

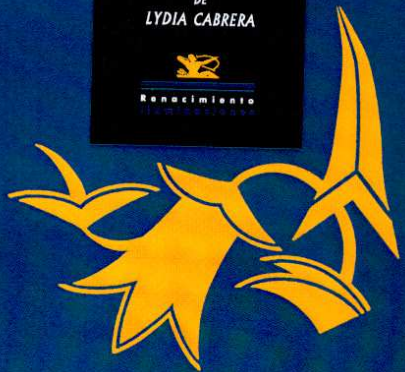
**RENACIMIENTO
ILUMINACIONES**

ÚLTIMOS TÍTULOS

44. ROBERTO GONZÁLEZ FERNÁNDEZ. *Que así sea*
45. BLAS SANCHEZ JIMÉNEZ. *De la insubordinación a la creación*
46. ALBERTO GARCÍA DE ARTEAGA. *El espíritu de Miguel de Cervantes y Sarmiento*
47. PEDRO GASTELÚ CÁDIZ. *El Imperio Español, período de paz*
48. CELIA FRANCISCO PÉREZ (Ed.). *Verónica Núñez. Odrabia, poeta, crítica*
49. PILAR GARCÍA SIVILA. *Hombres Breves. Poetas. El grito y el silencio. Poesía y crítica*
50. JUAN CARLOS ARRIAGA Y NÚÑEZ. *Estudio Vela. Eds. El renacimiento ilustrado. Investigaciones de Juan García Martínez*
51. GUSTAVO RIVERA. *Andalucía*
52. ALBERTO GARCÍA DE ARTEAGA. *Los poetas mayores de Juan Ramón Jiménez*
53. JUAN JOSÉ LÓPEZ. *Las palabras generadas. Poesía y prosa del medio siglo*
54. VERÓNICA VILLALBA. *Los gladiadores dominicanos*
55. GREGORIO TORRES NIEBLA. *El parábolo del mundo. Teatro del 20*
56. HILARIO JIMÉNEZ GÓMEZ. *Alcorno y García Lorca. La difícil compañía*
57. ANTONIO PEREZ. *Aproximaciones a Pasado, Lengua y Verdad*
58. ENRIQUE BALLEGAARD. *Los otros caminos de los hermanos Machado*
59. RAFAEL ALARCÓN NIEBLA. *Una rama y riego. Los crecidos y los ángeles de Jorge de Julio Cerezo*
60. ENRIQUE MURILLO CALZADILLA. *La Colección como tragedia*



MARGHERITA CANNAVACCIUOLO HABITAR EL MARGEN 62



Habitar el margen. Sobre la narrativa de Lydia Cabrera trata acerca de la obra literaria de la autora cubana, especialmente los cuatro volúmenes de cuentos (*Cuentos negros de Cuba. Por qué... cuentos negros. Ayupá. Cuentos de Justos y Justos para adultos niños y reventados muertos*). Los relatos son analizados como ámbitos fronterizos que suponen otras tantas entrelazadas entre legado mitológico africano y tradición europea, oralidad y escritura, prosa y poesía, música y literatura, lirismo y poesía... Por su situación contextual, tanto en el contenido como en el estilo, la narrativa de Lydia Cabrera se sitúa a parte de una categoría plástica (*novela...*), término con el cual el filósofo griego identifica aquel espacio intermedio entre lugares estéticos y definidos que acoge la multiplicidad y el devenir y que supone, por tanto, la conceptualización más conveniente para describir el complejo fenómeno narrativo que acontece en los fascinantes textos objeto del presente estudio.

MARGHERITA CANNAVACCIUOLO (Vico Equense, Nápoles 1981) trabaja en la Universidad Ca Foscari de Venecia en donde obtuvo el título de Doctor Europeo en «Studi Iberici, Anglo-americani e dell'Europa Orientale». Ha publicado trabajos sobre la narrativa de Lydia Cabrera, los mecanismos autobiográficos en Guillermo Cabrera Infante, la simbología de Jorge Luis Borges y la narrativa de José Emilio Pacheco.

HABITAR EL MARGEN

Margherita Cannavacciuolo

HABITAR EL MARGEN

SOBRE LA NARRATIVA

DE LYDIA CABRERA

Prólogo de *Paola Mildonian*

S E V I L L A M M X

I L U M I N A C I O N E S

R E N A C I M I E N T O

Colección ILUMINACIONES
(Filología, crítica y ensayo)

xx

Director:
Antonio Fernández Ferrer

Diseño de cubierta: Equipo Renacimiento

© Margherita Cannavacciuolo

© Prólogo: Paola Mildonian

© 2010. Editorial Renacimiento

Depósito Legal: S. ***-2010

ISBN: 978-84-8472-***-*

Impreso en España

Printed in Spain

A Matilde y Andrea, mis padres.

A Marco, mi hermano.

PRÓLOGO

EN 1988 la publicación de la obra de Clifford Geertz, *Works and Lives. The Anthropologist as Author*, suscitó de inmediato muchas perplejidades, además de encendidas protestas. El representante más famoso de la antropología cultural americana invitaba a leer a sus «maestros», de Lévi-Strauss a Evens-Pritchard, de Malinowski a Ruth Benedict, utilizando instrumentos literarios más bien que «científicos». Es más, subrayaba el significado de la escritura y, de manera más amplia, de la experiencia literaria, en la redacción de una obra antropológica. La representación, la puesta en escena del trabajo de campo, evidenciaba una estrecha e irrenunciable interrelación con otras experiencias de vida, que el antropólogo, en cuanto autor, podía referir a su lector y a una experiencia común en la cual a los horizontes de expectativa epistemológicos se unían los caminos mucho más complejos e imprecisos de los placeres de la escritura y de la lectura.

He amado profundamente el libro de Geertz aunque no disponía (y no dispongo) de instrumentos específicos para poderlo juzgar. Lo he amado porque lo percibí como un libro generacional

que me permitía bucear en mi juventud. Como muchos de mis coetáneos, leí *Tristes Tropiques* a comienzos de los años 60, y esa fue una de las *novelas* más hermosas de nuestros veinte años, junto con *Dioses y Heroes de Grecia* de Károly Kerényi.

Me siento agradecida con mi maestro, el helenista Carlo Diano, cuya curiosidad nos llevaba a estas lecturas, si bien nos obligaba al mismo tiempo a atrevidos pero fascinantes experimentos del pensamiento sobre silogismos aritotélicos y estoicos, además de terriblemente desmesuradas (y muy temidas) lecturas métricas de los coros de las tragedias.

La reciente publicación de la correspondencia entre Furio Jesi y Károly Kerény nos ha recordado el precio que todos tuvimos que pagar a los pocos años cuando nos encontramos en bandos distintos, y a veces opuestos, a los de nuestros queridos maestros. Dicha correspondencia, sin embargo, nos permite reflexionar también –y por supuesto con ello no quiero compararme con el excepcional genio de Furio Jesi– sobre el significado extraordinario y duradero que aquella experiencia nuestra adquiriría después.

Cuando he tenido que abordar los conceptos de transculturalidad, *liminalidad*, hibridismo, sinergia (que va más allá del sincretismo), cada vez que he tenido que reflexionar acerca de la persistente presencia de lo mitológico en las culturas que (ya) no son mitológicas; cada vez que he percibido en las páginas de autores contemporáneos, sobre todo los que siguen sufriendo las contradicciones del poscolonialismo, la dificultad o mejor dicho la imposibilidad de encontrarle una configuración a los «monstruos de la noche» todavía presentes en nuestra cultura humanística, he tenido la necesidad de encarar esos problemas a partir de algunas diferenciaciones imprescindibles aunque difíciles de respetar. Por

ejemplo, la diferencia entre mito y mitología, ante todo, y entre el mito y lo simbólico, y en consecuencia entre mito y metáfora o figura. También quien se ha ocupado únicamente de crítica literaria (y no de antropología) entiende la perplejidad de quien tiene que «contar» su propia experiencia de antropólogo utilizando un lenguaje lleno de imágenes de su lengua materna. Todas las traducciones son imposibles de hacer debido a tales dificultades (¡y sin embargo se hacen!), pero esta «traducción» en particular resulta más difícil que todas las demás.

Lévi-Strauss, y también Lotman y Uspenskij, han querido distinguir claramente entre mito y metáfora. Tanto para la antropología estructural, como para la semiótica de Tartu, el mito es *cuento* y en este cuento no puede haber ninguna aportación metafórica. Animales y plantas, por ejemplo, se representan a si mismos y a la función que deben tener en las oposiciones lógicas fundamentales sobre las que el mito está construido; nunca remiten a otra cosa. El búho se corresponde con el águila (y no con la noche), de la misma manera que la noche se corresponde con el día. El relato mítico podría traducirse, según Lévi-Strauss, en una ecuación lógico-matemática, en tanto que el pensamiento llamado salvaje transita por los mismos caminos que el pensamiento llamado civilizado, aunque no utiliza símbolos (A, B) sino objetos (búho, águila, pato, etc): «Podríamos definir el mito como aquel modo del discurso en que el valor de la fórmula *traduttore-traditore* tiende prácticamente a cero. Bajo este perfil, el lugar del mito, en la escala de los modos de expresión lingüística, es opuesto al de la poesía [...] La sustancia del mito no se encuentra en el estilo, ni en el modo de la narración, ni en la sintaxis, sino en la *historia* que se relata. El mito es lenguaje, pero un lenguaje que obra en un nivel elevado, y en el cual el senti-

do logra, por así decir, desprenderse del fundamento lingüístico del que ha tomado impulso»¹.

Claro está que cuando Lévi-Strauss habla de traducción, se refiere a la traducción del mito de una tribu a otra, de una aldea a otra, y no a la descripción del antropólogo. Es más, al ser el primero en tener que describir los materiales de su investigación, decide darse pautas estrictas: al referir las unidades constitutivas del relato mítico se atiene a los principios de máxima economía descriptiva y explicativa (a nivel sintagmático) y de máxima apertura y profundidad a nivel relacional (paradigmático).

Lévi-Strauss (y también Lotman y Uspenskij en *Mito, nombre y cultura*) representan posiciones tal vez extremas, pero introducen interrogaciones fundamentales para nuestra tradición: por ejemplo, dado que en Homero no hay metáforas y sin embargo abundan las comparaciones, ¿en qué modelo mitológico y epistemológico se basa dicha representación literaria? ¿Y qué consecuencias se producen a partir de las primeras redacciones de los poemas épicos, cuando se tendrían que trasladar a la escritura las modalidades del cuento oral, sustrayéndolas a la averiguación de una recepción estética inmediata, previsible y a la vez imprevisible, pero en todo caso totalmente peculiar, como nos hacen entender las expresivas páginas del *Ion* de Platón?

De hecho, parece que para el mundo antiguo el problema no existe, porque también después de las redacciones escritas (seguramente mucho más antiguas que las oficiales de la edad de Pisístrato), durante mucho tiempo la recepción más auténtica del cuento

1. Lévi-Strauss, Claude (1968), *Antropología estructural*, Buenos Aires, EIDEBA, p. 190.

épico se da en la escena pública de la plaza o en la privada del banquete. El cuento épico continúa siendo patrimonio de la oralidad, sigue las reglas de la oralidad y está destinado a un público que sabe interaccionar con esas reglas. Las redacciones escritas nunca están destinadas a la lectura (también porque la lectura individual de puro goce todavía no existe), sino a la conformación de un patrimonio cultural y, por lo tanto, al polémico, y a veces riguroso, juicio de los filósofos. Entre Jenófanes de Colofón y Platón, mito y filosofía toman caminos distintos, luchan entre sí pero, al mismo tiempo, están obligados a una relación ineludible. Ciertamente, en la primera edad de la racionalización filosófica, los mitos se consideraron ficciones vanas, *plasmata*, y sobre todo, cuentos de *otros*, a la vez que imágenes *del otro*, utilizando un término codificado por Vernant, de los bárbaros, de sus religiones inferiores, de sus deidades absurdas y temibles. Estas deidades no estaban ausentes de la tradición culturalmente mestiza y, a su vez contaminada, de la Grecia antigua, a pesar de sus adaptaciones a la realidad olímpica (Apolo, Artemisa) o de sus exclusiones del Olimpo (Dioniso, Deméter, Perséfone); deidades que, cada uno a su modo, se convierten en agentes de la mediación trágica, mientras que en el límite de lo no representable se erguían sólo las figuras irreductibles, innumbrables, terroríficas, del oscuro desorden cósmico: Medusa y otras cabezas que no debemos mirar nunca, si no es a costa de la ceguera o de la petrificación.

Sin embargo, dos fenómenos impiden el proceso crítico sobre el discurso mítico-poético: la alegoría que intenta proteger el significado explicativo y moral de los mitos, y la tragedia que los reinterpreta en función de los valores de la ciudad. Para Platón, la alegoría es un saber superfluo, incluso peligroso: la praxis alegórica

trastoca estatutos y valores, haciendo de la filosofía un instrumento de interpretación de los mitos, que se convertirían en dueños de la verdad. Sin embargo, como se sabe, la verdad hay que buscarla en otro lugar. Mientras que Platón parece proceder hacia una definitiva eliminación de estos procesos, Aristóteles se interroga acerca de su significado epistemológico, en las célebres páginas de la *Poética* dedicadas a la tragedia y a la catarsis, pero también en la *Metafísica*, donde afirma que amor por el mito y amor por la sabiduría coinciden. Con extraordinaria modernidad Aristóteles precisa que quien ama el mito (*philomythos*) es de alguna manera amante de la sabiduría (*philosophos*), y que ello se debe al hecho de que ambos están guiados por el *asombro*, por la *maravilla* y, por lo tanto, por el reconocimiento de su propio límite.

Al leer estas páginas que Margherita Cannavacciuolo dedica a los textos de Lydia Cabrera surge, espontáneamente una vez más, la pregunta acerca de este *asombro* que nos envuelve no sólo cuando adquirimos conciencia de nuestro límite, sino también cada vez que nos encontramos en un límite, en un umbral difícil de superar (un umbral y no un pasaje), porque ninguna iniciación se nos concede, un umbral suspendido entre dos espacios nebulosos e indefinidos, como el de lo sagrado y el de la razón, un umbral estrecho donde es difícil permanecer en equilibrio. Nos preguntamos espontáneamente de qué maneras el *miedo* y la *compasión* que tenemos hacia nosotros mismos pueden traducirse en *asombro* ante el mundo del otro con sus imágenes, colores, sugerencias, creencias y contradicciones, que al final rehuyen tanto nuestras clasificaciones como nuestra sensibilidad.

Antropóloga, lingüista y también gran narradora, Lydia Cabrera no rehuye ninguna de las experiencias de la modernidad en el

ámbito de la literatura y de los artes. Sus cuentos, a diferencia de sus investigaciones lingüísticas, revelan aquella íntima afinidad con los años parisinos de la École du Louvre y después con los surrealistas. De hecho, la brillante propuesta en que traduce los cuentos de las tatas negras de su niñez experimenta, en todos los sentidos, las metamorfosis sin fin de los herbarios y los bestiarios surrealistas, y desde luego no se preocupa de una supuesta fidelidad a una fuente que ya sufrió la mezcla, que ya adaptó sus mitos a las exigencias de la religión cristiana, pero que, sobre todo, hizo lábiles los confines entre mito y fábula.

Esta fuente, sin embargo, mantiene la *maravilla* y el asombro que aquellos mitos lejanos, y ahora ya inciertos, pueden todavía despertar cuando, traducidos en teatro, en música, en cuento, recuperan una *realidad* efímera. La escritora-antropóloga se hace heredera de esta conciencia transmitida por las viejas sirvientas de su casa: la transmite a su cuento sin imponerle rígidas exigencias de verdad o de fidelidad. A diferencia de lo que ocurre en sus obras etnográficas y lingüísticas, Lydia Cabrera deja libre espacio a la realidad del cuento y confía en la *maravilla* que la ficción narrativa sabe suscitar. Es probable que no conozca el refrán ruso *el cuento es una invención, la canción una verdad*, ni aquel que dice *la composición narrativa es superior a la canción*, pero sabe que en ello radica la fuerza de cada cuento, sea éste mito o fábula.

PAOLA MILDONIAN

Venecia, agosto de 2010

INTRODUCCIÓN

LA narrativa de Lydia Cabrera puede compararse con un fascinante cuadro tropical que muestra el universo afrocubano con sus múltiples facetas y en donde no hay límites ni fronteras entre los innumerables componentes. Nuestra sorprendida atención queda prendada de un mundo en el que todo fluye armónicamente, con diáfana naturalidad, sin divisiones ni clasificaciones maniqueas o científicas de ninguna clase. Su mirada no es únicamente la de una estudiosa, profunda conocedora de la materia tratada, sino también la de alguien cuya obra supone el entrañable fruto de una vivencia íntima. En este sentido, el complejo panorama que Lydia Cabrera nos presenta logra conjuntar la respetuosa distancia necesaria para su minucioso inventario de lo afrocubano –sin obligarnos a definir tan problemático término– con la proximidad y experiencia que otorgan a su labor una precisión incomparable.

Su relación con el mundo negro empieza desde niña, cuando sus nodrizas negras le cuentan las historias y leyendas míticas de su pueblo. Su viaje a París en 1927 para estudiar pintura en la École du Louvre da vida a una verdadera toma de conciencia de la envergadu-

ra que la secular tradición africana tiene en su Cuba. La joven Lydia estudia los bajorrelieves del templo de Java y observa la representación de una mujer que lleva fruta en la cabeza, en la cual reconoce una imagen típica y familiar de su patria. Este hecho despierta su amor hacia lo negro que implica el interés en estudiar y profundizar su ontología. Las experimentaciones vanguardistas que la rodean, el contacto con la generación española llamada del 27 y la amistad con García Lorca y Teresa de la Parra empujan a Lydia Cabrera a escribir sus cuentos negros, los cuales aparecen inicialmente en las revistas *Cahiers du Sud*, *Revue de Paris* y *Les Nouvelles Littéraires*.

Ve la luz sucesivamente su primera colección de cuentos, *Cuentos negros de Cuba* (París, 1936; La Habana, 1940), fruto de su doble experiencia personal de la relación íntima con el universo africano, gracias –como se ha dicho– a sus criadas negras, y al contacto directo con los movimientos europeos de Vanguardia de los años 20. Este hecho marca el comienzo de un camino de búsqueda artística y científica que lleva a la autora hacia una literatura cuya nota esencial es la recuperación y asimilación del legado africano en Cuba.

En su ingente producción de naturaleza etnológica y antropológica destaca su obra cumbre *El monte* (1954), heterogénea miscelánea que explora los intersticios de la sociedad afrocubana analizando y describiendo su poliédrica conformación. Con respecto a su obra literaria, además de la importancia innegable de *Cuentos negros*, sobresalen *Por qué... cuentos negros de Cuba* (1948), *Ayapá, cuentos de Jicotea* (1971) y *Cuentos para adultos, niños y retrasados mentales* (1983), los cuatro considerados en el presente estudio.

La autora demuestra una verdadera curiosidad epistemológica por lo africano, reflejo de su profundo interés hacia el universo

negro, despertado por los movimientos de la *Négritude* europea, del Harlem *Renaissance* estadounidense y del Negrismo cubano. Al mismo tiempo, su empatía acogedora hacia la raíz africana y sus manifestaciones en la sociedad cubana la lleva a la construcción de un universo ficcional que se opone al deseo de uniformidad cultural, heredero de los ideales del blanqueamiento y del mestizaje sin color del siglo anterior, manifestado especialmente en los años de la República Cubana (1902-1956).

Lydia Cabrera se acerca al mundo negro desde su condición de mujer y, sobre todo, de mujer blanca hija de un destacado aristócrata y padre de la patria, Raimundo Cabrera y Bosh. A todo esto, se añade el hecho de que su cuñado era el célebre criminólogo y etnólogo Fernando Ortiz, a quien se debe una renovada línea de investigación científica sobre el mundo negro en Cuba y la formulación del neologismo «transculturación», acuñado en su obra cumbre *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940). Ortiz, sin embargo, se acerca al universo negro africano a partir del análisis del «submundo negro» de La Habana, con el fin de encontrar allí las causas de los males de la sociedad cubana y sus soluciones.

La heterogeneidad racial se considera todavía un problema en la Cuba de la etapa republicana, de lo cual se deduce que la promoción de un mestizaje homologador responde al deseo de estabilidad a través de la ideación de una Patria homogénea. De ahí que el concepto de transculturación, por un lado, expresa la voluntad de corregir la definición antropológica de «aculturación» –siendo ésta el resultado de los estudios estadounidenses–, y adaptarla a las exigencias de la Nación. Por otro lado, se configura como la respuesta a la necesidad de eliminar la pluralidad nacional gracias a la formulación de un sincretismo utópico, que englobe el elemento

negro unificando las diferencias raciales, y aplaste las dinámicas y los elementos heterogéneos que coexisten en el territorio.

Muchos estudios críticos han interpretado la figura de Lydia Cabrera de manera equivocada, reduciéndola a heredera y continuadora de los trabajos de Fernando Ortiz. En realidad, entre los dos hay una diferencia sustancial. Si bien ambos ponen en el centro de su atención la cultura del Otro, el etnólogo lo analiza desde el centro del poder hegemónico, anhelando conciliar lo inconciliable a través de la construcción de una utópica síntesis sincrética, híbrida y mestiza. Lydia Cabrera, en cambio, funda su espacio ficcional sobre un sincretismo que no oculta las diferencias, sino que las revela, subraya y valora. La naturaleza tropológica y polifónica de sus escritos procede de los relatos míticos y religiosos que la autora les escucha de viva voz a sus informantes, con lo cual se sugiere que los sujetos que definen la esencia de la cubanía son los afrocubanos, mulatos y mestizos, y no los blancos criollos. La autora, por lo tanto, toma el camino opuesto al de Ortiz; al ambientar su obra en la periferia, convierte a ésta en el centro, desestabilizando la dicotomía blanco/negro, elemento central en los estudios culturales cubanos de la época. Del sincretismo «sin color» de Ortiz se pasa a la celebración de lo heterogéneo del sincretismo literario de Cabrera, en todo el abanico de sus manifestaciones.

Objeto del presente estudio, sin embargo, no es el análisis de la construcción de una identidad afrocubana en los cuentos de la autora, trabajo ya llevado a cabo por Edna M. Rodríguez-Mangual (2004). A este respecto, es menester trazar un breve recorrido de los estudios sobre la autora y su obra llevados a cabo hasta hoy. La mayoría se ha producido sobre todo en Estados Unidos, donde la escritora se refugió tras el triunfo de la revolución castrista, y se centran

más bien en la individuación y descripción de los ancestrales elementos africanos que afloran en los cuentos de la autora, relacionados con el animismo, la magia y la tradición fabulística africanos. Con respecto a esto, la investigación de Rosa Valdéz Cruz (1974) se centra en la individuación de los ancestrales elementos africanos que aparecen de sus cuentos; Josefina Inclán (1976) a partir de la figura de la tortuga Jicotea, hace un recorrido de los animales y elementos animistas presentes en la obra de la escritora; y Sara Soto (1988) se dedica a explorar y describir el aspecto mágico de la realidad afrocubana en los primeros tres volúmenes de cuentos de la autora. Los trabajos de Hilda Perera (1977) y de Mariela Gutiérrez (1986, 1991, 1997) se adentran un poco más allá, analizando respectivamente el múltiple sincretismo presente en los primeros cuentos de Lydia Cabrera, y describiendo los elementos que los componen en relación con la morfología tradicional del cuento. En Cuba, tras un largo período de silencio sobre la figura de Lydia Cabrera y su obra, destacan la intervención de Mirta Fernández y Margarita Mateo en ocasión del «Coloquio Mujeres latinoamericanas y caribeñas: cultura popular y cultura de masas» (2003), donde se pone de relieve la función del trabajo de Lydia Cabrera en el descubrimiento de la esencia cubana; y el artículo de Ana Cairo (2004), reflexión sobre la presencia de la oralidad en la narrativa de Lydia Cabrera. Entre los estudios más recientes, Susanna Regazzoni dedica un atento análisis a la ambigüedad que surge en el terreno ficcional de Lydia Cabrera, reflejo de la confluencia y adaptación de los elementos mágicos y surrealistas africanos en el ambiente cubano (2006). Mientras que Antonio Fernández Ferrer (2006) articula un trabajo sobre *La laguna sagrada de San Joaquín* de Lydia Cabrera, subrayando la confluencia entre investigación científica y literariedad.

Con respecto a la biografía de la autora, destacan los dos trabajos de Rosario Hiriart (1978, 1988) –que profundizan también su correspondencia con la poetisa Gabriela Mistral y la escritora Teresa de la Parra–, la recopilación que Reinaldo Sánchez (1978) hace de una serie de artículos dedicados a la autora como homenaje a su vida y su obra, y el estudio de Ada Ortuzart-Young (1990).

El presente trabajo se sitúa en el camino abierto por estas obras críticas dedicadas al material narrativo de Lydia Cabrera, acercándose a un tema todavía no considerado, es decir, el análisis de la cuentística de la autora a partir de su elección del margen como lugar privilegiado donde construir la ficción. La idea que lo impulsa consiste en demostrar que en la vida de la escritora hay un importante acto de ruptura que marca toda su producción artística. En efecto, Lydia Cabrera se convierte en una transgresora desde el momento en el cual el redescubrimiento de las potencialidades creativas de su pueblo la empuja a salir del mundo de la élite cubana de la etapa republicana, del centro, del dominio patriarcal, e irse a un mundo periférico, al mundo marginal de sus informantes y de sus niñeras. Aquí reside el acto de rebeldía: cuando ella opta por los negros está transgrediendo; es decir, moviliza ciertos centros y se coloca en las periferias, enfocando aquellos momentos y procesos que se producen en los intersticios, en las articulaciones de las diferencias culturales.

En la narrativa de Lydia Cabrera se genera la integración de lo africano en todas sus facetas y, sobre todo, su interacción con la otra cara de la sociedad cubana, la europea blanca. Dicha interacción por un lado da vida a un producto literario nuevo, fruto del mismo proceso transcultural que da lugar a la multiforme sociedad cubana y, por el otro, marca la creación de un espacio narrativo

completamente nuevo e inédito¹. Su novedad reside en el hecho que su obra se configura como un espacio de frontera, abierto y osmótico, en el cual se producen continuas encrucijadas entre elementos distintos y opuestos, que entablan una relación desjerarquizada, que no elimina las diferencias sino que las integra.

El trabajo se propone adentrarse en la complejidad del universo narrativo de esta escritora, utilizando el concepto clave de frontera, poniendo de relieve los múltiples puntos-cruces sobre los cuales la autora articula su construcción narrativa, y subrayando las dinámicas que en ellos se desarrollan. A pesar de las muchas teorías elaboradas a lo largo de la historia por críticos como Françoise Lienhard, Gérard Genette y Roland Barthes, la hipótesis que aquí se presenta es la posibilidad de estudiar la conformación fronteriza de este espacio narrativo, utilizando como punto de referencia la categoría platónica del *metaxý*.

Con este término, cuya traducción es «entre», según Umberto Galimberti el filósofo griego define un espacio intermedio entre dos lugares estáticos, el del Ser y el del No Ser:

[...] secondo Parmenide, tra il sentiero del Giorno, l'essere, e il Sentiero della Notte, il non-essere, c'è dunque un terzo sentiero, da cui la dea tiene lontano, «dove errano i mortali» che ritengono che l'essere possa convivere con il non-essere. [...] Platone, inoltrandosi nel sentiero proibito da Parmenide, inaugura il mondo, ossia, quell'ambito intermedio (*metaxý*) in cui essere e non-essere convivono, ma non assegna alla conoscenza del mondo lo stes-

1. No hay que olvidar que Cuba, junto con Brasil, es el país en el cual la trata de los esclavos sigue hasta 1880; es sólo con la ley del 13 de febrero del mismo año que se prohíbe la esclavitud, aunque se establece el sistema del patronado hasta 1886.

so valore di sapere incontrovertibile che assegna alla conoscenza dell'essere.² (114)

De esta manera, Platón salva el mundo, acogiendo en el Ser la diversidad (*héteron*) de la multiplicidad y el devenir (introducido por el *metaxý*), que son precisamente aquellos aspectos del mundo que Parménides había negado porque contradecían la unidad y la inmutabilidad del Ser. Platón, por lo tanto, rompiendo la prohibición parmenidea, abre entre el sendero del Día (el ser es) y el sendero de la Noche (el no ser no es), el reino del *metaxý*, en el cual las cosas *son y no son* porque devienen. Este término indica tanto el intervalo entre dos realidades diferentes, como lo que las dos realidades tienen en común. *Metaxý* se acerca al vocablo *metéchein* que significa «tomar parte a», «participar», que se podría también entender cómo encontrarse *en aquel espacio intermedio* donde los opuestos buscan una mediación (Galimberti: 106).

Al utilizar el instrumento conceptual de «frontera», así entendida, en el examen de la narrativa de Lydia Cabrera, se indica no sólo un lugar de tránsito, sino más bien un espacio de vida, donde el encuentro continuo entre elementos diferentes produce nuevas y cambiantes significaciones.

Se quisiera evidenciar, a propósito, cómo sus cuentos adquieren las mismas características del *metaxý* platónico, configurándose

2. «Para Parménides, entre el sendero del Día, el ser, y el sendero de la Noche, el no-ser, hay un tercer camino por donde vagan los mortales, quienes creen que el ser puede convivir con el no-ser. [...] Platón, adentrándose en el sendero prohibido por la filosofía parmenidea, estrena el mundo; es decir, aquel lugar intermedio (*metaxý*) en donde ser y no-ser coexisten. Sin embargo, el filósofo no atribuye al conocimiento del mundo el mismo valor del saber inconfutable que atribuye al conocimiento del ser».

como la dimensión del devenir: un lugar intermedio en el cual las cosas pasan de una condición a otra, se convierten en otras, un espacio de pasaje donde lo que es importante no es determinar si las cosas son o no son, sino más bien el hecho de que aquí las cosas pierden su naturaleza determinada para convertirse en algo diferente. Se ha articulado, por lo tanto, el presente estudio en dos partes, con el fin de esclarecer dónde y cuándo empieza la labor literaria de Lydia Cabrera. Los dos apartados profundizan el análisis de las dos caras del sincretismo literario característico de sus cuentos: las fronteras narrativas y las fronteras estilísticas.

En los relatos de Lydia Cabrera, las fronteras narrativas se conforman a partir de tres elementos cabales de la tradición africana en Cuba: el mito, la música y la religión. En el terreno narrativo éstos se hibridan tras la interrelación con recursos ficcionales y, en particular, técnicas vanguardistas, convirtiéndose en instrumentos de articulación literaria.

La autora retoma el relato mítico africano directamente de la tradición oral de sus informantes negros, pero al hacerlo da vida también a una re-creación y actualización. La recuperación de los núcleos africanos originales se articula en un abanico de posibilidades; desde la simple reescritura de los relatos tradicionales hasta la manipulación literaria de la trama, pasando por la adaptación de los relatos al ambiente cubano. El texto, por lo tanto, se compone de encrucijadas donde confluyen antropología y ficción, universalidad y especificidad.

La autora, al recuperar el mito como relato y como vivencia, abre el espacio narrativo, creando enlaces con la esfera musical y la religiosa, además de plantear la cuestión de su renovación y recreación a través de la utilización de técnicas vanguardistas. Al trasladar los

cuentos míticos orales a la literatura, Lydia Cabrera reproduce su vínculo con la música, con el canto y con el baile, que conforman el contexto en el cual efectivamente los africanos los realizaban. La compenetración entre los estribillos musicales africanos y la escritura castellana dotan a las prosas del ritmo constitutivo de la esencia negra, que es lo que diferencia al africano del europeo: «le pouvoir de l'image analogique ne se libère que sous l'effet du rythme. Seul le rythme provoque le court-circuit poétique et transmute le cuivre en or, la parole en Verbe» (Senghor: 222). La música, al mismo tiempo, introduce en la esfera religiosa, perteneciendo la mayoría de los estribillos a rituales y ceremonias sagradas.

Precisamente, el sistema religioso afrocubano se configura como un universo poliédrico en relación constante con el negro. Influye en todos los rincones de su vida, y es por su estrecha relación con la existencia del negro que los relatos de Lydia Cabrera asimilan todos los aspectos de la religión afrocubana y de su sincretismo; las creencias, los rituales de purificación, los dioses africanos, el animismo y todos los demás elementos que conforman el universo sacro afrocubano están presentes en el espacio ficcional.

La importancia de la labor literaria de la autora no reside en haber encontrado la imagen, sino en haber logrado comunicar la íntima poesía que subyace en el legado africano en Cuba. El contacto con los movimientos de vanguardia que se desarrollan en París en los años 20 proporciona a la autora los instrumentos formales más adecuados para retratar la maravillosa realidad afrocubana. El surrealismo en particular se revela como el medio más eficaz para comunicar la magia y la maravilla del mundo negro, donde lo súper-real, lo real, lo onírico y lo excepcionalmente feo coexisten en perfecta armonía. Lydia Cabrera encuentra en los procedimientos

poéticos la mejor manera de describir lo extraordinario de la realidad. Entre todos, elige la metáfora como piedra angular de su construcción poética, ensanchando sus posibilidades hasta el extremo, y devolviéndole su valor original de abrir puertas hacia los múltiples significados de la palabra.

Con respecto al análisis de las fronteras estilísticas, se han destacado los rasgos novedosos introducidos por la escritora, sobre todo en el plano estructural y lingüístico. Al tener estos cuentos una raíz oral, la autora ha utilizado un estilo que asimila muchos recursos y mecanismos pertenecientes precisamente a la trasmisión oral del saber en las comunidades africanas. La dimensión comunitaria de los relatos orales se recrea en el texto escrito, donde se juega sobre la imagen del narrador que, de figura omnisciente y destacada de la historia, se convierte en *griot*³ africano que participa en los hechos contados, dirigiéndose en primera persona al lector e incluyéndolo de este modo en su auditorio ficcional.

Además de la confluencia de recursos orales y escritos, contribuyen a la conformación estilística el humor y la fina ironía, siendo el primero una característica ontológica del negro, y la segunda, un rasgo sobresaliente de la personalidad de la autora. Estos recursos salpican las prosas, fundiéndose y complementando su refinado lirismo, al mismo tiempo que carnavalizan el estilo, dando vida a una literatura polifónica, construida sobre diferentes voces que interactúan dialógicamente. Dejar que sean los negros los que presentan su mundo, inevitablemente lleva a Lydia Cabrera a la profundización del sentido original de su lenguaje, descubriendo en el símbolo su fuente

3. «Griot» es el término con el cual se indica el narrador o cuentahistorias africano.

atávica. El lenguaje utilizado por la autora en sus textos se configura, por lo tanto, como un instrumento que no dice, sino que revela y desvela, remitiendo a un terreno fronterizo donde los elementos que confluyen, se renuevan y transforman para seguir fluyendo.

Lo que desea poner de relieve el presente estudio es que, para dar vida a su creación literaria, entre dos o más caminos, Lydia Cabrera nunca elige uno solo, sino que logra crear un espacio narrativo en donde se reflejan todas las caras de la proteiforme ontología afrocubana. Actúa, de este modo, de la misma forma que Platón: no descarta ningún camino para recorrer otro, sino que aumenta la capacidad de su mundo literario hasta convertirlo en un espacio cuyas fronteras son porosas y donde todos los caminos confluyen. Lejos de conformar un espacio de pasaje entre dos lugares estáticos, la narrativa de Lydia Cabrera habita este lugar intermedio; es decir, lo que es un lugar de tránsito se convierte en un espacio de vida.

Al mismo tiempo, sin embargo, hay que tener en cuenta que es posible habitar el no-lugar que es el espacio intermedio (*Zwischensein*) entre todos los lugares, aquel cruce de todos los caminos que delimitan los sitios, *sólo despoblándolo*, porque si se habita de manera definitiva, se traduce de no-lugar en lugar de vivencia y, por lo tanto, se niega como *acceso* a otros lugares. De esta manera, el no-lugar se convierte en el lugar de todos los lugares, no como *estatuto* que sirve para todos los lugares, sino como *camino* para acceder verdaderamente a los otros lugares donde se forman los lenguajes y donde se articulan los conocimientos que se alcanzan gracias a ellos (Galimberti: 138-139).

Lydia Cabrera practica una desterritorialización narrativa; es decir, construye su narrativa en el margen y la frontera, pero no con la finalidad de despoblarlos después y tomar un camino hacia

otro lugar más definido, sino que sus cuentos acogen también la movilidad y la transitoriedad ontológicas del espacio de frontera, convirtiéndolo de zona de paso en lugar de vida. Los personajes de sus narraciones habitan el *limen* y su movilidad.

Toda su narrativa se compone de encrucijadas entre verdades diferentes, donde parejas de elementos oximorónicos encuentran su síntesis conciliadora. Al abrir sus cuentos al reino de la multiplicidad y del devenir, Lydia Cabrera destituye la lógica binaria con la cual a menudo se construyen las identidades de diferencia –Blanco/Negro, Sí mismo/Otro–, y da vida a una nueva identidad narrativa juntando elementos considerados culturalmente marginales con elementos pertenecientes al canon tradicional. De este modo, hace habitable el «in-between», convirtiendo el texto narrativo en terreno intermedio, no sólo porque se ubica entre lugares hegemónicos (-inter), sino porque representa también una instancia de mediación (-medio) que resuelve el juego de las diferencias gracias a una estrategia de oposición capaz de trascenderlas (Véase Bhabha). La narración, por lo tanto, se configura como un espacio cultural donde se elaboran estrategias individuales y colectivas, que generan nuevos signos de identidad, y lugares novedosos donde se desarrollan la colaboración y la contestación en la acción misma a través de la cual se define la idea de sociedad. Diferencia y conflicto no desaparecen, sino que se funden y armonizan en un producto nuevo y original, metáfora de la asociación entre divisiones binarias, que es reflejo de la multiforme y estratificada realidad afrocubana.

I

FRONTERAS NARRATIVAS

1. DE LA TRADICIÓN MITOLÓGICA AL CUENTO LITERARIO

EL mito y el cuento no pueden existir simultáneamente en el mismo tiempo y espacio, afirma Vladimir Propp en su libro *Las raíces del cuento*. Sin embargo, en Cuba la teoría de Propp se pone en tela de juicio, ya que el espacio sagrado y el profano han convivido y siguen conviviendo sincrónicamente entrelazados, permaneciendo ambos primero en la conciencia y vida del negro esclavo y, en un segundo momento, en la del mulato criollo. De este extraño acoplamiento emana un espacio maravilloso en la realidad cubana: el encuentro de dos tiempos y dos espacios disímiles que se rigen por diferentes códigos y que permiten, utilizando las palabras de Alejo Carpentier, «una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad» (Carpentier: 132).

El origen de la afirmación de Propp se remonta a la antigüedad clásica, cuando la palabra mito significaba «palabra», «noticia». Así la utiliza Homero en la *Odisea*, donde Aquiles suplica a Ulises que le dé noticias (*mýthos*) de su hijo (XI, 492). En otros casos hasta puede significar la cosa misma, como en la *Electra* de Eurípides.

