— al reino de la libertad, el Marqués reconoce su derrota al firmar el contrato para adquirir la tecnología que prescinde —al menos en teoría— de la mano de obra esclava para la producción de azúcar. Segundo, la representación de la condición humana a través de la vida en el palenque. Allí no parecen realizar labores de «producción»; acaso fuera solo por razones de tiempo, acaso Raggi tenía una perspectiva crítica sobre el valor emancipador de la economía de subsistencia como resistencia a las lógicas de consumo capitalistas. De cualquier modo, parece que en ese palenque los habitantes solo trabajan para producir medios que ayuden a la libertad de sus hermanos y hermanas aún en esclavitud. En cuanto llegan los fugitivos, la comunidad entra, sin transición, a la fiesta.

Aquí se unen la ceremonia y la revuelta: en *El trapiche*, como una década antes en el filme brasileño *Queimada* (1969), dirigido por Gillo Pontecorvo, la música de la cultura africana «burst on the screen at important moments» [«irrumpe en la pantalla en los momentos importantes»], con percusiones y elaborados trabajos vocales en lenguas africanas. Natalie Zemon

Davis (2000) refiere, en su análisis del papel dramático de la música en la película, cómo Pontecorvo establece el valor de la cultura compartida en el proceso de emancipación colectiva (48-9). En *El trapiche*, la fiesta del palenque nos traslada a la herencia cultural de las personas que llevaron adelante la revuelta y han (re) construido un espacio de libertad.

El uso de música con resonancias africanas a través de arreglos instrumentales (basados en percusión y coros) y de las letras (que evocan la memoria de la esclavitud y la búsqueda sistemática de libertad con términos como cadenas, penas, escapar, libertad) son una constante en las aventuras del Negrito Cimarrón. La música establece un marco cultural compartido entre africanos y afrodescendientes apalencados en 1812 y el público cubano del siglo xx.

Los molinos del Marqués (2004)

En este corto también se aborda la tensión entre desarrollo tecnológico y mano de obra esclava. Como si quisiera ilustrar otra sección de *El ingenio* (Moreno Friginals, 2014), Raggi presenta dos de las iniciativas tecnológicas que intentó implementar la clase dominante cubana para sustituir la fuerza motriz animal del trapiche: la energía hidráulica y la eólica. Con la poca fuerza del agua, como ocurre en el animado, el limitado caudal de los ríos cubanos hizo imposible garantizar una producción continua. Los molinos de viento para mover trapiches se utilizaron en pequeñas manufacturas de las Antillas inglesas, pero solo hay un caso documentado en Cuba, que fracasó (81-3).

En *Los molinos del Marqués*, el motor de agua deja de trabajar por la sequía y el Inglés propone la construcción de uno de viento. Al mismo tiempo que se ilustran las iniciativas tecnológicas de la sacarocracia, se hace explícita la crueldad inherente al sistema esclavista: el Marqués no solo obliga a su dotación a construir el nuevo molino, también se niega a permitirle el descanso.

Precisamente es la explotación extrema lo que sella el destino del molino de viento del Marqués. Si el de Pedro Diago, en *El ingenio* (82), falló por problemas técnicos, el de este animado es saboteado por el Negrito y su compañero Cabuya. Aunque son capturados, la

«oportuna» acción del viento hace que una vela caiga junto a un barril de pólvora y el inmueble vuele por los aires.

El personaje Cabuya es presentado como un Caupolicán caribeño: gigantesco y extremadamente fuerte. Sin embargo, su uso incorrecto del español, con términos elementales y sin conjugación correcta de los verbos, lo desvaloriza como personaje. Lo que en el Inglés es gracioso, ya que los equívocos genéricos se insertan en comentarios muy inteligentes, en Cabuya deviene rasgo degradante, pues su léxico parece infantiloide, genera la impresión de que carece de capacidad intelectual, en especial porque los otros personajes afrodescendientes hablan perfectamente el castellano. Al construir humor por el contrapunteo entre el inteligente Negrito y el no muy despierto Cabuya, el guion reproduce un discurso que presenta a los habitantes originarios de Cuba como seres inferiores a los colonizadores y a los miembros de la diáspora africana. Este diseño de personaje cancela, parcialmente, el discurso emancipador que porta el relato y recuerda al «Noé americano» (Lastre, 2022).