Sucesivamente, con la aparición de otro tipo de cuento o discurso llamado *lógos*, las narraciones míticas, que hasta entonces se habían acogido como más tarde serían acogidas las filosóficas, adquieren el rasgo de «leyendas», «fábulas» y «mitos» en el sentido con que también nosotros ahora lo utilizamos. Tómese como ejemplo la expresión que emplea Platón en el *Sofista* cuando el Extranjero de Elea, al hablar de la sabiduría del ser, dice que los filósofos «nos relatan cuentos (*mýthoi*) como si fuéramos niños» (242 c).

El mito tiene en común con el *lógos* el objetivo de conocer y explicar el mundo, con lo cual el paso del uno al otro no es un tránsito de la fábula a la verdad, sino entre dos maneras diferentes de alcanzar ese objetivo. Según el mito antiguo no hay realidad que no encuentre correspondencia en el mundo interior subjetivo ampliado y proyectado hacia lo exterior, de la misma manera que no existe un mundo interior, como realidad psicológica del sujeto, que no se concrete en formas de potencias divinas. La narración mítica sufre, por lo tanto, la subjetivización de la realidad externa y la objetivización del mundo interior. Como consecuencia de esta unión, para el mito el mundo se resuelve en la visión colectiva del mundo mismo, con lo cual en cada historia mítica es posible leer un determinado estado de desarrollo de la conciencia social colectiva.

En este sentido, la expresión de Heráclito «No a mí mismo, sino al *lógos* escuchando, es sabio confesar que todo es uno» (fr. B 50), resulta central porque expresa la exclusión de la subjetividad y de la manipulación del intérprete. Marca, pues, el tránsito del mito al *lógos*, de la narración de las cosas como se viven por quien las cuenta a la descripción de las cosas como se dan.

La palabra *lógos* indica aquel origen donde las cosas yacen y se muestran tal como son. Este sentido originario de *lógos* permite ac-

ceder al significado derivado del verbo griego *légein*, que es «decir», pero no es el hombre el que dice, sino las cosas mismas que, al revelarse de una manera determinada, «dicen», hablan de sí mismas tal como se ofrecen. Mientras que en el mito las cosas se utilizan para decir y explicar la vida del hombre, en el *lógos* las cosas se dejan que sean así como son, sin ninguna manipulación.

El mito no difiere del *lógos* por el contenido, sino por la manipulación poética con la cual se da a conocer lo que se manifiesta en la realidad; por consiguiente, lo que se expresa a través de él no es una verdad que se sostiene sobre sí misma (*epistéme*), sino la opinión que el poeta se hace del mundo (*dóxa*).

En los cuentos de Lydia Cabrera no existe la dicotomía que se da entre *mythos* y *lógos*, sino que los dos coinciden; es decir, el mito se convierte en el vehículo de expresión a la vez del sujeto y del objeto. A través del discurso mítico, por un lado, se presenta la visión que la colectividad afrocubana tiene de la realidad, describiendo su relación con la naturaleza en la que vive; por el otro, la forma mítica se configura como la más adecuada para expresar y lograr la poeticidad y la especificidad de la realidad cubana.

Más aún, el mito no se configura como el resultado de una manipulación poética de la realidad por parte de la subjetividad de la autora, sino que se presenta como el instrumento que más testimonia el sincretismo e hibridismo de la realidad afrocubana y, por lo tanto, el que mejor es capaz de expresarlo. Lydia Cabrera observa la presencia de los mitos en la realidad afrocubana integrados como elemento fundante de dicha realidad y fuertemente entrelazado con ella. Los recoge transcribiéndolos de los testimonios directos de sus informantes negros con la precisión de un antropólogo y los traspone a su obra literaria, pero al hacerlo logra un espacio

intermedio donde el mito no sólo se recupera, sino que se actualiza y renueva, adquiriendo una nueva verdad y llegando a confluir y coincidir con el *lógos*, con la verdad de su pueblo. En los apartados que siguen se verá cómo Lydia Cabrera convierte un objeto de estudio antropológico en materia ficcional, difuminando el límite entre las dos disciplinas, a la vez que utiliza las informaciones científicas recreándolas, con el fin de ofrecer una epistemología alternativa a la impuesta por la visión blanca hegemónica. Se analizará, además, cómo la autora logra conciliar el mito africano con su adaptación a la sociedad cubana, dando lugar a piezas narrativas cuya sabia estructura ficcional permite la coexistencia de universalidad y especificidad en un asombroso equilibrio de forma y contenido.

I.1 ANTROPOLOGÍA / FICCIÓN

EL mito constituye un elemento fundamental en los textos científicos de Lydia Cabrera, así como en los de ficción. En la narrativa, el relato mítico aparece en varias formas, determinando una gama de posibilidades intermedias entre sus tareas antropológica y ficcional.

En algunos casos, la autora no hace sino recoger el núcleo mítico originario con la precisión de un científico, y traducirlo al texto escrito interviniendo solamente a nivel lingüístico; es decir, transcribiéndolo en un lenguaje que resulte más comprensible para el lector. En otros casos, elabora sus cuentos fundiendo diferentes versiones de una misma historia o bien de historias acomodadas por estar construidas alrededor de un mismo personaje. Hay también ocasiones en las cuales Lydia Cabrera empuja un poco más allá

su habilidad literaria y añade al núcleo mítico original episodios surgidos de su fantasía creadora, los cuales, aún siendo inventados, se suman reproduciendo la estructura acumulativa tradicional de los cuentos africanos, en los cuales a un suceso inicial se pueden ir sumando otros *ad infinitum*. Finalmente, la autora no se limita a traducir y a modificar las células míticas, sino que ella misma crea sus propias narraciones mitológicas inspirándose en el modelo africano, tanto que resulta difícil distinguir entre cuentos pertenecientes a la tradición y los que son fruto de la creación autorial.

Uno de los ejemplos de correspondencia temática se encuentra, por ejemplo, en los cuentos «El algodón ciega a los pájaros» y «Obbara miente y no miente», recogidos en *Por qué...Cuentos negros de Cuba*. Ambos constan de un solo núcleo constituido por un relato tomado directamente de la tradición mítico-religiosa africana. La aclaración que aparece entre paréntesis al principio del segundo cuento, señala la confluencia de la metodología antropológica en el terreno ficcional:

[...] una vez Obbara en el pueblo de los Orishas (este es el pueblo que acaso está al fondo de la selva, adonde los Astros van a dormir de día; al otro lado de un paredón de Montes que sube hasta las nubes y cierra el Mundo; o al otro lado del infinito. Más allá de esta vida, ni en la Tierra ni en el Cielo; o en el Cielo y en la Tierra al mismo tiempo), Obbara invitó a comer a todos los Santos.⁴ (PQ 53)

4. Lydia Cabrera, *Por qué... Cuentos negros de Cuba*, Madrid, Ramos, 1972, p. 53. De ahora en adelante, toda referencia a este libro se pondrá entre paréntesis (iniciales PQ, seguidas del número de la página donde se encuentra la cita o información a la que se alude). Igualmente las referencias a los otros tres volúmenes de cuentos de la autora: *Cuentos negros de Cuba*, Barcelona, Icaria Editorial, 1989;

Nótese el cambio verbal entre la información entre paréntesis y la historia contada. En el primer caso, los verbos están conjugados en presente porque la información que se quiere vehicular se refiere a una condición eterna, lo que remite a una verdad científica. En el segundo caso, en cambio, se utiliza el pasado, con lo cual Lydia Cabrera convierte el material antropológico en narración ficcional, presentando un suceso perteneciente al principio de los tiempos. En el párrafo entre paréntesis, además, se manifiesta una presencia autorial que trasciende la ficción y se hace más cercana al afán explicativo y aclarativo propio de la antropología. Se vuelve a establecer la pareja autor-autoridad propia de los textos científicos, *versus* la invisibilidad del autor de los textos ficcionales.

De la misma manera que en los relatos citados, también «No se resucita» procede de la transposición directa de la tradición africana (PQ 177). Esta narración está incluida en las antologías en distintas versiones unificadas por el mismo tema; es decir, un recado llevado tardíamente al Creador, en general por animales humanizados pertenecientes al legado africano como Camaleón, Liebre o Venado, hecho que impide que el hombre pueda resucitar (Feldmann: III).

Estos cuentos ofrecen un ejemplo de versiones levemente retocadas de patakíes o *kutuguanos*, mitos lucumíes o congos, que Lydia Cabrera extrae de la tradición oral africana en Cuba. Cuando el propósito es sobre todo conservar el relato originario africano, la labor es básicamente reparadora: la autora, después de penetrar en su médula, los limpia y pule la lengua, completa su estructura, dota

Ayapá, cuentos de Jicotea, Miami, Universal, 1971; y *Cuentos para adultos, niños y retrasados mentales*, Miami, Ultra Graphics Corporation, 1983, se incluirán dentro del texto a continuación de las iniciales CN, A y CA.

de sustancia a sus personajes, aclara su argumento y, de este modo, restaura su sentido (Castellanos: 1994, 102).

En algunas ocasiones, la autora recopila dos o más versiones de la misma leyenda africana en un solo cuerpo, como sucede con «El cangrejo no tiene cabeza», en el cual la autora reúne distintas hipótesis acerca del origen del mundo y de los hombres. El constante diálogo que se entabla con la herencia africana, junto con el trabajo etnográfico desarrollado paralelamente, se pone en escena a través de las muchas referencias a la memoria oral, a la tradición y al saber de los antepasados que aparecen en el texto:

A los viejos se les va embrollando el recuerdo del recuerdo de sus mayores. (Estos sí que hubieran podido decir exactamente dónde Chembé dio las tres voces, el Jején puso el huevo o por qué, y en qué momento, brotó la fuentecilla escondida en el Coco...). (PQ 94)

Dentro de esta creación original, son los informantes de la autora los que introducen las diferentes versiones del mito fundacional acerca de la creación del hombre, con lo cual se pone de relieve el uso de un instrumento científico finalizado a la construcción de la ficción, a la vez que se reivindica la consecuente veracidad del texto:

El viejo Caferino Baró, del ingenio Santa Rosa, cuenta que a su padre le dijo su abuelo que el mundo no lo hizo Dios con sus manos [...] Pero Gabino Sandoval, que en santa gloria esté con todos sus pecados, aunque ya le flaqueaba mucho la memoria, afirmaba que no señor, que así no fue como nació el mundo; que eso es cuento de congos y los congos son mentirosos [...] A Anón la

pordiosera, con un siglo auestas de miserias y recuerdos, le parece haberlo oído decir a un africano, en tiempos de la esclavitud, que cuando se empezó a fomentar el mundo, los hombres tenían los ojos en la parte superior y redonda de la cabeza. Hay quien dice también que al principio los hombres no tenían boca y no comían más que flores con las narices...pero Mamá Dionisia se ríe de eso; nunca les oyó a los suyos nada semejante. (PQ 94, 97)

Un espacio blanco en la hoja marca el final de la narración y el comienzo de otra versión de la historia: «Ahora bien, el viejo Rufino, que era Masunde, narraba esta historia de otro modo [...]» (PQ 98). En el cuento que se acaba de considerar, la fantasía creadora de Lydia Cabrera y su arte literario fusionan las varias versiones de la leyenda africana, con el fin de crear un producto nuevo que, por un lado, remite perfectamente a una línea cultural tradicional y, por el otro, destaca por la originalidad en su elaboración ficcional.

Paralelamente a la relación viva que los cuentos de Cabrera establecen con la tradición, sin embargo, se aprecia también un diálogo a nivel intertextual porque el cuento «Apopoito Miamá», no presente en *Por qué* sino en *Cuentos negros de Cuba*, ofrece, además, una versión ulterior de esta anécdota, con lo cual la obra narrativa de Lydia Cabrera no resulta una suma de partes, sino un organismo narrativo cuyos elementos están relacionados entre sí. El conjunto de sus ficciones se configura, pues, como íntimamente vinculado a otro *corpus* cultural pre-existente, enraizado en la historia atávica del pueblo africano.

A veces, dejándose arrastrar por el encanto de estos mitos, Cabrera va más allá de la simple tarea restauradora y construye sus cuentos reuniendo materiales que no proceden de ninguna fuente

exclusiva, sino de una pluralidad de ellas, y que elabora a través de su fantasía creadora y su sabiduría literaria. Surgen tramas más complicadas en las cuales se produce una adición alrededor de un protagonista común, y se constituyen núcleos narrativos completamente independientes y autónomos, a los cuales, además, la autora agrega no poco de lo particular y propio. Así ella teje «Taita Hicotea y Taita Tigre» que consta de tres unidades narrativas autónomas, con una trama perfectamente estructurada y en la que se distinguen introducción, desarrollo y desenlace. Cada una de estas partes puede constituir un cuento independiente por sí sola y la unidad se logra gracias al personaje de Jicotea, común a las tres narraciones, y por la presencia de un narrador omnisciente que va hilvanando los sucesos. Este cuento se abre también con una referencia de sabor cosmogónico y antropogónico a la aparición del primer negro en la tierra. Se crea, de este modo, el ambiente del mito fundacional; se mitologiza la narración:

Quando la tierra era joven [...] Un hombre subió al cielo por una cuerda de luz. El Sol le advirtió: «No te aproximes demasiado que quemó». Ese hombre no hizo caso: se acercó, se tostó, se volvió negro de pies a cabeza... Fue el primer negro, el Padre de todos los negros. (La alegría es de los negros). Otro hombre se fue a la Luna montado en un Caballo-Pájaro-Caimán-Nube-Chica. La Luna tiene un ojo redondo, en un cerco pintado con carbón: dentro del ojo, una liebre dando vueltas. (CN 66)

En este punto la narración mítica se interrumpe para dejar espacio a un cuentecillo africano, el de la Liebre y la Luna, muy ceñido al modelo original, como puede comprobarse consultando la ver-

sión que recoge Susan Feldman en *African Myths and Tales* (106). Después de este *excursus*, la narración mitológica se reanuda y se concluye con la creación del primer hombre blanco: «[...] La Luna es fría. El frío es blanco. El hombre que fue a la Luna emblanqueció. Fue el primer hombre blanco, Padre de todos los blancos. Son tristes... Todo se explica» (CN 67).

Comienzan luego las hazañas de Jicotea y Venado, animales extraídos de la tradición folklórica afrocubana, simbolizando, respectivamente, la astucia y la ligereza corporal: «cerebro» y «patas» (Castellanos: 106). Esas aventuras son total creación de Cabrera, quien se inspira en las fábulas de animales africanas y no olvida las referencias a lo numinoso afrocubano, que ya no aparece por el camino de la mitología sino por el de la magia; salen a relucir Burukú, «el demonio que produce convulsiones y mata con la viruela», y los Chicherekús, «muñecos de palo o niños fallecidos al nacer», que atormentan a los vivos (CN 73-74).

Poco a poco, la fantasía creadora y la picardía literaria de Lydia Cabrera la llevan a adicionar detalles a los relatos originales, ampliando la trama o las descripciones y hasta introduciendo adornos complementarios, pero conservando siempre la fidelidad a los elementos básicos extraídos de la tradición oral.

La adición a la estructura de la obra es típica de los cuentos africanos. En muchos de estos cuentos las etapas de introducción, desarrollo y desenlace no resultan claramente definidas; muchas veces el final del primer cuento se diluye en una segunda estructura narrativa que a su vez se complica en sucesivas tramas y desenlaces, muy alejados de la historia inicial. Este es el caso del cuento «Bregantino Bregantín», que inaugura la primera colección de cuentos de Lydia Cabrera, *Cuentos negros de Cuba* (CN 37). Este relato

se compone de una narración central, sobre el tema africano del hombre-toro; de una historia inicial, cuyo protagonista es Lombriz, creación original de Lydia Cabrera, y de un relato mitológico, acerca del amor entre los *orishas* Ogún y Ochosi, que se inserta como *excursus* de carácter etnológico dentro del episodio central. En la primera parte, la autora consigue recrear perfectamente la atmósfera de los cuentos originales africanos reproduciendo el sincretismo entre hombres y animales típicos de la sociedad africana. El protagonista es Lombriz, que obtiene la mano de Digandingá, la hija del Rey de Cocosumba, ganando una competición musical. De Lombriz se dice que «antes había sido un hombrecito blanco, de facciones menudas, labios finos, amargos, un bigotito, calvo, de pecho abultado, las piernas y los brazos cortos, tan cortos, que le hacían parecer siempre sentado, aunque estuviera de pie» (CN 42).

Se nota en ese relato la voluntad de re-creación a partir de las informaciones antropológicas. Lydia Cabrera construye las historias con el fin de subvertir la autoridad masculina, la de los estudios antropológicos y etnológicos, entregando a las mujeres el poder de participar a la conformación del imaginario narrativo (Rodríguez-Mangual: 128).

En el primer episodio es la hija del rey la que decide casarse y, mientras que el padre quiere elegir al futuro marido entre los hombres más fuertes del reino, su mujer consulta al babalao y decide casar a su hija con el mejor músico. En la historia central, Lydia Cabrera reconstruye el motivo africano del hombre-toro. La pretensión que Toro tiene de ser el único varón en el reino es una parodia del machismo, porque la dictadura del animal se funda en la eliminación de cada elemento masculino, lo cual genera un universo lingüístico constituido por una ontología femenina.

La resistencia contra Toro, además, comienza por una mujer negra que cambia la realidad de su explotación; da a luz un varón y garantiza su sobrevivencia. Como siempre pasa en la sociedad afrocubana, Sanune empieza el proceso de liberación a través de las invocaciones y ofrendas a los orishas. En ese punto el texto se convierte en testimonio etnográfico sobre el sistema religioso de la Santería, relatando todos los rituales que la mujer hace para invocar a los dioses. La historia subraya que sólo con la protección de los orishas es posible restaurar la armonía perdida.

La ideología que la autora comunica, sin embargo, es la capacidad de la mujer de color de liberarse del poder cruel del hombre, y de salvar la nación, honor tradicionalmente permitido sólo a los varones. «Bregantino bregantín», en las palabras de Rodríguez Mangual, «is another example of the rethorical constructions of Lydia Cabrera's work in which literature and anthropology are fused together» (132).

Lydia Cabrera a menudo complica la estructura de los cuentos a través de la interpolación de episodios, de origen mitológico, completamente ajenos a la narración. Una palabra o una frase, o bien un contenido particular, ofrecen a la autora el pretexto para insertar otro nivel en la narración, a través de una historia que remonte al pasado mítico. En el relato «Los compadres» el conflicto se desarrolla a través del triángulo amoroso entre Dolé, su esposo Evaristo y su compadre Capinche (CN 90). Sin embargo, la escritora toma el pretexto de la relación adúltera de los personajes para incorporar como subtrama la narración de los amores entre el *orisha* del trueno Changó y la diosa Ochún. En ese mito, el triángulo amoroso entre Changó, Ochún y Yemayá refleja el tema de la historia principal de manera especular. La trama reproduce, según este esquema, la

creencia cosmogónica afrocubana de que lo acontecido en la tierra ya se ha dado en un tiempo mítico. Más adelante, la autora vuelve a interrumpir la narración interpolando a la historia principal la explicación folklórica del origen del cerdo:

El cochino, antes de ser cochino, por fuera era igual que un hombre... Era un hombre. Ofendió a su madre. Esta lo maldijo... Se volvió cochino; cuatro patas, una barrigota, un hocico para hozar la basura, un rabo como un garabato... Por dentro como un hombre. (CN 100)

De esa manera, se genera una estructura compleja que bien ejemplifica lo que se podría definir sincretismo narrativo, alimentado, también, por la interrelación constante entre tarea científica y labor ficcional de la mujer.

Hay veces, incluso, en las cuales la autora complica la trama de tal forma que se aleja de la estructura utilizada por la narrativa africana, creando narraciones distintas. «El sabio desconfía de su propia sombra», por ejemplo, está constituido por tres cuentos completamente independientes entre sí (PQ 120). Las tres partes tienen situaciones y personajes diferentes, y lo único que los relaciona es el tema que se desprende de cada una: el engaño de la apariencia que conduce a la muerte. Lo que une las tres historias, además, es el marco de circularidad que las encierra entre la introducción y la conclusión. La premisa inicial: «Nadie sabe lo que se esconde en un disfraz humano» (PQ 120), encuentra su cierre circular en las líneas conclusivas: «Un hombre cree que una mujer es realmente una mujer. Una mujer está segura de que un hombre no es más que un hombre. ¡Y nadie sabe lo que se esconde en un disfraz humano!...» (PQ 137).

El conocimiento del elemento afrocubano y la capacidad literaria de Lydia Cabrera llegan tan lejos, que dentro de la amplia gama de mitos cosmogónicos africanos la autora elabora sus propios y legítimos patakíes, empujando al extremo la compenetración entre antropología y ficción. En «Hay hombres blancos, pardos y negros», la autora expone una interpretación personal acerca de la creación del hombre y del nacimiento de las diferentes razas, recreando perfectamente la indeterminación espacial y la atemporalidad del relato mítico fundacional:

Quien fabricó el mundo, hizo a los hombres de un mismo color. Y tuvo a bien hacerlos prietos con la lama oscura el primer lagunajo que formó en la tierra la primera lluvia. Quien fabricó el mundo andaba entonces con frecuencia por el mundo nuevo. [...] Y así fue como una vez halló a tres hermanos que conversaban comiendo frutas de un vergel, y al oír que uno de ellos, [...] refiriéndose al color de su piel decía: —«No quisiera ser oscuro, sino blanco como el día», Olofi intervino: —«Pues, yo sé de una poza [...] cuyas aguas preparadas por mí, si así lo deseas, emblanquecerían inmediatamente tu piel». Y [...] condujo a los tres hermanos a una charca de agua helada [...] el más joven se sumergió resueltamente en la poza y cuanto más se lavaba [...] más claro se volvía. Hasta que enteramente blanco de la cabeza a los pies, bello como el día salió del baño. El que pensó: «Veremos...si estas aguas blanquean me bañaré», al presenciar la maravillosa transformación de su hermano menor, se apresuró a entrar, [...] pero [...] el agua estaba revuelta y sucia de cieno. Palideció un poco su tez, y mulato salió del baño. El mayor no halló agua, sino fango; se lavó las plantas de los pies y el hueco de las manos que se destiñeron bastante. Por lo demás quedó tan negro como antes. (PQ II-12)

En este cuento, también, sobresale la capacidad de Lydia Cabrera de poner sus conocimientos antropológicos al servicio de su habilidad literaria con el fin de oponerse a la verdad establecida por la clase dominante y subvertir su discurso hegemónico, brindando una visión cuyo centro es el universo africano, en el cual el Otro resulta ser el blanco.

La original versión del nacimiento del día y la noche, expresada por la tortuga Jicotea en «Jicotea una noche fresca», constituye otro ejemplo de elaboración autorial:

[...] Jicotea pensó que Insambia Pungueles, el Papa Dios del Cielo, después de crear el Sol y trazarle su camino, había experimentado ciertos remordimientos... Considerando cómo éste hacía penar a Toto, la tierra, y a todas las criaturas sometiéndolas a una implacable socarrina, Sambia, en uno de esos impulsos compasivos con que neutraliza después el mal humor, hizo la noche fresca y le dio por reina a Ngonde, la Luna. Es decir, que había creado el día para sufrir y laborar; el Día, como un mayoral sin entrañas descargando su látigo de brasa sobre los hombros del mundo, obligando a trabajar, y la Noche, suave, piadosa, llena de perdones –encubridora– para el descanso y el olvido. ¡Y para el amor y el baile! (A 133)

De la misma manera, la batalla que se desata en los cielos entre el Diablo y el *oricha* Changó, en «Jicotea era un buen hijo», es digna de las más conocidas sagas mitológicas:

Una centella rasgó la oscuridad y Changó apareció un instante en su aspecto más temible, rojo, fulminador, la espada en alto. Una batalla se libraba en los cielos [...] Ogún, junto a Changó

[...] Los dioses huían aterrados, esquivando los chorros de candela que el dios arrebatado lanzaba de su cuerpo en todas direcciones, extendiendo su fuego por la inmensidad. Oyá, con su rico traje de fulgores, levantaba remolinos de chispas moviendo en redondo sus amplias faldas abrasadas. Y Oduá, el más viejo de los dioses, a punto de ver arder sus barbas, su capa de algodón [...] salió temblando de su retiro de más allá del cielo. [...] Anadeando presurosa, Yemayá Awoyó, subió el mar al cielo y lo inundó. [...] el agua pesada y caudalosa se derramó sobre la tierra. El Sol se había extraviado, no hallaba su camino y tardó en mostrarse. [...] Al fin los hombres vieron a Ochumaré –el Arco Iris– [...]. (A 47-48)

La fantasía creadora de Lydia Cabrera se desata por completo en su colección *Cuentos para adultos, niños y retrasados mentales*, que recoge piezas originales. En el cuento «Más diablo que el diablo», la ironía característica de la autora es soberana, porque se remite a una inédita genealogía del hombre y hasta se presenta, por primera vez, la historia del nacimiento de los diablos:

Hay cosas que no todo el mundo sabe. Una de ellas es que Dios fabricó una especie de hombres y el Diablo otra. Ni que Dios tenía un hermano mayor que es por lo que se dice ¡Ay Dios! ¡Ay, Dios mío! Y de ahí que a Ay se le miente primero en consideración a su edad, aunque Ay no servía, ni sirve para nada. (CA 53)

El refinado lirismo del estilo de Cabrera, en cambio, contamina las informaciones del relato «De astronomía. *Notas de un alumno del Colegio de San Salvador*». Se trata de un texto en forma de apuntes, en el cual la autora crea hipótesis míticas acerca del origen de los astros, utilizando saber popular e imágenes poéticas. Se lee, de

hecho, que «por el cielo anda una serpiente que se traga a la Luna cuantas veces la encuentra. A esto le llaman los científicos eclipse» y que «el Sol y la Luna se amaron. Tuvieron muchos hijos, las estrellas. Pero el Sol se los comía y la Luna lo abandonó para salvar a sus crías y tranquila sacarlas a pasear por los campos de la noche» (CA 224). En cambio, «Un antiguo sabio afirma que las estrellas son almas divinas que no se perciben con los ojos del cuerpo sino con el espíritu. Pero en Cuba se perciben con el oído, se escuchan: son grillos celestes. La noche grilla» (CA 224).

Todos los cuentos considerados brindan ejemplos de textos en donde la investigación etnológica y la creación ficcional confluyen, determinando influencias mutuas, como bien explica Rodríguez Mangual:

The conflation of the two categories is the result of their common textual nature. The same fictional writing [...] is contaminated by an ethnographic discourse founded in scientific referentiality. When the poetics of the narration converge with the referent of ethnographic discourse, the presumed separation from anthropology is destabilized and the figurative organization at the base of anthropological discourse is revealed. (132)

Los productos novedosos que se originan están ubicados en la encrucijada entre tradición africana y creación póstuma, y entre recuperación de núcleos narrativos de origen africano y recreación de episodios y subtramas que no aparecen en la versión original, aunque responden a la mentalidad africana y describen todos los aspectos de su folklore o religión. La dicotomía entre la etnóloga y la autora de ficción queda, pues, perfectamente sintetizada y resuelta.

1.2 UNIVERSALIDAD / ESPECIFICIDAD

AL investigar de manera más profunda el fondo de estos cuentos, sin embargo, se encuentran elementos que acusan la presencia de una mentalidad diferente de la africana que se acaba de analizar, y que reflejan más bien lo que es la esencia cubana. A partir de la segunda generación de negros criollos, la tradición folklórica africana se adapta al paisaje cubano, integrándose con ella como parte consustancial. A la hora de recuperar el legado mítico africano, Lydia Cabrera logra adaptarlo a la especificidad de la Isla, reflejando en sus cuentos el proceso de cubanización que sufrieron las imágenes de la cosmogonía africana, tras la convivencia entre españoles y africanos a lo largo de siglos.

En «El limo del Almendares», se pone en escena una historia de amor contrariado que culmina con la muerte de la mulata Soyán Dekín en las aguas del río habanero Almendares (CN 145). La dimensión realista del comienzo pronto deja paso a lo numinoso: el hechizo del celoso Bilillo, pretendiente desdeñado, y el «cerco mágico» que aísla a la muchacha «en un mundo impenetrable de vidrio» (CN 146). El agua donde la mulata lava la ropa se torna «grande, profunda y secreta», y lo que sigue es la descripción de un típico *bilongo* africano⁵: «La piedra avanzó por sí sola llevándose cautiva a Soyán Dekín, que se halló en mitad de un río anchuroso, turbio y empezó a hundirse lentamente» (CN 147). A partir de ese momento, desde el fondo, una mulata bellísima «al moverse dilata el corazón del agua», y su inmensa cabellera se convierte en el limo del Almendares (CN 149).

5. El *bilongo* es el hechizo practicado por los sacerdotes africanos y, luego, por los santeros cubanos.

En esta pieza narrativa, toda la naturaleza adquiere vida y voluntad propia y el ser humano se disuelve en esa realidad supra-natural. La autora toma un accidente de la existencia cotidiana y le cambia la atmósfera, trasladándolo al mundo mítico religioso característico de los negros viejos de su país. La realidad está milagrosamente afrocubanizada.

Muchas historias reflejan esta compenetración, al acontecer equívocamente en Cuba. En ellas la ubicación geográfica se expresa claramente o se sugiere. Jicotea y Venado llegan una tarde a «las orillas de una isla feliz, allá por el año 1845», donde «las mujeres eran como flores; y muchos hombres parecían mujeres, las caderas blandas y el pie menudo. Vestían de blanco y hablaban con la voz azucarada» («Taita Hicotea y Taita Tigre», CN 70); la gallina de Guinea con el repiqueteo de su canto va exclamando: «¡A La Habana, a La Habana, a pie por carretera!» («La Gallina de Guinea», CN 176); las golondrinas aparecen «en el cielo radiante de una isla que aún se llama Cuba» («La antecesora», CA III); y algo extraño pasa en un «bosque virgen cerca de un pueblo en el extremo o en el centro de la Isla, o quizás en otros mundos» («Cara linda-cuerpo de araña», CA 36).

Cuadros de colorido nuevo salpican los cuentos; muchas páginas son grabados animados de un ayer lejano, que se dejan allí, para que no se pierdan. El cuento «La excelente doña Jicotea Concha» provee el ejemplo más indicado, en tanto que el escenario de la historia se traslada a la capital cubana aunque ambiente y transformaciones corresponden a siglos anteriores: «hacía mucho que Jicotea Concha no visitaba La Habana. La última vez cuando la sublevación de los negros de la casa de Aldama» (A 194). El paseo que Jicotea y Gallina dan por la capital cubana ofrece la ocasión para insertar un

recorrido de los lugares más típicos de la ciudad. Los dos animales se dirigen a la

Calzada del Monte, cruzando el puente de Chávez que separaba la ciudad de los arrabales, por entre el barrio del Horcón, hasta la esquina de Tejas, y allí donde se bifurca, se dirigen al Cerro [...] en aquel lugar de temporada de la aristocracia habanera que poseía allí lujosas quintas de recreo [...] la eremita de la Virgen de regla, Patrona del Puerto de La Habana [...] el Puerto [...] el mar y el Castillo del Morro y la Cabaña [...] las calles de Obispo y de la Muralla, cubiertas de toldos que preservaban del sol, todas decoradas con pinturas alusivas a sus nombres: El Buen Amigo, el Navío, la Torre de Plata, el General Ballestero, el Sitio de Zaragoza, París Cercado. (A 210-211)

En algunos relatos, en donde no se aclara de manera explícita la ubicación geográfica, hay atisbos de cubanía en comentarios incidentales. Jicotea lee *La Habana Ilustrada*, revista cubana del siglo XIX («El caballo de Hicotea», CN 164); mientras que Jicotea y Venado se proveen de cubanísimos sombreros de yarey («Taita Hicotea y Taita Tigre», CN 72); y unos negros se reúnen en la bodega a jugar al dominó, juego típico y muy amado entre los isleños, y no puede ser más criolla la descripción de las vituallas que reúnen los vecinos para el velorio de Evaristo: galletas de sal, queso, guayaba, café, cerveza y aguardiente («Los compadres», CN 109-117).

Ocurre una estratificación de formas más tardías sobre las imágenes del mito yoruba, formas que denotan un proceso de cubanización de la cosmogonía africana (Castellanos: 1994, 85).

Este proceso, junto con esa hebra mitológica que ha infiltrado la sociedad cubana, es lo que se encuentra en los personajes y cuentos de Lydia Cabrera. Jicotea se convierte en un negro de solar («La rama en el muro» A 85), y en la comadre celestinesca chismosa del barrio («La prodigiosa gallina de Guinea» CN 173), mientras que los mellizos del panteón yoruba en los pilluelos picarescos que ante los obstáculos de un mundo subdesarrollado se inventan métodos para seguir adelante («Se cerraron y volvieron a abrirse los caminos de la Isla», PQ 15). Pero nunca sucede que estos personajes pierdan la raíz mitológica que les da cabida en el monte original del folklore y del mito.

Sólo una experiencia común –cubana y africana– puede haber engendrado imágenes similares en ambos países. La médula vital de una misma conciencia colectiva se mantiene viva mientras nuevas expresiones y un nuevo contexto las filtraban para producir lo criollo (Véase Cuervo: 276). Es por eso que la Reina, madre de Dingadingá, «negra tonuda y reparista», muerde con furia su tabaco y luego lo pisotea al suelo («Bregantino bregantin», CN 37-38), los tres dioses africanos Olofi, Obatalá, Ibaibo se comparan a «La Piña, el Mamey y el Zapote: tres nombres, tres formas, tres colores, tres sabores diferentes, pero los tres una misma cosa: Fruta. [...]» («El cangrejo no tiene cabeza», PQ 95), y los monos pierden su cosecha porque distraídos por las caderas seductivas de la negra Viviana Angola («El mono perdió el fruto de su trabajo», PQ 214).

Los hechos de la leyenda ya no tienen lugar en un contexto africano, sino en el mismo ambiente social y geográfico de una Cuba fuera del tiempo o bien del período colonial esclavista. Historia y mito se cubanizan sin dejar de ser fieles a los conceptos arcaicos; es decir, la anécdota que se relata no es la de un mito africano sino,

para los personajes, la de un suceso histórico anterior que ahora se vuelve a presentar en un contexto espacial y temporal distinto.

La narrativa de Cabrera se vuelca sobre el pasado para explicar con una nueva perspectiva aquellas imágenes preconizadas por la historia. Sus cuentos se desarrollan en una antigüedad primordial que, idealmente, es la prolongación de lo humano. Constituyen puntos de fusión entre cosmos y lenguaje; es decir, son relatos y narraciones sobre el origen. Son un discurrir que «refiere», esto es, que explican y despliegan desde el principio y que, de este modo, permiten conocer el mundo ordenándolo a través de la palabra (Sini: 2004, 18-20).

Se trata de un intento de rescatar reescribiendo: no sólo se recuperan las raíces del presente en el pasado, sino que también se re-inscribe el pasado en la actualidad. «Para crear hacia el futuro –señala Emir Rodríguez Monegal– hay que volverse al pasado, a la tradición», pero «esa vuelta no es un retorno sino una proyección del pasado dentro del presente hacia el futuro» (144-145).

Las historias son simultáneamente míticas, y su tiempo sin tiempo mira el pasado desde un presente donde todo converge, «donde la tradición bantú se entreteje con la lucumí, con la europea, para recalcar que el instante actual es la confluencia de múltiples caminos, un sincretismo de yuxtaposiciones arbitrarias en la historia» (Cuervo: 274). Las narraciones se sitúan en una ausencia de tiempo cronológico, en donde la eternidad se cristaliza, convirtiéndose no en cantidad infinita de tiempo, sino en la incidencia a-temporal de lo eterno en cada instante y figura del tiempo. Cuando hay referencias temporales en los cuentos, se trata de «un día de verano de un año que no se sabe» («Bregantino Bregantín», CN 37), del «principio del tiempo» («Jicotea era un buen hijo», A 39), o simplemente de

«aquel día» («El chivo hiede», PQ 44), y de «tiempos ya muy remotos» («Un libertador sin estatua», CA 95).

Lo que le importa a la autora no es el acontecimiento, sino el clima personal y moral. El tiempo es prescindible, la substancia es la tierra: el alimento, el espacio para nacer, decir adiós y regresar. La actividad es la forjadora del tiempo; el no hacer, la inercia y la invariabilidad son la negación de la vida. La abolición del tiempo, relojes y calendarios difumina toda traza de influencia europea en estas visiones de la vida cubana. El pecado no existe, la moral es helénica y los milagros quedan al alcance de la gente más humilde.

Es por eso que los relatos de Cabrera se sitúan en una ausencia de tiempo cronológico, donde la eternidad se cristaliza, una eternidad que no es cantidad infinita de tiempo que se suma, sino una presencia incidente e intemporal de lo eterno en cada tiempo y en cada figura del tiempo. Se trata de un espacio mítico donde el tiempo se origina en aquel momento que precede al fluir lineal de la historia. El principio no es un «objeto teórico» y su naturaleza no es cognoscitiva, porque no se trata de «saberlo», sino de «hacerlo»; esto es, hacer que el principio acontezca en su constitutivo transitar. El comienzo, por lo tanto, se conforma como un lugar que hay que explorar (Sini: 2004, 40-41).

Este espacio atemporal y universal se configura, a la vez, como lugar de donde brota la memoria y en donde la memoria se recupera a sí misma, con lo cual se originan dos procesos simultáneos, es decir, la retroflexión del origen *in illo tempore* y su renacer aquí y ahora a través del cuento. Se genera, de esta manera, un «retorno memorial». Este cuento que narra el tiempo de los orígenes y que, al hacerlo, se remonta precisamente al tiempo de los orígenes «reme-

morándolo» –es decir, arrancándolo del olvido– genera la emersión de lo sumergido y lo remoto. Al narrar el tiempo de los orígenes y al recordarlo, recupera lo escondido y olvidado. Se trata de un origen retroflejo continuamente y siempre detrás de las cortinas del tiempo, diría Thomas Mann; la repetición del origen en la palabra, en la «analogía» de la palabra, que es, al mismo tiempo, una «cronología» de la palabra.

El adivino tiene que responder a las preocupaciones en torno al futuro; el poeta, en cambio, vuelve su mirada hacia aquel tiempo antiguo que no es el pasado, sino el tiempo originario. Las Musas, de hecho, empiezan su canto desde el principio (*ex archês*), y el pasado que desvelan no precede al presente, sino que es su manantial. Remontándose hasta ese tiempo, el alma inspirada del poeta no trata de situar los acontecimientos en un marco cronológico, sino que descubre su origen, la realidad primordial de la cual ha nacido el cosmos y a partir de la cual es posible entender el devenir en toda su extensión. Esta génesis del mundo no se inscribe en el tiempo lineal del historiador; para volver al pasado no se utiliza una cronología, sino una genealogía. Al ser parte integrante del cosmos, el pasado que el alma del poeta explora no es una dimensión del tiempo, sino una geografía de lo sobrenatural. El pasado está más allá del mundo de los seres vivientes, es el reino de los dioses y de los muertos (Galimberti: 28).

En la encrucijada entre mito africano y cuento cubano, el narrador se convierte en *griot*, el cantor mítico africano que mantiene viva la conciencia de su pueblo, que memoriza los cuentos legendarios y los imagina y justifica con su pluma. Es necesario pensar en la figura del cantahistorias como el hombre de la memoria para la colectividad.

La habilidad mitopoyética de Lydia Cabrera sobresale gracias a su capacidad de unir el pasado africano con el presente cubano, recreando la que se podría definir una «africanía cubana» inequívoca en los cuentos más alejados de la tradición africana. En este acto de traducción cultural, sin embargo, el pasado no constituye sólo una causa social o un precedente estético que subyace a estos textos, sino que se reconfigura como un espacio contingente intermedio que renueva y obstaculiza el desarrollo del presente. El «pasado presente», de este modo, se convierte no en parte de la nostalgia, sino de la necesidad de vivir. Al mismo tiempo, su destreza literaria impregna el estilo de recursos que no aparecen en las anécdotas originales, logrando valorar aún más las potencialidades y sugerencias literarias de los temas tratados.

La reconstrucción de los mitos yorubas en la obra de Lydia Cabrera, por lo tanto, no resulta ser mera copia de algo traído de África, sino un auténtico acto de creación autónoma, «la búsqueda imaginativa de aquellos elementos que definen a un pueblo, su pasado, su presente y su futuro, lo que capta a diferentes voces el ritmo del tambor, las caderas mulatas, el aire tropical y hasta el vaivén de las olas» (Cuervo: 276). La misión del poeta se convierte, utilizando la expresión de Gilberto González Contreras, en un ensayo sobre la poesía negra, en la de «un etnólogo artista» (1936, 86)⁶.

La narración no explica el mundo, sino que el mundo cubano se despliega y se explica a sí mismo a través de la narración, adqui-

6. La colaboración entre etnología y literatura que se da en los cuentos de Lydia Cabrera, se anuncia unos años antes en el programa de la Sociedad del Folklore Cubano fundada por Fernando Ortiz (1924), que incluye tanto la recopilación de todas las expresiones del «ingenio cubano», como el estudio descriptivo de ciertas prácticas como los actos de brujería y ñañiguismo.

riendo su vitalidad original de manera tangible a la sensibilidad humana, ya en forma de mito, de fábula o, inclusive, de un vasto laberinto sin puertas ni salidas. Lydia Cabrera forja en el espacio profano de sus cuentos, a través de la narración, un umbral en donde tradición y creación, pasado y presente, universalidad y especificidad encuentran cabida.

2. LA FASCINACIÓN MUSICAL DE LAS PALABRAS

EL relato mítico se manifiesta como un conjunto de acciones o ritos que comprenden también la música, en forma de palabra cantada acompañada de diversos instrumentos y de la danza, que añade gestos y expresiones dramáticas a su escenificación y que se apoya en la ornamentación de los participantes y en el lugar donde se celebran los ritos, para crear un ambiente acorde con el misterio mítico. Según Adolfo Colombres, cuando los mitos se trasladan a la escritura se mantienen como relatos pero se pierden como vivencia y se convierten en una ficción (107). Esto, sin embargo, no pasa en la obra de Lydia Cabrera, la cual logra recrear la misma atmósfera de canto y baile presente en los relatos orales afrocubanos a través del dominio de la técnica narrativa y gracias a su profundo conocimiento de la sociedad africana.

En su proceso de transculturación en la isla, la música proveniente de África detiene muchas de sus características básicas. El canto, en lugar de ser circunstancial u ocasional, constituye una realidad omnipresente que acompaña a todas las fases de la vida cotidiana; es, además, hondamente comunitario, constante comu-

nicación entre individuo y grupo, diálogo perpetuo entre solista y coro. En Cuba como en África, el poeta es también cantor y nunca está separado de la masa tribal, sino siempre íntimamente relacionado con el grupo al que pertenece, de ahí que baste la simple alusión a cualquier peripecia de la cotidiana convivencia, que todo el mundo conoce, para provocar en su público una inmediata reacción emotiva.

La música constituye una fuente muy importante de la cual se alimentan las tradiciones orales africanas para todas sus creaciones, según señala Ruth Finnegan:

[...] most stories and proverbs tend to be delivered as spoken prose but the Southern Bantu praise poems and Yoruba hunters' ijala poetry are chanted in various kinds of recitative, employing a semi-musical framework. [...] Much of what is normally classed as poetry in African oral literature is designed to be performed in a musical setting, and the musical and verbal elements are thus independent. (4)

La narrativa africana consiste en una compleja unidad dada por la mezcla de relato oral, música y baile. En particular, la médula textual de los cuentos africanos comporta dos elementos: «a) le discours ou le récit proprement dit; b) les chants qui entrecourent ce récit. Ces chansons, généralement assez brèves, apportent une forte charge émotive qui favorise et accentue la participation collective du public» (Agblemagnon: 142). El cuento tradicional se empieza por el cantor rodeado de los asistentes y, en un determinado momento, una frase o conjunto de frases se convierte en estribillo que el narrador inicia como solista y que los oyentes corean en estilo an-

tifonal. De este modo, participan de manera activa inmiscuyéndose en el desarrollo de la trama.

En algunos tipos de creación africana, la música puede llegar a prevalecer sobre la narración:

On one hand, in much panegyric and some religious verse the verbal element is markedly predominant over the musical, and such forms are, at most, delivered in a kind of recitative or intoned form. Then there are other types in which the music is progressively more important, until we reach the extreme choric form (often with leader and chorus) with instrumental accompaniment even dance. In such cases the music, however closely intertwined with the words, may come to dominate them [...].
(Finnegan: 75-76)

Con la inclusión sistemática de partes cantadas en la narración que se cuenta, el griot pretende arrastrar a su público a la participación en una historia que se considera digna de ser vivida en comunión. Se trata de una manera típica de la sociedad negro-africana de evaluar la importancia de ciertos pasajes o del relato en su totalidad. Este mecanismo puede parecer como algo externo al relato, como un comentario del narrador mismo, pero a veces el canto se incrusta en la misma historia, formando parte de ella y haciéndola mucho más sugerente. Es sobre todo en las veladas donde se cuentan historias, y es muy frecuente interrumpir la narración y establecer un verdadero diálogo con los asistentes: «C'est parfois un véritable dialogue qui s'engage entre le conteur, qui interpelle son public, le prend à témoin, reveille son attention, par des brusques formules stéréotypées appelant une réponse» (Calame-Griaule: 39).

De todos los factores integrantes de la cultura cubana, la música es el más influido por lo africano y ya desde su nacimiento resulta decididamente sincrética. Despojado de todo, el esclavo africano que llega a Cuba sólo lleva de su tierra sus memorias. Al tratar de reproducir en su nuevo mundo los elementos culturales del viejo, se ve forzado a valorar lo que allí encuentra a mano, que muchas veces es distinto de lo que se utiliza en los lugares de origen para el mismo propósito. Cuando, por ejemplo, quiere reproducir sus antiguos tambores rituales, tiene que hacer uso de maderas, cueros y otros materiales diferentes de los que empleaba en África. El resultado es un instrumento muy parecido, pero decididamente derivado: un instrumento mestizo, mulato, transculturado, sincrético, que al tocarse no presenta exactamente el mismo sonido que los originarios del Continente Negro (Castellanos: 1994, 268). Aun con todo el empeño en mantener la pureza musical en el terreno religioso, la fuerza de las circunstancias obliga a la mezcla y a la síntesis.

Por la importancia y la presencia constante que tiene en el universo afro-cubano, la música no podía faltar en la obra de Lydia Cabrera, quien logra fundir la esfera musical con la literaria. Por un lado, pone el ritmo musical al servicio de la prosa y, por el otro, brinda a las canciones y refranes africanos dignidad literaria englobándolos en la ficción y convirtiéndolos en material narrativo. El interés que Lydia Cabrera manifiesta por las sonoridades africanas encuentra correspondencia con el negrismo que se desarrolla en aquel período en Cuba, entre cuyos temas cabales sobresale la música negra⁷.

7. El interés hacia el tema negro y las problemáticas suscitadas por la Négritude en Europa y el Harlem Renaissance en los Estados Unidos, despierta y dirige la atención de escritores y artistas hispanoamericanos y caribeños hacia el elemento

2.1 LA MUSICALIDAD DE LA ESCRITURA

EN la época esclavista, la música acompaña al hombre africano a lo largo de toda su vida y en cualquier momento de su existencia. Está presente en la vida diaria como también en toda ceremonia religiosa: a toque de tambor, instrumento cabal, se invoca a los Santos, y en los güeremilleros, o festejos, se les complace y halaga. Los dioses mismos son amigos de la danza, y hasta en los entierros se danza al compás de la música para saludar a un querido difunto.

nativo, lo que genera como consecuencia una literatura de signo criollo que proclama el colorido, la sonoridad dialectal y las costumbres de aquello que suele relacionarse con lo afro-latinoamericano. Entre los años 1928 y 1935 esta temática apasiona a los escritores antillanos, estimulados también por los estudios antropológicos de Fernando Ortiz y la boga de la música negra; el cubano Amadeo Roldán utiliza instrumentos musicales folklóricos –claves, bongós, güiros, maracas– en una zarzuela «La Rebambaramba» escrita por Alejo Carpentier y estrenada en 1928. En este mismo año, «Ideales de una raza» de Gustavo E. Urrutia hace su primera aparición en el suplemento literario dominical que el *Diario de la Marina* llevaba publicando desde 1926. Como cuenta el poeta Nicolás Guillén en sus memorias «el centro de la página [...] aparecía ocupado por un gran dibujo del pintor Mario Karreño, entonces muy joven, el cual representaba a un negro tocando el bongó» (77). Las poesías que la revista ofrece remiten a la relación que el afrocubano tiene con la música, relación que constituye el principal elemento identitario. Se recuerdan «Canción de cuna para dormir un negrito» y «La guitarra de los negros» de Ildefonso Pereda Valdés, la «Danza negra» de Palés Matos, «Bailadora de rumba» de Ramón Guirao y muchos otros poemas de José Manuel Poveda y, sobre todo, de Nicolás Guillén. A partir de este momento, se produce un arte colorista, sexual y rítmico. La poesía negrista invade las islas y son numerosos los que participaron de esta estética: José Z. Tallet, Regino Pedroso, Alejo Carpentier, Lydia Cabrera y Nicolás Guillén (Cuba), Vicente y Luis Palés Matos y Domingo Moreno Jiménez (Puerto Rico). Caribeño por el ritmo y la música, el verso imita el ritmo del bongó o las maracas; se crean vocablos nuevos, fonemas sin significación, que ayudan la cadencia y que se bautizan con el nombre de jitanjáforas.

Sostén para el negro esclavo, la música se convierte en algo inseparable de la vida, lo que bien se expresa en el cuento «Ilú Kekeré», donde se lee que:

[...] algunas noches, en el batey de un ingenio, el tambor conversaba hasta el amanecer. Mantenía en vela a las negradas de los sitios, corrales y haciendas aledañas; su voz alcanzaba hasta los más distantes barracones donde reposaban los negros de las fatigas del día, y los hacía regresar de los cañaverales tupidos, de su sueño. ¡Aunque esté durmiendo, aunque esté muriendo, aunque esté muerto, por muy lejos que suene un tambor, el negro oye el latir de su tierra africana! Encerrados en los barracones los negros bailan hasta que cesaba el toque. (A 175)

De la misma manera, todo en la narrativa de Lydia Cabrera participa de la música y el baile; las llamas bailan alegremente sobre cuerpos consumidos («Más diablo que el diablo», CA 61), y a los árboles «cuando les viene en gana se dan la mano y bailan una ronda con todos sus pájaros despiertos y todas sus hojas en llamas» («Jicotea y el árbol de güira que nadie sembró», A 142). Los negros, se lee, cantan sin cesar, «todo lo arreglan bailando... Bailan para nacer, para morir, para matar...» («Los compadres», CN 98). Gracias a la virtud de la música Lombriz logra casarse con la hija del rey de Cocosumba («Bregantino bregantín», CN 20); por el «dinguirín dinguirín» inefable de sus guitarras, los Ibeyes o mellizos, bailando, logran vencer al diablo que había cerrado todos los caminos de Cuba («Se cerraron y volvieron a abrirse todos los caminos de la Isla», PQ 15); mientras que Jicotea salva su vida y burla la terrible venganza del Tigre por la contagiosa alegría de su canto («Taita Hicoteay y Taita Tigres», CN 98).

Al trasladar el legado oral a la escritura, el carácter comunal, tan típico e importante en la cultura y tradición africanas, así como la música de los estribillos, desaparece. Este, sin embargo, no es el caso de los cuentos de Lydia Cabrera, quien, como en toda su utilización de lo africano, hace una labor de selección y elaboración también de los elementos musicales, con el fin de involucrarlos en la estructura narrativa. La música y los estribillos rítmicos constituyen parte sustancial de todos sus cuentos: en veintiuno de los veintidós cuentos de *Cuentos negros de Cuba*, en dieciocho de los veintiocho de *Por qué*, en diez de los veintiuno de *Ayapá, cuentos de Jicotea* y en catorce de los treinta y ocho de *Cuentos para adultos, niños y retrasados mentales* están presentes estribillos rítmicos en idioma africano.

Lydia Cabrera inserta estribillos musicales en versiones bantú o yoruba como parte integrante de los relatos, convirtiendo a menudo la prosa en un canto ritual ceñido a la estructura ancestral de narraciones colectivas africanas antifonales, en la que un solista canta y le responden todos en coro, como en el caso de «Los compadres», en el cual se lee: «—Dolé no quié pondé/ Vamo a llamá Dolé./ Dolele no quié pondé.../ ¡Dolé, endolé!/ ¡Dolé, Dolé, Dolé,/ Dolé/ ¡Dolé, Dolé, Dolé, Dolé! —corearon todos!» (CN 110).

Durante la transculturación, los embriones africanos se ajustan a nuevos modelos sin perder la lealtad con el origen ni la originalidad de algo nuevo. Es decir, el gran valor de la intertextualidad de la narrativa afro-cubana con textos sagrados y otros contemporáneos en Nigeria está en que, calcando los hipotextos que la originan, ésta logra expresar también las inquietudes y la idiosincrasia de una sociedad híbrida, en el proceso de construir su historia.

Algunos de los cuentos de Cabrera, de raíz africana, se originan precisamente a partir de células narrativas embrionarias contenidas

en los cantos con que sus niñeras africanas solían acunarla de niña o que sus informantes le entonaban. De cánticos breves surgen los relatos «Walo-Wila», «Suadende» y «Chégge», los tres contenidos en *Cuentos negros de Cuba*, en donde el desarrollo de la acción se basa precisamente en la repetición de los estribillos.

En «Walo-Wila» se destaca el diálogo cantado, en forma de pregunta y respuesta, entre Ayere Kénde y su hermana Walo-Wila:

—¡Walo-Wila, Walo Kénde,/ Ayere Kénde/ Aquí una visita, Kénde Ayere!/ Preguntó Walo-Wila:/ —Walo-Wila, Walo Kénde,/ Ayere Kénde/ ¿Quién es visita, Kénde Ayere?/ —Walo-Wila, Walo Kénde,/ Ayere Kénde/ Compadre Caballo, Kénde Ayere./ —Walo-Wila, Walo Kénde,/ Ayere Kénde/ ¿Qué quiere Compadre Caballo, Kénde Ayere?/ —Walo-Wila, Walo Kénde,/ Ayere Kénde/ Que casamiento, Kénde Ayere, -Walo-Wila, Walo Kénde,/ Ayere Kénde/ Dile a Compadre Caballo que yo soy fea, Kénde Ayere./ —Walo-Wila, Walo Kénde,/ Ayere Kénde/ Que soy tuer-ta, Kénde Ayere./ —Walo-Wila, Walo Kénde,/ Ayere Kénde/ Que tengo bubas, Kénde Ayere./ —Walo-Wila, Walo Kénde,/ Ayere Kénde/ ¡Que estoy podrida, Kénde Ayere!/ —¡Adiós, adiós! —dijo el Caballo—. (CN 61)

La repetición obsesiva de las palabras del estribillo brinda mayor fuerza expresiva, musicalidad y ritmo al relato, además de responder al propósito de crear un ambiente exótico y mágico. La autora, además, recrea en este cuento la estructura copla-estribillo, característica de la musicalidad africana, que procede de los juegos cantados de África, aunque su carácter responsorial se halla en los cantos colectivos de casi todas las civilizaciones primitivas (Soto: 134).

En «Suadende», la picaresca de la astucia y del engaño amoroso se extiende a medida que se repite el estribillo, que llega a coincidir con el mismo cuerpo del cuento:

Él tenía vergüenza. Ella no. El hombre dijo: —«¡Ayáyabómbo, Ayáyabón!/ Yo vá pasá./ ¿Se pué pasá?» La mujer contestó: —«Sí señó,/ Ayáyabómbo, Ayáyabón/ Uté pué pasá...» El hombre adelantó un paso. —«¡Ayáyabómbo, Ayáyabón!/ ¿Se pué mirá?»/ [...] —«¡Sí señó, Ayáyabómbo, ayáyabón!/ Uté pué mirá»./ —«¡Ayáyabómbo, Ayáyabón!/ ¿Y me puó acecá?»/ —«¡Ayáyabómbo, Ayáyabón!/ Uté pué acecá!» [...] —«¡Ayáyabómbo, Ayáyabón!/ ¿Se pué tocá?» [...] —«¡Ayáyabómbo, Ayáyabón!/ Uté pué tocá». El hombre la acarició. —«¡Ay, yáyabómbo, ayáyabón!/ ¿Sí se pué besá?» La mujer le ofreció su boca. —«¡Ay, ay! Ayáyabómbo, yáyabón!/ ¿Se pué abrazá?» [...] —«¡Sí señó, yáyabómbo, ayáyabón! Uté pué abrazá...». (CN 151-152)

El párrafo citado desarrolla la conversación entre una mujer casada y el hombre que la quiere seducir. La música contribuye a desarrollar el tema de la libertad sexual, presente de manera constante en el espacio afrocubano y representado sin las inhibiciones de la religión cristiana. De este modo, «music and seduction combine to reproduce the black aesthetic» (Rodríguez-Mangual: 121).

El cuento de Lydia Cabrera «Chéggue» presenta una elaboración criolla en prosa de un canto folklórico yoruba, actualmente conocido aún en Nigeria como «Shegbe». Al llevar esta canción al cuento, Lydia Cabrera ha sabido mantener no sólo el argumento principal, sino también la estructura rítmica de su antepasado yoruba.

En la versión cubana, el joven Chéggue desobedece las advertencias del padre y se adentra en el monte para cazar durante el período

de prohibición de caza, porque representa el lugar de las fiestas tradicionales de los animales. Temeroso, e intuyendo lo peor, el padre sale en búsqueda del hijo. Son los mismos animales los que contestan las llamadas del padre, anunciándole la muerte del chico:

Chéggue, ¡Oh Chéggue!/ Tanike Chéggue nibe ún/ Chéggue ono chono ire ló/ Chéggue tá larroyo... Chéggue nos vio contentos celebrar el año nuevo. De un flechazo mató a nuestro jefe. De un flechazo en el corazón. Chéggue está muerto. Su cuerpo ahí yace en un arroyo... (CN 54)

En el canto yoruba se encuentra esencialmente la misma anécdota:

Tanike pe Shebe ni beun (¿Quién llama a Shegbe allí?)/ Shegbe/ Awa nşódun ile (Estábamos celebrando nuestra fiesta tradicional)/ Shegbe/ Shegbe tawa lofa kan (Shegbe nos tiró una flecha)/ Shegbe/ Awa na ta Shegbe lofa kan (Nosotros también le tiramos una flecha a Shegbe)/ Shegbe/ Bio ku o awa komo (Si murió no lo sabemos)/ Bio ku o awa komo (Si murió no lo sabemos)/ Shegbe.⁸

La pronunciación española *tá larroyo* imita la fonética yoruba a la vez cubanizándola como lenguaje de negro bozal (Cuervo: 187). De esta forma, la autora logra mantener la estructura interna, poética y rítmica del canto y, al mismo tiempo, adaptarla al nuevo lenguaje de los africanos en Cuba.

En los últimos dos cuentos, la autora reproduce e incluye en el estribillo africano el bozal, español deformado producto de la

8. Versión y traducción de Kola, informante oriundo de Lagos (Cuervo: 186-187).

nueva lengua del africano. Al estar los negros tan mezclados y al ser sus idiomas tan diferentes, el bozal deviene lengua franca para ellos y en ese nuevo idioma empiezan a componer sus canciones, introduciendo luego en ellas cada vez más el español, a medida que lo iban adquiriendo (Castellanos: 1994, 273). Otro ejemplo de estribillos en lenguaje bozal lo brinda el cuento «Pasión infernal», en el cual se lee que «Cuando Sengüe iba a rezar tenía la precaución de anunciarse cantándole con su acento ligeramente bocal: Sengüe llama a Tondá/ Sengüe llama a Tondá/ Tondá Tondaito, nené,/ abrí pueta yo va entrá» (CA 90). Las inserciones musicales intercaladas, además, reproducen el lenguaje hablado en la forma escrita, estableciendo la prioridad del valor estético de los ritmos de raíz africana, reminiscencia del son de los poemas de Nicolás Guillén.

Los estribillos incluidos constituyen un elemento rítmico de valor indudable. El idioma africano de sus letras, al ser inalcanzable en su significado, transforma la materia lingüística en puro sonido. Para el lector, la palabra pierde el interés de su contenido intelectual, que resulta inaccesible, y se convierte en pura sustancia musical, instrumento fónico y rítmico. El ritmo del canto impulsa la narración en senderos líricos, y la fábula trasciende su género narrativo para dilatarse en poesía y música. El cuento-poesía-canto que así se genera rompe con la lógica aristotélica de la narrativa tradicional para regresar al momento primordial de la intuición, del asombro, de la magia del ritmo que convierte el espacio de una escena en tiempo, en instante infinito efímero (Cuervo: 241). En sus reelaboraciones de los cuentos ancestrales en Cuba, el mito y la poesía convergen a través de tropos poéticos que vinculan la palabra con la música, consiguiendo la vitalidad del tambor, el canto y

la danza en una creación onomatopéyica original que simultáneamente incluye a los tres.

En «Historia verdadera de un viejo pordiosero que decía llamarse Mampurias», se reproduce el sonido que surge cuando se afila un machete: «Zuaba zuaba» (CA 77) y el de los pasos en la calle: «kajín, kajín, kajín» (CA 82). La invasión de los monos, además, se comunica a través del sonido onomatopéyico que tiene el mismo papel de un estribillo: «—¡*Tickara kati, tickarakati, tickarakati!*— los monos invadieron el campo [...] —¡*Tickira, tickiri, tikarakati, tickarakati!*... —¡Oh Tinturé camina Tiribambo! —¡Oh Mamboé, camina Titirambo!» (CA 79), y en «Fuerza y astucia» se recrea el sonido de los cascos del Caballo: «Kiti kiti kin. Kiti kiti kin ¡Kalunga!» (CA 129).

La función onomatopéyica de la palabra, de imitar el sonido de la acción en lugar de describirla, parece responder al sentido que el narrador de *Concierto barroco* de Alejo Carpentier le da al ritmo de la música africana como verbo bíblico, a través del cual la palabra narrativa se convierte en un nuevo ritmo iconográfico e histórico. La palabra de los cuentos de Lydia Cabrera personifica los elementos musicales y, de este modo, vivifica la acción de la música a nivel objetivo y humano y «visualiza el poder transmutador del ritmo» (Cuervo: 231).

La presencia de estos elementos contribuye a recrear la riqueza sugestiva que la música confiere a los cuentos orales africanos. Se cita, a manera de ejemplo, el estribillo de «Taita Hicotea y Taita Tigre»: «Grín grín grín/ Grín grín grín/ Grín grín grín/ Bóngo Monaséngo Si Kengó/ Bóngo Monaséngo Si Kengó!/ Grin...Bongo Monansengo, Si kengó!» (CN 82). Aquí la aliteración en *i* aguda del «grín grín grín» reproduce el sonido del instrumento de Jicotea, dotado de una sola cuerda; mientras que en «Bóngo Monaséngo

Si Kengó», la sucesión de dos palabras llanas y una aguda parece encarnar el toque de tambor, en el cual se percibe la síncopa característica del ritmo afrocubano.

En «Fuerza y astucia», el estribillo se construye en la alternancia de lenguaje y palabras onomatopéyicas que retoman los sonidos de los instrumentos africanos: «*Endondiron don venga toro y/ no me estropie, dondiron don.../ Venga chivo y no me estropiel dondirón don.../ Venga venado y no me estropiel dondirón don...*» (CA 128).

Lydia Cabera aprovecha los elementos musicales también como motivo estético enriquecedor de su estilo, con la habilidad del artista en cuya artesanía literaria quedan huellas de la experimentación dadaísta con la jitanjáfora. Las letras de los cantos y las onomatopéyas están escritas a menudo en caracteres cursivos, comunicando la impresión de que la melodía se ha quedado atrapada entre las palabras, plasmándose gráficamente. En el cuento «Susudamba no se muestra de día», no sólo se reproduce el ruido de las lechuzas al batir las alas, sino que se lo presenta organizado en la forma simulada del vuelo descendiente de estas aves hacia el país de las gallinas:

¡Chá
Chá
Chá
Zá!
(PQ 106)

Llega a tal punto la compenetración de Lydia Cabrera con la sonoridad de la música africana que, utilizando su misma técnica, la reproduce por su cuenta, lo cual da la cifra del profundo conocimiento que la autora tiene de los patrones africanos, su sentido

musical y su ritmo. Es suyo el «é, yé, yé, lukénde yéyé; yéyé lukénde yéyé» presente en el cuento «Se cerraron y volvieron a abrirse los caminos de la isla» (PQ 17), que resulta imposible de detectar como apócrifo (Perera: 94). También son creación suya todos los estribillos contenidos en *Ayapá* y en *Cuentos para adultos, niños y retrasados mentales*, como «¡Jayá Purá! ¡Jayá Purá!» y «¡E kerekutén-kutén-kutén e kerekutén-ketén Kutén kutén ketén. Kekején. Kerekutekutén...! ¡bán!» («La Jicotea endemoniada», A 117), y «¡Éa *semanasekue, sékue, sékue, sekuí, simanasekue anasékue!*» («Más diablo que el diablo», CA 59).

Por otro lado, la influencia rítmica y sonora de las canciones africanas o en idioma bozal insertadas en sus cuentos se compenetra con la prosa, hasta formar una compleja unidad heterogénea y al mismo tiempo armónica. Al utilizar asonancias y juegos silábicos, la autora logra reproducir efectos rítmicos y sonoros a base de repeticiones y rimas internas que el buen estilo español suele repudiar, y brindar a su prosa una polirritmia peculiar. En «La prodigiosa gallina de Guinea», la descripción del gobernador «linajudo, mofletudo, zamborrotudo [...] y patón y bigotudo» reproduce un compás peculiar, jacarandoso y decididamente africano, gracias a la asonancia en *u-o* y a la rima interna en *tudo*. Al mismo tiempo, la rima interna entre los atributos del gobernador no hace sino acentuar y burlar su aspecto físico (CN 177). La asonancia en *aes* y la reiteración del grupo consonántico *tr* en «y tragó: tragó soñando que soñaba que tragaba a tragantadas» recrea sonoramente la acción de deglutir (CN 173). La misma sensación rítmica se obtiene en la frase «congo cicongo lundé-bantúa [...] congo malo del Congo real» en «Cundio brujería mala», donde se da la reproducción del grupo consonántico *ng* tan típicamente africano (PQ 34).

En su recuperación del elemento africano, Lydia Cabrera mezcla el ritmo de la música y el de la palabra, pero no olvida lo específicamente cubano porque, junto a la cancioncilla y la copla, incluye en su prosa también el pregón, que en la sociedad Cubana ha sido una forma de vender cantando (Inclán: 14). En «La tesorera del diablo», parece oírse la voz del viandero que «en actitud digna y airada pregonaba para otros: —¡El ñame que atora y el quimbombó que resbala!—» (A 150), y la del dulcero que pregona por la calle: «—Aquí llevo yo un tablero/ Que parece una diamela./ Llevo torta de canela,/ Llevo torta de limón,/ Merenguitos, bizcochuelos,/ Yemas dobles, masa real.../ Yo vivo en Jesús María,/ Número ciento catorce,/ Donde cantan los sinsontes,/ Donde trina el ruiseñor» (A 151).

En su texto «El espíritu de la civilización o las leyes de la cultura negro-africana» (1956), Sedar Senghor analiza los rasgos distintivos de la cultura negra, y desarrolla su teoría de la diferencia como base legítima en la que sustentar el renacimiento negro. De acuerdo con el autor de *Étiopiques*, la originalidad del hombre negro reside precisamente en aquellas características que lo apartan del europeo: «Europa es la civilización del razonamiento discursivo, del análisis y del genio mecánico», el individuo negro, por otra parte, se caracteriza por «la emoción, la intuición y el ritmo». El negro es un «ser rítmico», dice Senghor, es la «encarnación del ritmo». Al examinar las bases estéticas de la poesía negro-africana, Senghor añade que su elemento único y distintivo es el ritmo: «La cualidad esencial del estilo poético negro es el ritmo» (Diagne: 159-160).

Es precisamente este ritmo tan constitutivo de la esencia africana y afrocubana el elemento que Lydia Cabrera busca y quiere imprimir a su prosa. La palabra de los cuentos de Lydia Cabrera, al

personificar los elementos musicales, vivifica la acción de la música a nivel objetivo y humano, y «visualiza el poder transmutador del ritmo» (Cuervo: 231).

A este propósito, cabe recordar que la célula germinadora del cuento es la repetición; es decir, el ritmo como estructura fundante de cada *kinesis*. El movimiento, de hecho, se puede percibir y entender sólo como ritmo (Véase Sini: 2004, 162). La presencia del ritmo africano, tan evidente dentro de los cuentos, no sólo representa la recuperación de un elemento fundante de la raíz negra en Cuba, sino que al mismo tiempo contribuye de manera aún más concreta al movimiento y desarrollo de las historias. Si por una parte el compás africano dentro de las narraciones de Cabrera responde a características culturales e ideológicas, por otra adquiere una función narratológica de valor indudable. Al mismo tiempo, el trabajo que la autora lleva a cabo integrando los ritmos negros con su prosa está en la misma línea de las experimentaciones poéticas que Nicolás Guillén hace en ese período con el son en el marco del Negrismo cubano⁹.

9. La entrada del son en la literatura gracias a los experimentos literarios de Guillén será crucial para el desarrollo del afrocubanismo literario. En *Motivos de son* (1930) y *Sóngoro cosongo. Poemas mulatos* (1931) el poeta aplica el ritmo del son a sus versos, valiéndose de la repetición y del uso de palabras de marcado valor acústico. *Motivos de son* aparece como libro poco después de su publicación inicial y Amadeo Roldán le pone música. Roldán es el primero que compone sinfonías con temas y ritmos afrocubanos, muchos inspirados en las ceremonias ñáñigas, e incorpora en una base regular los instrumentos de percusión típicos cubanos en sus actuaciones. Los dos principales elementos que integran la esencia cubana, lo español y lo africano, se ven incomparablemente reflejados por Roldán en una partitura que crea en 1928: «La rebambaramba» y «El milagro de Anaquillé» (1929), dos ballets basados en libretos de Alejo Carpentier (Cfr. nota 8). El son, descendiente del famoso «Son de la Ma Teodora», cuya fecha parece ser 1580, había alcanzado por entonces cierta respetabilidad, popularizado por el de Eliseo Grenet, titulado «Papa Montero», en los años veinte y treinta, y en especial por Miguel Matamoros, del cual se recuerdan

Lydia Cabrera logra una especie de comunión musical y rítmica entre los estribillos y la narración dentro de la cual éstos se intercalan. Además, al estar incluidos en la prosa de la autora, crean un puente entre escritura y oralidad y, al mismo tiempo, convierten el texto en un espacio de confín, situándolo en la encrucijada entre dos esferas semánticas diferentes: la literaria y la musical. Música y narración se alimentan mutuamente convirtiéndose en un producto original y nuevo que atrapa al lector con la sugestión de las palabras, y lo seduce con una melodía que lo lleva a una tierra donde el tiempo presente es el tiempo originario del mito.

2.2. MÚSICA RITUAL / NARRACIÓN

LA mayoría de los estribillos que Lydia Cabrera incluye en sus cuentos son de origen religioso y sus letras pertenecen a menudo a los llamados «cantos de palo», entonados por los negros congos en su liturgia religiosa. Siendo originariamente elementos constitutivos de las ceremonias y rituales africanos o utilizados en conjuros mágicos, más tarde entran a formar parte de la literatura oral africana,

«Son de la loma» y «La mujer de Antonio». Sin embargo, su transformación en forma literaria constituye un hito al afrocubanismo literario. Por un lado, al ser el son una síntesis formal de elementos españoles, africanos y taínos, enfatiza las aportaciones africanas a la cultura cubana, planteando así indirectamente la cuestión de la identidad nacional en Cuba. Por el otro, en la voz de personajes negros descendientes de los retratados en las novelas anti-esclavistas tales como *Cecilia Valdés* (1882) de Cirilo Villaverde, se refieren a temas inquietantes: la vergüenza racial, la pobreza, la prostitución y la injusticia económica. Tales temas hacen de estos sones una expresión muy diferente que la del entusiasta «Son de los negros en Cuba» de García Lorca, que se publica en «Musicalia».

a los cuales el cantor recurre para interesar a su auditorio y provocar su participación activa en el desarrollo del cuento.

En el cosmos yoruba, la música es un elemento equilibrante, comunicativo, un arte y una ofrenda, la cual vincula fuerzas opuestas, las armoniza y actúa como catálisis. Cuando penetra el cosmos, el ritmo es la magia funcional que abre los caminos a los hombres de Eleguá, desvelando manifestaciones de un mundo invisible. La música puede sobrepasar las limitaciones humanas para alcanzar poderes sobrenaturales, así que entre los yorubas cada *orishas* requiere un toque específico. El canto y el baile son elementos que crean un espacio intermedio y osmótico entre los seres humanos y los dioses (*metaxý* / in-between), en el cual éstos comunican e interaccionan. Al incorporar la música como elemento consustanciado con la prosa, que la conforma y plasma, los cuentos de Lydia Cabrera no dejan de reflejar este lugar fronterizo brindando, al mismo tiempo, preciosas y detalladas informaciones etnológicas acerca de las ceremonias religiosas afrocubanas y de la importancia que la música cobra en éstas.

En «El chivo hiede», se expresa, de manera muy lograda, la compenetración que el baile y la música crean entre seres humanos y *orishas*, transmitiendo la sensación de estar ante el cruce de realidades diferentes:

Con el galardón del baile, toda sombra se desvanece. Se olvidan enojos y reconcomios. Cuando se baila con un Orisha, se es Orisha. Se pisa firme en el Cielo; no abandona el alma su cuerpo para bailar en sueño [...] Dioses y mortales, traspasados por la frescura de la diáfana corriente, se bañan, broncean, juegan o reman en barcas imaginarias. Lavan toda la miseria en la luz del agua ilusoria y, cantando y bailando en raudales, sus cuerpos flexibles, líquidos, son los meandros del río inefable. (PQ 47-48)

A través de la música, los hombres invocan la presencia de sus deidades, como hacen en el caso de la diosa Ochún:

Sobre todo, lo que se le pide a Ochún cuando la diosa viene a la tierra a permanecer un rato entre los hombres, es que baile como ella sabe... Porque bailando todos los hombres son felices. [...] Que baile con ellos [...] Bailar como nunca con Ochún y no sentir la carga de miseria, de trabajos, de pesares que todos llevan auestas, que toda contrariedad todo impedimento huya lejos y corra [...] ¡Ochún Yeyé-Kari: aberiyé moró/ Koyú alamadde otí!
(PQ 47)

Es, inclusive, el medio para interceder y cambiar los designios, o bien es instrumento del cual se sirven los *orishas* para satisfacer sus caprichos. En este mismo cuento, se ve cómo el baile de la diosa del amor Ochún deja rendido a Oggún, dueño invencible de los metales:

Llenó su jícara de miel y marchó a la selva en busca suya sin más argumento que su belleza. Y así fue como el dios inapresable, antes de verla, al sentir su presencia [...] asomó, confiado, la cabeza. [...] Cantó entonces Ochún, y el Orisha de Piedra y Hierro, subyugado por la voz que se adueña del universo, salió de su escondite y se acercó a la Diosa [...] Baila con Oggún en la espesura ardiente [...] Baila el recuerdo de aquel triunfo, triunfo eterno del amor que Ochún revive en cada fiesta y enloquece a los tambores.
(PQ 49-50)

Por su función transcendental y transmutadora, para el yoruba la música constituye también una forma de exorcismo. Según aparece en la literatura sagrada y profana, el exorcismo yoruba,

contrario al frenesí bantú, conlleva un paradigma conceptual definido en el propio *güemillere*, en el que convergen canto, baile y tambor¹⁰. La presencia de esta ceremonia en la literatura yoruba-lucumí, como centro en que todas las fuerzas encuentran armonía, ratifica su función catalítica, terapéutica y exorcista. Se trata del momento cumbre de escape en el que dioses y hombres conviven: no un simple baile profano, sino un rito religioso a través del cual todo se transforma (Cuervo: 230).

El *güemillere* libera al hombre de las fuerzas negativas y la vida se transfigura, como se ve en el mismo texto antes considerado, en el cual se lee:

[...] las horas pasan en el *güemillere*; y baila Ochún todas sus danzas; baila siempre el amor, la vida que triunfa incesantemente de la nada. Las feas se transfiguran; se alindan remendando los gestos, los coqueteos y remeneos de la diosa; las viejas, en el ruedo de las danzas que se desarrollan en el tiempo de Oru, que ni comienza ni acaba, se liberan de los años, de la muerte. (PQ 50)

De este modo, la música, como lenguaje de los *orichas*, acaba con las ataduras humanas y vincula al hombre con el misterio del monte: el baile de Ochún transforma a las feas en bonitas porque es a través de la música como lo humano puede adquirir características divinas. Siempre bajo el ritmo del tambor, los *orichas* «montan»

10. Como aclara Robert Farris Thomson, «esta ceremonia en Cuba ha sido anotada por Lachatañeré, *¡Oh mío Yemayá!*, p. 182, y se conoce comúnmente por el nombre del tambor, batá o bembé, p. 202. Se supone que el *Güemilere* es el culto Gelede celebrado en Nigeria con el cual se cree poder crear protección contra el mal, o sea, las brujas» (54).

a sus hijos en las ceremonias de posesión. A través de la música, el hombre sobrepasa sus limitaciones humanas, y logra sincronizarse con los misterios del monte.

La música se sitúa en la encrucijada entre la realidad humana y una super-realidad y, al mismo tiempo, es la llave que abre la puerta a esta otra dimensión super-real. El canto es también la fuerza transmutadora de una realidad a otra, como en «El sabio desconfía de su misma sombra», en el que la madrastra del niño Tomás se transforma en guanaja al cantar: «Gún-gunúgu-plá-plá/ Oddara cherécho-cherécho/ Gunugú-abébé plá-plá» (PQ 135). La música es lo que Jicotea utiliza en «Taita Hicotea y Taita Tigre», haciendo que sus capturadores caigan en un trance hipnótico y él se pueda salvar de la muerte (CN 88). Lo mismo ocurre en «La prodigiosa gallina de Guinea» donde, al oír el canto de la gallina, nadie consigue resistir al impulso del baile, hasta «en la cocina, los cocineros, las cazuelas y la sartén. En la azotea, la negra que lava y la negra que plancha. En las tendederas bailan los corpiños, bailan las enaguas: los largos calzoncillos castos de los caballeros. Y las nubes» (CN 178).