Del otro lado, la peripecia de la Mudita y su evolución como personaje presentan un mensaje de clara filiación antirracista y feminista. Cuando el Negrito y Cabuya son atrapados por las fuerzas del Marqués, corresponde a la Mudita (mujer, negra, de baja estatura y con discapacidad) el rol de liberarlos. Este personaje se empodera y ejerce su agencia al rebelarse contra la esclavitud. Pasa de servidora doméstica del Marqués a líder cimarrona. En lo que puede leerse de nuevo como una referencia implícita a los atributos míticos de Changó (o de Oyá), ella recupera la voz al mismo tiempo que levanta el machete y se desata la tormenta.

Este capítulo es un extraño cruce entre la voluntad de reconocimiento de la historia del cimarronaje en Cuba y la representación de un personaje femenino que rompe con los roles tradicionales de género.

***El secuestro de Yagua Seca* (2005)**

El tema de este episodio es la tensión constante en que vivía la sacarocracia cubana entre el catolicismo, elemento básico de su identidad cultural, y las demandas prácticas de su inserción en el mercado capitalista. La narración expresa el conflicto a través de la disyuntiva que se presenta ante el Marqués con el secuestro de su hermana, la Condesa Viuda de Yagua Seca. No desea pagar el rescate que demanda el pirata Barbatuerca, pero, si su hermana muere, el Marqués perderá el control de las tierras que administra en nombre de ella: el testamento de la Condesa Viuda

lega esos terrenos a la Iglesia para que se levante un convento de las Hermanitas del Santo Seboruco.

El breve intercambio entre el Marqués, el Inglés y el padre Senovito sobre las implicaciones económicas de la última voluntad de la Condesa Viuda hace explícita la tensión sistemática entre las demandas de la producción capitalista y las tradiciones culturales heredadas del pasado medieval europeo. El horror del Marqués ante la posibilidad de que esas tierras salgan del espacio de producción capitalista es tratado con habilidad. Este argumento dramático puede ser fácilmente leído como un replanteo del conflicto de *La última cena* (Tomas Gutiérrez Alea, 1976).

Tanto Raggi como Gutiérrez Alea integraban un sector significativo de «*cinema people and historians who were [...] specially interested in slavery and slave activity*» [«gente de cine e historiadores que estaban especialmente interesados en la esclavitud y la actividad esclavista»] (Davis, 2000: 56). Por caminos paralelos y recursos expresivos muy diferentes, se refieren al mismo problema: «*the conflict between devotional practice urged by priests and the Spanish government, on one hand, and the production schedules urged by administrators, in the other*» [«el conflicto entre la práctica devocional urgida por los sacerdotes y el gobierno español, por un lado, y los calendarios de producción urgidos por los administradores, por otro»] (62).

La oposición dramática e ideológica que señala Davis entre el sacerdote y el capataz en *La última cena* se repite en *El secuestro de Yagua Seca*, pero en la relación entre la Condesa Viuda y su hermano el Marqués. Al sacarócrata de estos animados, como al capataz Don Manuel en el filme de 1976, «*is disgusted by the count's religiosity*» [«le repugna la religiosidad del conde»] (63). En las dos historias vemos que el poder de la Iglesia es demasiado grande como para retarla frontalmente: en *La última cena*, el capataz solo puede abandonarla durante el servicio religioso, tras argumentar fuertemente sobre el carácter continuo de la producción de azúcar; en *El secuestro de Yagua Seca*, el Marqués pagará dos veces el rescate por su hermana antes que impugnar un testamento que beneficia a la Iglesia.

En este corto se introducen dos elementos al universo del Negrito Cimarrón: la presencia de los piratas —de la economía de contrabando y rescate—, y el rol contradictorio de los esclavos domésticos. Aunque el título de la serie sugiere que el foco está en los emancipados, ahora cimarrones, este episodio pone especial interés en el personaje de la Mudita y cómo deviene víctima colateral del secuestro de la Condesa Viuda. Esto deja claro que los cortos no siguen un orden cronológico, pues ya se ha mencionado que Mudita es un personaje principal en *Los molinos del Marqués* (2004), en el que pasa de servidora doméstica a líder

cimarra. Al incluirla en el secuestro, el guion nos informa del racismo compartido entre sacarócratas y piratas: unos y otros niegan la condición humana de las personas africanas o afrodescendientes.