La esfera musical cobra una importancia tan grande en la sociedad afrocubana, que hasta los materiales utilizados para la fabricación de los instrumentos y el modo de tocarlos son tan restringidos y específicos, que fabricar o tocar un tambor sagrado se vuelve un arte que requiere muchos años de entrenamiento, además que sus formas están escritas cuidadosamente en el Ifá (Cuervo: 224).

El tambor, sobre todo, se convierte en cómplice del dolor, en confidente y en método del exorcismo social. Al batá, tambor de tradición yoruba, se le asigna la capacidad de hablar, con lo cual su presencia se hace indispensable en ceremonias religiosas. Hay esencialmente tres tipos de batá: el *iyá* (tambor-madre), el *itólele* (tambor

mediano) y el *okónkolo* (tambor pequeño), los cuales generalmente no se usan en fiestas profanas como el *güemilere* o el *bembé*. En el cuento «Ilú Kekeré» –palabra que como señala la misma Lydia Cabrera en su *Anagó. Vocabulario Lucumí* significa «tambor pequeño»– Jicotea fabrica un tambor e introduce en su interior al niño Timbioro (Cabrera: 1986, 165). Se va luego al mercado declarando que su tambor habla solo: «—¡Tún-Tún-Tún!/ Soroí kimbó... Jicotea rasgó en el cuero, retiró la mano y el tambor, sin más respondió: —Timbioro oluo akuá mi lere oni fenansile oninkó eche awadó yo eme misoke moderu awó fefe kufé» (A 174). Podría existir una alusión sutil al batá en este cuento ya que, como el *Ecué ñáñigo*, también el batá, se dice, encierra una voz divina secreta, el *añá*.

El tambor, instrumento cabal en la sociedad afrocubana, es imprescindible en todas las ceremonias y ritos tradicionales y profanos y es objeto de animismo. Con esta función lo presenta la autora en el cuento «En el río enamorado» (A 217), donde el tambor ya no sirve para hacer música y bailar, sino que es el elemento decisivo para ganar una competición. Los pretendientes de las tres hijas del viejo Fendindé Bomba tienen que adivinar los presuntos nombres de las doncellas para conquistar su mano, y el tambor se convierte en una grabadora en la que los jóvenes tienen que pronunciar los presuntos nombres.

No sólo el ritmo del tambor, sino también la música cantada tiene el papel de instrumento que rompe las barreras inflexibles de las leyes naturales. El canto, dentro de la narrativa yoruba y lucumí, es un elemento mágico que predispone al cumplimiento de lo que se solicita. Como convergencia de una tradición oral en vestigios de recitaciones antifonales milenarias y de un ritual colectivo, para el cantor en la narración la música funciona como escudo que protege del

peligro que le acecha, y como medio de comunicación entre hombres y animales, armonizando las fuerzas colectivas del cosmos.

Uafi, el protagonista de «Cuando truena se quema el guano bendito», puede controlar los percances de su situación con un canto que lo lleva al cielo, donde una cometa ha robado a su mujer: «Uafi cortó tres gajos de una mata; se sentó sobre ellos con su hijo en las piernas cantando: «Ya yo Kiafo/ yo Uafi/ Uafi/ Ya yo Kiafo». Y al canto crecían los gajos y subían al cielo sosteniendo a Uafi y a Kurú» (PQ 225).

En «Chéggue», ya considerado antes, la transgresión del joven es la de violar un espacio sagrado del que depende el hombre. Por capricho o desobediencia, Chéggue trata de imponer su propia voluntad sobre los poderes cosmogónicos y telúricos que rigen al humano y su medio ambiente. Al violar las leyes del monte, el transgresor rompe el equilibrio cíclico establecido y, como resultado, muere. El canto en voz de bozal –Chéggue ta larroyo– es el medio a través del cual el monte anuncia el triunfo de la naturaleza sobre la transgresión humana. El padre no se hunde en el dolor, ni demuestra regocijo por la muerte del joven, sino que proclama un orden natural de las cosas, las consecuencias que su interrupción puede desencadenar.

Lydia Cabrera a menudo extrae de las ceremonias religiosas afro-cubanas los estribillos musicales que inserta en sus relatos, logrando reproducir en su ficción el mismo clima de compenetración entre realidad empírica y universo divino típica de la sociedad cubana. Si por un lado la música sirve a la autora como instrumento narratológico en el desarrollo de las historias, por otro cobra el valor de puente entre lo sacro y lo profano.

3. LA DIMENSIÓN SAGRADA EN EL RELATO PROFANO

A lo largo del proceso de transculturación en Cuba, los esclavos africanos, junto con sus mitos y con su música, llevan también a sus dioses, como muy bien señala Fernando Ortiz: «cada pueblo africano importó su panteón y sus ritos» (1973, 27).

Para el hombre africano trasplantado en la isla del Caribe, la religión representa un refugio y un sostén y abarca todos los aspectos de la vida: está en la base de cualquier acción, decisión y acontecimiento, constituyendo un todo perfectamente unitario con su vida. Un dicho popular testimonia la presencia cotidiana de fuerzas invisibles en la vida humana: «este mundo es un mercado, el otro es nuestro hogar» (Cuervo: 113-114). El baile, el carnaval, las representaciones y el arte son manifestaciones de ese otro mundo invisible que, enmascarado, convive en el mercado temporal con los hombres. Un suceso extraño, fuera de lo ordinario, algo que levemente se aleje de lo cotidiano es manifestación de que hay fuerzas invisibles presentes. La actividad cosmológica, en el concepto yoruba, es una actividad mutua y la relación entre lo interno y lo externo tiene que encontrar su equilibrio para que el hombre pueda vivir armónicamente.

La complejidad del sistema religioso afro-cubano y su total compenetración con la vida diaria, se reflejan a lo largo de toda la producción narrativa de Lydia Cabrera, donde encuentran cabida todos los aspectos del sistema religioso africano en Cuba.

3.1 DE LOS YORUBAS AFRICANOS A LOS LUCUMÍES CUBANOS

A pesar de que hoy se reconoce que las creencias, los ritos, la mitología y la lengua hablada por los lucumíes en Cuba están directamente relacionados con las tradiciones yorubas de Nigeria, según la tradición oral que aún conservan los sacerdotes afro-cubanos, los esclavos lucumíes proceden de áreas más extensas que aquellas pobladas por las tribus conocidas hoy como yorubas. El Akoni, maestro y sacerdote de un culto lucumí, explica que:

En el África occidental la región más alta culturalmente hablando era la región de los lucumíes, entre los cuales se encontraban los Ibos, los Ararás, los Culumares o Carabalíes, los Iyesis, los Yorubas, etc. Todos eran lucumís, pero no todos eran Yorubas, ni Carabalíes, que fueron las dos culturas cumbres de África milenaria. (AA. VV.: 1975, 150)

La región de donde provienen las tribus de las que habla el sacerdote es la antigua región de Oyó, ubicada en África occidental. Como explica Robert Sydney Smith, cuando en el siglo XIX el misionero Samuel Ajayi Crowther comienza a transcribir por primera vez la lengua hablada de Oyó, Ifé y otras regiones de igual cuerpo lingüístico, escoge el vocablo «yoruba» como común deno-

minador, porque, siendo él oriundo de la región de Oyó, ése era el vocablo con el que ahí se identificaban a los pobladores de esa región (Sydney: 11). El origen etimológico de la palabra se remonta al intercambio que existía ya entre las tribus árabes del norte con los de la región de Oyó, a quienes aquéllos llamaban *Yarribah* (Cuervo: 26). Otras tribus, sin embargo, desconocían la palabra usada por los árabes y llamaban *olukumí* a sus vecinos yoruba de la región de Oyó.

Con el vocablo *lucumí* se llega a llamar en Cuba a los esclavos procedentes de regiones conocidas hoy por yorubas, y a esto se añade el hecho de que el reino de Oyó influencia profundamente a todas las tribus adyacentes, al ser un gran imperio político, cultural y religioso. Su posición geográfica, ubicada en el norte de la selva, bastante retirada de la costa, hace que esta región se haya podido mantener fuera del alcance mercantil europeo durante los siglos de explotación esclavista.

Varios estudios, en particular el de Robin Law *The Oyo Empire*, demuestran que Oyó brinda dos aportes importantes a la tradición yoruba en general. En primer lugar, actúa como fuerza aglutinante, creando un intercambio de creencias y mitologías entre las diferentes regiones y entre tribus yorubas vecinas o conquistadas que, como resultado, acrecienta la unificación de una región relativamente amplia. La segunda contribución de este reino es la de haber conservado tanto las viejas como las nuevas creencias en el contexto de un oráculo verbal muy complejo llamado *Ifá*: oráculo tan bien organizado que ha podido resistir a los embates del tiempo, migraciones, guerras, comercio, la colonización europea y, en Cuba, a la esclavitud. En Nigeria, la mitología del propio oráculo explica que el *Ifá* es un regalo directo que Orunmila, oricha de la

sabiduría, hace a sus hijos en la tierra, para que éstos puedan revelar los secretos del cosmos y los caminos de la vida del hombre con los instrumentos de adivinación.

El oráculo de Ifá se distingue por la complejidad de sus arquetipos y por la incorporación de todos los dioses y relatos de las diferentes áreas que componen el cuerpo cultural y lingüístico conocido como yoruba. Es decir, es la extensa y compleja literatura sagrada del oráculo que, por su dimensión religiosa, da forma al esqueleto cultural yoruba y mantiene vigente al otro lado del Atlántico una tradición ancestral. Esos mitos y leyendas sagradas, ya dentro del oráculo o conservadas en el folklore de un pueblo, a veces de manera inconsciente, van saturando la mente criolla, los cuentos de las niñeras y, por fin, las metáforas literarias de una isla donde «las aguas cristalinas seducían igual que la diosa Ochún y en cuyas palmeras, iguales a las de África, moraba también Changó; todos arrullados por las inquietantes olas del océano, Yemayá» (Cuervo: 31).

Una larga y sangrienta guerra civil en Oyó, que coincide con las guerras religiosas de los *Fulanis*, tribus vecina, no cesa hasta la destrucción de la capital Katunga o viejo Oyó y la dominación inglesa. De esas guerras, los únicos que se aventajan son los negreros que esperan cargamentos de prisioneros en las costas de Porto Novo, Bagdi y Lagos.

Es posible que las luchas internas en África occidental hayan sido la razón por la cual en el siglo XVI en Cuba no se registran entradas de esclavos lucumíes, mientras que, como indica Manuel Moreno Fraginals en *El ingenio*, hacia la década del 1850-1860, es decir, contemporáneo a la caída del reino de Oyó, hay ya en Cuba un promedio de 34,52% esclavos lucumíes en comparación a 17,37%

carabalíes, 16,71% congos (bantú), 11,45% gangás, así como de otras regiones cuyas entradas aparecen más reducidas (29). De cara a los datos históricos, grandes cantidades de esclavos de procedencia yoruba se ponen en libertad en Cuba relativamente pocos años después de su entrada, lo cual les permite preservar su cultura, manteniendo su religión y su lengua inalteradas.

Además, como la cristianización de las regiones lucumíes en Nigeria no tiene lugar sino hasta la segunda mitad del siglo XIX, éstas mantienen aún vivo en su mitología el recuerdo de un pasado glorioso, que consta de la literatura oral que esos pueblos gestan a lo largo de siglos. Aquellos esclavos que llegan a Cuba durante el siglo XIX, por lo tanto, aún llevan consigo un corpus mitológico coherente y no contaminada por creencias de procedencia europea. Aunque el yoruba lucumí hablado en Cuba pierde la tonalidad de la lengua africana por influencia del español, sin embargo la religión y los mitos en parte se mantienen intactos, en parte se adaptan a la nueva sociedad y en parte se yuxtaponen a la religión cristiana imperante.

La institucionalización de los cabildos negros, por otro lado, permite que los esclavos consoliden sus tradiciones, sus dioses y sus lenguas. En estas cofradías los lucumíes son los que proporcionan el sistema mitológico más complejo y rico, que resulta desvinculado de regiones geográficas específicas, y dotado de arquetipos universales que, a pesar de su complejidad, son adaptables a cualquier sistema religioso.

Paralelamente al sincretismo entre religión africana y catolicismo, se da una fusión también sincrética entre los distintos sistemas religiosos africanos, los cuales se reajustan sobre el patrón yoruba. En su obra maestra *El monte*, Lydia Cabrera relata las palabras

de una creyente lucumí: «los ochas caminaron por muchas tierras, unas veces con el mismo nombre y otras con otro. Se lo cambiaban, pero era el mismo» (Cabrerá: 1968, 392).

Según señala Rómulo Lachatañeré

[...] la suma total de todos los cultos da un porcentaje mayor de la influencia Yoruba, con lo cual se podría establecer el criterio de que en el Sistema Religioso Afrocubano ha existido la tendencia de nuclearse de elementos religiosos procedentes de las variadas culturas africanas de acuerdo con el patrón Yoruba. (Lachatañeré: 2004, 37)

Los bantús o congos, por ejemplo, calcan sus ritos sobre los yorubas y establecen tablas de equivalencia por una parte entre sus espíritus y los dioses yorubas y, por otra, entre aquellos y los santos católicos. Los esclavos oriundos de tribus musulmanas también adoptan las deidades yorubas modificando a veces tan sólo los nombres.

Puesto que cada deidad o potencia yoruba tiene más de una manifestación o avatar, la adopción de otra imagen más correspondiente a una nueva tierra no viola la identidad de la deidad, a pesar de que esa nueva realidad sea diferente a la africana. Por el contrario, para el lucumí, la fusión significa que su dios es, en efecto, omnipresente y omnisciente. Muchos de los ritos lucumíes, además, encierran elementos ceremoniales fáciles de transferir al catolicismo. Según escribe Roger Bascom, el sacerdote o *babalao* frecuentemente toca una campanilla –*iro, iro fa*– para llamar la atención del dios de la sabiduría durante la divinación yoruba del Ifá; de la misma manera, el sacerdote cristiano hace sonar una campanilla durante la comunión en las misas católicas (36). El esclavo lucumí

acostumbrado a la primera podía trazar una equivalencia religiosa entre una y otra ceremonia sin alterar sus conceptos previos.

El sincretismo religioso que se genera en Cuba es fruto de estas coincidencias rituales y de la imposición del catolicismo como única religión, hecho que lleva a la yuxtaposición engañosa entre imágenes yorubas y cristianas durante la esclavitud. Sin embargo, un sacerdote de un culto lucumí explica que:

[...] cuando advino la república y se instituyó la libertad de culto, los nietos y biznietos de los viejos Yorubas, que nunca habían visto en realidad una imagen de Sjangó, digamos por ejemplo, entendían por tal a Santa Bárbara, a Las Mercedes por Obatalá, y así se convirtió en buena práctica lo que había sido en realidad un artificio para escapar a la prohibición religiosa. Por esto, como la gente veía muchos santos católicos en los templos de Osha, bautizaron con el nombre de Santería a la religión y con el de Santeros a sus practicantes. (AA. VV.: 1975, 150-151)

De la sincretización entre religión *Yoruba* y la religión católica surge la Santería cubana, cuyos santos u orishas son divinidades que se originan de la fusión entre un dios africano y un santo católico; la divinidad resultante, sin embargo, guarda más afinidad con el dios africano. Esta fusión se basa en asociaciones que hace el esclavo africano y, la mayoría de las veces, las identificaciones se basan en apreciaciones superficiales, como el color de la ropa o en objetos o símbolos característicos. La fragmentación regional de los pueblos yorubas se pierde en el Caribe para dar lugar a un pequeño cuerpo ecléctico de deidades que suplen las necesidades cosmogónicas de la nueva tierra.

3.2 EL UNIVERSO RELIGIOSO AFROCUBANO EN EL ESPACIO NARRATIVO

EN Cuba perviven tres religiones africanas: la religión Yoruba o Regla de Ocha, la religión Bantú de los congos llamada Regla de Congo, Palo Monte, Mayombe y la religión de los ñáñigos de la tribu de los carabalí o Abakuá^{II}. Sin embargo, es sobre todo la religión Yoruba y la literatura sagrada de su Ifá la que constituye la fuente principal de la que se alimentan los cuentos de Lydia Cabrera. Según los mitos de creación, con la llegada de Ifá, la incertidumbre del caos inicial se reemplaza por la certeza de la palabra divina. En el cosmos yoruba como en el bíblico, la palabra encarna la manifestación objetiva de la salvación del hombre, pero, a diferencia del segundo, el logocentrismo yoruba es puramente oral.

Un conjunto de diez y seis *orgunes*, o semillas, componen el cuerpo principal del Ifá, pero las posibilidades de las figuras son, en total, doscientas cincuenta y seis a la novena. El oricha determina las letras o posiciones en las que caen las semillas, y el hombre, el babalao, hace la lectura. Pocos orantes podrían memorizarlos todos.

A cada *orgún* le corresponde una cantidad ilimitada de *ese* o poesía en prosa cuyo contenido abarca toda la filosofía yoruba, a lo que se añaden también largos poemas llamados *orikis*, que trazan la genealogía de las familias más importantes de las tribus y novelan también el origen y desarrollo de los pueblos yorubas. Con el sin-

II. Los sacerdotes ñáñigos o abakuás, en particular, llegan a ser unos de los representantes religiosos afro-cubanos más temidos en Cuba y las descripciones que versan sobre estos grupos hacen hincapié en lo sangriento de sus ritos, pero también en la popularidad de sus adeptos dentro de la sociedad cubana (Cuervo: 46-47).

cretismo resultante de la transculturación a las Américas de las instituciones sociales y religiosas, las genealogías tribales desaparecen de las oraciones cubanas, pero, en todo caso, esa desaparición recalca la importancia del contexto mitológico en la literatura sagrada.

En Cuba, donde la distancia y el medio social imposibilitan el aprendizaje metódico del babalao, se llegan a escribir las recitaciones en libretas. El conjunto de ese corpus literario, conocido en la isla con el nombre de *Patakín*, *Appatakí* o *Apattawe*, de una riqueza asombrosa, se transmite y preserva a través de estos manuscritos, a los que los babalaos y santeros cubanos llaman simplemente «libretas». La preservación de la memoria a través de la escritura sagrada parece ser lo que precede al peligro de la extinción: escribir el Ifá resulta necesario para la preservación de esa literatura ancestral en un mundo de rápidos cambios y transformaciones.

Las narraciones del Patakín constituyen un complejo de símbolos a través de los cuales el saber mítico pasa de un religioso a otro y de una época ancestral a otra, resultando una especie de «fuente viva» para la comunidad santera. Martínez Furé afirma que «son mitos relativos a los “camino” o avatares de los distintos *orishas*, al origen de ciertos ritos o tabúes, o bien de contenido cosmogónico» (211-212). Como construcción ideal ellos no sólo existen en la conciencia de los religiosos, sino en todo el espacio de su cultura: reflejan y expresan la realidad modelándola culturalmente (Lahaye Guerra: 197). Lo que sí se revela en esta literatura profana y en las recitaciones sagradas, es que la metáfora y el símbolo son lenguajes universales, populares, enraizados en las fibras vitales del hombre explotador del otro, y conquistador del medio ambiente. Religión y literatura se yuxtaponen a través de las metáforas y el símbolo como medios de comunicación de una dimensión metafísica.

La transmisión oral de las tradiciones yorubas en Cuba es posible precisamente gracias a estas libretas que los padrinos baba-
laos consignaron a sus ahijados, de generación en generación. La fidelidad literaria del Ifá en relación a los mitos ancestrales no ha impedido que en Cuba ni en Nigeria las narraciones del oráculo se ajustaran a la historia en el proceso de ambos pueblos. Sin dejar de ser fiel al núcleo iconográfico central, el oráculo acepta lo moderno amoldándolo a lo interior, y traduce los nuevos acontecimientos del pueblo dentro de sus marcos específicos yorubas. Al observar los manuscritos o libretas, se nota una tendencia en América a sintetizar los elementos más importantes de cada *orgún* en anécdotas muy cortas, con lo que tal vez se pierda el *ese* original, pero se gana la vitalidad dinámica del mito-poesía en el lenguaje colectivo, coloquial y arquetípico del pueblo cubano. Cada recitación, cada mito, se encuentra cargado de un bagaje histórico, no necesariamente porque los hechos son concretamente verificables, sino porque revelan un momento específico del desarrollo de ese pueblo en la historia y aluden al cambio de un pueblo a través del tiempo.

Son precisamente las historias sagradas de los patakínes y los valores que en ellas se vehiculan lo que más inspira los cuentos de Lydia Cabrera. De manera particular, cada relato del volumen *Por qué* se basa en leyendas y mitos etiológicos contados en los patakíes. La interrogación iniciada con el «por qué» del título se completa con la historia contada en cada cuento, el cual, por lo tanto, corresponde a la respuesta mítica y mágica a los grandes y pequeños porqués con que la naturaleza desafía al hombre primitivo.

Uno de los textos que mejor ilustra la correspondencia explícita que existe entre la narrativa profana y las caracterizaciones y, a veces, los tropos del Ifá y del Patakín, es «Obbara mente o no

miente» ya considerado (PQ 53). Como en muchas otras elaboraciones de temas y personajes, de conceptos y mitos, este cuento es una versión de una letra del oráculo, *Obara Melle*, que es el séptimo de los primeros dieciséis orgunes de Ifá, y también una de las dieciséis manifestaciones o caminos de Obatalá. En el oráculo, cada signo del Ifá corresponde a una figura mitológica específica de la que emanan parábolas vinculadas a ese signo, y son esas narraciones anecdóticas las que anuncian el desenlace de algún problema que pueda afligir a la persona que se ha presentado a consultar con el babalao o el santero.

En el cuento de Lydia Cabrera, todos conocen a Obbara como mentiroso, «mas –explica el narrador– cada palabra de Obbara escondía una verdad profunda» (PQ 53). La alusión metafórica a las advertencias del oráculo surge en la narración de Cabrera dentro de la propia ambivalencia de la anécdota¹². Este relato no sólo se ciñe al marco estilístico típico de la escritura sagrada de anécdotas cortas, didácticas y apartadas de los aderezos que figuran habitualmente en los códigos expresivos de la narrativa eurocéntrica, sino que

12. Obbara anuncia al final de un banquete al que ha invitado a todos los orichas que ni él ni su mujer habían comido. Resentidos, los santos van a quejarse con Olofi por lo que habían interpretado como un embuste. El supremo les pide que regresen tres días después; pero, llegando el momento, falta Obbara. Precisamente en el momento en el que se le está juzgando como mentiroso y desobediente, Obbara aparece vestido de blanco, purificado con un *egbó*, rito de purificación, para presentarse dignamente ante el supremo. Olofi, al verlo, se limita a darles una calabaza a cada uno de los orichas presentes: a Obbara una indeseable, a los otros, calabazas hermosas. Los santos, enojados y considerando el don inútil, las arrojan al borde del camino, mientras que Obbara las recoge todas y las guarda con la suya. Pasado un tiempo, Olofi convoca a los orichas una vez más y les pregunta por los regalos. Es entonces cuando el supremo anuncia que las calabazas contenían todas sus riquezas. Obbara se hace rico y los santos quedan humillados por negligencia e ingratitud (PQ 53-56).

también la descripción del personaje de Obbara define fielmente el signo sagrado que presenta (Cuervo: 190).

Otro ejemplo de correspondencia temática lo ofrece el cuento «El algodón ciega a los pájaros», que, ajustándose a las anécdotas de Ifá, explica por qué los pájaros no logran destruir el algodón, aun siendo más fuertes (PQ 73). En una de las versiones de este tema en el ogún *Osa Melle*, el algodón, Oú, sufre la envidia de los pájaros por ser la planta elegida por el dios supremo Obatalá para su capa. Con la intención de protegerse de la crueldad de las aves que quieren acabar con él, la planta hace *egbó* y le crecen las espinas que son su defensa (Castillo: 35). Es precisamente esta anécdota la que Lydia Cabrera describe en su cuento.

La narración no sólo retoma el tema de la historieta sagrada, sino que también capta y poetiza su significado mítico, cerrando el cuento en tono solemne y a la vez metafórico. Algodón, a pesar de su debilidad inicial, logra destruir a los pájaros mostrando que cualquier transgresión contra Obatalá, blancura y pureza, será irremediablemente castigada:

Así se cumple, por los siglos de los siglos, la palabra de Obatalá, pues el pájaro ignorante, el desmemoriado [...] que hunde su pico irreverente en la sagrada cápsula del algodón, pierde la vista y no más levanta el vuelo ligero. Ciego, condenado al suelo, se debate en la tiniebla, tropieza, se golpea cruelmente, hasta morir estrellándose en una oscuridad más dura que la piedra. (PQ 72-73)

El cuento sincrético y episódico elaborado en tres narraciones, «El sabio desconfía de su propia sombra», por otro lado rememora e imita las diferentes versiones de un *orgún* de un mismo tema.

Como en las letras del Patakín en Cuba, este relato se compone de tres episodios de un mismo refrán para recalcar la advertencia que el babalao lee en las letras. El peligro del que se advierte en el cuento se configura como nítida parodia de un *orgún*:

[...] hay alguien que aparenta ser una cosa y es otra [...] ¡Y nadie sabe lo que se esconde en un disfraz humano! Quien menos se piensa secretamente puede ser un diablo, una fiera, un monstruo y, a solas, manifestársenos en su forma verdadera e inconcebible.
(PQ 120)

De esta nota admonitoria inicial, se desprenden tres episodios independientes cuya secuencia compone la estructura narrativa del cuento: el misterioso viaje que el cochero Antón del Carmen hace al cementerio, el rapto de una chica por parte de un joven africano convertido en culebra y, por último, la historia del hombre que se casa con una mujer sin saber que ésta es en realidad una guanaja (pava).

La estructuración engañosamente desarticulada parece violar los cánones literarios del cuento, pero en realidad aporta numerosas pistas retóricas para señalar que la redacción del cuento es imitación, en forma y en estructura, de las recitaciones de los santeros y babalaos cubanos. De hecho, se lee: «Una noche el notario Diego Diago y Diez encontró a un chivo escribiendo en su carpeta, y lo que redactaba era el testamento de Don Diego» (PQ 126). Como un babalao invisible, el narrador sigue anunciando al lector el significado de este hecho: «tiene usted un hombre que vive prendado de su mujer» (PQ 126). Una vez revelada la situación, como en el Patakín, el narrador-recitador comienza la relación de las tres partes que,

como en la numerología bíblica y en la yoruba, aluden a la presencia de una sola unidad, tres y uno, diferentes e idénticos.

El marido engañado, la madre y el cochero, víctimas todos de la desgracia que atrae la ignorancia, descubren ya muy tarde que escondida en la oscuridad «de pie en el umbral acecha lo invisible que a veces también asalta, pero que, sabemos de Ifá, siempre puede ser previsto por las advertencias del babalao» (PQ 137). El oráculo es la sabiduría y el conocimiento con los que se disipan las tinieblas de la ignorancia y de las apariencias. Una y otra vez es posible percatarse de que el sabio —«el dicho» en el argot popular cubano— es el único y posible héroe en la literatura yoruba y lucumí, ya que el ignorante, como el trasgresor y burlador, termina o en el camino de la desgracia o burlado.

Las divagaciones aparentemente innecesarias en el flujo narrativo de este cuento coinciden con el recurso estructural del griot que define el arte de narrar como el camino de un animal que se desvía pero que siempre llega a su meta: la palabra, en tanto mimesis de la vida y de los senderos del curso natural, es reflejo también de esa extraña ausencia de líneas rectas en el arte yoruba señalada por William Fagg (8). En la leyenda de Changó que aporta Judith Gleason, el comentario intercalado del narrador explica ese arte de narrar:

Now I am nearing my destination. There is but one more river to cross and that's a small one, clotted with weeds, spanned by a single log. An old storyteller is like a chamaleon. He walks slowly, but he arrives, and he must be constantly changing his clothes. So bank the fire, pass round the bowl, and I'll be back, briefly this time, in the guise of Shango's predecessor. (1971, 102)

En África, un fragmento del *orgún Oyenku Meyi* del Ifá, recitado por Awotunde Aworinde y traducido al inglés por Judith Gleason, ilustra la función de la poesía en el oráculo, la reconstrucción de un tiempo mítico, la totalidad de todos los tiempos como unidad, el significado de los signos y el silencio de un secreto mítico que, a pesar de la palabra, siempre se mantiene presente (Gleason: 1973, 45).

En Cuba, sin embargo, a diferencia del testimonio africano, los textos y las recitaciones sagradas son anécdotas, fórmulas y explicaciones de ritos en prosa coloquial. A pesar de esto, en su mayoría, los proverbios y las recitaciones logran mantener el carácter poético y metafórico de la recitación de Awotunde. Al comparar los embriones anecdóticos sagrados con las composiciones de Lydia Cabrera, se nota que se produce una «transfiguración narrativa» que, lejos de mitigar, incrementa el sentido poético de la prosa (Cuervo: 234). Como ejemplo, se considera el contraste entre el episodio del Patakin que explica cómo el caballo llegó a ser dominado por el hombre, y el cuento correspondiente de Lydia Cabrera «El caballo de jicotea».

El primero concluye: «[...] y entonces se quedó el caballo montado a caballo» (Castillo: 97). En la versión de Cabrera, en cambio, se añaden tropos metafóricos y se elimina el didactismo característico de las anécdotas sagradas:

Compadre Caballo Blanco, perdida la razón huía de este mundo. Corrió, corrió, corrió, corrió hasta que se acabó la tierra. Rodó al fondo de un abismo. Rodó al fondo de la noche ciega. Y, aún huye, muerto, el Caballo Blanco. Por soledades de estrellas. Por el sueño desierto de las estrellas. (CN 166)

La presentación de la muerte del caballo en la narración de la autora abre dos posibilidades que amplían las connotaciones alegóricas de la anécdota sin alejarse de la imagen sagrada: surge el significado literal de una muerte física y, simultáneamente, la muerte psicológica del caballo domado en el momento en que comienza a ser utilizado como bestia de trabajo.

El cuento «Ilú, kekeré» retoma la actitud celebrativa que cierta literatura sagrada asume ante la religión yoruba. La historia alude sincréticamente a la voz *ekué* de la religión abakuá y a la tradición yoruba de los tambores que hablan, como el *batá*, del que ya se ha tratado antes. Según cuentan los adeptos de las sociedades secretas abakuás, el gran dios Abasi eligió a la nación Efor para que recibiera su secreto: la misteriosa voz del pez Ekué. Nangobié, un brujo, la guardó en el tambor llamado Ekón, la cual, más tarde, cuando el pez murió, se continuó oyendo cada vez que el tambor era tocado suavemente con un palo. En la versión de Cabrera, sin embargo, se reafirma la superioridad de la religión yoruba, al ser un sacerdote lucumí quien descubre la trampa. Éste revela el secreto, libera al niño y esclarece con su intuición divina la farsa de la voz misteriosa.

El cuento refleja, también, la intención didáctica de las anécdotas sagradas en la que se reitera una y otra vez la autoridad divina que el babalao posee sobre otros brujos, sacerdotes y, de manera especial, sobre los embusteros. Siempre aflora la moraleja de que sin el babalao, representante de la voz de Orula, el humano estaría a la merced de farsantes como Jicotea.

El babalao es el sacerdote lucumí en Cuba, vestigio del *babalawo* yoruba en Nigeria. Transculturado en Cuba, es el responsable de que la religión se mantenga fiel a todos sus aspectos básicos: los ritos de adivinación y la compleja mitología de Ifá. Su nombre

baba li awo, significa «padre que posee los secretos»: los del destino así como los de los dioses (Bascom: 81). Su tarea es la de dirigir al humano en el camino marcado por los dioses, conocer la verdad y hallar la solución a todos los misterios del presente, del pasado y del destino. Sus poderes se deben usar siempre para el bien y su perspectiva cosmogónica debe ser siempre positiva, al ser la verdad y el bien los únicos poderes que triunfan en el marco teológico yoruba. Dentro de esta tradición, por lo tanto, la fidelidad a la palabra sagrada y la integridad del adivino son los rasgos sobresalientes que deben caracterizar siempre al sacerdote yoruba.

La tensión que existe entre los diferentes grupos afrocubanos y que se refleja en diferentes alusiones –algunas muy sutiles– tanto en la literatura sagrada como en la narrativa afrocubana, no siempre encuentra un desenlace positivo como en las anécdotas sagradas. El cuento «La rama y el muro» de Lydia Cabrera presenta una batalla entre dos poderes mágicos: el negro carabalí José Asunción y el congo Jicotea¹³. La narración se compone de imágenes sincréticas despojadas de sus procedencias sectarias; en la alegría de los carnavales, se hace referencia a los bailes de «Nuestra Señora del Pilar de la nación Mandinga y de los Lucumí Efón, que tenían por Patrón a San Pedro Nolasco» (A 103), y también se lee del hechizo de Jicotea que: « [...] dibujó en una fachada de la casa, con tiza que aportó la nieta de María Rosa, la rama y el letrero» que decía así:

13. La lucha nace cuando uno de los personajes, José Asunción, deja de ser fiel a sus preceptos religiosos. Gana un premio a la lotería y en lugar de compartirlo con sus amigos, compra el solar donde vive y se hace dueño y señor de las viviendas de sus viejas amistades, ahora inquilinos. Jicotea, ofendido, lo reta a un duelo de hechicería. El resultado es el triunfo del brujo congo Jicotea, nuevo dueño del solar, y la irreparable pérdida de José Asunción (A 106).

«si esta rama verdea, esta casa es de Jicotea» (A 102). La rama, al volverse verde al cabo de un tiempo,

[...] en la Diócesis, conmovió profundamente a su Ilustrísima el Señor Obispo, que vio en el extraño fenómeno la ingerencia evidente del Diablo y aconsejó, para restarle prestigio no hacer caso de aquel prodigio. De suscitarse el tema, lo que era irremediable, todo buen católico debía mostrarse desdeñoso y sostener con firmeza que se trataba de un fraude o de una de tantas patrañas ridículas que inventa el populacho. (A 106)

La rama pintada sobre el muro, que de un día para otro coge vida, alude a un baile carabalí conocido como «dar rama» en el que los danzantes sacuden ramas o gajos sobre el altar y sobre los concurrentes. El rito de dar rama queda en la voz popular cubana en la frase «hacer un despojo» para querer indicar la necesidad de alejar contrariedades o influencias malas. Junto a la detallada descripción del ritual, sobresale la sutil ironía típica del estilo de Cabrera. Por un lado, el acto de purificación de dar rama, que acompaña los bailes brícamos y abakuás, se atribuye a la pícara tortuga Jicotea, *trickster* afrocubano y, por el otro, la narración constituye un testimonio del dúplice sincretismo que se da entre religión yoruba, conga y católica.

La compenetración entre literatura sagrada y narración profana, evidente en los cuentos de Lydia Cabrera, procede, por lo tanto, de la constante presencia de todos los elementos que componen el sistema religioso afrocubano. No se trata, sin embargo, de una simple referencia que la autora incluye en sus textos, sino que lo sagrado constituye una aportación fundamental a la construcción ficcional de la autora.

Para el negro africano, el cuento está íntimamente relacionado con su religión; es decir, en la mayoría de los casos en sus tertulias lo que se cuenta es la vida y las hazañas de sus *orishas*. Esta presencia constante se traslada también a los textos de Lydia Cabrera, donde los dioses aparecen de manera fortuita dentro del cuerpo de la narración, generando episodios ajenos que cortan bruscamente el hilo de la historia, o bien dando un sesgo inesperado a su desarrollo.

Gracias a la extraordinaria capacidad de sugerencia sintética propia del estilo de Lydia Cabrera, los dioses deambulan por los relatos, aunque sólo nombrados o mencionados con una frase que los describe en aposición: Eleguá «el que abre los caminos»; Yansa «la lívida señora de los cementerios»; Osaín «Santo de yerbas, Santo adivino»; Yewá «la tétrica Virgen de la Muerte, que rige con sus dos hermanas la vida subterránea y secreta de los cementerios»; Olofi «el viejo más viejo que el cielo». A veces, al mencionar a un *orisha*, la autora toma el pretexto para incorporar a la trama del cuento un *excursus* constituido por su descripción minuciosa, una sinopsis de su genealogía o de su vida.

Los dioses aparecen también «montados»; es decir, actuando a través de un devoto al cual se da el nombre metafórico de «caballo», como en el cuento «Esa raya en el lomo de la Jutía», en el cual se hace referencia a la posesión de la vieja Ñogubá por el oricha Ogún-Arere, con el fin de curar al enfermo Erubú: «Enderezando con increíble arrogancia al pecho hundido de la vieja, bramaba el santo que la poseía» (PQ 163). En este relato, la autora describe con precisión de etnóloga el rito de curación que el dios realiza a través de la mujer, incluyendo también el cántico parte del ritual –curiosa mezcla de español y africano– que ocupa más de cinco páginas.

Esta inclusión resulta excesiva con respecto a la economía interna de la ficción, porque el ritmo de la trama queda comprometido en su dinámica; sin embargo, resulta necesaria desde el punto de vista antropológico, porque el rito se reproduce en su integridad, constituyendo un aporte científico de valor indudable. Siguen unas líneas extraídas de la amplia relación del ritual de curación. El *orisha*, siempre por medio del cuerpo de Ñogubá

[...] se arrastró hasta Erubú [...] y le clavó los dientes en el ombligo. La boca que mordía y chupaba frenéticamente, bañando el vientre de una baba espumosa y sanguinolenta, reanimó la llama mortecina de la pupila: media cara de Evaristo se contrajo en una mueca muda de dolor. Al fin el Santo dejó de chupar y de morder y escupió un sapo vivo que los dos viejos persiguieron y aplastaron a puñetazos. (PQ 173)

El rasgo religioso que asumen sobre sí los relatos de Cabrera, y por consiguiente su valor de testimonios científicos, deriva también de la abundante presencia de *bilongos*, y de descripciones de *egbos* o *ebbos*, purificaciones y sacrificios típicos de la Santería cubana para alabar a los dioses, aplacar su ira o invocar su favor o protección.

El *bilongo* o maleficio es una fuerza mágica contra la cual han de luchar muchos de los personajes de esos cuentos. La negra lavandera que vive con Capinche muere de pasmo y «lo cierto es que murió víctima de “un trabajo” que le hizo un “mayombero”» (CN 119), y Jicotea, considerado un ser conocedor de brujería, le envía a su compadre Venado los tres Chicherekús, muñecos de palo o niños de aspecto muy viejo, muertos recién nacidos, con la intención de

aniquilarlo. Tras atormentarlo toda la noche, los Chicherekús hubieran acabado con él «si no hubiese tenido puesto su “resguardo” que le dio su madre y buen Eledá» (CN 76).

El poder adivinatorio, al igual que el del maléfico, se convierte en fuerza motriz de la acción narrativa en algunos cuentos, de manera que la intervención del *babalawo*, o de la *iyalocha*, permite la resolución del conflicto y el desenlace de la trama con su poder. El adivino del cuento «Tatabisaco» libera de la muerte al Cazador, acusado por su mujer de haber asesinado a su hijo, y desvela la falta de respeto que la mujer misma había tenido hacia el amo del agua Tatabisaco. Gracias al sacrificio que el adivino le ofrece al dios, éste cesa su ira y devuelve al niño (CN 187).

La resolución de un conflicto y el consecuente desenlace positivo de la historia depende muchas veces de los *ebbos*. En «Bregantino, bregantín», se dedican tres páginas a la descripción de los ritos religiosos que Sanune ofrece a los dioses durante diez días, cada uno dedicado a un oricha, con el fin de obtener la protección para su hijo a punto de nacer, y amenazado por el Toro que mata a cada niño varón (CN 13). Mientras que la historia contada en «Se hace Ebbó» sobresale por parecer más bien un pretexto para ofrecer un sintético tratado sobre la Santería, explicando la manera de hacer un rito de purificación con resultado positivo. Tras la relación de los detalles sobre la ceremonia de ofrenda destinada a ganar la protección de Oyá, diosa dueña del país de los muertos, para vencer la enfermedad y la muerte que han atacado a un pequeño pueblo, se explica cómo tiene que concluirse el rito de ebbó:

Ricos y pobres [...] se frotaron el cuerpo con maíz, se lo ungieron con manteca de corajo. Una vez purificados, todos se col-

garon del cuello sus resguardos [...] Luego había que encanastar las ofrendas de la rogativa, depositarla en las afueras del pueblo en medio de los Cuatro Vientos de la Encrucijada [...] Esta última operación requiere un valiente. Un hombre de pelo en pecho, de probada entereza. [...] Cuando deposita el Ebbó en los cuatro caminos, ni mira hacia atrás, indócil a las fuerzas que quieren atraerle, ni se turba al oír que de todas partes lo llaman, lo sisean y lo insultan porque no responde. Es la hora peligrosa de los Echu. [...] Cada matojo, cada hierba era un mal duende que arrufaba al verle y que él no veía [...] El mandadero de la casa de babalawo, cumplida su misión, echa a correr y escapa de los Addalum sin volver la cabeza, teniendo cuidado de no regresar jamás por la misma senda por donde ha ido. (PQ 211-212)

El melancólico y poético culto africano a los antepasados aflora también de las narraciones consideradas. Es más, la ruptura de los lazos clásicos, fruto del desarraigo causado por la trata esclavista, le da más hondo y dramático arraigo en Cuba. Como señala la misma Lydia Cabrera:

A los muertos, eggún, hay que tenerlos contentos y bien dispuestos. Hay que respetarlos tanto como a los santos. La reverencia a los antepasados es una de las bases de su religión...afirman categóricamente y repiten con insistencia que el muerto, en todas las reglas, pare al santo; antes de saludar a los santos se saluda a los muertos. (Cabrera: 1968, 64)

Así en el cuento «Jicotea lleva su casa a cuestras, el majá se arrastra, la lagartija se pega a la pared», el corazón del huérfano Fékue le revela al chico que

[...] lejos del pueblo, allá en el monte donde solía ir de pequeño, habitaban ahora en dos árboles las almas de sus padres, uno junto al otro, entrelazadas las raíces, e iba a verlos con frecuencia, cuando cierto sentimiento que se apoderaba de él lo impulsaba al monte. (PQ 35)

A través de la inclusión de un segundo nivel narrativo en «Los compadres», la autora ejemplifica la importancia del culto a los muertos y la interrelación que existe en el mundo africano entre vivos y difuntos:

Recordaba un criollo el velorio de un negro de nación [...] «Era un moreno guardiero que murió muy viejo. Lo tendieron en cuecos en un rincón del bohío, envuelto en una sábana [...] A eso de las once compusieron un canto como de costumbre [...] En eso se alza el muerto, haciendo que remaba como en una piragua [...] y da los tres golpes frente al tambor, como cualquier vivo. Los criollos, espantados, arrancan a correr. Los africanos, no; siguen bailando con el muerto»...Así era antes. Hasta que el difunto volvió a envolverse en su mortaja y esperó que lo llevaran a enterrar, muy serio y muy tieso, en unas parihuelas. (CN 104-105)

Contribuye a enriquecer la dimensión religiosa de estos relatos la mención de las yerbas o «palos» utilizados en la terapéutica africana, de los cuales Lydia Cabrera tiene profundo conocimiento¹⁴. Abundan las recetas de cocimientos de yerbas, como las «hojas de almácigo, de resedá, de Mari-Lope, de cundiamor, de mejorana,

14. La segunda parte de *El monte* proporciona una detallada y científica recopilación de las yerbas, sus usos y poderes curativos dentro del folclore afrocubano.

mezclado con la albahaca y la yerba-buena» (PQ 163), y la mención a sus virtudes mágicas: «La espesa yerba botija: esta yerba, lo mismo que Anamú, la maloliente, tiene la virtud de deshacer lo malo» («Se cerraron y volvieron a abrirse los caminos de la Isla», PQ 20).

En la narrativa de Lydia Cabrera no puede faltar la visión cosmogónica del monte yoruba, morada sagrada de los dioses y lugar de encuentro entre hombres y deidades. No es necesario detenerse sobre este aspecto, porque hay numerosos estudios dedicados precisamente a profundizar el tema de la importancia del monte en la vida del afrocubano. El monte es el espacio terrestre en donde las múltiples dimensiones cosmológicas coexisten. Microcosmos en el cual todas las encrucijadas y todos los caminos confluyen, en el monte conviven paciencia, impulso, acatamiento, transgresión, dicha y también desgracia. Según la cosmovisión yoruba, de ese espacio mitológico emana el equilibrio de la vida en un complejo ritmo de *do ut des*. El monte «es como un templo [...] dentro del monte cada árbol, cada mata, cada yerba tiene su dueño, y con su sentido de propiedad perfectamente definido [...] no se entra sin respeto y compostura. Y con mayor razón cuando se va a pedir» (Cabrera: 1968, 14-15).

Todo es posible en el monte porque constituye la amplia realidad de todas las posibilidades psicológicas del hombre, proyección de lo positivo y lo negativo. Entrar a ese espacio mitológico no sólo exige respeto, sino también un reconocimiento profundo del equilibrio de las fuerzas que se entretajan en él.

En el cuento «Jicotea lleva su casa a cuesta, el majá se arrastra, la lagartija se pega a la pared», el protagonista sabe que en el monte:

Allá, detrás de aquellas piedras cubiertas de helechos y malangas, le decía el corazón, están las entradas de las cuevas de los hombrucitos que viven debajo de la tierra, cornudos, zambudos, peludos; orejudos como murciélagos y negros como el betún. Tienen un ojo blanco y saltón, sin pupila, en mitad de la frente. Son los que la gente llama Cosa-Mala Chiquita. (PQ 37-38)

Chéggue, protagonista del cuento homónimo ya mencionado, paga con la vida la violación de la ley sagrada del monte observando escondido la asamblea de los animales y matando a su rey con un flechazo (CN 54).

La inclusión de la visión anti-intelectual, animista y mágica, que sustenta la confrontación del negro con la realidad, y que caracteriza la religión afrocubana, completa la confluencia de lo religioso en los relatos de Lydia Cabrera. Según los conceptos de Ifá, de hecho, la palabra se concibe como un camino que penetra y transforma el cosmos y hace que la esencia anímica de todos los elementos naturales adquieran una existencia vívida y palpable en la imaginación del hombre, asequible a la conceptualización.

El negro originario de África y exportado contra su voluntad a América, concibe la realidad circundante poseída por fuerzas vitales personificadas en entidades o dioses, maléficos y benéficos. Fernando Ortiz, Melville Herskovits y Roger Bastide coinciden con la temprana apreciación de José Martí en cuanto a la existencia de una identificación profunda con la naturaleza en el africano¹⁵. Fer-

15. «Tiene el negro una bondad nativa, que ni el martirio de la esclavitud perverte ni se obscurece con su varonil bravura. Pero tiene más que otra raza alguna tan íntima comunión con la naturaleza, que parece más apto que los demás hombres a estremecerse y regocijarse con sus cambios» (Ortiz: 1941, 220).

nando Ortiz explica este animismo característico de toda cultura primitiva:

En esos primeros estratos psico-sociales, todas las fuerzas de la Naturaleza eran desconocidas; pero el hombre se las explicó dando vida semejante a la suya a todo lo que le rodeaba [...] es decir, antropomorfizó todos los seres y fuerzas de la naturaleza, concediéndole una psiquis como la suya, capaz, por tanto, de dañarle y beneficiarle. (1973, 44)

En las leyendas traídas a Cuba por los africanos aparece la relación mágica del hombre con la naturaleza, el poder de animar, dotar de alma a todo lo que le rodea. Lydia Cabrera señala que sus informantes, al contar oralmente sus cuentos, desarrollan la trama con tal verosimilitud que uno de ellos

[...] se convertía en cuadrúpedo, ave, insecto, árbol o río [...] Para él, poeta sin sospecharlo, todo en el mundo y cuanto a él le pertenecía, su gorra, su cuchilla con que se limpiaba las uñas, sus zapatos, su bastón, su caja de fósforos, vivía conscientemente, todo tenía un alma, y tan parecida a la suya, que podía traducir lo que el silencio de cada cosa expresaba. (1968, 15)

Muchos de sus cuentos están concebidos a partir de ese animismo. «Walo-Wila», como en el Ifá, presenta las encrucijadas de destinos opuestos con las que cada viajero se encuentra en el camino de la vida: belleza y fealdad, felicidad y desgracia. El creyente, el cumplidor de los designios, obtiene lo deseado que es también la promesa del cumplimiento: antes de poder ver lo invisible, de con-

templar la realidad que se esconde tras una fachada falsamente negativa, Hombre Venado tiene que entrar en las entrañas de Olokun (Yemayá), madre y creación. Sólo entonces surge un nuevo renacimiento, otra percepción, otra sensibilidad epifánica al igual que sucede en todo rito de iniciación: lo invisible se revela, lo anterior cesa y nace otra realidad ulterior, plena. Junto a la poesía, tras la fachada engañosa de la alegoría fabulesca, los nombres enigmáticos de los viajeros –Hombre Chivo o Venado– coinciden con los nombres también enigmáticos que muchas recitaciones sagradas dan a los adivinos míticos: supuestos predecesores del recitador original o babalo, Orula. El personaje animal, presencia primordial y animica, perteneciente a otra dimensión no humana, recalca el constante vínculo que existe en la cosmogonía yoruba entre el hombre y la naturaleza, su madre y amante (Cuervo: 242).

Los elementos naturales se antropomorfizan en estos cuentos, convirtiéndose en los personajes de las historias. La Tierra, el Viento, el Mar y el Fuego son seres dotados de nombre y habla, tanto que el hombre hace un pacto con la Tierra, Entoto, prometiéndole entregarle su cuerpo después de la muerte en cambio de su sustento a lo largo de la vida («La tierra le presta al hombre y éste tarde o temprano le paga lo que le debe», PQ 102); mientras que el Tiempo y el Sol luchan por el predominio sobre la Tierra («El tiempo combate con el sol y la luna consuela a la tierra», PQ 63)

Sin olvidar nunca su dúplice vocación científica y literaria, la autora a menudo expresa el animismo tradicional africano a través de medios poéticos de alta sugerencia lírica, fundiendo relato folklórico original y refinados recursos metafóricos. El Tiempo se convierte en «el rey que nunca se detiene, el rey que corre a través de todo», la Luna, Gonda, es «blanca y silenciosa, con su tinaja llena

de rocío y la derrama compasiva sobre el vientre de la mujer fecunda (la Tierra) que el Sol rabioso abraza de día; humedece a sus hijos dormidos que por ella no se marchitan»¹⁶ («El tiempo combate con el sol y la luna consuela a la tierra», PQ 67); mientras que la Candelera y el Viento participan del baile de los hombres: «Ella ondula al compás de los tambores, el Viento sopla entusiasmado, y en llamas múltiples se extendió, abrazando y abrasándolo todo» («Bailaron», CA 221).

En las cuatro colecciones de cuentos, el animismo alcanza también las plantas, los animales y hasta los objetos: «Árboles y plantas son seres dotados de alma, de inteligencia y de voluntad, como todo lo que nace, crece y vive bajo el sol, como toda manifestación de la naturaleza, como toda cosa existente» (Cabrera: 1968, 20). Así la Manigua, el Río y la Luna van a emitir su testimonio de los hechos en el juicio que se está llevando a cabo contra Jicotea, con lo cual se ve que los elementos de la naturaleza también son objetos de este animismo: «Testimonia la Luna y se va [...] Viene tiznada la Manigua, viene el Río, dicen lo que saben» («Jicotea una noche fresca», A 137).

En ocasiones, Lydia Cabrera adapta y reajusta el animismo africano a la especificidad de los elementos de la fauna y flora cubanas. El Tomeguín y el Manínguala –que ahora se llama Totí– los dos pájaros pertenecientes a la fauna cubana, aparecen a menudo como protagonistas de las historias («¡De kimbonganbonga!», CA 142), el Aura Tiñosa, ave cubana («Kanákaná, el Aura Tiñosa, es sagrada e Iroko, la Ceiba, es Divina» y «Se dice que no hay hijo feo para su madre», PQ 74-147), y la Jutía, roedor cubano («Esa raya en el lomo de la Jutía», PQ 153).

16. El contenido entre paréntesis es mío.

Con respecto a la flora, el árbol más característico de la isla de Cuba es la ceiba que, como la Palma Real, destaca por su importancia mitológica, al considerarse el árbol sagrado por excelencia. Todos los muertos, los antepasados, los «santos» africanos, van a ella y la habitan permanentemente; para los guajiros la ceiba está bendita, es lo más sagrado y lo más grande de este mundo. La misma Lydia explica que

[...] en Cuba no había iroko, que es una especie de caoba africana. Sin embargo, la ceiba les recordó a iroko, y la denominaron y «consagraron» con el nombre que en África se daba a un árbol inmenso, muy semejante, e igualmente venerado en toda la costa de Guinea. Aunque la ceiba no es iroko legítimo, se la considera como iroko. (1968, 150)

Todos consideran que la ceiba es santa, siendo el árbol de la Virgen María, del Santísimo o del Poder de Dios, razón por la cual los elementos de la naturaleza la respetan: el huracán, el rayo, la tempestad no la abaten. Es con estas características que Lydia Cabrera la presenta en su cuento «Kanakaná, el Aura tiñosa, es sagrada e Iroko, la Ceiba, es Divina», en la cual el árbol asume el papel de protagonista, resistiendo a la furia del diluvio y siendo el único sobreviviente a la destrucción de la tierra (PQ 74). La Ceiba aparece como un verdadero ser dotado de profunda humanidad, que sufre ante la pelea entre Cielo y Tierra. Sus sentimientos aparecen descritos en tono poético:

Las palabras de los grandes no las deshace el Viento; Iroko las recogió y meditó en el silencio de una gran soledad que se hizo en ella al separarse el Cielo de la Tierra. Porque Iroko, la Ceiba,

hundía sus raíces vigorosas en lo más profundo de la Tierra y sus brazos se entraban hondo en el Cielo –vivía en la intimidad del Cielo y de la Tierra–, el gran corazón de Iroko tembló de espanto al comprender [...] aquí fue el llanto de Iroko: la tristeza del árbol amado del Cielo y de la Tierra, el hondo duelo por lo que para siempre se perdía, lo invadía y penetraba todo. La Ceiba dio entonces sus flores impalpables y así esparció su pena por la tierra. (PQ 75-77)

El motivo del árbol especial y mágico vuelve a presentarse en el cuento «Jicotea y el árbol de güira que nadie sembró», donde la autora dota a la hermosa güira de poderes sobrenaturales para que se vengue de las humillaciones de Jicotea: «La Güira, rabiosamente disparada, cayó sobre la atónita Jicotea [...] y asestó sobre su cabeza golpes tan rudos, certeros y repetidos que Jicotea hubo que esconderla» (A 127).

Estos relatos dibujan la geografía de un mundo anímico en el cual «no son insensibles, ni mudas las piedras, en su interior hacen música. Y todos los árboles son brujos. Cuando les viene ganas se dan la mano y bailan una ronda con todos sus pájaros despiertos y todas sus hojas en llamas», y las Palmas Reales suben en fúnebres cortejos a entierros misteriosos de la luna («La tesorera del diablo», A 142); mientras que los árboles, «confundiendo sus cabelleras», secretean unos con otros y se ríen al ver pasar a Jicotea montado a caballo («La Jicotea endemoniada», A 119 y «El caballo de Jicotea», CN 165). Tampoco falta la planta que alegra con su canto a los transeúntes, como el Bejuco Garñón que con voz de Totí canta un canto africano («La Jicotea endemoniada», A 112), o las flores y plantas que hablan («Doña Florinda», CA 213).

El conjunto de las posibilidades animistas que estos relatos despliegan comprenden también una gran variedad de objetos que ofician de personajes. El látigo forrado de rojo de la Iyalocha a una señal de ella sale disparado por la ventana («La porfía de las comadres», A 247); una «pícaro cuchara» a orillas del río que, saltando de las manos del rey, de pronto «enfila la corriente y brillando como un pez, escapa por el río [...] se detiene y va a colocarse sobre una piedra cuidando ahora de llenarse de sol su cabeza hueca» (CA 45-46); una carreta se queja como una niña: «chirría que le duelen todas sus tablas, todos sus hierros e, inútilmente, se deja arrastrar quejumbrosa por los bueyes lentos, medio dormidos» («Brillan los cocuyos en la noche», PQ 141); y el negro serapio encuentra una cazuela —descrita como «la más graciosa y juvenil que ha debido salir nunca de manos de alfarero. [...] tan simpática que sintió alegría y un deseo de acariciarla»—, y de un bastón que habla «con bronca voz de hombrón de pocos amigos» declarando llamarse «¡Senó Manatí, Buen Repartidor!» («La loma de Mambiala», CN 119)

De los ejemplos citados resulta evidente que el carácter anímico de los objetos no es un recurso formal al que Lydia Cabrera acude para enriquecer la presentación de la historia, sino que su antropomorfismo es parte de la construcción ficcional de la autora, en la cual los mismos personajes se relacionan con los objetos como si fueran seres vivientes.

Los textos de Lydia Cabrera se generan completamente a partir de la síntesis entre discurso sagrado arcaico y narración profana. Las invocaciones a los orichas en sus cuentos, la mención de *bilongos*, la inserción y descripción de ritos de purificación y resguardos, junto con el aspecto anímico propio de la religión afrocubana, muestra la voluntad de Lydia Cabrera de retratar de la manera más fiel posible

el sincretismo religioso que se genera en la sociedad afrocubana y, en paralelo, la profunda compenetración entre religión y vida diaria. De hecho, «lo numinoso pasa por el eje mismo de la existencia del negro y lo permea con todas sus expresiones vitales» (Castellanos, 1994: III).

En la trasmutación de la anécdota sagrada a la narración profana, la primera pierde su vínculo contextual pero, a la vez, adquiere la estructura y el lenguaje necesario para que sea preservado como evidencia o testimonio del pasado; por ende, se configura como una obra testimonial o una marca histórica en un sentido auténtico. En estos cuentos afrocubanos, mito, fábula y estructura remiten a ese trasfondo embriónico que ofrece la literatura sagrada del Ifá. El contar y recontar ocurren sobre sí mismos, definiendo sólo los márgenes sutiles de algunas imágenes implícitas, o desviándose sin perder nunca la visión global de su rumbo. El decir y la repetición fluyen en círculos de senderos engañosamente desvinculados, hacia la meta trazada: una idea central que es siempre también comienzo.

En este sentido, la confluencia de materiales antropológicos, recursos musicales e informaciones religiosas y folklóricas en el terreno narrativo, le brinda a estos cuentos ciertos matices que ensanchan su literariedad y dan vida a piezas originales e inéditas que, por la particularidad y la amplitud de los temas abarcados, rompen una vez más la frontera del género literario, a la vez que convierten las divisiones entre diferentes disciplinas en paredes osmóticas.

La narrativa de Lydia Cabrera tal vez represente la expresión de una de aquellas comunidades que, retomando la idea de Bhabha, se han constituido en condiciones diferentes de las modernas. Es decir, verbo de una cultura que se pone como expresión de una contra-modernidad postcolonial, capaz, por un lado, de condicio-

nar a la modernidad, introduciendo discontinuidad o resistiendo a su afán de asimilación y, por el otro, de desarrollar la hibridez cultural ínsita en su condición fronteriza, con el fin de traducir, y por lo tanto de reescribir el imaginario social, ya sea de la metrópoli, ya sea de la modernidad.

II

FRONTERAS ESTILÍSTICAS

1. HACIA UNA NUEVA CONFORMACIÓN TEXTUAL: LA *ORALATURA*

EN África, la mayor parte del patrimonio cultural se funda sobre la potencia y belleza de la palabra. El factor cultural primordial no ha sido nunca la palabra escrita, sino la expresión oral, en su función de atesorar todo el saber y los valores culturales, de conservarlos, de transmitirlos y perpetuarlos de generación en generación.

Este «árbol de la oralidad», a semejanza del árbol que preside la vida en cada aldea africana —«el árbol de las palabras»—, es un árbol tutelar que ha permitido la permanencia de la Voz; es decir la tradición ancestral, en el tiempo y el espacio africano, y su expansión fuera de las fronteras físicas del continente, pues ha sido conservada y refuncionalizada en la diáspora americana (Fernández: 2004, 2).

En el sistema de la oralidad se realiza el mantenimiento y desarrollo de la identidad colectiva de los distintos pueblos africanos. A las sociedades africanas que permanecen al margen de la escritura, la oralidad les permite autorreconocerse, mantener la cohesión del pueblo —incluso cuando éste permanece disperso por razones históricas—, así como su herencia cultural y, sobre todo, contribuye al

reconocimiento de la identidad independientemente de las presiones aculturantes que se ejercen contra sus respectivas culturas. El pasado habla al presente a través de la oralidad.

La dimensión oral permanece entre las comunidades africanas trasladadas a Cuba, aumentando su importancia. Los antiguos esclavos y libertos, galvanizados por el apego a su tradición y por su analfabetismo, conservan su literatura oral, en la cual música, narración y baile dan lugar a una unidad poliédrica. Las narraciones orales constituyen su entretenimiento preferido, única fuente de alivio a las cadenas de la esclavitud, al mismo tiempo que único punto de unión con sus raíces.

En la «Introducción» a su libro *Ayapá*, Lydia Cabrera hace referencia a la oralidad como elemento cabal de la vida de los negros africanos en Cuba:

En la vida de los negros trasladados a Cuba, el cuento tuvo la misma importancia que en África: era una de las distracciones del esclavo en ingenios, haciendas y cafetales, y fue, como en África, su teatro [...] Los domingos y los días de cruces –en el campo, por Navidades y Semana Santa–, eran escogidos para contar. Habitualmente, la hora propicia era de noche, «cuando duermen las gallinas» y brilla el lucero... (A 13-14)

Más adelante la escritora subraya el arte de contar del negro:

Con esa gracia tan característica y un don extraordinario de imitación, los negros narraban, cantaban y mimaban sus relatos, personificando con un arte que revelaba una observación asombrosa, cualquiera de los elementos que los integraban, hombres,

animales o fuerzas de la naturaleza: no había nada bajo el cielo –y en el cielo– que un buen cuentista no pudiera remedar. Y es que cualquier negro de por sí es actor y posee un sentido innato del ritmo y de la animación. (A 14)

La importancia de la palabra no está relacionada solamente con la sabiduría popular, sino también con la Palabra sagrada, siendo la comunicación verbal un regalo de los dioses al ser humano. La tradición oral se enriquece con el aporte de la práctica del sistema adivinatorio o Ifá por parte de babalao e iyalocho, dotados de talento creativo y obligados a adaptar la tradición a los conflictos de la circunstancia ambiental cubana, así como los relatos de milagros atribuidos a los dioses en Cuba. En el Ifá se da un juego constante entre significado y sonido: de cada figura registrada, el babalao concibe las fórmulas, que esconden un profundo significado semántico tras el juego fonético. La magia de la palabra queda encerrada entre la verbalización y los múltiples referentes. Cuando una mujer viene a consultar el oráculo porque quiere concebir un hijo, por ejemplo, el babalao le puede sugerir que sacrifique judías verdes (*ole*). Al realizar cabalmente lo recetado, la mujer se convence de que la fuerza mágica del objeto despertará la existencia de su doble fonético, un embrión, también *ole* (Bascom: 130).

El patakín del Castillo asigna el nombre de *Oragun Melle* al último de los dieciséis orgunes. *Ora*, según Lydia Cabrera, significa para el lucumí «medicamento», y *orá* «palabra» (1986, 271). Por otro lado, *agún* significa «lengua» (Cabrera: 1986, 38). Puesto que las figuras u *orgunes* del *dilogún* se conocen en Cuba como «letras», se explica la función dual de la palabra pronunciada como instrumento y también como resultado de una transformación divina. La lec-

tura de los signos y su verbalización remite al constante nacimiento y creación de la vida a través de la palabra.

El camino del Ifá es el camino del destino construido y revelado por la palabra, la cual, para el yoruba, es un ente vivo antropomorfo del conocimiento. Como el propio *oricha* Eleguá, la palabra es la mensajera que comunica al humano el designio del cosmos y, por lo tanto, resulta una fuerza mágica que, una vez pronunciada, permanece viva y latente, hasta ser contrarrestada por otra fuerza de más poder, a veces simplemente otra palabra que la neutraliza.

«Verbalizar», según dice Julia Cuervo Hewitt, «es sinónimo de revelar lo desconocido en el silencio, de descubrir lo inaudito, de significar y, por lo tanto, de ordenar el caos, el vacío del silencio» (107). El logocentrismo yoruba se basa en una transmisión más bien oral de la palabra, y la escritura es solamente funcional en relación con la oralidad.

1.1. ORALIDAD Y ESCRITURA: ENTRAR Y SALIR DEL TEXTO

EN la historia cultural de los pueblos del Caribe después de la Conquista, se produce el combate de la escritura, en tanto discurso hegemónico, contra la palabra marginada y, tras el consiguiente proceso de transculturación —en que la palabra y el texto marchan separados o la escritura se apropia intermitentemente de la palabra— la oralidad y el texto comienzan a interpretarse con mayor brío. En el pasado siglo XX, sin embargo, se origina, a lo largo y ancho de la Cuenca Caribeña, una enorme variedad de fusiones y amalgamas de ambos elementos, dando vida a vertientes poéticas que legitiman el doble origen de ese producto cultural y revalorizan el carácter

genético de lo oral. Esto se da gracias a la pervivencia legitimadora de la oralidad de signo funcionalmente africano.

La Cuba colonial, como África, tiene sus griots que transmiten la sabiduría popular de boca en boca y de generación en generación. Así lo atestigua Lydia Cabrera en «Notas», apartado final de *Por qué*:

Existió en Cuba el narrador de cuentos como en todo país que importó africanos, e igual que «en tierra lucumí» o en «tierra conga» un negro, viejo generalmente, o alguna vieja que iba de batey en batey recorriendo los ingenios –el mismo Akpalo yoruba que iba de pueblo en pueblo– seguía narrando, teatralmente, para la dotación que se reunía los domingos a escucharles y coreaba los cantos que continuamente interrumpían y sazaban el relato, las historias de un repertorio inagotable. (PQ 230)

Un factor importante en la conservación de tal narrativa oral es que ésta, pasando a través de esclavos y criadas negras, se convierte también en una literatura infantil, no por el tema, sino por el público al que se destina y por ser tolerada por los amos como distracción para sus hijos. «Trasladados a otros medios», sigue explicando Lydia Cabrera,

[...] muchos de estos cuentos también encantaban la infancia de los pequeños blancos, los «oyibó», los «mundele» [...] los más aristocráticos por cierto, que los aprendían de los labios de sus nodrizas negras; estas negras inolvidables para todo blanco bien nacido, por la devoción sin límites que profesaban a los amos, y que ejercieron sobre éstos así humildemente, en la sombra, una influencia imborrable. (PQ 230)

En ambas fuentes bebe Lydia Cabrera, quien en la «Introducción» al volumen *Ayapá*, deja claro testimonio de cómo esa corriente narrativa afrocubana de carácter oral influye en ella:

Recordará tal vez algún cubano de vieja cepa y buena memoria, que la Tata de color que lo cuidó en la infancia —y pienso, al trazar estas líneas, en la que reposa en el panteón de mi familia en el Cementerio de La Habana—, que era siempre a la hora de acostarlo cuando lo complacía contándole algunas de aquellas historietas salpicadas de palabras onomatopéyicas o ininteligibles, que tanto lo divertían. Contar de día, pues, no debía ser bueno, y las tatas no quebrantaban una costumbre establecida de antiguo por los suyos. (A 15)

El peso del legado oral africano es un aspecto que tiene gran importancia en la creación de sus libros de cuentos, sobre todo de *Cuentos negros* y *Por qué*, los cuales están basados en los cuentos orales que la autora escucha de pequeña de sus tatas negras. En cambio, *Ayapá*, *cuentos de Jicotea* y *Cuentos para adultos niños y retrasados mentales* contienen creaciones originales de la autora, en donde, sin embargo, es posible detectar la huella de la tradición oral sabiamente recreada.

La narración oral tradicional del trovador negro-africano emplea una técnica de caracterización y un modo de dramatización que se desarrolla en una estructura narrativa no siempre simple. El tema lineal que anima la narración está adornado constantemente con elementos que originan y mantienen un cierto nivel de tensión (Pathé Diagne: 119).

En una cultura oral, el cantahistorias organizaba normal y naturalmente su material en secciones episódicas. Dicho esquema cons-

tituye «la manera natural de relatar una línea narrativa extensa, aunque sólo fuera porque la experiencia de la vida real se parece más a una serie de episodios que al modelo piramidal de Freytag» (Ong: 145).

El substrato oral en la narrativa de Lydia Cabrera es tangible dentro de los relatos mismos a nivel del contenido, en las referencias explícitas a la transmisión oral del saber y, a nivel formal, en la reproducción de sus mecanismos de acumulación *ad infinitum* y en la adopción de técnicas narrativas propias de la oralidad. Así, del pozo de Yaguajay se dice que «las negras sabían la historia. Se la contaban a los niños que iban por encanto de miedo a lanzarle piedras al silencio del fondo» («La loma de Mambiala», CN 123); los viejos «contaron historias hasta que cantó el gallo» («La vida suave», CN 125); mientras que la historia del hombre de los tres moños «solía repetirla en los velorios un pardo pariente lejano del gran Calazán Herrera, que aunque llevaba su mismo apellido, Herrera, tenía una abuela, decía, no era lucumí, era mandinga a mucha honra» («El hombre de los tres moños», CA 154). Al mismo tiempo, la estructura episódica que Lydia Cabrera adopta en varios de sus cuentos, ya señalada en el capítulo anterior, reproduce el esquema del cuento negro africano, donde a un núcleo central se iban añadiendo tramas diferentes, gracias a la interrelación entre trovador y auditorio, y a la participación de éste último en la creación y enriquecimiento de las historias¹⁷.

17. Se recuerden los cuentos citados en la primera parte. El cuento episódico «El sabio desconfía de su propia sombra» se compone de tres historias independientes, pero unidas en el marco de la misma advertencia que se quiere transmitir, es decir, la desconfianza que hay que guardar hacia las apariencias de las cosas (PQ 120). En «Taita Hicotea y Taita Tigre» se nota la estructuración episódica de las aventuras

En estos relatos es posible diferenciar por lo menos dos niveles. La narración oral, transcrita o bien recreada, constituye la estructura básica de los cuentos, su herramienta en donde la autora se mantiene lo más fiel posible al lenguaje de sus informantes, sin alterar demasiado la manera de narrar que, por lo tanto, aparece con las características sencillas del habla oral. A este primer plano se superpone un segundo en el cual se da el proceso contrario, que consiste en corregir las historias sobre la base de una mayor adaptabilidad a los cánones tradicionales que se han estipulado para el lenguaje escrito. Este procedimiento comprende, además, la elaboración de imágenes poéticas, motivos surrealistas y traducciones al castellano del idioma africano o de los cubanismos, que dan vida a una estructura lírica compleja, en donde resulta evidente la voluntad de refinamiento estilístico de la autora. El cruce de dos niveles tan diferentes lleva a la creación de piezas narrativas caracterizadas por una deslumbrante heterogeneidad y originalidad.

La misma Lydia Cabrera explica que los cuentos africanos completados o complicados por ella se deben en ocasiones a que su informante, ya anciano, recordaba sólo una parte del relato, y era preciso añadir lo necesario para completarlo (Perera: 80). La escritura, por lo tanto, parece estar sometida a la narración oral, desarrollando el papel puramente funcional de complementar las historias.

El cuento «Susudamba no se muestra de día» es una compleja elaboración de un relato de Tata Tula que consiste sencillamente

de Hicotea y Venado, cuyo elemento de enlace es la presencia constante de la tortuga como protagonista (CN 66). «Bregantino bregantín» se origina a partir de un núcleo narrativo oral de raíz africana, al que se añade la historia de Lombriz, de invención de la autora, y el relato de la conquista amorosa del *oricha* Ogún por parte de la diosa Ochún (CN 37).

en la descripción de un baile celebrado por los lechuzos durante la noche y que termina al rayar del alba, ya que éstos, al ser feos, temen dejarse ver a la luz del sol. Toda la parte relativa al amor de las gallinas por los lechuzos, su adulterio y la consiguiente venganza de los gallos es pura invención autorial.

Algunos de sus cuentos se estructuran en torno a una acción repetida, dando lugar a lo que Matías Montes Huidobro llama «ciclos repetitivos» donde una misma acción se reitera y conduce a otro ciclo paralelo (41). Además de los ya considerados «Taita Hicotea y Taita Tigre» e «Historia verdadera de un viejo pordiosero», el más representativo es «Sokuando» en el cual aparecen los gorriónes dispuestos a jugarle una mala pasada al Buey. Siguiendo un procedimiento estructural repetitivo, Buey coloca igualmente a los de su especie en fila y repite la acción ejecutada anteriormente por Gorrión, decapitando a todos sus hermanos (CN 155). Otro ejemplo lo ofrece «La venganza de Jicotea», donde Jicotea saca los ojos de Elefante porque está envidioso de su tamaño, y éste hace lo mismo con los de Gusano (A 33).

La continua referencia a la tradición oral africana es una muestra del respeto y la fidelidad que la escritora guarda hacia este patrimonio, sugiriendo que la función autorial consiste «simplemente» en permitir que las historias de sus informantes alcancen a un público más amplio, sin interferir con su sustancia originaria. De este modo, se subraya la importancia que las poblaciones africanas en Cuba atribuyen a la memoria, considerada manantial de donde brota su sabiduría, pilar de su sobrevivencia y sustento del alma colectiva. El conocimiento es precioso y difícil de obtener, y la sociedad respeta mucho a aquellos ancianos y ancianas sabios que se especializan en conservarlo, que conocen y pueden contar

las historias de los días de antaño, convirtiéndose en «hombres de la memoria».

La memoria se mantiene viva gracias a la repetición de la palabra fundante. A este respecto, cabe mencionar la idea desarrollada por Carlo Sini, de que el cuento reanuda la continuidad con el pasado remontando a un origen explicativo. El relato es en sí un cuento cosmológico, cuya característica es volver, a través de la memoria recobrada, a las catástrofes «mundiales» inscritas y exhibidas en los cuerpos marcados del mundo; es decir, signos y huellas que son a la vez índices de las etapas del Sí mismo y arqueologías del alma. El cuento, por lo tanto, se configura como el ejercicio de la memoria en camino desde la remota antigüedad del sacerdote astrónomo y del viejo sabio que narra a los jóvenes el pasado que volverá a acontecer y el deseo que nunca se ha cumplido (Sini: 2004, 78-79).

La praxis del relato oral, por lo tanto, convierte a los textos de Cabrera en espacios donde la palabra viva acontece. En este lugar la vida y la vida de la palabra constituyen una unidad, y la palabra se muestra como aquel «saber» objetivo que es «analógico»; es decir, repetición viviente en un signo posterior y reproducido. En consecuencia, el nudo de la vida y de la vida de la palabra es el desenlace que produce el saber: se trata de un mundo desdoblado y repetido en la figura póstuma y postiza de la analogía, en donde el Acontecimiento del mundo permanece idéntico y sigue siendo uno.

Otro aspecto que contribuye a colocar los cuentos de Lydia Cabrera en la encrucijada entre tradición oral y escritura literaria es la presencia en los textos de refranes tomados de la sabiduría afrocubana.

Los proverbios son un elemento muy apreciado en las culturas orales, y en África el proverbio es el género literario que expresa

en fórmulas condensadas ciertos hechos o ideas propios de la vida cotidiana y constituye, como en todos los pueblos, una muestra de lo que se define «sabiduría popular». Pueden mencionarse dentro de los cuentos o ser ellos mismos semilla de una fábula o un cuento. En todo caso, se consideran un soporte al potencial ideológico de la sociedad, utilizándose para convencer y demostrar verdades que el grupo considera valiosas (Díaz Narbona: 47).

Ante los ojos del poeta aparecen como un ejemplo de lenguaje sintético y eficaz. De forma fija a veces pueden ser muy elaborados y hasta poéticos, como bien explica Ruth Finnegan:

Proverbs seem to occur almost in everywhere in Africa [...] Proverbs are rich source of imagery and succinct expression on which more elaborate forms can draw. [...] The value of proverb [...] does not lie only in what it reveals of the thoughts of the past. For the poet today or indeed for the speaker who is some sort of an artist in the use of words, the proverb is a model of compressed and forceful language. (389)

El refrán surge de la experiencia del pueblo, condensa su sabiduría, despierta la observación y se configura como un aforismo gregario. «Al expresar la verdad de las varias vivencias conocidas por el hombre», afirma Samuel Feijoo, «el pueblo ha engendrado los refranes más como cierta defensa contra los peligros y errores del vivir que como una manera filosófica consciente. El refrán, tomado en este sentido es una trinchera popular» (7).

En la prosa de Lydia Cabrera confluyen refranes pertenecientes a la herencia africana en Cuba, los cuales se intercalan en el despliegue de las historias contadas. Se trata de proverbios en los que los

negros dejan constancia de la peculiar y desgarradora experiencia de la esclavitud, o sintetizan sus creencias y valores éticos traídos a Cuba de África¹⁸.

Los refranes de raíz africana que salpican los cuentos son de naturaleza diferente, mostrando el amplio abanico de posibilidades que ofrece la tradición oral africana. Con respecto a su significado, se pueden distinguir refranes religiosos, en los que se expresa la confianza segura en Dios (Sambia, Isambi) o en los *orishas*, o se exalta la sabiduría divina; filosóficos, que revelan una conformidad casi estoica frente al destino y el paso del tiempo; los que expresan un sentido jerárquico y la importancia reconocida a la autoridad; los que exaltan el valor de la virilidad, el coraje y la fuerza; los que sintetizan aspectos de la experiencia humana de la esclavitud; los que se refieren a la igualdad esencial de los hombres cualquiera que sea su posición social o color (Gusano no respeta la categoría de muerto); y, finalmente, los que expresan aspectos universales de la sabiduría humana derivada de la experiencia.