Al revelar la crueldad de los piratas, Raggi impide que como espectadores nos identifiquemos con este colectivo, aunque se opongan al Marqués. Está claro que, para él, los piratas no son simpáticos vengadores, sino otra parte del mismo sistema de racismo patriarcal que rige en Cuba. Los piratas van a «jugar con la Mudita» porque no la consideran humana.

En medio de todo esto, nuevamente las acciones concretas del Negrito tienen resultados contradictorios, en términos de economía, lo cual da inesperada profundidad a un corto supuestamente pensado para personas entre dos y siete años. Al salvar a la Condesa Viuda, el Negrito impide la salida de una hacienda del circuito de producción azucarera. Su gesto de humanidad se revierte en la supervivencia de un espacio capitalista inhumano.

Otro elemento importante de este episodio es el valor de los términos para revelar la posición ideológica de los personajes. En la primera demanda de rescate, el Marqués y el pirata Barbapuerca se expresan de igual manera: el oro y los negros son objetos, tienen valor de cambio. El uso de la palabra implica que ambos suscriben la deshumanización de los sujetos esclavizados. En la segunda demanda de rescate, el Negrito pide veinte «hermanitos y hermanitas». Al nombrarles de este modo, el guion nos recuerda que el adolescente no se considera superior a los esclavos, no es un «salvador» de personas sin agencia, sino alguien que utiliza su posición de libertad para gestionar la de otras personas.

Los matungos (2006)

En este capítulo, Túlio Raggi regresa a la tensión entre religión y capitalismo: el conflicto se construye alrededor del papel del clero en la defensa de los derechos de los sujetos esclavizados. El argumento presenta los avatares de monseñor Serapio, comisario de la Santa Inquisición, para llegar al ingenio del Marqués e inspeccionar las condiciones de vida de su dotación. Este se entera solo un día antes, cuando el padre Senovito lo comenta casualmente a mitad de una partida de billar. De inmediato, el Marqués decide deshacerse, en apresurada subasta, de todos los esclavos heridos, enfermos o incapacitados. Testigos del hecho, Negrito Cimarrón y Cabuya resumen al conjunto de personas a la venta con un solo adjetivo: *matungos* —que es un cubanismo para persona enfermiza o de poca salud.

A la mañana siguiente, el padre Senovito lleva a monseñor Serapio al ingenio en su coche. Mientras atraviesan el pueblo, le comenta al inquisidor la crueldad del Marqués. «Por eso se escapan tantos esclavos de su ingenio», razona Serapio, y el párroco asiente. Este diálogo muestra lo que Miche-Rolph Trouillot (1995) llama el problema ontológico de Occidente frente a la esclavitud: «*the contention that enslaved Africans and their descendants could not envision freedom*» [«el argumento de que las personas africanas esclavizadas y sus descendientes no podían concebir la libertad»] (83) era parte básica del orden social. Reconocer la posibilidad de que los esclavos se autoorganizaran para lograr ser libres, desnaturalizaría el racismo, sería admitir la agencia de las personas esclavizadas. Así que, a despecho de la evidencia factual, la resistencia fue reinscrita de acuerdo con la ontología de la superioridad blanca:

Intentaron ofrecer certezas tranquilizadoras trivializando todas sus manifestaciones. La resistencia no existía como fenómeno global. Más bien, cada caso [...] era tratado por separado y vaciado de su contenido político [...] El fugitivo emerge de esta literatura [...] como un animal impulsado por limitaciones biológicas, en el mejor de los casos como un caso patológico. (83)

Tras un par de peripecias más, Barbapuerca y sus piratas —los mismos que secuestraran a la Condesa Viuda de Yagua Seca— se apoderan de los esclavos matungos y de monseñor Serapio. Barbapuerca revela que planea usar a los «inútiles» esclavos como carnada de tiburón. Otro pirata, de acento francés e incongruente elegancia —bigotes amoldados, barbita recortada, lunar en la mandíbula, peluca larga y rizada—, propone pedir rescate por el cura. Entonces intervienen Negrito Cimarrón y Cabuya. Al final el Marqués es encarcelado por acuñar moneda falsa, y usarla para pagar a Barbapuerca la tarea de desaparecer al padre Senovito y a monseñor Serapio.