Por otro lado, también su forma cambia: algunos despiertan en el lector/oyente una sonrisa, otros están constituidos por imágenes expresadas de manera sencilla, mientras que otros, en fin, resultan de enternecedora e ingenua poesía:

The general truth touched on in a proverb can be conveyed in several ways: more or less literally, through a simile, or (most com-

18. Es menester recordar que estos y más refranes están recopilados y aunados por Lydia Cabrera en *Refranes de viejos negros* (1955), colección donde la autora distingue entre refranes importados de África y los españoles africanizados. Según su origen se distinguen, además, los lucumíes (yorubas) de los abakuás, que se incluyen en la dúplice versión española y abakuá.

monly) through a metaphor. The relatively literal form of proverbs often contain some allusion or picturesque form of speech, and among certain peoples at least are marked by some poetic quality such as rhythm. [...] Comments on what is considered to be the real nature of people or things often occur in this form [...] General advice is also often tendered in this sort of form [...] It is also true that several of these (and similar) proverbs may also conceal deeper meanings as well as picturesque language, but in explicit form, in contrast with figurative, they present the thought in a simple and straightforward way. (Finnegan: 395)

«La loma de Mambiala» contiene un ejemplo de advertencia al oyente o al lector: «La suerte que cae de repente sobre el hombre humilde, raro es que no le traiga aparejada su perdición al mismo tiempo» (CN 118). La inserción de este refrán también es funcional al desarrollo de la historia porque marca un cambio en la trama: hasta aquí se da la descripción del lugar en donde se ubican la historia y sus personajes, en un clímax ascendente, mientras que a partir de aquí empieza una serie de acontecimientos que, en clímax descendente, llevan a la ruptura de la armonía.

En el comienzo del relato «En un tiempo ricos y pobres cumplían su palabra de honor» se lee: «Es lo que decían las abuelas: “hay que saberse dominar a tiempo y espantar los malos pensamientos como se espanta a las moscas”» (CA 166).

El refrán intercalado en medio de «El ladrón de boniatol» expresa una característica de la personalidad del negro de manera muy sintética: «Los negros olvidan pronto si se les echa una gota de aceite en la quemadura que se hace a su amor propio» (A 98). Y más adelante se habla del negro Ta Heliodoro, «que conocía el mundo

y sabía que es imposible que el viento sople siempre en la misma dirección» (A 99).

A los proverbios sacados de la sabiduría popular se añaden los más refinados, donde la verdad se comunica mediante recursos metafóricos; la amistad se compara a un cristal fino en extremo en tanto que «anda siempre en peligro de quebrarse al menor roce indelicado» («Se dice que no hay hijo feo para su madre», PQ 151); la peor brujería es «la de los ojos lindos» («Apopoito Miamá», CN 131); un hombre bautiza sus tres moños con «con proverbios oídos en su infancia por sus mayores [...] «El hijo que no es tuyo jamás te tratará como a un padre» [...] «El sueño es hermano de la muerte» [...] «Tu corazón no se lo entregues a una mujer» («El hombre de los tres moños», CA 157); mientras que «calabazar sin calabazas. Era sabido; no daba frutos». Vuelve la especificidad de la tradición afrocubana, donde el elemento de la calabaza se tiene en gran consideración («La loma de Mambiala», CN 113).

Los refranes, incluso, ayudan a entender la psicología de los personajes de estos relatos y, por consiguiente, resultan también funcionales a comunicar una impresión directa, sintética e inmediata, de la manera de pensar, de la filosofía y de los valores del negro. La brevedad y la profunda capacidad de sugerencia que caracterizan el refrán popular constituyen una aportación relevante a la estructura narrativa de los cuentos, en tanto que enriquece su capacidad comunicativa. Además, la inserción de proverbios en los textos contribuye a dar un sabor popular y gracioso al estilo y a recrear el efecto del cuento oral, ya que Lydia Cabrera salpica de ellos su prosa y los incluye al pie de la letra, en diálogos y descripciones.

Estas perlas de sabiduría y concisión, sin embargo, constituyen algo más que un elemento folklórico añadido a la prosa escrita. En

ellos se encierra un saber atávico que ahonda sus raíces en el pasado del pueblo y que se repite de boca en boca a lo largo del tiempo.

Lydia Cabrera se apropia de los rasgos lingüísticos característicos del cuento oral, con el que está familiarizada desde su infancia y que después profundiza a través de su trabajo científico. Trasladado a sus cuentos, el refrán funciona como recurso estilístico que nutre el lenguaje literario, reproduciendo el tono conversacional o coloquial.

Una estructura que se aprecia de manera recurrente es la sintaxis paratáctica de relaciones hipotácticas; es decir, se apela a una construcción conjuntiva (y... y... y... y) para unificar diversos sintagmas oracionales. En «La vida suave», se lee que «los mayitos se dividieron en dos grupos y el jefe guardó unos segundos de silencio [...] y apremiando luego al enjambre de mayitos continuó [...] y todos rompieron a cantar en coro haciendo la mañana esplendorosamente alegre; y el negro arrojó la escopeta, y [...] se dio a bailar la música de los pájaros» (CN 126). En «Apopoito Miamá» se encuentra la expresión típica del cuento oral: «camina y camina y camina» (CN 133).

Prevalece igualmente el uso de modelos asindéticos. En «Taita Hicotea y Taita Tigre», Jicotea «escogió una piedra de su mismo tamaño, la envolvió con fango, le dio su forma y los signos que en su concha nadie ha podido descifrar, los grabó con una uña» (CN 88); un conocido de Evaristo, protagonista de la historia narrada en «Los compadres», «ganó, cobró cien monedas; alquiló un puesto de frutas, se compró un caballo, un carretón... el resto se lo gastó zumbeando. Se le olvidó el altar de San Lázaro» (CN 101); y el pájaro de «El algodón ciega a los pájaros» hunde su pico en la cápsula del algodón y «ciego, condenado al suelo, se debate en la tiniebla,

tropieza, se golpea cruelmente, hasta morir estrellándose en una oscuridad más dura que la piedra» (PQ 73).

Son frecuentes, también, las repeticiones léxicas como las sinónimas (miró y vio) y la reiteración de grupos léxicos, para marcar un detalle relevante del contenido (el más gordo de todos). En «Cheggue», se dice que «nadie cazaba ni derramaba sangre de animal» (CN 53); mientras que en «La tierra le presta al hombre y este tarde o temprano le paga lo que le debe», se lee que «habló el mar. Le dijo a Entoto» (PQ 63).

La inversión del orden corriente de los elementos sintagmáticos, con el fin de poner el acento en el primer elemento, es otra manera que permite reproducir el lenguaje oral. En «Los compadres», se invierte el orden de sujeto y predicado para subrayar el aflorar de lo sobrenatural en la historia: «Ondula la bata [...] se mece el sillón de Evaristo [...] tamborilean una uñas en la pielera [...] rechina una cerradura y se abre en plañido extenso la hoja del armario» (CN 106).

De la misma manera que en el lenguaje hablado, en los textos de Lydia Cabrera se emplean continuamente las formas verbales del pasado simple y del compuesto, y se escinden partes de los enunciados, reflejando la rapidez enunciativa propia de ese lenguaje, o bien el desconocimiento de todos los elementos constitutivos de la oración por parte del que cuenta. En «Eyá», por ejemplo, hay párrafos compuestos de oraciones muy breves ligadas por un punto. La mujer que se comió al pez mágico «a los tres días parió tres varones. Parió tres perros la perra. La yegua parió tres potricos. Los tres hijos recién nacidos [...] salen al campo donde está el coco. Destierran tres lanzas. Van junto a la perra y toman los tres perros. Van junto a la yegua y toman los tres potricos. Luego vuelven junto a la madre [...]» (CN 58). En «Cundió brujería mala», se lee que el leñador

Brakundé «llegó al bohío de Indiambo. La puerta estaba atrancada. Brakundé la derribó. No halló a nadie. Indiambo se había escondido en el fondo del monte» (PQ 33).

Por otra parte, se destaca la preferencia hacia la utilización de ciertos elementos conectores intraoracionales y extraoracionales propia del lenguaje oral. Es el caso del elemento retrospectivo «entonces» y de la partícula «que» cuando funciona como elemento enunciativo (González Mariño: 138). En «Jicotea lleva su casa a cuestras, el majá se arrastra, la lagartija se pega a la pared», se da una acumulación de todas las advertencias que el protagonista recibe de su instinto: «el corazón le advertía de qué lado del monte paraban los Diablos temibles [...] en qué parte las sombras de los muertos desesperados [...] o en qué arboleda de frutos venenosos se cobijan los fantasmas» (PQ 36-37).

El uso que Cabrera hace de los deícticos en muchas narraciones remite a la articulación del cuento oral, donde, no sólo las relaciones son más sencillas, sino que aspectos como la referencia, dependen mucho más de la actuación y su entorno que de elementos sintácticos en el texto mismo.

La utilización de los deícticos en los cuentos escritos remite a la naturaleza originaria del cuento oral africano: su dimensión de viva actuación. Los mismos reproducen la acción del griot que indica lo que está mencionando, o bien remiten al conocimiento de la historia que el auditorio tiene ya de antemano.

El relato «El sapo guardiero» empieza en *medias res* con tres deícticos: «Estos eran los mellizos que andaban solos por el mundo... Este era el bosque negro de la bruja mala, que hacía inerte el aire; y éste era el sapo que guardaba el bosque y su secreto» (CN 187); y el *incipit* de «Se va por el río» es «aquél rey [...]» (CA 44).

Los cuentos de Lydia Cabrera reproducen también mecanismos de transmisión característicos de las sociedades basadas en la comunicación oral del saber, las cuales se caracterizan por ser conservadoras y tradicionalistas.

Puesto que en una cultura oral primaria el conocimiento conceptual que no se repite en voz alta desaparece pronto, las sociedades orales deben dedicar gran energía a repetir una y otra vez lo que se ha aprendido arduamente a través de los siglos. Esta necesidad establece una configuración altamente tradicionalista o conservadora de la mente, que reprime la experimentación intelectual.

Consecuentemente, a diferencia de las civilizaciones con grafía, las orales pueden caracterizarse como homeostáticas, en tanto que viven intensamente en un presente que guarda el equilibrio u homeóstasis, desprendiéndose de los recuerdos que ya no tienen pertinencia actual. El significado de cada palabra es controlado por lo que Walter J. Ong llama «ratificación semántica directa» (52); se trata de situaciones reales en las cuales las palabras se utilizan aquí y ahora, adquiriendo sus significados exclusivamente en su ambiente real siempre presente. La esfera del significado no consiste simplemente en otras palabras, como en un diccionario, sino que también incluye gestos, modulaciones vocales, expresión facial y todo el marco humano y existencial dentro del cual se produce siempre la palabra real y hablada. La integridad del pasado, por lo tanto, está subordinada a la del presente.

Al ser el acto narrativo un acontecimiento comunitario, en los cuentos tradicionales africanos, como en la literatura oral en general, la importancia del texto no reside en la historia que cuenta, sino en cómo se cuenta; es decir, en el despliegue. Por lo tanto, muy

a menudo los objetos de la narración son las distintas versiones de una misma historia, con lo cual lo importante no es el contenido del mensaje, sino su exposición ante el auditorio cuya finalidad es la de acompañarlo en su interpretación del mismo.

Estas culturas, sin embargo, no carecen de una originalidad de carácter propio. La novedad narrativa no radica en inventar historias nuevas, sino en lograr una reciprocidad particular con los oyentes en el momento dado; en cada narración, el relato debe introducirse de manera singular en una situación única, pues en las culturas orales debe persuadirse al público, a menudo enérgicamente, a responder. Los narradores orales hábiles varían deliberadamente sus relatos tradicionales, porque parte de su habilidad se debe a la capacidad de acomodarse a nuevos públicos y nuevas situaciones o, simplemente, de jugar. La unidad entre el que cuenta y su público resulta, por lo tanto, fundamental. Bajo este enfoque, la aparente contradicción entre conservadurismo y recreación constante queda resuelta.

En África, el auditorio suele estar muy al tanto de la marcha del relato y, si no está de acuerdo con su desarrollo, muestra su descontento para que el narrador rectifique y vaya por el buen camino. Uno de los medios que el narrador tiene para solucionar el problema de saber si su público le sigue por donde él quiere llevarlo, es el de intercalar preguntas directas, adivinanzas o exclamaciones que capturen su atención. Lydia Cabrera reproduce en la escritura literaria la interrelación constante y la reciprocidad que se da entre griot y público en el plano oral, intercalando preguntas al lector y exclamaciones en el texto narrativo. En «La tesorera del diablo», se reproduce la atmósfera del cuento oral gracias a la introducción de una narración de segundo grado. El narrador cede directamente la

palabra a la mujer negra Naná Siré, relatando las preguntas que la mujer dirige a los oyentes durante la narración:

¿Por qué dudar de que todas las chivas tienen un pelo del diablo en la cola; que las estrellas roban en los huertos; o enloquece el dormido que la luna besa? ¡Cuántos crímenes cometidos por muñecos de palo o de trapo! En mis tiempos, decía la Nana Siré, cuando pasaba la media noche salían los perros con sombrero y bastón, trepando por los canales entraban los títeres arrabaleros en las casas ricas [...] ¿Pero quién no ha visto a las Palmas Reales subir en fúnebres cortejos a entierros misteriosos de la luna? (A 141-143)

En «Y así fue», es el narrador mismo que asume el papel de griot, dirigiéndose directamente al lector y reproduciendo la misma actitud del cuentahistorias con su auditorio: «otra vez, otro gato vio desde su patio una rata caminando por el alero y... ¿qué cree usted que le dijo el gato?» (CA 27). Más adelante se lee: «¡Qué lengua que tenían los gatos! ¡Qué bonito hablan, persuasivos, despaciosos! [...] Pero no crea usted que faltó alguno que no peleara con su mujer» (CA 28). Lo mismo pasa en el comienzo de «Fuerza y astucia»: «Esta es una vieja historia que todos han olvidado. El protagonista Pedro Animal, ¿quién se acuerda de él? Nadie. Ni uno solo de sus descendientes [...] y por eso, deseando servir su memoria [...] recogemos aquí uno de los muchos episodios de su vida» (CA 124). En «Se cerraron y volvieron a abrirse los caminos de la Isla», tras una introducción empieza la historia verdadera: «Vivía allá por la vuelta Abajo, en el asiento de un cafetal abandonado, con otros negros que ocupaban la fábrica ruinoso, o sus bohíos de vara-en-tierra, una pareja africana; mas ¿quién se acordaría de sus nombres?» (PQ 16).

La inmediatez y la improvisación características del cuento oral crean la sensación de estar ante una *mise en abyme*, en donde la narración se produce en el instante mismo de la lectura, surgiendo más bien de la voz que de la escritura. En «Cara linda-cuerpo de araña», se lee: «Don Dirindín, habrá que darle un nombre al ignorado personaje de esta historia, era un joven y bien parecido forastero que recorría a caballo aquella comarca» (CA 36); y «El milagro de la siempre vida» acaba con las siguientes líneas: «este misterioso resucitado fue... pero ¡basta, no puedo decir más! Que alguna vez el respeto que se debe a un secreto se imponga a la indiscreción» (CA 178). Al presentar al personaje de Soyán Dekín en «El limo del Almendares», el narrador comenta: «¡Caramba con la mulata! [...] era de ringo-rango. ¡Y con aquel mantón de seda que coquetea, y la bata de nansú, buena estaba la mulata, buena estaba Soyán Dekín en su apogeo, para querida de un Don!». La repetición de la misma frase a lo largo del relato —«en todo el mundo no había mulata más linda que Soyán Dekín»—, tal vez recree el recurso mnemotécnico al cual el narrador oral acude para ayudarse en la memorización de la trama (CN 145).

Al mismo tiempo, la autora crea una duda en la ficción, jugando sobre la ambigüedad de la recepción. El lector se queda en la incertidumbre de si el narrador se dirige al auditorio ficcional, interior al texto, o bien a él, exterior al texto. La autora, de este modo, logra establecer entre narrador y lector el mismo canal comunicativo que se produce entre *público* y *auditorio*. Este rasgo confiere a la historia la misma sensación de apertura y de modificabilidad de un relato oral, a la vez que le permite salir del encierro del texto escrito y adquirir un horizonte más amplio.

El narrador oral ya no constituye sólo la fuente externa de los cuentos de Lydia Cabrera, sino que se engloba dentro de la ficción,

convertido más bien en personaje invisible, pero tangible, de las historias. Comenta los sucesos con su habla coloquial y dialoga con los personajes, tomando parte a la economía del cuento. Al dirigirse también al lector, sin embargo, establece un lazo de comunicación entre personajes y lector, ensanchando las posibilidades del cuento más allá del terreno ficcional. El narrador/griot sale del marco ficcional y acoge al lector entre su auditorio, creando continuidad entre realidad histórica y realidad ficcional. La dicotomía entre las parejas opositivas narrador/lector VS griot/oyente queda resuelta.

1.2. LA DIMENSIÓN COMUNITARIA DEL CUENTO ORAL EN EL RELATO ESCRITO

SE ha hablado en numerosas ocasiones a lo largo de este trabajo de uno de los rasgos más característicos de la literatura oral, su carácter eminentemente comunitario y colectivo. Todos participan en la actualización de cualquier texto, aunque sea a niveles distintos: «La notion d'auteur dans la littérature orale, englobe à la fois l'émetteur et le destinataire du discours littéraire, mais aussi d'autres membres épars de la société» (Sene: 6-7).

Esto no significa que no haya una distinción clara entre los papeles de narrador y destinatario, sino que una narración valorada estéticamente por una comunidad tiene el proceso de difusión asegurado. Al considerar valiosa una historia, la comunidad asume sobre sí el derecho inmediato de contarla con arreglo a los cánones que ella aprecia como importantes. Cada miembro se verá investido del papel de narrador ideal, pero los demás miembros de la colectividad no pierden por ello su condición de narradores virtuales,

siempre que no existan normas que prohíban adoptar ese papel, debido a tabúes específicos.

Hasta la irrupción de la literatura escrita, en África el griot tiene como única misión detentar la palabra, ser el intérprete y guardián de una cultura que es patrimonio de todos; mientras que el público participa en la creación a la vez que goza de ella, asegurando su permanencia dentro de la continuidad cultural de la comunidad. La dicotomía autor-público resulta desconocida hasta el momento de la aparición de la literatura escrita.

La primacía de la palabra hablada con respecto a la escrita ve en Platón su más convencido defensor. El filósofo griego está persuadido de que la escritura no puede transmitir completamente el conocimiento de quien escribe, pues siempre es mucho más complejo y que sólo dialogando con él, dejándose convencer por sus palabras directamente escuchadas, se puede llegar a captar. Sin embargo, la diferencia que el filósofo establece entre oralidad y escritura no se refiere a las palabras que se pronuncian con respecto a las que se escriben, sino más bien a las verdades eternas frente a las convenciones que los hombres establecen entre ellos. La inferioridad de la escritura con respecto a la oralidad no reside en la diferencia de articulación del lenguaje, sino en la distancia que la escritura no-dialógica y no-dialéctica guarda con respecto a las «ideas», que se materializan y articulan precisamente en el diálogo. Las ideas, por lo tanto, son esa *Escritura*, ese *Texto* cuya articulación, imitada en el diálogo oral, se pierde en esa imitación que es la escritura que componen los textos (Galimberti: 129).

La narración oral africana, como también el canto, es el resultado, por lo tanto, de la acción recíproca entre el cantor, el público presente y los recuerdos que el ejecutante tiene de los cuentos ya

interpretados: al trabajar con esta reciprocidad, el bardo resulta original y creador sobre bases bastante diferentes de las del escritor. Esto bien se refleja en la definición que Labrie propone del cuento tradicional: «symbiose d'oralité et de présence, où une même parole unit dans l'espace et dans le temps un groupe de personnes engagées pour elle même dans une fiction similaire» (545). Lo que parece sugerir esta afirmación es que el cuento lleva en sí las sugerencias que han cautivado y siguen cautivando a las personas a lo largo del tiempo y del espacio; lo que fue vuelve a acontecer a través de la repetición cíclica de las palabras que al mismo tiempo se convierten ellas mismas en presencia constante.

Es muy importante recalcar la simbiosis necesaria entre oralidad y presencia, y es fundamental también la otra parte de la definición, en la que se insiste en la unión, en el espacio y el tiempo, de todas las personas que participan en el acto. Como bien explica Ruth Finnegan:

A further essential factor is the audience, which, as is not the case with written forms, is often directly involved in the actualization and creation of a piece of oral literature. [...] an audience of some kind is an essential part of the whole literary situation [...] the oral artist also often expect them to participate actively in the narration and, in particular, to join in the choruses of songs which he introduces into the narrative. In sung lyrics is common practise for to the poet to act as a leader, singing and improvising the verse line, while the audience performs as a chorus keeping up the burden of the song, sometimes to the accompaniment of dancing or instrumental music. In such cases the close connection between artist and audience can almost turn into an identity, the chorus directly participating in at least certain parts of the performance. (10)

Lydia Cabrera reproduce el aspecto de la participación comunitaria en la narración, como en la historia de «Los compadres» en ocasión del entierro de Evaristo:

Un viejo, un congo [...] le dice a Dolé: —«Moana, vamo a rezá al cadáver...». El coro: —«Amo langaína, ainganso Vamo langaína, ainganso...». Dolé: —«¡Se murió!». Coro: —«¡Vamo langaina ainganso!». Dolé: —«¿Tú te acuerda?». Coro: —«Vamo langaína ainganso Vamo langaina aingans...». Dolé: —«¡Ay, mi Dió! ¡Qué doló!». Muy entrada la noche contaban historias de velorios. Había que divertir a los «carabelas» —y de paso al muerto—. Recordaba un criollo el velorio de un negro de nación —puro africano— allí en el cafetal de Pinar del Río. (CN 104)

Todo el acto y su entorno cooperan para ofrecer un mensaje al receptor y no sólo una parte del mismo; por ello los aspectos soprasegmentales, sobre todo el ritmo, son determinantes. Es muy difícil entender el «alma negra», y las imágenes que crea, si no se tiene en cuenta este impulso rítmico, como subraya Leopold Sédar Senghor:

Mais l'image n'exprime pas la réalité essentielle, la sousréalité; elle ne parle pas à notre imagination et à notre cœur, elle ne provoque pas l'émotion, l'ébranlement de notre être si elle n'est pas rythmée. [...] Comme je le disais, le rythme, c'est l'architecture de l'être, le dynamisme interne qui lui donne forme, le système d'ondes qu'il émet à l'adresse des autres, l'expresion pure de la force qui, à travers le sens, vous saisit à la racine l'être. (281)

El ritmo juega un papel fundamental en las narraciones orales, como ya se ha analizado en el apartado anterior, sobre todo porque le sirve al cuentahistorias para envolver a su público.

«Vida o muerte» reproduce la costumbre de los cuentos africanos que empiezan con un canto entonado por el *griot*, al que el auditorio contesta y después del cual empieza la narración. El cuento se abre con un estribillo en lenguaje africano al que sigue la historia verdadera: «Tururú yagüero, tururú tururúm/ Camina mayauré, camina mayauré/ Angaí la setiña de lombo ya/ Mberesi Papá, mberesi/ Mberesi Papá, mberesi/ Si angá la setiña ya. Aún no se sabía de la muerte. La vida empezaba, todo era presente [...] ¡Ay! ¿Quién habló primero de la muerte sin haberla visto nunca? Jicotea» (A 21).

De la misma manera, «Osaín de un pie» empieza con tres palabras africanas, desconocidas, misteriosas —«Okó ebín kuamín...»— como si fuera el *griot* africano que empieza su narración dirigiéndose a su auditorio y, a lo mejor, se puede suponer que lo que sigue es la traducción al castellano: «La negra cansada, recién casada, que tenía antojos cual dama blanca» (CN 167).

En «La porfía de las comadres», se destaca la presencia en la narración de los sonidos de los animales. Cuando Tañumiendo decide hacer una sopa con las jicoteas y asar a la gallina, se lee: «Mas aquí —fuím, fuím, fuíquiti, fuíquiti y chíquiti, cháquiti fuim— apareció el fueite revoloteando [...]» (A 246). Y más adelante se lee: «Con el látigo delantero, el pollo y la gallina, que gimoteaban: koko, koko, pío, pío, llegaron a casa de la Madrina cuando empezaba a deshojarse el cielo de la tarde» (A 247).

El oyente, en África como en cualquier lugar donde se realice una narración oral, tiene sobradas probabilidades de conocer perfectamente la historia, de manera que llega hasta corregir al narra-

dor si no la mantiene tal como es. En este sentido, la repetición de los mismos cuentos no sólo conlleva este gusto por la Palabra que parecen detentar los pueblos africanos, sino que es también un elemento que favorece la función didáctica del cuento.

Lydia Cabrera alude a la existencia de varias versiones de una misma historia en el cierre de «El carapacho a heridas de Jicotea» en donde se lee:

Esta historia es una de las muchas que explican la causa, que, en un tiempo probablemente muy remoto, motivó las bregaturas y surcos que se observan en el carapacho y en la nieblada panza de Jicotea. Todas son igualmente dignas de crédito. En libertad de aceptar la versión que más nos guste, justo es convenir en que no por esto dejarán de ser las otras menos fidedignas y esclarecedoras. (PQ 193)

Un buen ejemplo lo brinda también el cuento «El cangrejo no tiene cabeza», ya analizado en el primer apartado, en el cual se da la repetición de varias versiones de la creación del mundo, según los varios informantes y las memorias de los viejos, que pasan de generación en generación a través de siglos y años. Todo esto representa una forma de sabiduría popular, una riqueza de la memoria colectiva. Tras un espacio en blanco de la hoja, el texto continúa con una versión más de la historia: «Ahora bien, el viejo Rufino, que era Masunde, narraba esta historia de otro modo. Había un hombre que no tenía cabeza, sin embargo, se la arreglaba bastante bien con las manos» (PQ 98). Al final la autora remarca la riqueza de la memoria oral y su carácter de repetición *ad infinitum*, dejando intuir la presencia de una ulterior versión de la historia: «Pero todavía Taita Abundio Zarazate dice que si el Cangrejo no tiene

cabeza, es porque Elufá, ¡maldito Elufá...! Pero esta es otra historia, una historia muy larga que contaba un gangá» (PQ 100). Al citar las fuentes de donde proceden los relatos, junto a los nombres de sus informantes, se subraya la importancia otorgada a la memoria, elemento cabal para el mantenimiento a lo largo de los siglos del saber colectivo, lo que hace de un grupo una comunidad.

En estos cuentos, aunque en distintos niveles, se cumple lo expresado por Denia García Ronda: por una parte, los relatos funcionan como «depositarios de la memoria oral (instancia colectiva, dueña del saber contenido en el texto)» y como factor activo de ciertas peculiaridades del discurso literario (146). Al mismo tiempo, sin embargo, son criaturas del escritor y es éste el que, en primera o última instancia, controla la producción de sentido. Es decir, la narrativa oral es la fuente primigenia y el modelo para conformar los discursos escriturales, cuando esa relación se produce; pero, en cierta forma, es transgredida, traicionada por la escritura. En el caso de Lydia Cabrera, hay una voluntad de estilo en el discurso, que hace que sus relatos participen por derecho propio en la literatura de autor, independientemente de que las historias sean fidedignas o no.

En sus textos, la autora hace un uso deliberado de ese estilo casi primitivo, pero lleno de sencillez e ingenio. La inclusión de términos y palabras africanas, conjuros, estribillos sin traducir y refranes acriollados, resulta un valioso elemento que Lydia Cabrera maneja maliciosamente en su ficción narrativa, para producir la sensación de que se está escuchando, más que leyendo, el cuento de la viva voz de uno de sus informantes. Detrás de estos cuentos se percibe la existencia de un sujeto colectivo y, al mismo tiempo, la presencia de lo que Emir Rodríguez Monegal define «oído grupal» (45).

Paralelamente, la presencia del autor como intermediario maneja la producción

Gracias al aprovechamiento de los elementos de la narrativa oral africana y la elaboración creadora personal, Lydia Cabrera consigue crear un género que Mirta Fernández define *oralatura* (26). Este término indica la transposición escrita de relatos orales que, por un lado, subraya la pertenencia de estas historias a una sociedad viva y, por el otro, determina la pérdida de la pureza original, porque el hipotexto oral y sus recursos se recrean en la narración escrita, convirtiéndose en estrategias ficcionales.

Por su doble naturaleza escrita y oral, los textos de Lydia Cabrera se colocan en aquel espacio intermedio que Platón define *metaxý*; es decir, el lugar que yace entre la realidad exterior, la producción oral de los informantes, y la ficción interior, el texto escrito.

2. DEL HUMOR DIALÓGICO AL SÍMBOLO

ADemás de la confluencia de oralidad y escritura, de español y africano en la prosa de Lydia Cabrera, la heterogeneidad estilística que caracteriza sus narraciones, y que se escapa a cualquier tipo de clasificación, se alimenta del humorismo, la fina ironía y la malicia socarrona, propias de la personalidad africana, con las que la autora imprime a su prosa una ligereza sonriente que contrasta, o tal vez complementa, su lirismo poético. A esto se añade un leve sesgo satírico que confiere jovialidad y frescura a su estilo.

Ageliers León ha estudiado la pervivencia en Cuba de los llamados «cantos de puya» de intención satírica y humorista, y Fernando Ortiz y Jorge Mañach descubren la influencia negra en el carácter humorista y despreocupado que se atribuye al cubano. Sin embargo, la actitud irónica de Lydia Carera no es un producto exclusivo de la influencia africana, sino que su gracia es un ingrediente subjetivo, una característica innata en la autora. Por otra parte, la levedad de su ironía y la sutil agilidad de su sátira parecen tan hermanas del *esprit* francés, que posiblemente denoten cierta influencia francesa en el complejo origen de su humorismo, hecho

además natural para quien, como ella, se formó literariamente en París.

La alegría típica de la personalidad africana se refleja en las narraciones ya sea por lo que se refiere a su contenido, como en la actitud despreocupada y burlona que los personajes asumen ante la vida; al mismo tiempo, el humor va conformando también el lenguaje narrativo, llevando a la carnavalización del estilo y a la conformación de una prosa polifónica y dialógica. El carnaval implica la inversión de los valores establecidos y de toda estructura jerarquizada, de modo que tiene un poder liberador de situaciones hegemónicas. Al permitir que sean sus personajes quienes se expresan y se describen a través de sus hablas peculiares, la autora subraya la variedad lingüística que se da en Cuba, frente al intento homologador del poder establecido.

Lydia Cabrera, además, profundiza en el conocimiento más íntimo del idioma africano, descubriendo en su capacidad simbólica el manantial de su permanente riqueza.

2.1. CARNAVAL NEGRO: HACIA LA POLIFONÍA EXISTENCIAL

Las prosas de Lydia Cabrera se caracterizan por la presencia constante del humor y la fina ironía de su estilo. Además de ser un rasgo de la personalidad de la autora, el humorismo y la burla afloran como elementos constitutivos de la ontología de la sociedad africana. Así, pues, la autora reproduce en su estilo la actitud alegre y despreocupada de los afrocubano.

Lydia Cabrera se vale de *puns* o juegos de palabras, explotando el doble sentido que pueden tener algunos vocablos, para vehicular

estilísticamente su ironía y producir la sonrisa en el lector. En el cuento «Osaín de un pié», la autora juega sobre el doble sentido que en Cuba tiene la palabra ñame, que indica la vianda y una persona estúpida. Así se lee que el rey al enterarse que los ñames hablan se dijo: «—¡Hay que prohibirles a los ñames el uso de la palabra!» (CN 169). Al describir a la mujer que seduce a Suadende, en el cuento homónimo, se dice de ella que es «muy inocente –indecente–» (CN 150). Para citar otro ejemplo, los hombres presentes en «Bregantino Bregantín» son «hombres jóvenes, fornidos, elegantemente desnudos todos» (CN 38), y el negrito protagonista de «Más diablo que el diablo» va en búsqueda del demonio y, al no encontrarlo, exclama: «—¿Dónde diablos vive el diablo? ¡Al Diablo el Diablo!» (CA 54). Otra fuente de su gracia consiste en insertar comentarios jocosos o burlones dentro del dramatismo u horror de ciertas escenas. Cuando en «¡Sokuando!» el buey decapita a todos sus hermanos, confiesa que las cabezas se habían separado de los cuerpos «sin grandes entusiasmos» (CN 157).

La autora se apodera hasta del género de la necrología redefiniéndolo como vehículo de su humor creador. En «E. P. D. Don Romualdo Nalganes», el protagonista, al ponerse enfermo, comió «algunas cucharadas de una sana salsa de manzanas», a pesar de su odio hacia las mujeres y las manzanas. Al rato se declararon en el ilustre convaleciente síntomas inexplicables de un envenenamiento que determinaron su muerte. El relato se concluye con este comentario del compilador «(La ciencia, naturalmente, ignoró, no hubiese podido aceptar que las manzanas se vengasen de su viejo enemigo)» (CA 231). El tono oficial, formal, sentencioso y objetivo con el que se cuentan los hechos, es un recurso que no hace sino poner de relieve la ironía del contenido de manera contrastiva.

«Murió el marqués de Vienmea» constituye otro ejemplo de necrologio llevado a la literatura, en el cual se lee que dicho marqués «falleció de hidrofobia el pasado viernes día de San Felipe y Santiago, en luna nueva. Se ha sabido que al descubrir su hermana Teodora que el marqués había vendido sin su consentimiento una valiosa hacienda, cuyas rentas compartían, se creyó perjudicada y lo mordió» (CA 229). Lydia Cabrera utiliza una forma que no pertenece a la literatura para vehicular sus narraciones, creando irónicos contrastes entre forma y contenido.

La ironía hasta puede convertir un cuento en un chiste, como en el caso del cuentecillo «En un ascensor». Este microcuento sólo consta de seis líneas en las que se condensa una sobria y sugerente comicidad. «Conste que no invento, esto que cuento le ocurrió a una señora amiga mía» y empieza la historia verdadera. «Entró en un ascensor atestado de gente y al detenerse éste mi amiga preguntó: —¿Qué piso? —¡Mi rabito! —respondió dolorido un ratoncito» (CA 225). Otro chistoso microcuento es «Precaución» en el cual una cucaracha le pide al barbero que le corte los bigotes porque «A su madre la cocinera de la casa en que vivían la atrapó por los bigotes cuando probaba una ajiaco, y ella quedó huérfana... Frecuentaba las cocinas de muchos restaurantes, de los mejores, y no podía correr la misma suerte de la autora de sus días» (CA 209).

Muchas veces la burla surge de observaciones agudas sobre la naturaleza humana. El rey de Cocosumba quería mucho a su hija «por lo poco que molestaba» («Bregantino Bregantín», CN 37); las hijas del Tigre «logran desmayarse por turno una vez que se convencieron que su padre aún alentaba» («Taita Hicotea y Taita Tigre», CN 83); y la prima Consuelo «descansaba de día y trabajaba de noche, maquinalmente, y ganaba buen dinero; cambiaba de nombre y de

precio según los barrios, y cuyo único pudor consistía en guardar para sí, clandestina, su nombre verdadero: Pura», rechaza un armario y prefiere una cama «por más útil» («El mosquito zumba en la oreja», PQ 26-27). Al describir el aspecto de Don Ambrosio, se hace referencia a su cuello «tan largo», con lo cual «por lo prolongado del trayecto –pensó Jicotea Concha– que debían recorrer los alimentos, éstos jamás llegarían calientes al estómago. Lo que explicaba su mal color, su mano húmeda, un frío de sótano que se exhalaba de Don Ambrosio» («La excelente Doña Jicotea Concha», A 200-201); y la negra Restituta dirige al hombre que la mira una «sonrisa castamente insinuante» («La cosa mala de la calle del sol», CA 179).

Nada queda excluido de la mirada mordaz de la autora, tampoco los objetos ni los animales. En «La excelente Doña Jicotea Concha», se lee que «doña Jicotea y la Señá Gallina, tomaban café en una gran mesa de palisandro -que no había sufrido desde hace tiempo las impertinencias de un plumero» (A 198); mientras que el negrito protagonista de «Más diablo que el diablo», «interrogó a un sapo, que no lo escuchó porque estaba en éxtasis –suelen ser grandes místicos–; a un perro negro que acaso era el de Agripa o el del Conde Berreto y le guiñó un ojo [...] a un cucarachón contencioso; a una araña peluda que se afeitaba» (CA 53).

El cuento «Y así fue» está moldeado íntegramente sobre la oposición entre gatos y ratones, explotada para parodiar la diferencia religiosa entre católicos y judíos, configurándose como una sátira dirigida a la Iglesia Católica:

Los gatos invitaron a todos los ratones a la iglesia. —Ustedes eran judíos: sin bautismo, ninguno irá al cielo. Lo que nos apena mucho porque nosotros somos buenos. Deseamos de corazón el

bien de todos ustedes y que vayan todos al Cielo. Así que el domingo los bautizaremos y diremos una misa en acción de gracias por la Alianza Fraternal Gato-Ratón que ese día será reconocida y aplaudida por nuestros hermanos en el mundo entero. (CA 28)

La burla continúa porque, más adelante, se lee que «el domingo, ¡Ave María Purísima!, en la iglesia de los gatos no faltó un ratón. En los primeros bancos estaban los ratones más grandes, los ricos, satisfechos, gordísimos. Ya no cabía un alfiler» (CA 29). El desenlace de la historia, sin embargo, revela la mala intención de los gatos, que una vez obtenida la presencia de los pobres ratones en la iglesia, cierran las puertas y se los comen.

La sutil ironía, el humorismo y la parodia que subyacen en todos los cuentos de Lydia Cabrera, corresponden a los procedimientos característicos de la literatura carnavalizada, teorizada por Mijail Bajtín. Ironía y parodia resultan las formas más adecuadas para revelar la otredad del lenguaje y permiten ofrecer una visión dual del mundo: la oficial y la no oficial.

Lo oficial se identifica con la seriedad, lo normativo, el monologuismo; mientras que lo no oficial con el espíritu festivo, la antinorma, la plaza pública y la poliglosía o dialogismo, que se reconocen con la cultura popular. A este respecto es donde cabe hablar de carnavalización y de cultura de la risa, que se alimentan de la corriente popular, con toda su diversidad de fiestas y ritos, sus refranes y proverbios, su vocabulario familiar y grosero.

La carnavalización del estilo permite subvertir y transgredir la organización jerárquica establecida, y convertirse en un procedimiento cargado de contenido político, pues, revela una contracultura que opone una contraideología a la norma y la autoridad. Esto

significa que un texto carnavalizado es aquel que no sólo refleja, sino que además privilegia el discurso de los oprimidos.

Adoptando el recurso carnavalesco, Lydia Cabrera se propone superar el monologuismo y la unidad de estilo, venciendo su efecto totalizador sobre las conciencias. La idea de un lenguaje unitario y autoritario cabe dentro del proyecto de uniformar y eliminar las diferencias raciales, para realizar el ideal de Patria unitaria, que animó la guerra de independencia de 1898 en Cuba, y que constituyó el programa de la República Cubana. Con el fin de oponer a la deseada homogenización lingüística la existencia efectiva del plurilingüismo en la sociedad cubana, Lydia Cabrera se sirve del humor y de sus variadas y distintas manifestaciones, como medios para desmitificar y trastocar la imagen oficial del mundo, volviéndolo todo al revés (Viñas: 468). Incorpora, pues, la alteridad y la otredad en sus textos, dando voz a la cultura popular afrocubana e invirtiendo el orden establecido por la clase dominante. En los cuentos de Cabrera, sin embargo, ironía y parodia no son exclusivamente artificios literarios utilizados para vehicular un determinado mensaje, sino que afloran también como elementos ontológicos constitutivos de las experiencias de la sociedad africana. Además de vehicular un discurso que se opone al oficial impuesto, la carnavalización en los relatos citados surge también como consecuencia del sincretismo que se da en la sociedad cubana.

Con su humorismo se critican a blancos y a negros: la autora los contempla a todos con la misma mirada sonriente, riéndose de la fragilidad humana. Ningún prejuicio, ni a favor ni en contra, ciñe su prosa a estereotipos, de manera que no hay ni un sólo cubano blanco con relieve de protagonista o paradigma de virtud, y los negros pueden ser vagos o lujuriosos, a veces cornudos o estúpidos.

Con irreverente comicidad desacraliza imágenes y tópicos sociales establecidos.

En «La loma de Mambiala», se describe la muerte del marqués de Zalarraga jocosamente: «el marqués de Zalarraga, aquella misma noche, resbaló sobre una cáscara de mango, y se rompió la cazuela» (CN 119), donde «cazuela» se refiere tanto a la cazuelita-cocina-bueno, protagonista de la historia, como a la cabeza del señor marqués. En este cuento se dice también que cuando la noticia de la prodigiosa cazuela se difunde en el mundo, «el Papa, ante la evidencia del milagro, se apresuró a mandar una encíclica a las calabazas prohibiéndoles que hicieran otro más sin su consentimiento» (CN 117). Al tener la palabra «calabaza» el doble sentido de vianda y de «persona de pocas luces», Lydia Cabrera parece dirigir una sátira sutil a la Iglesia, sugiriendo que, autorizados por su Santidad, mucho «calabaza» habla. En «El cangrejo no tiene cabeza», explica la trilogía africana comparándola con la cristiana, y reinventa a las dos poniéndolas en relación con la fruta tropical:

Olofi, Obatalá, Ibaibó... que eran tres y en el fondo no son más que uno, la Piña, el Mamey y el Zapote: tres nombres, tres formas, tres colores, tres sabores diferentes, pero los tres una misma cosa: Fruta. Como el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo –para que se entienda– en lo divino, lo mismo que Piña, Mamey, Zapote y Olofi, Obatalá, Ibaibó. (PQ 95)

En «Bregantino Bregantín», la eliminación de los términos masculinos del vocabulario que hace Toro, esconde la crítica de la escritora contra el machismo de ciertos ambientes conservadores:

[...] la única innovación, a partir de cierta época, consistió en eliminar también, del lenguaje corriente, el género masculino, cuando no se aludía al Toro. Por ejemplo: allí se hubiera dicho que ese clavaba con la «martilla», se guisaba en la «fogona» y se chapeaba con la «macheta». Un pie era «una pie»; así la pelo, la ojo la pecha, la cuello –o pescueza– las diez dedos de la mana, etc. Nadie se hubiera referido al Cielo sino a la Ciela; Ciela abierta... ¿Que un ciclón pasó cuando ninguno se lo esperaba y todo lo dejó patas arriba? Pues se recordó con pavor y se habló mucho tiempo de la furia de aquella «ciclona» que costó muchas vidas. La misma forma de los objetos más asexuados se afeminaban [...] Los cuchillos ya tenían otra expresión –desconcertante– de tanto oírse llamar «cuchillas»... En fin, si no obstante, las mujeres, por momento no podían dejar de suspirar «Dios mío», «Dios mío», sin inconvenientes, era que el Toro creía, y no le faltaban motivos, que a él forzosamente se referían. (CN 49-50)

El enfoque satírico suele predominar también en la concepción y descripción irreverente de los personajes. El protagonista de «Más diablo que el diablo», es «un negrito cabezón, ventrudo y rabiscoso y más negro que el carbón en competencia con el betún» (CA 53); mientras que en «El milagro de la siempre vida», Doña Rosalía Portuondo es «comadrona autorizada» (CA 177). En «La tesorera del diablo», la autora se burla de los altos dignatarios, condes y marqueses que le rinden pleitesía a los nuevos ricos Francisco y Francisca (A 89). A menudo, son las autoridades y los falsos aristócratas el blanco de la ironía satírica de la autora. En «La prodigiosa gallina de Guinea», se describe al Gobernador como «linajudo, mofletudo, zamborrotudo, sacudiendo los recios hombros, las charreteras; y patrón y bigotudo –Grandeza de España– el pecho fulgurante

como un altar cubierto de cruces y medallas de oro» (CN 177); en «La loma de Mambiala», un señorón «eructa con elegancia» y se presenta al dueño de la Compañía Naviera como «un negrero muy honorable» (CN 118), y el cuento «Historia verdadera de un viejo pordiosero que decía llamarse Mampurias» se cierra con una observación burlona acerca del habla de la aristocracia criolla: «silbaba tan graciosamente las eses, mezclándolas a las jotas y las ces de los cortesanos peninsulares» (CA 87).

La narrativa de Lydia Cabrera se configura, además, como una realidad polifónica y dialógica, donde la abundante presencia del diálogo confiere mayor dinamismo a la narración y, al mismo tiempo, contribuye a la autopresentación de los personajes y permite esclarecer las relaciones dialógicas entre ellos. Para reflejar objetivamente la realidad de los vínculos sociales, no se precisa nada que no puedan ofrecer los personajes por sí solos; no es el tema lo que al autor le interesa tratar, sino «la variación del tema en muchas y diversas voces, un polivocalismo y heterovocalismo fundamental e insustituible del tema» (Bajtín: 1992, 194).

Cada una de las historias es sobresaliente, pletórica de interés, de imaginación y de enseñanza, y sus personajes van desde los populares, a los alegóricos y hasta los fantásticos. La comicidad y la burla residen también en la gracia de los nombres, o se producen sólo por contraste entre un adverbio y el participio al que modifica, que cumplen con el objetivo de caracterizarlos subrayando y acentuando rasgos físicos y aspectos relevantes de su psicología. Al negro César Honorio se lo conoce como Tañumiendo, porque «el trabajo le daba mucho sueño; de todas partes lo echaban. Invariablemente, al menor descuido lo sorprendían a media faena, tendido en el suelo y roncando. El capataz lo zarandeaba y él despertaba con un quejido:

—¡Ay, tá ñumiendo! (Estoy durmiendo) [...] sólo era conocido por Tañumiendo, y él mismo no recordaba ya su verdadero nombre» («La porfía de las comadres», A 242-243). Mientras que el mujeriego de «El embarazo de María Josefa» se llama «Don Juan Irresistible» (CA 185).

Así un señor corpulento tiene el apropiado sobrenombre de «hazme-hueco-que-no-quepo» («Bregantino, Bregantín», CN 39); un carro de mudanzas se llama «Prontitud y esmero» que tiene para el cubano la gracia evocadora de tantos nombres sugerentes y jocosos que se suelen dar a las empresas comerciales: «Mi Consuelo», «La Fisiatria», «La Linda Cubana» («El mosquito zumba en la oreja», PQ 26).

La sabia pluma de la escritora retrata fielmente la multiplicidad lingüística que se impone en Cuba de manera inequívoca, captando y reproduciendo todos sus matices. Como acontece en la novela auténticamente polifónica descrita por Bajtín, también en los relatos de la autora, las varias voces que resuenan provienen de los distintos grupos que coexisten en el seno de una misma sociedad.

En «La prodigiosa Gallina de Guinea», se dice que al baile de La Habana participa también el celador gallego, personaje que representa a cuantos emigraron de la pobre tierra de Galicia hacia Latinoamérica y cuyo acento característico se reproduce dentro del texto: «—Sejidme todos a la Celaduría! El celador le dijo a su mujer: —¡Aquí trajó una jallina que canta más dulce que todas las jaitas juntas de mi J Galicia!» (CN 177). El español característico de los inmigrantes chinos se reproduce en «Más diablo que el diablo», en donde la inundación de un río «se lleva a un chino en cueros, con espejuelos, quien aúlla sobre un pedazo del techo que sería el de un chiribitil, y el chino no quiele molil. ¡Socolo! ¡Socolo! —va gritando» (CA 55).

Estos cuentos adquieren la amplitud de una novela, porque en ellos Lydia Cabrera consigue orquestar el plurilingüismo de la sociedad a través de la polifonía de la ficción, en la cual caben todos los lenguajes o, si se prefiere, toda la experiencia humana verbalizada. Lo que se obtiene es el reflejo del mundo cubano en toda su complejidad y especificidades, porque, como opina Bajtín, los diferentes lenguajes sociales –el lenguaje de los negocios, el jurídico, el comercial, el laboral, el de los deportes, el de la política, el científico, el académico, las diversas jergas, el habla descuidada de la calle y del bar– no funcionan en la realidad cotidiana separados dentro de sectores estancos, sino que entran en contacto, en diálogo, hasta el punto que hay una contaminación incesante de unos por otros. Lydia Cabrera logra ilustrar todo el abanico de estas relaciones dialógicas, introduciendo la polifonía y el dialogismo y disimulando el control absoluto que, como autor, ejerce sobre todos los resortes del texto. Se trata, utilizando las palabras de Bajtín, de

[...] una interrelación absolutamente nueva y especial entre la verdad propia y la verdad ajena. El autor es profundamente activo, pero esta calidad suya tiene un carácter dialógico. Una cosa es ser activo en relación con una cosa muerta, un material sin voz que puede ser moldeado y formado de cualquier manera, y otra cosa es ser activo con respecto a una conciencia ajena, viva y equitativa. Es una actividad interrogante, provocadora, contestataria, complaciente, refutadora, etc.; es decir, la actividad dialógica que no es menos activa que la actividad concluyente, cosificante, la que explica causalmente y mata, la que hace callar la voz ajena, nunca la concluye por su cuenta, es decir, desde la otra conciencia, la suya. (1992, 325-326)

A diferencia de lo que ocurre con el monologuismo, en el relato dialógico el escritor no impone su voz y su visión del mundo, sino que sabe hacerse eco de otras cosmovisiones y es capaz de situarlas al mismo nivel que la suya para que entren en diálogo pero, en cualquier caso, ilustrando la riqueza, la pluralidad de la vida en sociedad. Esta actitud es precisamente la que asume Lydia Cabrera en sus cuentos, donde, por un lado, deja que sea el antiguo legado cultural el que habla a través de los viejos negros y, por el otro, contribuye a la eficacia de la prosa matizándola con su elegante y sutil ironía.

Paralelamente, la técnica narrativa utilizada por Lydia Cabrera apela también al discurso indirecto libre, que constituye un aporte fundamental a la polifonía, en tanto que se amplían las posibilidades del dialogismo, poniendo a los personajes en relación directa con el lector.

En «Jicotea lleva su casa a cuestras, el majá se arrastra, la lagartija se pega a la pared», los tres animales están a punto de atacar a Fékue, pero él no reacciona, y en la narración aparece un comentario que refleja el punto de vista de los tres bribones: «¡No se recibe desdeñosamente, impávido, el asalto de tres ladrones que van a convertirse en asesinos de un momento a otro!» (PQ 43). El relato «La excelente Doña Jicotea Concha» ofrece otro ejemplo de discurso indirecto libre que se mezcla con la narración objetiva. Se dice que a una Gallina Grifa «un día de La Habana le traen una carta ¡Una carta! ¡Qué misterio, Santo Dios! En treinta años nunca le habían escrito, y la Gallina se alborotó tanto que no atinaba a leer» y, más adelante, se lee que «la curiosidad le hizo perder el sentido. ¡Una carta! Ya no puede estarse quieta» (A 179).

Los pensamientos de Malvina entretienen la narración de «De veras Dios se vale del diablo para castigar la arrogancia» en donde se

dice que la chica «vio avanzar a la cabeza de un cortejo, lujosamente ataviado, [...] a un joven extraordinariamente buen mozo, con traje de oro y piedras preciosas. ¡Tan bello como ella! Malvina quedó deslumbrada» y, más adelante, se lee: «¡Al fin se presentaba en su vida un buen partido, un gran personaje, un verdadero príncipe, a juzgar por el despliegue de tanta magnificencia!» (CA 105).

De la misma manera, en «La prodigiosa gallina de Guinea», se expresa hábilmente el punto de vista de Comadre Paloma al decirse que «jamás se hubiera separado un segundo de su marido, Compadre Palomo, ni le hubiera callado un secreto, ni probado un solo grano sin compartirlo con él, pico a pico» (CN 174).

Al dejar que el lenguaje se despliegue en todas sus potencialidades, la autora juega a ocultar su presencia, dejando que sean otras voces las que resuenen y vayan conformando el texto.

Tras haber unificado la orquesta juntando varias voces en una misma melodía, se comprende, pues, que el autor no es sólo el organizador del diálogo, sino que participa también, aunque su voz no es concluyente e imperativa. Es en el estilo del texto, más que en el estilo del autor, donde es posible ver reflejada la riqueza lingüística de la sociedad. En el cuento de Cabrera se detecta el «híbrido novelesco» bajtiano, entendido como «un sistema de combinaciones de lenguajes organizados desde el punto de vista artístico» (Bajtín: 1989, 177).

Lydia Cabrera tiene esta propensión dialógica no sólo en su praxis literaria, sino también en su trabajo etnológico, en la manera de recoger el material. Se trata ante todo de una actitud vital, un estilo, una manera que ella tuvo siempre de relacionarse con el otro y lo otro. Dicha disposición se manifiesta paralelamente en su tarea ficcional, donde la relación que establece con sus personajes recrea

la interacción que siempre tuvo con los negros de su país y su cosmovisión. La autora se propone dejar hablar al negro, para que su ser aflore a través de su lenguaje y sus cuentos, asumiendo un papel de trámite; al mismo tiempo, su labor se viste de una voluntad de refinamiento artístico que depura su trabajo de cualquier tipo de ingenuidad. En sus cuentos las dos tendencias que experimenta la narrativa moderna encuentran conciliación; es decir, la oposición entre el aniquilamiento producido por la muerte del autor, y la epifanía dada por el nacimiento del «sujeto» (Véase Bhabha).

Lydia Cabrera refleja en sus creaciones el descubrimiento de Bajtín, lo que Iris M. Zavala define como «la esencia polifónica de la existencia» (62). Su objetivo no sólo es subrayar y afirmar la diversidad de lenguajes que conviven en una misma sociedad, sino también demostrar las posibilidades literarias que la heterogeneidad lingüística y expresiva ofrece, declinándola en todas sus vertientes.

2.2. PALABRAS QUE HABLAN: LA APERTURA SIMBÓLICA

JUNTO al humorismo y la ironía, contribuye de manera determinante a enriquecer la heterogeneidad del estilo literario de Lydia Cabrera el sabio manejo que la autora hace de los recursos líricos, de carácter profundamente literario, convirtiendo a menudo su narrativa en una prosa poética.

El acercamiento poético resulta el único capaz de llegar a aquellas aristas subterráneas a donde la labor intelectual y científica no llega, y Lydia Cabrera decide utilizar la poesía como instrumento epistemológico para adentrarse en la fuente atávica de la sociedad yoruba, explorarla y describirla.

Lydia Cabrera accede a este misterio y, al hacerlo, lo recrea en sus cuentos, no definiéndolo, sino retratándolo lingüísticamente. Es esta la razón por la cual el estilo narrativo de Lydia Cabrera se sirve de un lirismo de altísimo nivel, cargado de símiles, metáforas y otros recursos tropológicos. Las imágenes poéticas aparecen constantemente a lo largo de sus relatos, surgiendo en medio de escenas de vida cotidiana, como un chorro de agua fresca brota inesperadamente de las rocas. Así un joven muchacho camina en busca de comida mientras «arriba, en el firmamento, el Creador dibujaba jeroglífico de estrellas» («Historia verdadera de un viejo pordiosero que decía llamarse Mampurias», CA 77); el mar se compara a un cantor, porque sus olas arrastran el cadáver del protagonista y «cantan adormeciendo» («Amor funesto», CA 176), o su agua es tan clara que «se ven las raíces del cielo» («Eyá», CN 57). El lecho de un río sufre una «tristeza insomne» («Jicotea era un buen hijo», A 43); y una pareja de negros tiene un hijo que es «un negro fuerte, altísimo como un pilar de la noche», y que cuando se duerme deja que su alma se vaya «a vagar con las nubes sin rumbo» («La vida suave», CN 124-127).

El manejo de las metáforas y los símiles se convierte en un verdadero arte literario entre las manos de Lydia Cabrera, quien sabe extraer la poesía de cualquier situación, sea ésta cómica, trágica o irónica. La hilaridad o la tragicidad de los hechos no es un obstáculo para la presencia de imágenes de alto valor poético, todo obtenido gracias al manejo de un lenguaje ricamente expresivo.

Un ejemplo lo ofrece el cuento «Susudamba no se muestra de día», en el cual se explica graciosamente que las lechuzas, al participar a la fiesta de Pedro Animal, se emborrachan y se olvidan de que no pueden mostrarse de día. En esta cómica situación surge la descripción de un bello amanecer:

Cuando el sol subió al cielo, asiéndose a las mechas de las palmeras, no quedaba rezagada ni una sola sombra y se hizo la mañana grande, Pedro abrió de pronto las ventanas. Un torrente de luz inundó inopinadamente el interior de la casa que enmudeció unos segundos, y la noche encerrada, se deshizo de repente. (PQ 117)

En el desenlace de «Osaín de un Pie», comedia de los equívocos, se lee que: «Del lado del monte, donde cae del cielo un largo chorro de estrellas, cón-cón-cón Osaín de Un Pie, por la quietud de la noche muy secreta, venía renqueando» (CN 171); mientras que al hablar del cadáver del gatito de «Esa raya en el lomo de la jutía», se dice que «se plegaba dócilmente como una tira de terciopelo» (PQ 156). De la misma manera, en «El limo del Almendares», la poesía aflora junto al presagio de muerte cuando Soyán Dekín «sola en el centro de un mundo imperturbable de vidrio [...] tuvo miedo al agua niña, sin secreto, al silencio, a la luz; al misterio, tan desnudo de repente» (CN 147). El protagonista de «Cara linda y cuerpo de araña» persigue a un animal bello y raro «de larga cola como la de los cometas que Dios enciende de tiempo en tiempo, y echa a volar por el firmamento para anunciarle a los hombres alguna desgracia» (CA 36).

Los símiles también se extraen de la vida diaria, generando imágenes cuya sencillez resulta de una sugerencia aún más eficaz. Los mellizos tiemblan «como el canto del grillo en la yerba» («El sapo guardiero», CN 187), las guyábanas están henchidas y blandas «igual que los senos de las mujeres grávidas» («Taita Hicotea y Taita Tigre», CN 73), y la belleza de un pájaro amedrenta a la reina «como los lagos negros de ciertos cielos de agosto» («Irú Ayé», A 58). Más adelante se lee que el rey, inclinado sobre el brocal, «contem-

plaba el agua honda que lo fascina y que, en secreta fragancia, por un misterio de verde resplandor y tiniebla, llega hasta él lenta y fría y con tres largas manos de lirio diluyen en olvido su memoria...» (A 63). En el antiguo pasado de armonía entre todos los seres, la vida «se acababa como un bello atardecer» («Kanakana, el aura tiñosa, es sagrada, e Iroko, la ceiba, es divina», PQ 76); mientras la omnipresencia del dios Orula se demuestra en el hecho de que «tiene tantos ojos como estrellas tiene el cielo» («Se hace Ebbó», PQ 204).

La profusión de metáforas poéticas, onomatopeyas, fórmulas rituales ininteligibles, juegos de palabras junto a la búsqueda de sonoridades, no sólo constituyen una manera para recordar y seguir afirmando la africanidad de la sociedad cubana sino que, sobre todo, son medios para volver a la fuente primordial del lenguaje, constituida por el elemento simbólico.

La tendencia del racionalismo occidental a suprimir la fuente atávica de su lenguaje, lleva a la falta de la palabra adecuada, por lo tanto, no equivale a una carencia lingüística, a nivel del vocabulario de un individuo o una cultura, sino que es la manifestación del límite de su apertura simbólica. La imposibilidad de definir el símbolo demuestra una imposibilidad lingüística íntimamente vinculada con la incapacidad propia de esta lógica de expresarse sin suprimir la fuente misma de su lenguaje. Sin embargo, un lenguaje construido a partir de la eliminación de su fuente es un lenguaje al que le faltan las palabras para expresarla, y esta carencia no constituye una «simple pobreza lingüística», como afirma Heidegger, sino que ella misma representa un acontecimiento simbólico, el de su supresión (Galimberti: 266-267).

En las narraciones de Lydia Cabrera, en cambio, hay una afirmación constante de la fuente primordial del lenguaje que subyace

a las narraciones, porque la sociedad por ella plasmada no tiene ningún límite a la apertura simbólica. A diferencia de la mentalidad occidental, el vínculo con el misterio del símbolo está siempre presente en la vida diaria y en la conciencia de los afrocaribinos, reflejándose también en la riqueza, complejidad y profundidad de sus estructuras lingüísticas. Al recuperar su dimensión simbólica prehumana, el lenguaje ofrece el conjunto de sus matices, y el mismo símbolo se convierte, a través de la metáfora, en acontecer lingüístico. El lenguaje resulta el acontecer, el acaecer del símbolo.

A la forma enunciativa o explicativa propia del lenguaje occidental, que dice cómo son las cosas, se opone un lenguaje que no explicita, sino que vuelve a lo inexpresable sugiriéndolo.

A través de los recursos poéticos y, sobre todo, de la metáfora, lo que se obtiene es la ampliación de las potencialidades del lenguaje: lo que se produce son «palabras que hablan», que de signos se convierten en símbolos. El símbolo (*Sym-bállein*, «poner juntos») reúne las diferencias sin eliminarlas, permitiendo trascender el objeto a favor de todo lo que éste evoca. El espacio del símbolo es aquel sitio intermedio (*zwischen*) que se coloca entre la locura y la lógica de la razón. El símbolo nunca «es algo», en el sentido en que la lógica une un predicado a un sujeto; sino que la expresión «es», atribuida al símbolo, tiene sólo un significado transitivo. El símbolo no determina, porque determinar implica terminar, agotar la palabra en un significado (Galimberti: 266). Las imágenes de Lydia Cabrera desempeñan precisamente esta función transitiva; ocupan un lugar fronterizo que se abre al espacio simbólico y, al mismo tiempo, ponen en comunicación lo que el símbolo oculta y lo que el lenguaje desvela.

No se trata de retroceder a la causa (*Grund*), sino de redescubrir y recuperar el fondo inexplorado (*Ab-grund*). El símbolo, lugar y

no-lugar del discurso, dis-locas cada palabra, cada expresión lingüística que no se abarca cuando se entiende lo que dice, sino que se comprende cuando se coloca lo que dice en lo que no dice, y que al mismo tiempo evoca (*Ge-heiss*) (Galimberti: 268).

En la narrativa de Lydia Cabrera se remonta al origen de la palabra, a su naturaleza simbólica, con lo cual la palabra no sólo se expresa, sino que se habita y en ese habitar yace la verdadera significación¹⁹. De este modo, el cielo puede ser un «hormiguero incesante de estrellas» («El ladrón de boniatos», A 81), o un césped «florecido de estrellas» («La mujer de agua», CA 34). En los ojos de la madre Tigre «el fuego intenso se volvió agua. Brotaron los manantiales. (Cuando una Tigre llora nacen ríos.) Y su llanto, al fin formó una hermosa laguna que copió desolada al cielo impávido y las nubes distraídas» («La jicotea endemoniada», A 118); mientras que la lluvia cae «en lágrimas ligeras o en llanto torrencial» («Jicotea una noche fresca», A 166) y los rayos del sol son «ríos de oro de la mañana» («Susudamba no se muestra de día», PQ 118).

Los personajes de Lydia Cabrera habitan su lenguaje; encuentran su hogar en lo que el lenguaje expresa, es decir aquella patria de la cual surgen regiones diferentes, tierra de la cual se desprenden mundos (Galimberti: 271).

El símbolo abre un espacio del cual brotan nuevas metáforas, nuevas palabras que rompen las leyes convencionales del discurso, un lugar donde los sonidos de tambores se hacen letras y se conforman en nuevas palabras, nuevas onomatopeyas. El fondo simbólico, por lo tanto, constituye la herencia más sobresaliente de los

19. «Il simbolo non si dice, non si riferisce a un presunto simboleggiato che, alle spalle del simbolo ne custodirebbe al verità segreta (Freud), il simbolo si abita come si abita una patria» (Galimberti: 270).

africanos, terreno fértil en el cual pueden florecer y desarrollarse nuevas palabras y nuevos significados.

Gracias al uso del simbolismo, al agua casta, por ejemplo, se encuentran en oposición simbólica las cañas bravas –telón de disimulo de un acto de impureza– y a la pureza de las aguas se opone la fea realidad de la impureza humana («Suadende», CN 150). El agua, elemento purificador y frecuente en la temática de la autora, sirve como símbolo doble y sólo se enturbia cuando el marido celoso va en pos de la mentira de su mujer. El agua y la mujer van juntas, porque las dos acogen la vida en sus entrañas: la primera, como cuna primordial de la vida y la segunda como generadora de la vida humana. Al mismo tiempo, se vuelve a presentar en este cuento la imagen tópica de la mujer-ninfa que se baña en el río y que es observada por un hombre escondido en la orilla. Significativamente, no es casual que el marido no tenga nombre, alegoría de los celos y de la ingenuidad, ni que se sepa el de la mujer, la Eva negra que vence la timidez del tímido, tentándolo con la voluptuosidad de su deseo hasta convertirlo en su amante y raptor. Evidentemente, Lydia Cabrera se propone mantener íntegra la carga simbólica de estos personajes y por ello los deja sin nombre.

Lydia Cabrera no encara el legado lingüístico africano con la voluntad de brindar una explicación exhaustiva que elimine cualquier ambigüedad o ilumine lo escondido, sino que la autora protege y custodia lo escondido para sugerir la riqueza que surge de ello. Su intención no es la de apropiarse de la sustancia del mundo africano, sino que se propone encontrarlo en su Oriente, es decir, en la raíz de su formulación lingüística.

A la luz de todo esto, el lenguaje plasmado para expresar la complejidad del objeto tratado no es instrumental sino revelador, y una

nueva relación se establece entre lo dicho y lo escondido, entre la palabra expresada y la palabra custodiada. Lydia Cabrera crea un lenguaje que, utilizando las palabras de Galimberti, no funda sino que retrocede a aquel fondo del cual se origina. Se trata de un lenguaje que cuando nombra nuevos significados, en realidad responde a sus exigencias.

El conjunto de los cuentos de Lydia Cabrera constituye, por lo tanto, un arsenal de relatos donde humor, sátira social y fina ironía se compenetran con elaborado lirismo. Cuando escribe, Lydia Cabrera posee el secreto de la difícil conciliación entre sencillez de expresión popular y refinamiento estilístico, cuyo resultado es una técnica narrativa simple y depurada, pero que no pierde su profundidad y poliedricidad gracias a un magistral empleo de un lenguaje ricamente expresivo, en tanto que simbólico, y poblado de todo tipo de recursos poéticos.

3. RESCRIBIR LA TRADICIÓN: LA HUELLA VANGUARDISTA

EN los comienzos del siglo XX en Europa y en los Estados Unidos, el cansancio por los medios de expresión tradicionales conduce a una búsqueda liberadora de nuevas fórmulas estéticas. Las culturas primitivas, sobre todo las negras, proporcionan los motivos que ofrecen de estímulos para el renovamiento estético tan deseado, porque resultan un terreno virgen de donde brota la posibilidad de una creatividad nueva, una música bárbara de ritmos reiterados, actitudes violentas y una franca sexualidad, a lo que se añade una fuerte dosis de magia y misterio.

Etnólogos, artistas y aventureros acuden a ese manantial de energía, y surge así una legión de investigadores que intentan documentarse sobre las costumbres de estos pueblos que, encerrados en sí mismos e ignorados hasta el momento, habían preservado antiquísimos ritos y ceremoniales y conservaban una prolongada tradición en relatos orales. Entre ellos destaca la obra del explorador y sociólogo Léo Frobenius (1873-1938), que da a conocer, en una serie de publicaciones, fabulosos descubrimientos científicos: *Die Geheimbünde Afrikas* (1894), *Im Schatten des Kongostaates* (1907),

Und Afrika sprach (1912), *Das unbekannte Afrika* (1923) y *Volksmarchen und Volksdichtungen Afrikas* (1921-28). Su libro *Der schwarze Dekameron* (1910) propaga las leyendas, mitos y literatura oral del África negra y se traduce copiosamente.

La transferencia de objetos de arte africano, sobre todo esculturas, a museos de Londres, París, Berlín, Leipzig, Dresden y Bruselas, alimenta la crisis en las artes visuales, originando una corriente de curiosidad por el arte negro, el cual aporta un concepto diferente con respecto a las modalidades tradicionales: la distorsión de las formas, el uso emocional del color y los símbolos. Esa nueva manera influye de modo especial en la plástica europea, animando las experimentaciones vanguardistas de pintores como Picasso, Matisse, Juan Gris y, en menor grado, Kandinski y Modigliani, motivados a abrirse más a la estética africana. Picasso revela la influencia de ese estilo, por ejemplo, en *Les demoiselles d'Avignon* (1907), en el cual dos de los rostros retratados reproducen máscaras ceremoniales.

En 1917, Paul Guillaume publica, con el apoyo de Apollinaire, el *Premier Album des sculptures nègres*; en 1927, Georges Hardy su *Art nègre* y, en 1930, los números 8 y 9 de *Cahiers d'art* se dedican al arte africano. Aunque, como afirma Jaques Chevrier, estos artistas europeos alcanzan una forma de expresión artística que se podría calificar de «africana», sin conciencia de ello, más bien sólo por un rechazo a los valores occidentales y buscando un intercambio, en realidad estas manifestaciones artísticas consiguen promover un clima de atención e interés hacia la cultura africana (18).

A ello contribuyen de forma decisiva los estudios de la nueva escuela de etnología que logran presentar con objetividad y realismo la cultura de los pueblos llamados primitivos. Los trabajos del ya citado Léo Frobenius y Maurice Delafosse, del cual sobre-

salen *L'âme nègre* (1922), y *Les nègres* (1927), ilusionan y llenan de entusiasmo a los jóvenes estudiantes negros, al mismo tiempo que abren camino a una crítica más directa, que se suma a la de escritores como André Gide, que en su *Voyage au Congo* (1927) y en *Retour du Tchad* (1928) denuncia la explotación de los negros, o como Michelle Leiris, que en *L'Afrique fantôme* (1934) reflexiona sobre las diferencias entre las culturas y la necesidad de devolver a los africanos su menoscabada dignidad.

El centro del interés hacia el mundo negro y la estética africana es sobre todo París, cuyo clima de fermento y renovación sienta las bases de lo que a partir de 1939 se llamará «Négritude», movimiento de reafirmación de lo auténticamente negro, que reúne a todos los estudiantes negros bajo la dirección del senegalés Léopold Sédar Senghor, del martinicano Aimé Césaire, al cual se debe la paternidad del neologismo, y del guayanés León Damas. El órgano de difusión de sus ideas y reivindicaciones estéticas es el periódico *L'Étudiant Noir*, que aparece por primera vez en 1934²⁰.

Al mismo tiempo que en Europa se difunden las ideas promulgadas por la Négritude, y aún antes de que la convergencia de intereses

20. En su poema *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), Césaire define la Négritude como una realización concreta del ser oprimido, como sucede también con Guillén, Fanon, Roumain, Damas; es decir, una profunda búsqueda emocional de la identidad del individuo negro degradado por siglos de esclavitud y sufrimiento: «La négritude est la simple reconnaissance du fait d'être noir, et l'acceptation de ce fait, de notre destin de noir; de notre histoire et de notre culture» (Kestellot: 80). Sin embargo, Léopold Sédar Senghor es quien se encarga de definir y dotar de un programa político la idea de negritud, basando lo diferente y lo distintivo en una «esencia negra», aparentemente intemporal e impermeable a los vaivenes de la historia. En palabras del propio Senghor: «La Négritude, c'est ce que les anglophones désignent sous l'expression de "personnalité africaine" [...] c'est l'ensemble des valeurs culturelles du monde noir, telles qu'elles s'expriment dans la réalité: un nœud de réalités» (8-9).

etnográficos, estéticos y políticos diera lugar al «Negrismo» en el Caribe hispano, en los Estados Unidos algunos intelectuales afroamericanos –como los haitianos Anténor Firmin con *De l'égalité des races humaines* (1855) y Hannibal Price con *De la réhabilitation de la race noire par le peuple d'Haïti* (1900), así como el estadounidense W.E.B. du Bois con *The Soul of Black Folk* (1903)– habían iniciado unas «renovaciones de imágenes» que, combinadas con el garveyismo (1915)²¹, culminaron en el «Renacimiento de Harlem» o «Renacimiento Negro» (1918-1923). Se trata de un movimiento de revaloración de los ideales culturales negros que rechaza el racismo, la violencia y el bienestar material, empuja a volver a la cultura y autenticidad negra dentro de una relación con África y reivindica la libertad de todos los pueblos: liberación política, económica y cultural²².

El interés vanguardista por las civilizaciones ancestrales, junto con la moda negra que se desarrolla en Europa y América a principio del siglo XX, descubre a los escritores y, entre ellos, a los hispanoamericanos residentes en la capital francesa en la década del treinta

21. Ese término surge entre 1919 y 1920, y deriva del nombre de su fundador Marcus Garvey, el cual preconizaba no sólo la unidad sino incluso el retorno a África del pueblo negro disperso por el mundo.

22. Indudablemente, la Négritude y el Harlem Renaissance dan forma a la identidad socio-cultural de los pueblos negros para lograr la emancipación y para dotarse de un programa de renacimiento cultural. Rechazan la aculturación, la asimilación y la alienación, y desmitifican el paradigma cultural occidental, como marco de referencia universal. Reafirman vigorosamente el derecho a ser diferentes, familiarizando a la raza negra con el novedoso concepto de relatividad cultural. Al dotar a los pueblos negros colonizados de un claro sentido propio, su solidaridad racial y su situación restauran el orgullo nacional y ayudan a conectarlos con su historia, sus tradiciones culturales y lenguas. Por consiguiente, a través del regreso a los orígenes negro-africanos, la Négritude declara los valores de la civilización negra, logra solidificar las conciencias de los pueblos negros y movilizarlos para luchar contra el colonialismo y conseguir su liberación.

–Miguel Ángel Asturias, Lydia Cabrera, Alejo Carpentier– las posibilidades de utilizar en sus obras el peculiar enfoque de la realidad de los indios y los negros, cuya cultura primitiva se conservaba en América. «Nos encaminamos hacia lo maravilloso y lo preconizamos de modo incondicional» había dicho André Breton (83), y es siguiendo esta pauta la manera a través de la cual también los narradores cubanos despiertan a la realidad subyacente que los rodea.

Hay, sin embargo, una importante distinción entre estos escritores y los «ismos» europeos. La concepción mágico-mítica de la realidad en negros e indios emana de una tradición viva, el suyo era un modo precientífico de interpretar el mundo; lo que para los europeos representa el regreso y la negación de una etapa cultural, para los indios y negros es un camino nunca desandado. Para el narrador cubano en París, el milagro artístico que buscan los europeos ya es parte de lo cotidiano en Cuba. La propia historia y el ambiente social de América ofrecen aquellas imágenes super-realistas que los vanguardistas se esfuerzan por crear en Europa, con lo cual el realismo mágico que se engendrará de su tradición resultará mucho más existencial y vitalista. Mientras los surrealistas franceses para inspirarse tienen que buscar un punto de escape de la realidad acudiendo, por ejemplo, al ocultismo y la astrología Lydia Cabrera logrará los mismos resultados retratando la cultura afrocubana que es ya en su esencia «inocentemente superrealista» (Perera: 100). El mismo acto de describir al pueblo cubano en su contexto popular y en sus creencias resulta, por lo tanto, ya de por sí un acto surrealista.

Rodeada del clima de fermento vanguardista, se abren ante ella dos tareas urgentes: salvar la tradición africana condenada a desaparecer con los negros ancianos que la transmiten oralmente, y lograr un estilo literario que le permitiera revelar, valorar y comu-

nicar su íntima «poesía», otorgándole un rango artístico superior. Con el fin de conseguir esto, Lydia Cabrera adopta muchas de las técnicas literarias de la generación de Lorca, a la que la unen lazos de comunión estética, amistad, contemporaneidad y la misma fascinación por el surrealismo. La labor que se propone realizar tiene muchos puntos de contacto con la incorporación de lo gitano a la poesía elaborada por Lorca en *Romancero gitano*.

Lydia Cabrera conoce a García Lorca durante su estancia en Madrid en 1937 y tiene oportunidad de discutir e intercambiar ideas con él. Lorca le lee su *Romancero gitano* en el café Pombo de Madrid y le agradece su crítica y amistad dedicando «a Lydia Cabrea y su negrita» el poema «Romance de la casada infiel». Como fruto de esta amistad y del contacto con la generación del 27, Lydia Cabrera lleva a su prosa el culto del neo-gongorismo por la metáfora, y busca en el refrán castizo y criollo lo popular que Alberti y Lorca encuentran en los antiguos metros populares. La escritora aprovecha el material folklórico presente en Cuba y lo carga de un contenido poético y artístico que es totalmente novedoso para la época. Reconoce el contenido poético que tiene en potencia y consigue expresarlo de la forma más adecuada y, más aún, valorarlo; es decir, hace lo que todavía no se había hecho, anticipándose a procesos que van a ocurrir más tarde.

3.1. EL SURREALISMO: DE BÚSQUEDA ONTOLÓGICA A INSTRUMENTO ESTÉTICO

LYDIA Cabrera escribe sus primeros cuentos bajo el influjo de las corrientes de vanguardia, predominantes en París durante los años de su formación: antipositivismo, antirracionalismo, freudismo, afri-

canismo, dadaísmo y surrealismo. En lo esencial, ha permanecido temática y estilísticamente fiel a ellas a lo largo de su existencia. Sin embargo, entre todos estos movimientos que se desarrollan en Europa a principios del siglo XX, es sobre todo el surrealismo el que más deja huella en las recreaciones y piezas literarias de Lydia Cabrera.

Los manifiestos de Breton (1924, 1928 y 1930) llevan las teorías freudianas sobre la relación entre sueño, fantasía y creación literaria al campo estético de la literatura. Breton aboga por la expresión dictada por el subconsciente sin la vigilancia de la razón, y la resolución futura de los estados de vigilia y sueño en una realidad absoluta, más allá de la realidad empírica. Urge a los artistas también la búsqueda de una mentalidad mítica colectiva, donde la magia logra por medios irracionales y secretos, el control de las fuerzas naturales y sobrenaturales (Browder: 134).