Quiero destacar dos elementos del episodio: el argumento intertextual y los poderes mágicos de Negrito Cimarrón que refuerzan sus similitudes con Changó.

Si le suena familiar al lector la historia de un pirata francés que secuestra a un sacerdote en las costas de Cuba y pide rescate, pero ve sus planes destruidos por el valor de un afrodescendiente, no se extrañe: es el argumento de *Espejo de paciencia*, el poema épico que se supone el más antiguo escrito en Cuba. Silvestre de Balboa concibió la obra en Camagüey en 1608, se basa para ello en el verídico secuestro del obispo don Juan de las Cabezas Altamirano por el pirata francés Gilberto Girón, cuando realizaba una visita pastoral a las haciendas del área de Yara. Girón pidió pagar a la villa de Bayamo un enorme rescate. Al efectuarse el pago, el obispo fue rescatado, y los vecinos acordaron

vengarse contra Girón. El pirata perdió la vida a manos del esclavo Salvador Golomón.

Está claro que, en *Los matungos*, el Negrito Cimarrón es análogo a Salvador Golomón, el pirata de acento francés a Gilberto Girón, y monseñor Serapio a don Juan de las Cabezas Altamirano. Raggi no deja nada al azar en esta versión. Así como el pirata es francés de modo estereotipado e inconfundible, el vestuario de Serapio lo identifica como obispo, aunque el título nunca sea dicho: lleva fajín de color morado, y el término monseñor se emplea delante del nombre de algunos eclesiásticos importantes, entre ellos los obispos.

Además de denunciar de nuevo la corrupción y crueldad del sistema colonial en Cuba, donde sacarócratas y piratas no son más que dos partes de la misma estructura racista y explotadora, Raggi acerca a su público a una de las piezas fundamentales de la literatura nacional cubana, que acaso no recibiera tan buena relectura desde que Alejo Carpentier la incorporase a su *Concierto barroco*. Al mismo tiempo, tanto el combate como varias de las escenas expositivas descansan en las capacidades mágicas del Negrito.

Se supone que este y Cabuya son fugitivos; sin embargo, se sientan en el techo de la cárcel del pueblo a ver pasar la gente y escuchar noticias. Se enteran así de la subasta de matungos, de la charla entre el padre Senovito y monseñor Serapio, y de las acusaciones que enfrenta el Marqués por sus intrigas al final de la aventura. La única manera de explicarlo es aceptar que los paseantes no pueden verlos, porque son invisibles.

El otro elemento sobrenatural es el control del Negrito sobre los animales. En el combate contra los piratas, Cabuya usa su tamaño y fuerza sobrehumana para disponer de los enemigos. En cambio, Negrito se lanza al combate sobre el lomo de un cocodrilo. Que un personaje de ficción para infantes monte la grupa de un animal inusual no es novedad, pero la elección del cocodrilo genera una implícita afirmación de su poder, ya que ese reptil es considerado uno de los animales más peligrosos del mundo. El cocodrilo deviene también recurso humorístico al ser antropomorfizado: se alza a la posición bípeda, ríe antes de entrar en combate, guña los ojos.

Tanto la condición intertextual del argumento como el despliegue de elementos sobrenaturales hacen de este corto de la serie sobre el Negrito Cimarrón el más «real maravilloso» de los analizados. Como receptores, no notamos demanda alguna de suspensión de la incredulidad, pues desde la primera aparición del Negrito y Cabuya la situación es tan absurda que un solo momento de crítica echaría por tierra la progresión dramática.

De nuevo, el argumento gira alrededor de la incompatibilidad entre humanismo y capitalismo;

en este caso a partir de la resistencia del Marqués a aceptar un marco legal que demanda un mínimo de consideración a sus esclavos. Raggi, además, nos recuerda el carácter transversal del racismo: el Marqués y Barbapuerca lo presentan en concreto, el primero al deshacerse de los matungos, el segundo al considerarlos útiles solo como carnada de tiburones.

Por su parte, monseñor Serapio y el padre Senovito creen que los esclavos huyen porque el Marqués los maltrata; la posibilidad de que estas personas no deseen vivir en situación de esclavitud ni siquiera es mencionada. No hay evidencia de que sus ideas cambien tras el secuestro. De este modo, los dos personajes que representan la voz de la Iglesia católica en la serie se adhieren a una lógica racista que deshumaniza a las personas africanas o afrodescendientes, ya que ni siquiera las considera capaces de articular la resistencia a su situación de explotación.

Conclusión

Los cuatro cortos analizados de la serie *El Negrito Cimarrón* basan sus argumentos en conflictos reales generados por el fenómeno de la plantación azucarera en Cuba. El enfrentamiento constante entre esclavos y amos, y dentro de las clases dominantes —en espacios simbólicos y materiales—, permite a Túlio Raggi el desarrollo de guiones que combinan la cuidadosa reconstrucción histórica con divertidas peripecias, resueltas a partir de la naturalización de un entorno fantástico.

El cine histórico de Raggi explora el fenómeno de la esclavitud en Cuba desde el punto de vista de los sujetos oprimidos, les da voz y acción. Sus guiones, aunque humorísticos, incluyen momentos de sobrio recuerdo sobre la naturaleza trágica de la esclavitud, como las viñetas de castigo a las personas esclavizadas en *El trapiche* o la decisión de usarlos como carnada para tiburones en *Los matungos*. Sobre todo, la habilidad con que nos presenta situaciones complejas y resume diversas tensiones ontológicas, ideológicas y económicas de la primera mitad del siglo XIX cubano lo pone a la altura de realizadores como Tomás Gutiérrez Alea (*La última cena*), Sergio Giral (*El otro Francisco*) o Gillo Pontecorvo (*Queimada*). Sin embargo, Negrito Cimarrón es un personaje que sigue apareciendo regularmente en las pantallas de Cuba, su impacto será más largo que el de los tres filmes mencionados, sin negar el talento de sus directores.

Raggi entra de lleno al reto de la representación de sujetos africanos y afrodescendientes como medio de lucha contra el racismo codificado en la herencia cultural de la nación. Sus argumentos,

inesperadamente complejos, no temen mostrar las contradicciones de la sociedad esclavista. Usa el humor, pero sin apelar a estereotipos racistas antinegros en sus creaciones, aunque no puede decirse lo mismo de las representaciones de habitantes originarios. La serie opone una ética de libertad, solidaridad y disfrute del cuerpo construida desde la experiencia de resistencia de personas africanas y afrodescendientes a la lógica de explotación de la sociedad cubana producida por intelectuales blancos. Al representar el cimarronaje como un proceso autónomo, que responde a la agencia de las personas esclavizadas, sin intervención de intelectuales blancos, Raggi establece una crítica implícita al discurso histórico oficial de teleología revolucionaria, donde —casualmente— la producción de sentido descansa en la intelectualidad blanca de cada período.

El personaje Negrito Cimarrón, hilo conductor de estos episodios sin clara continuidad cronológica, es fácilmente identificable con Changó, orisha del panteón yoruba y muy popular en Cuba. Los elementos que vinculan a ambos son sus accesorios, objetivos de vida, los recursos mágicos y su carácter.

Los accesorios más significativos del Negrito Cimarrón son un pañuelo rojo en la cabeza, el vestuario blanco y el machete. Los colores de Changó son el rojo y el blanco, que se reflejan en los tejidos de su ropa y las cuentas de sus collares ceremoniales. Como el orisha guerrero, aunque su preferida es el hacha doble, es capaz de blandir cualquier otra arma. En su lucha contra el Marqués, Negrito Cimarrón vigila desde la cima de los árboles, especialmente las palmas. Usa su ingenio y sentido del humor para organizar evasiones fantásticas. Sus andanzas a menudo ocurren durante tormentas eléctricas y hace abundante uso de explosivos o incendios. El hogar ritual de Changó es la corona de la palma real, el árbol nacional de Cuba, y desde ahí vigila el monte, es el señor del trueno, el rayo y el fuego.

El sentido de la vida del Negrito Cimarrón es luchar por la libertad de las personas africanas y afrodescendientes en condición de esclavitud, a quienes llama «hermanos y hermanas». No duda en ayudar a otras —aunque sean blancas y defiendan la esclavitud— si las encuentra en peligro. Changó es el gran justiciero, el que castiga a los mentirosos, ladrones y malhechores. El Negrito Cimarrón es alegre y fiestero; en varios de los episodios canta, baila e invita a otras personas a sumarse a la celebración de la vida en libertad. Changó ama tanto la fiesta y los tambores que, según una leyenda, cambió la tabla de adivinación de Ifá a Orunmila por el control de los tambores batá.

Todos estos elementos estaban ya presentes en los animados de *El Negrito Cimarrón* en 1975 y 1978, período en el que era impensable la inclusión de

contenido religioso en productos culturales para niños en Cuba, por lo que la relación entre Negrito Cimarrón y Changó tenía que ser cuidadosamente codificada, reconocible solo para entendidos. Aunque en el siglo XXI las expresiones religiosas de matriz africana se han hecho mucho más visibles en los medios nacionales (Rodríguez-Mangual, 2003: 232), los animados de *El Negrito Cimarrón* no hacen explícita la relación del personaje y el orisha. En cambio, hay nuevos textos para entendidos, como la canción «Cimarrón», de Anael Granados, en la que la letra, curiosamente, no usa esa palabra ni una sola vez, pero si invoca a Changó y su vocación justiciera.

Hablando de la obra de Gloria Rolando, Edna Rodríguez-Mangual señaló como uno de los valores en su *Oggún: La eterna presencia*, el hecho de que «Santería is represented in its own universo, and there is a sense of universalism that breaks with any barriers of locality and specificity» [«la santería se representa en su propio universo, y hay un sentido de universalismo que rompe con cualquier barrera de localidad y especificidad»]; pero inmediatamente se preguntaba: «Who is the intended audience of such a representation?» [«¿A quién va dirigida esta representación?»] (235). Creo que la interrogante es de cierto modo circular, es más bien una provocación. La presencia de Oggún es comprensible para la mayoría del público cubano porque dentro de la cultura nacional existe un conocimiento compartido sobre los significados y lógicas teologales básicas de la religión yoruba. Del mismo modo, el desdoblamiento mágico de la lucha antiesclavista del Negrito es comprensible para su público a partir del conocimiento compartido de sus bases religiosas.

A pesar de la creciente presencia de las iglesias evangélicas y protestantes en Cuba, la imaginería producida por el sincretismo entre el catolicismo y las prácticas religiosas de matriz africana desbordó hace tiempo los espacios de culto y se normalizó como parte de la cultura popular. Por ejemplo, frases como: «todo el mundo se acuerda de Santa Bárbara cuando llueve»; y el «yo no creo, pero por si acaso» de quienes no se identifican como practicantes, pero aceptan consejos o participan de vez en cuando en los rituales. La costumbre de comenzar celebraciones de cualquier tipo dejando caer un poco de bebida alcohólica al suelo para que los orishas o muertos no se molesten, o las prácticas religiosas alrededor de los santuarios de San Lázaro en El Rincón y la iglesia de la Virgen de Regla (La Habana), así como la basílica de la Virgen de la Caridad del Cobre (Santiago de Cuba) también dan fe de una cultura nacional más familiarizada con los imaginarios de la Santería que los estrictamente católicos. También está esa canción de Celina González y Reutilio Domínguez, tan popular desde 1948:

*Santa Bárbara bendita,
para ti surge mi lira
y con emoción se inspira
ante tu imagen bonita.
¡Que viva Changó, que viva Changó,
que viva Changó, señores!*

Creo que parte del éxito de Túlio Raggi está en que inserta a los orishas sin sincretizar con la tradición católica y sin didactismos. Al hacerlo, no solo respeta el intelecto del grupo etario al que se destinan estos materiales (menores de diez años), también concreta una visión profundamente revolucionaria de la identidad poscolonial cubana: una donde el legado africano es elemento central de la nación, no marginalidad que debe ser combinada en el ajiaco nacional. La larga vida de *El Negrito Cimarrón* y la popularidad que disfruta, a través de la televisión cubana y diversos canales de YouTube, me parece suficiente evidencia.

Ahora cantemos a coro «Changó, ay Changó, la libertad no existe si no la tengo yo» (López, 2005).

Nota

1. Todas las traducciones del inglés son de la editora.

Referencias

- Abd'Allah-Álvarez Ramírez, S. (2020) *Negra Cubana tenía que ser*. Barcelona: Ediciones Wanáfrica.
- Abreu Arcia, A. (2021) «Barrio, racismo y pobreza: una mirada al margen de las manipulaciones políticas». *La Joven Cuba*, 27 de octubre. Disponible en <<https://acesse.dev.link/LKivu>> [consulta: 19 febrero 2024].
- Bahamonde Magro, Á. y Cayuela Fernández, J. G. (1991) «La creación de nobleza en Cuba durante el siglo XIX». *Historia Social*, n. 11, otoño, 56-82.
- Cubadebate (2013) «Murió Túlio Raggi, pionero del cine de animados en Cuba», 3 de diciembre. Disponible en <<https://acortar.link/DO4xgX>> [consulta: 19 febrero 2024].
- Davis, N. Z. (2000) *Slaves on Screen. Film and Historical Vision*. Cambridge: Harvard University Press.
- García Osuna, A. J. (2003) *The Cuban Filmography, 1897 through 2001*. Jefferson: McFarland & Co.
- González Pagés, J. C. (2003) *En busca de un espacio. Historia de mujeres en Cuba*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Jiménez Soler, G. (2006) *Los propietarios de Cuba 1958*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Lastre, R. (2022) «Del diluvio universal a las óperas espaciales. Raza, género y locura en dos cortos animados cubanos de los años 60». *Hypermedia*, 24 de mayo. Disponible en <<https://n9.cl/1ynox>> [consulta: 7 marzo 2024].
- López, M. del C. (2005) «Cimarrón» (canción tema de la serie *El Negrito Cimarrón*). La Habana: Estudios de Animación ICAIC. Disponible en <<https://n9.cl/7k8iq>> [consulta: 7 marzo 2024].
- Moreno Fraginals, M. (2014) *El Ingenio. Complejo económico-social cubano del azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Rodríguez-Mangual, E. M. (2003) «Santería and the Quest for a Postcolonial Identity in Post-Revolucionary Cuban Cinema». En: *Representing Religion in World Cinema. Filmmaking, Mythmaking, Culture Making*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 219-38.
- Raggi, T. (1978) *El Negrito Cimarrón. El Trapiche*. La Habana: Estudios de Animación ICAIC. Disponible en <<https://n9.cl/7l7gq>> [consulta: 7 marzo 2024].
- _____ (2004) *El Negrito Cimarrón y los molinos del Marqués*. Ibídem. Disponible en <<https://n9.cl/0l7dq>> [consulta: 7 marzo 2024].
- _____ (2005) *El Negrito Cimarrón y el secuestro de Yagua Seca*. Ibídem. Disponible en <<https://n9.cl/gy6khx>> [consulta: 7 marzo 2024].
- _____ (2006) *El Negrito Cimarrón y los Matungos*. Ibídem. Disponible en <<https://n9.cl/azf5qn>> [consulta: 7 marzo 2024].
- Salazar, S. (2008) «Túlio Raggi: Me falta todo por hacer». *La Jiribilla*, junio.
- Santa Cruz y Mallén, F. X. (1940) *Historia de familias cubanas*. La Habana: Editorial Hércules.
- Stock, A. M. (2008) «Tradition Meets Technology: Cuban Film Animation Enters the Global Marketplace». *Cuban Studies*, n. 39, 1-24.
- _____ (2009) *On Location in Cuba: Street Filmmaking during Times of Transition*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Trouillot, M. R. (1995) *Silencing the past: power and the production of history*. Boston: Beacon Press.
- Ulloa García, A. (2013) «Murió Túlio Raggi». *On Cuba*, 4 diciembre. Disponible en <<https://acortar.link/R2hNsj>> [consulta: 19 febrero 2024].

©TEMAS, 2024