La invitación del surrealismo encamina a Lydia Cabrera hacia una cita artística con sus recuerdos. Si Bretón, Tristan Tsara y los otros surrealistas deambulan por París en una búsqueda anhelante de la magia en el ocultismo, a Lydia Cabrera le basta con recoger la de los negros cubanos. Bretón se entusiasma por la astrología; el Ifá y el diloggún adivinatorios, de origen africano, le proporcionan a Lydia Cabrera un material infinitamente más rico en posibilidades poéticas. Los superrealistas extraen trabajosamente del sueño los patrones oníricos; ella tiene a su disposición y al alcance de la vista los logros de una cultura secular, penetrados desde su interior. Lydia Cabrera no necesita crear nada, porque todos los dictámenes surrealistas ya están en la realidad afrocubana, sólo tiene que fijarse en ella y aprovechar lo que ahí se le ofrece.

Bretón considera surrealista la imagen que presenta «el grado de arbitrariedad más elevado», que Max Ernst define como «acopla-

miento de dos realidades en apariencia incasables sobre un plano que no les conviene» (De Torres: 45). Como si se conformara a estos dictados, Lydia Cabrera prescinde de la lógica y uniendo realidades irreconciliables logra descripciones surrealistas, como la que sigue sobre el génesis de la naturaleza:

Cuando la tierra era joven, la Rana tenía pelos y se hacía papelillos. Al principio todo era verde. No solamente las hojas, las yerbas y cuanto sigue siendo verde, como el limón y el grillo Esperanza, sino los minerales, los animales y el hombre [...] faltaba un poco de orden; los peces libaban en las flores, los pájaros colgaban sus nidos en las crestas de las olas. (Los mares desbordaron del lagrimar del primer Cocodrilo que tuvo pena.) Mosquito hundió su dardo en la nalga de la montaña y la cordillera entera se puso en movimiento. Ese día se casó el Elefante con la hormiga. Un hombre subió al cielo por una cuerda de luz. («Taita Hicotea y Taita Tigres», CN 66)

En el cielo, por ejemplo, «al fondo de la loma, un perro negro, sediento, lamía los luceros» y, más adelante, «[...] ¡y estos fetos verdes escalando muros!» («La Jicotea endemoniada», A 112-114); y de las tres hijas de la reina Omoloyú se dice que «una ramita en flor brotaba y daba olor en medio de sus cabezas; y tenían una luna minúscula en cada seno; en torno a la cintura, una serpiente; y una misma voz y una misma risa; y un mismo silencio cuando callaban; un extraño, angustioso silencio» («Iré Ayé», A 59-60).

La pintura surrealista ejerce sobre Lydia Cabrera un impacto tal vez mayor que las pautas de Bretón, cosa muy lógica para quien, como ella, ha tenido siempre una temprana y tan acusada vocación artística. Lydia maneja las palabras como si fueran un

pincel surrealista, confiriendo toda la consistencia de imágenes plásticas a algunas escenas y descripciones. Los protagonistas de «La antecesora» se deslizan por «silentes laberintos submarinos de rocas» y «en una gran concha de nácar tirada por dos blancos caballos más bellos que la espuma, o en el lomo de algún delfín amigo, recorría a una velocidad vertiginosa la inmensidad ondulante» (CA 120). En el relato «En el río enamorado», se presenta a Jicotea como un ser

[...] burdo, tosco, perniabierto y zancajoso, aplastado por una corcova de piedra, alargar una cabeza arrugada y triangular, con unos ojos mínimos, una nariz totalmente frustrada y una boca hendida, de avechucho de rapiña, sino un joven gallardo, de nobles facciones, ágil y esbelto. (A 232-233)

El diablo Okkú Borokú, coprotagonista del cuento «Se cerraron y volvieron a abrirse los caminos de la Isla», se describe como un monstruo «gigantesco, horroroso, de cara cuadrada partida verticalmente a dos colores, blanco de muerte y rojo violento de sangre fresca. La boca sin rebordes abierta de oreja a oreja. Los dientes pelados, agudos, del largo de un cuchillo de monte» (PQ 20).

A este respecto, abundan en los cuentos de Lydia Cabrera también párrafos que sobresalen por la fealdad de los objetos o personajes, lo cual responde al gusto por lo feo, tan desarrollado por los surrealistas. Anikosia, hija del rey del cuento «Taita Hicotea y Taita Tigre», lejos de caracterizarse por la hermosura propia de toda princesa, tiene la cabeza que «retoñaba al revés» y de ella se dice que es «bizca; el vientre le caía hasta la rodilla... No tenía más que un solo pecho estrecho y largo, larguísimo, que se echaba a la espalda para

mayor comodidad y le arrastraba» (CN 68); mientras que la bruja de «Cara linda, cuerpo de araña» lleva «incrustado en el pecho un pedazo de espejo [...] rodeado de púas, entre dos pechos colgantes y flácidos. La bruja armada de un cristal le corta una mano. Le corta la nariz y las orejas. Le tira de la lengua y se la arranca» (CA 38).

Es la misma realidad afrocubana que proporciona a la autora estas imágenes que bien encajan con el interés del surrealismo. En la cantera africana no penetran los conceptos de higiene, y los cánones estéticos difieren de la estética tradicional en la valoración de lo feo; es allí donde los *orishas* «montados» lamen los tumores para curarlos, la sangre menstrual es ingrediente de pociones mágicas y Changó considera ofensa rechazar la comida mezclada con inmundicias que ofrece a sus fieles (Cabrera: 1968, 12). La descripción de una *nganga* palera en «La tesorera del diablo» proporciona un ejemplo significativo:

[...] los negros se habían habituado a ver salir alimañas repulsivas, todo género de basura y rarezas. [...] Un cráneo humano y dos tibias mandaban aquella embrujada legión de inmundicias. El cráneo marchaba al frente y seguíanle cabezas, corazones y patas podridas... Por las tinieblas, se iba una cazuela de vísceras descompuestas; avanzaban hileras de velas encendidas al revés, carapachos de Jicoteas, ombligos de fetos, montones de paja de maíz, botellas de aguardiente, hierbas, bejucos, escobas, cocos secos, harapos, plumas y cadenas... De algún rincón insospechado, al pie de cazuelas y tinajas invisibles, por trazos de flechas, cruces y serpientes en un olor a sangre, a tabaco, a hierba y a sudor, explotaba la pólvora encendida por el odio, y un canto, un canto que subía obsesionante de lo más oscuro de la noche y de la tierra. (A 146)

El aspecto mismo de los dioses africanos provee a Lydia Cabrera de ingredientes afines al feísmo sádico del surrealismo. El dios Osaín, por ejemplo, «manco, cojo y tuerto, que sólo tiene un brazo, una mano mutilada en que brotan tres dedos y una pierna, además de un ojo único, media nariz sana y piel rugosa como la de un árbol», no es creación surrealista, sino realista descripción de la presencia y del aspecto del dios de las yerbas («Jicotea lleva su casa a cuevas, el maja se arrastra, la lagartija se pega a la pared», PQ 39). Aquí precisamente se encuentra la diferencia de fondo que separa los logros del movimiento surrealista de la obra de Lydia Cabrera: mientras los primeros son creaciones, la prosa de la autora oscila entre la descripción y la re-creación de algo que ya existe en la sociedad afrocuabana.

Cuando en Europa Lydia Cabrera, junto a Alejo Carpentier y Miguel Ángel Asturias, se pone en contacto con los surrealistas, presencia sus exhibiciones de objetos exóticos: estrellas de mar, piedras, tablitas y cuantas cosas raras encontraban. Con respecto a este episodio, Lydia Cabrera hace el siguiente comentario: «Yo era surrealista y no lo sabía porque todo eso yo lo conocía como parte real de la vida de los negros cubanos» (Soto: 68). Lo que se le pide a la autora es poner su sensibilidad y don artístico al servicio de esta capa de lo real para valorarla de la manera más adecuada posible.

A esto se añade, además, que el surrealismo «nació de una desesperación ante el estado en que el hombre había quedado reducido en la tierra y su gesto es más desesperado que jubiloso» (De Torres: 34); es decir, su afán de encontrar un nivel de la realidad en que confluyan la fantasía alucinada y lo real, encierra una rebeldía frente a la condición humana, y una voluntad de huir y de refugiarse en otra realidad, más allá de la tangible. En sus cuentos negros Lydia Cabrera expresa, por el contrario, una feliz armonía, en donde la

mente y el corazón humano forman una unidad absoluta con la naturaleza, que comprende en su seno el carácter oximorónico del mundo acogiendo lo tangible y lo invisible, lo divino y lo humano, lo real y lo surreal. Al mismo tiempo, la alegría negra se opone al desaliento surrealista. Por lo tanto, mientras que los surrealistas repudian la realidad, la rechazan y buscan otra dimensión ontológica que mejor responda a su deseo existencial, Lydia Cabrera la redescubre y, al hacerlo, se sirve de los logros técnicos del surrealismo para expresar y valorar todas sus manifestaciones.

Aunque esta actitud esperanzada pueda responder a la directriz espiritualista que adopta Bretón tardíamente tras su ruptura con el marxismo, parece estar vinculada más bien a la identificación con la naturaleza y la total confianza en ella que José Martí, Fernando Ortiz, Roger Bastide y Pierre Verger observan en los negros. Nada ejemplifica tanto esta aceptación de las leyes naturales como la actitud ante la muerte que aflora de estos cuentos, donde hasta un moribundo puede sonreír

[...] al representarse el placentero festín que su cuerpo hermoso y sano procuraría a gusanos innumerables y golosos; pensar enternecido en los pájaros que picotearían sus ojos brillantes convertidos en semillas; en las bestias fraternales que pastarían sus cabellos mezclados con la yerba fresca y jugosa; en sus hijos, en sus hermanos, que comerían sus huesos transformados en tubérculos. («Kanakaná, el aura tiñosa, es sagrada, e Iroko, la ceiba, es divina», PQ 76)

La muerte se acoge como algo «deseable, limpia y dulce» que se anuncia «con un sueño suavísimo» y bienvenido, cuyo sentido descansa en la armonía universal de todas las cosas. En el relato «Bregantino

bregantín», Sanune está «muerta, riéndose, que nadie podía creer, cuanto más se le miraba, que fuera posible semejante cosa... ¡Un cadáver tan contento!» (CN 49), y en «Fuerza y astucia», se explica que «la carne con que entonces todos los carnívoros se alimentaban era la de los muertos que aseguraban abundantemente el consumo diario. Trásfundidos en sangre, los muertos continuaban, líquidos y alegres, circulando por las venas de los vivos. Vivían en ellos» (CA 125).

No falta en estos cuentos tampoco la compenetración entre la dimensión onírica y la realidad, de acuerdo con la búsqueda surrealista de hallar un plano de la realidad en que converjan lo tangible y el sueño. La negra María Francisca, al soñar que tenía cabellos rubios y ojos claros

[...] sentía a menudo delicadamente fluir de su cabeza, nueva y monda, un manantial de luz dorada; dos ríos tranquilos de cabellos suaves descender en ondas lentas a lo largo del cuerpo, y envolviendo una súbita desnudez de nácar en la corriente áurea y dócil que la bañaba, recorría la senda vaga y gris de un sueño que la conducía a un muladar. («La tesorera del diablo», A 158)

La autora en este cuento conjuga la técnica surrealista, sobreponiendo sueños a la narración de los hechos, con el tema típicamente afrocubano del deseo de emulación del hombre blanco.

A través de la manipulación de lo onírico, se penetra en los estratos más escondidos de la psique de los personajes, allí donde sus almas se estremecen ante lo insondable. Sueño y realidad se fusionan difuminando su separación, con lo cual para el lector resulta imposible establecer donde acaba uno y empieza la otra, como en el caso de Omoloyú, reina estéril del cuento «Iré Ayé»:

Aquella noche el cielo se abatió sobre Omoloyú; se hizo tierra un instante sobre su cuerpo. Pero nada pesaba sobre su cuerpo, ni su cuerpo pesaba. Inmóvil, descendió ingrávida a una hondura infinita. Yacía en el fondo de un abismo encerrada en una oscuridad perfecta y comenzó a ver dentro de sus ojos; una lucecita opaca la guió al sitio en que reside la vida, y allí contempló su corazón, que era una araña velluda atravesada por una espina. [...] Antes de que los gallos limpiasen de sombras el alba, despertó con dolor Omoloyú [...] Ansiosa por esclarecer el mensaje confuso del Cielo, interrogó a su talismán. (A 60)

El reto casi beligerante contra la razón está presente no sólo en la literatura de ficción, sino también en las creencias populares y religiosas, en el propio animismo y antropomorfismo, por ejemplo, y en el sincretismo religioso afrocubano. Los maizales, pues, tras despertar y alegremente agitar sus brazos, «corrían los campos con un ruido metálico, enredándose los andrajos y las greñas de su oro pajizo. Las mazorcas tiernas apretando los dientecitos, rompieron las telas; se reían sin saber por qué, con alegría incontenibles de niñas locas» («Susudamba no se muestra de día», PQ 104); y la Virgen del Cobre esconde bajo su pureza maternal a la puta-diosa Ochún: «Madre Nuestra, Bendita Virgen del Cobre sandanguera, Ochún-panchákara, puta divina que por el amor gobierna el mundo, lo que deseamos tus hijos es verte bailar» («El chivo hiede», PQ 47-48).

Lo insólito, por su constancia y por estar enraizado en la conciencia popular, se convierte en una presencia cotidiana para los afrocubanos. Algunos cuentos, como «Apopoito miamá», «Tatabisaco» y «Osaín de un pie», los tres contenidos en *Cuentos negros de Cuba*, comienzan con un incidente que cabe dentro del plano de la realidad así como la lógica racional la concibe: un adulterio, una

mujer que lleva a su hijo a cuestas a las labores del campo y una negra recién casada que quiere comer *fufú*²³. En seguida, los relatos se elevan a la superrealidad con la intervención de un personaje mítico: la espantosa cabeza de Apopoito Miamá, el monstruo de la laguna Tatabisaco, el dios Osaín de un Pie.

Lo real maravilloso coincide con lo cotidiano, con lo cual las fronteras entre lo verdadero y lo falso se disipan, y se abre la puerta a un mundo donde las verdades parecen mentiras, como explica la negra Nana Siré en el cuento «La tesorera del diablo»:

Mentiras muy verdaderas. Hay quien confunde las lágrimas bajo la lluvia, pero quien ve la sombra de las campanas cuando pasan los redobles sobre el río. ¿Por qué dudar que todas las chivas tienen un pelo del diablo en la cola; que las estrellas roban en los huertos; o enloquece el dormido que la luna besa? ¡Cuántos crímenes cometidos por muñecos de palos o de trapo! En mis tiempos, decía la Nana Siré, cuando pasada la medianoche salían perros con sombrero y bastón trepando por las canales estaban los títeres arrabaleros en las casas ricas; revolvían los armarios; rasgaban los encajes, destapaban los frascos de esencia; desconcertaban el tiempo y dejaban enfermo para siempre el corazón de algún reloj de caja que en la galería, jadeando como un cardíaco, cantaba las horas con obsesión de muerte²⁴. (A 141-142)

23. Tubérculo perteneciente a la flora cubana conocido también como ñame.

24. Como ya he explicado en la introducción, no es este el lugar donde profundizar los mecanismos ideológicos que están en la base de los cuentos cabrerianos. Sin embargo, no se puede dejar de notar cómo la autora engloba a los informantes negros en su narración, convirtiéndolos en personajes de ficción. A través de este recurso, el texto sacrifica un poco su naturaleza ficcional a favor del hecho de sugerir que lo que se cuenta no es íntegramente una creación autorial, sino el relato de la esencia ontológica del mundo negro, contada por sujetos pertenecientes a este mun-

Cuando se lee que «los juncos de la orilla extrañamente se torcieron, silbaron y se alargaron ondulando transformados en negras culebras venenosas; las piedras avanzaron solas, enormes cocodrilos con las fauces abiertas» («Apopoito Miamá», CN 138), la narración no se sitúa en un plano artístico ajeno a lo real y concebido como otra dimensión, sino en la realidad misma que resulta ensanchada *ad infinitum* y donde, por consiguiente, encuentran acogida leyes diferentes, que se escapan a la clasificación racional.

Lydia Cabrera emplea la libertad creativa de los surrealistas, pero no de manera destructiva, sino constructiva, con resultados sorprendentes. No hay negación de la tradición o evasión, sino reafirmación de un legado que pertenece al pasado y que sigue viviendo en el presente. Lo mágico se presenta objetivamente con plena verosimilitud, como parte tangible de la realidad, perfectamente integrada en ella. Es precisamente aquí donde se colocan los cuentos de Lydia Cabrera, en este entretejido donde realidad, magia, religión, fantasía y superstición popular se compenetran, y del cual la autora logra extraer el máximo rendimiento literario.

3.2. MITOLOGIZAR / METAFORIZAR

A medida que Lydia Cabrera se adentra en el estudio de los mitos y tradiciones, un campo poético de enormes perspectivas se abre ante sus ojos, junto con el sentido de comunión con la naturaleza y

do. De este modo, se rompe la dinámica narrativa de la literatura del siglo XIX, en donde el negro es el objeto del cuento de un narrador externo omnisciente, a favor de una narración centrada sobre la figura del negro como sujeto activo y productor de la misma.

con las creencias en que los espíritus de los antepasados muertos en África se reúnen cada noche al pie de la ceiba cubana, en «el alma» inmersa en cada objeto. Ella presencia luego los ritos primitivos de iniciación, la posesión dionisiaca de los individuos por los *orishas*, la participación comunitaria en danzas y cantos donde la conciencia racional de sí mismo se pierde para ganar la embriaguez de donde afloran las energías y las fuerzas atávicas del subconsciente. La escritora puede observar y percibir a su alrededor ese éxtasis que brota de la entraña más profunda del hombre cuando desaparece la conciencia racional de la individualidad subjetiva.

En el mundo primitivo de los negros, Lydia Cabrera encuentra las atávicas emociones anheladas por los surrealistas; la reconciliación del hombre con la naturaleza y el regreso misterioso a aquella «unidad primordial» que, según Nietzsche, es la fuente generadora del arte. Los mitos negros representan para ella, como para el filósofo alemán, ejemplos de la generalidad y de la verdad que asciende hasta lo infinito.

Al darse cuenta de la existencia de un pozo mítico muy hondo en el que la escritora ya estaba sumergida desde hacía mucho tiempo, y vislumbrando el manantial poético que yace en ese fondo primitivo gracias a sus negros informantes, el problema ya no reside en crear la imagen, como lo era para los surrealistas europeos, porque ésta ya está presente en la realidad caribeña, sino en hallar la retórica auténticamente americana apropiada para captar y valorar su íntima poesía.

La palabra mítica, como la religiosa, es una forma directa y eficaz de organizar el caos mental que asombra al hombre ante la vida y ante las relaciones que él mismo establece con los demás, y los cambios que sufre, pero con ella se corre el riesgo de crear símbolos

tan enigmáticos que hacen que el hombre se pierda en laberintos sin salidas.

La contraposición entre revelar y esconder es la expresión de un mundo mítico que exige que la palabra trascienda sus límites verbales de manera que, a la vez que organiza, se aproxima al caos de la intuición. Lydia Cabrera se dispone a explorar y describir todo ese atávico legado cultural, mítico-religioso y folklórico, utilizando como instrumento epistemológico los medios poéticos. Sólo la poesía y, con ella, la ruptura de la lógica tradicional en atrevidos giros lingüísticos, comunica la realidad en que se vive mítica y maravillosa, objetiva y subjetiva, y refleja la autenticidad de un pueblo cuyas fibras invisibles ya no eran españolas y en donde

[...] lo maravilloso y lo insólito se encuentran en capiteles y mazmorras o rondando por las calles, bajo piedras, en las esquinas, en un clavo, en cualquier accidente cotidiano imprevisto, o en la propia escena constante del mar. (Cuervo: 253-254)

En este sentido, la autora concibe la poesía en su significado primitivo y originario; es decir, como «reveladora del mundo, y agente unificador en que las cosas y los seres se muestran en estado virginal, en éxtasis» (Zambrano: 13).

El espacio narrativo de Lydia Cabrera es un mundo en donde el agua se hace niña jugando a flor de tierra con Soyán Dekín (CN 146); las ranas alcanzan «por el brandal de una lluvia leve, los veleros de las nubes» (PQ 141); «las pequeñas puntadas de los peces más pequeños cruzaban sus hilos imperceptibles en la superficie» del mar transparente (CN 201); las faldas de Arere Marekén son un «revoloteo de palomas blancas de percal» (CN 144); una fuente no

es sino «cielo invertido de agua de luna y de estrellas temblorosas y pálidas» (PQ 112); el cielo está «florecido de estrellas» (CA 34); las olas «cantan adormeciendo» (CA 176); el ojo de la luna «es una cisterna de agua fría, agua primordial del cielo» y «la liebre es un pez» (CN 67); el mayor de los lechuzos tiene «la edad del valle y de la noche» (PQ 102); y el Tiempo es un «rey que nunca se detiene, el rey que corre a través de todo» (PQ 67).

Entre todos los recursos estilísticos, es sobre todo la metáfora el medio más apropiado para poder comunicar la riqueza y profundidad de esta ensanchada y maravillosa realidad, la cual, a su vez, alimenta y aumenta el abanico de las posibilidades y potencialidades metafóricas.

La metáfora resulta el instrumento lírico más adecuado de expresión del mundo mítico, porque surge como la única manera de trascender los límites semánticos que la palabra crea, armonizando las dicotomías del mundo en una sola imagen multidimensional en la cual converge toda la existencia. Ayuda a crear el misterio, a producir una realidad irreal, de pura magia, dando de paso una intensa vibración poética a la narración. En estos cuentos «metáfora y mito, letra y magia se funden en una síntesis temblorosa» (Castellanos: 110). Mitologizar es en muchos casos metaforizar, cada vez que los mares desbordan de los caracoles y el mosquito pone en movimiento una cordillera hundiendo su dardo en la nalga de la montaña («Taita Hicotea y Taita Tigre», CN 66), la luna y el mar se besan («Walo-Wila», CN 63), la tierra y la noche beben aguardiente de caña y toda la realidad se emborracha, volviéndose irracional, absurda («La Jicotea Endemoniada», A 109).

Este recurso, además, juega un papel fundamental en la eficacia de la sugerencia que se aprecia en la prosa de Cabrera. En «Taita

Hicotea y Taita Tigres», por ejemplo, un hombre va a la luna montado en un «Pájao-Caimán-Nube-Chica», sintagma que señala las sucesivas transformaciones que sufre la nube a través de un escueto uso de la adjetivación y, más adelante, la descripción del mar se reduce al mínimo: «el claro mar zafiro» (CN 66 y 71). De la misma manera, en «Susudamba no se muestra de día», se hace referencia a «los ríos de oro de la mañana», y los gallos se definen simplemente como «los primeros relojes del mundo» (PQ 118 y 112); mientras que en «Se hace Ebbó», el cielo es «frescura estelar» que consuela a la tierra (PQ 213).

Tras la fachada jocosa de la burla y de la sencillez de una fábula, se esconde la amplitud de la realidad que ofrece el mito, la delicadeza de imágenes líricas y la sensibilidad estética que comunica un nuevo renacer en un tiempo cíclico. Con un derroche de metáforas, en el cuento «El sapo guardiero», se ve que la noche mítica representa el espacio donde acecha todo lo desconocido del monte. En ese cuento el miedo que esa noche engendra se disipa con la llegada del día, que representa el despertar de todo lo positivo creado por el amor, la ternura y la inocencia, como si nos adentráramos en el mismo proceso trascendental del oráculo que lleva de vida a muerte y de muerte a vida.

Los personajes son los mellizos mitológicos yoruba que, en un mundo de polaridades, luchan constantemente para encontrar armonía y equilibrio. Perdidos en «el bosque negro de la bruja mala», tratan de encontrar a tientas su camino de regreso, sin éxito, y es así como, llorando, acaban buscando resguardo junto a un sapo dormido, el cual, conmovido, se traga a los niños y huye con ellos. Perseguido por una bruja mala, el sapo deja salir a los mellizos de su vientre en la entrada de un pueblo, pero al ver que los niños siguen llorando:

[...] La carota grotesca del sapo incorruptible, expresó una ternura inefable; dijo la palabra incorruptible, olvidada, perdida, más vieja que la tristeza del mundo, y la palabra se hizo luz de amanecer. A través de sus lágrimas, los mellizos vieron retroceder el bosque, deshacerse en lentos girones de vaguedad, borrarse en el horizonte pálido; y a poco fue el día nuevo, el olor claro de la mañana. (CN 190)

El nuevo día renace con la muerte del sapo que «traspasado de suavidad, soñaba en su charca de fango con el agua más pura –infinita– de eternidad» (CN 190). A través del sacrificio ritual del sapo, los mellizos perdidos hallan el camino hacia las puertas de un pueblo.

El cuento trasluce una alegoría lírica del círculo de eternidad mitológica del Ifá, en el que la verbalización y la iconografía cosmogónica simbolizan la muerte que engendra vida; y en donde la noche siempre se apaga con el día en constantes ciclos de purificaciones y sacrificios. En ese círculo, la palabra-luz, creación, es incorruptible como el sapo. Metafóricamente, como en el Ifá, en la anécdota de Cabrera la palabra es la luz del amanecer que señala el camino de la aurora y de la sensibilidad lírica.

En este cuento ejemplar, la metáfora encierra los conceptos ejes de la mitología yoruba; los mellizos representan la ingenuidad de la pre-cognición perdida en la encrucijada donde convergen todos los caminos del bien y del mal; el monte, el caos original que se revive en el pasaje de iniciación y del cual, cogidos de la mano del bien, o sea, de los guías divinos, llegan ilesos al origen, meta y destino. No habiendo transgredido conscientemente las leyes de la naturaleza como Chéggue, los mellizos son guiados por el sendero de la luz que aparta las sombras de las tinieblas de los sueños.

La poeticidad de Lydia Cabrera, plenamente visible en sus creaciones originales, se infiltra en las páginas de su prosa para dar trascendencia estética a los elementos africanos: las imágenes ancestrales se recuperan y se adaptan a la emotividad de un pueblo híbrido en su cultura a través de técnicas vanguardistas. La historia de Cuba y del Caribe «aparece metamorfoseada por la visión poética de su pasado, su presente y hasta su tiempo sin tiempo» (Rodríguez Monegal: 1972, 157).

Este rasgo se ejemplifica en la escena siguiente, extraída del cuento «Los mudos», donde el sabio manejo de la palabra alcanza un nivel lírico encomiable:

[...] (la luna) al fin se desprendió y cayó en el boquerón de la noche donde el Escondido Siempre, que nadie ha visto –el que está en el fondo de lo que no tiene fondo–, machaca con una piedra las lunas viejas, para hacer las estrellas mientras viene otra luna nueva. (CN 184)

En el desenlace de «La jicotea endemoniada» también el lirismo resulta de eficacia desbordante: «Ya no espejó más el cielo, las nubes, las estrellas, la luna que atraía a sus orillas en rioladas silenciosas, los entes más malidos de la noche. La laguna comenzó a reducirse hasta ser una gota de rocío a punto de desprenderse del corazón sin perfume de una flor de ambarina» (A 122).

Dentro de los recursos metafóricos, Lydia Cabrera maneja el símil con igual destreza y originalidad; de tal manera, un negro puede ser «fuerte, altísimo, como un pilar de la noche» («La vida suave», CN 124), la mañana se abre «como un abanico» y la vieja voz que vive en los pozos se extiende por el silencio «como una culebra de tinieblas»

(«Apopoito Miamá», CN 130-134), y la santera tiene la «piel negra como una noche sin luna ni estrellas» («El insomnio del marinero», CA 184). Al mismo tiempo, sumando símiles casi en una acumulación caótica, se consiguen efectos descriptivos de sorprendente riqueza imaginativa, como en el párrafo que sigue: «La primera noche de luna apareció como un pelo. Luego como un filo de una hoz transparente; luego como una tajada de melón de castilla chorreando su almíbar; luego... como la rueda de un molino» («Los mudos», CN 184).

El sabio empleo de estas figuras retóricas se conjuga, también, con la incorporación de lo específicamente cubano, tomado de la fauna y flora o de las costumbres de la Isla: a menudo uno de los términos de la comparación muestra un criollismo de sabor guajiro. El pecho de Anikosia «reptaba por el suelo como un majá» y Jicotea huye «escabulléndose como una jutía por un maniguazo» («Taita Hicotea y Taita Tigre», CN 69); Sanune se despierta en una habitación que huele como «frondas calientes y fruto de guayaba» («Bregantino Bregantín», CN 47); para describir un estado de ánimo, nada más expresivo que: «se sentía como si despertara de una siesta suave dormida en el hueco más fresco de un simple incendio de flores de flamboyán» (CN 81).

En la prosa de Lydia Cabrera, surge la poesía como expresión del mundo poético primitivo, por lo tanto cada cosa, aspecto y acontecimiento adquiere rango artístico elaborado por ella. La riqueza y profundidad de esta dilatada realidad atávica aumenta también las posibilidades y potencialidades metafóricas. La metáfora, de hecho, se configura como la forma artístico-literaria más adherente a esta nueva realidad primordial que el poeta se dispone a describir, y abre al máximo el abanico de sus posibilidades comunicativas porque no tiene que cumplir con las leyes de la lógica racional. Por lo tanto,

no importa el nivel de irracionalidad que la metáfora encierra; por el contrario, cuanto más irracional sea, más efectiva resulta.

Por estos textos gira una interminable ronda de analogías inesperadas: el toro joven es «como una montaña en marcha» («Bregantino bregantín», CN 42); Arere Marekén aparece con «un oleaje de enalgas y volantes como camelias dobles» («Arere Marekén», CN 148); los guijarros brillan como cuentas azules «desprendidas de un collar de Yemayá» («El limo de Almendares», CN 145); mientras que la cárcel tiene murallas invisibles, de aire, «transparentes como la luz del día» y la noche puede llegar a ser «desconocida como la angustia» («Se cerraron y volvieron a abrirse los caminos de la Isla», PQ 78). Las lechuzas están tan metidas en sí mismas que no pueden salirse de sus profundidades, «como la piedra sumergida en el fondo del pozo» («Susudamba no se muestra de día», PQ 110), y la Sirena se queda tranquila «como un hilo de agua inofensiva y dulce; como una fuentecilla superficial...» («Cuando truena se quema el guano bendito», PQ 227).

En la narrativa de Lydia Cabrera la metáfora recupera su significado originario y más profundo de «llevar fuera» (*meta-phoreîn*); es decir, no explica lo que dice sino que sugiere lo que aún queda por decir. Hay que abandonar el exilio lingüístico donde el alma (*psyché*) es extranjera, a favor de una tierra donde la metáfora puede más que el concepto. Ésta no retiene (*cum-capio*), sino que lleva fuera (*meta-phoreîn*). Se trata de una expresión que no consiste en explicar, sino en transgredir el lenguaje, con lo cual más allá de todo lo que se ha dicho, sugiere lo que todavía queda por decir. Esta alusión se halla tanto en el «más aquí» como en el «más allá» de la palabra, porque es la palabra misma la que se vuelve metáfora cuando simboliza su realidad escondida; es decir, su verdad esotérica (Galimberti: 198).

Los recursos metafóricos, por lo tanto, funcionan como puertas que permiten a la imagen que describen abrirse hacia un significado infinito; no se configuran como simples recursos lingüísticos, sino como la secreta verdad de la palabra. Sólo impidiendo que las palabras acaben con lo que dicen, se las convierte en verdaderamente expresivas.

Si Platón reconoce en el término *metaxy* aquel espacio intermedio entre *episteme* y *doxa*, verdadero conocimiento y opinión, la metáfora, entonces, podría definirse en este caso como un «metaxy lingüístico», porque encarna un espacio intermedio entre lo que una cosa es y lo que todavía puede ser. No sólo reúne en sí más significados, sino que permite vislumbrar también los que se silencian.

La metáfora deja márgenes abiertos a lo invisible de otra realidad tan presente como la objetiva: una realidad múltiple, simultánea, descentrada, que se desvanece cuando se la atrapa. Si en ocasiones las imágenes resultan desquiciantes, es porque la autora, con su sintaxis, aglutina las dicotomías en ritmos constantes y simultáneos. Se produce una realidad de sortilegio caracterizada por la ininterrumpida presencia de lo imaginativo en lo cotidiano, donde la Luna baja rodando por las lomas, nuevas cabezas retoñan en los hombros descabezados de Anikosia, un hombre sube al cielo por una cuerda de luz, las guanábanas hinchidas y blandas se transforman en senos de mujeres grávidas, y en los mangos se bebe, tibio y derretido, el sol.

La realidad escondida entre lo físico y lo empírico se dilata en la imaginación caribeña de la obra de Cabrera, haciendo que lo invisible se visualice y lo objetivo se disipe en el recuerdo, sin desaparecer del todo en el olvido.

En este sentido, la manera en que la autora utiliza los recursos poéticos en su prosa, tiene más afinidad con el carácter metafísico del «surnaturalisme» negro africano, teorizado por Léopold Sédar Senghor, que con el surrealismo europeo considerado más empírico por el escritor. Senghor basa la diferencia sobre la «analogía poética»: «elle est d'abord sensuelle, profondément enracinée dans la subjectivité; elle trascende, cependant, "le cadre sensible" pour trouver son sens et sa finalité dans le monde de l'"au-delà"» (164).

Lo maravilloso metafórico de las imágenes afrocubanas es anterior a los giros sintácticos del designado realismo mágico, y Lydia Cabrera capta ese maravilloso metafórico llevándolo a su obra, así como la percepción popular mito-poética y folklórica de su pueblo (Cuervo: 256). Si con García Márquez se lee que «Clotilde tuvo que apartar el olor con los dedos como una telaraña para poder incorporarse» y del cielo cae sorpresivamente un hombre muy viejo con alas enormes, Lydia Cabrera ya había elaborado su personal maravilloso fabuloso en sus cuentos (García Márquez: 226). En su mundo narrativo la luna nace muerta («Taita Hicotea y Taita Tigre», CN 66-67), dos reinas lucumíes, Olya Gúanna y Eléren Güedde, todos los días en la plaza, después de misa, se arrancan las orejas que vuelven a crecerles de noche («Dos reinas», CN 65), y el sapo, en lugar de contestarle a la bruja, abre apenas la boca y mana un hilo verde, viscoso («El sapo guardiero», CN 189).

La utilización de temas africanos según las pautas estéticas vanguardistas constituye una de las pruebas más evidentes del sincretismo literario del estilo de Lydia Cabrera. El vitalismo existencial de la tradición africana matiza y transforma en la obra de esta autora el pesimismo intelectual de los surrealistas. El aprovechamiento del mundo místico y mágico de los negros, como parte de la super-

realidad, da vida al realismo mágico culturalmente sincrético que caracteriza la obra narrativa de Lydia Cabrera.

Al mismo tiempo, aprovechando las técnicas surrealistas, Lydia Cabrera logra llevar al campo de la emoción estética el sincretismo que los etnólogos como Verger, Bastide, Ortiz, Herskovits y Bascom, habían estudiado científicamente en los aspectos religiosos y musicales de los africanos en Cuba. Lydia Cabrera, en primer lugar pintora, formada en historia del arte, y escritora desde la adolescencia, se acerca al universo de la etnografía con una perspectiva esencialmente poética:

Me parece que al folklore se accede por la puerta de la poesía y la fantasía, que en la subconsciencia se mantiene viva en los que no han roto con su infancia y saben reencontrarla en su interior. Un poeta ha dicho que la leyenda es la poesía de la historia. El folklore es la poesía del pueblo.²⁵ (Cairo: 226)

La imaginería surrealista –sobre todo de los pintores– con la que Lydia convive en sus años parisienses le proporciona alas a su fantasía.

El sincretismo artístico, logrado por la elaboración creadora de Lydia Cabrera, cae dentro de la línea de afirmación de la Négritude iniciada por Aimé Césaire en 1939. En el logro estético de su sincretismo literario, Lydia Cabrera, cubana blanca, antecede a Obotunde Ijimere y a otros escritores afanosos de elevar a rango humano universal la tradición que celosos, fieles y dramáticamente tercos, guardaron para ellos sus antepasados frente a la cultura que amenazaba destruirla.

25. Entrevista a Lydia Cabrera hecha por Cristina Guzmán.

La síntesis entre elementos culturales de su pueblo y estética vanguardista, junto al milagro de la rica imaginación de Lydia Cabrera, conduce al peculiar realismo mágico de sus piezas artísticas. El procedimiento estético que está en la base de este realismo mágico es la metaforización de la realidad que describe; es decir, el recurso metafórico resulta el que mejor refleja y comunica lo maravilloso, esencia de la realidad cubana.

«El hombre no puede permanecer mucho tiempo en estado consciente —señala Goethe— siempre le es necesario descender a su inconsciente, pues es allí donde tiene sus raíces» (Pongs: 113). Para Lydia Cabrera, ese inconsciente atávico constituye el suelo nutricio del lirismo que se desprende de sus narraciones. En ese repositorio de tradiciones colectivas y experiencias humanas, la sensibilidad de la autora capta imágenes, colores, olores y sonidos, los reproduce a través de metáforas deslumbrantes, símiles inusitados, e imágenes impactantes heredadas de la lección vanguardista.

Con precisión de etnóloga, Lydia Cabrera cumple una recuperación poética del mito y del valor religioso que éste tenía en el mundo africano, confiriéndole una trascendencia estética antes desconocida. No sólo la autora renueva las imágenes míticas ya existentes transponiéndolas a sus textos literarios, sino que las re-crea estéticamente, dando vida a estructuras narrativas mito-poéticas de un pasado repetitivo, mítico ancestral, pero anclado en un tiempo histórico lineal. Todo esto se hace a través de un lenguaje que tiene como célula fundamental la metáfora, los giros idiomáticos que representan el asombro de un despertar, el mismo asombro que muy probablemente creó en un principio la necesidad de tener que explicar el presente.

En esas páginas, la historia del hombre se analiza desde otra perspectiva. El presente cronológico e histórico vuelve a encontrar

sus raíces en el mito, en el tiempo circular de los orígenes y, a la vez, se desprende de él. El círculo mitológico se re-encuentra, como una serpiente que se muerde la cola, y el cuento se convierte en «cuento de los orígenes» (Sini: 21). Se rememora un pasado que, como el Ifá, inunda el presente y recalca la durabilidad de todo momento como si el ahora fuera un vago recuerdo de un ayer lejano.

Al trasladar el mito oral a un contexto escrito, Lydia Cabrera no sólo consigue su recuperación como relato, sino también como vivencia, porque la autora reproduce la atmósfera de canto y baile que acompañan su realización y fruición comunitaria, intercalando en sus narraciones estribillos musicales en idioma africano. La música adquiere una función narratológica porque con su ritmo los estribillos contribuyen al desarrollo de la historias, a la vez que subrayan el carácter fronterizo del texto, en el cual el lenguaje musical y la expresión verbal escrita se alimentan recíprocamente.

La originalidad de las creaciones narrativas de Lydia Cabrera, sin embargo, reside en el estilo híbrido que logra forjar. La autora utiliza motivos de la literatura oral africana vehiculando técnicas modernas y vanguardistas, como los sueños y la interpolación de otras historias que confieren más realce y complejidad a la estructura. La búsqueda de los orígenes del presente a través de la recuperación del pasado se consigue mezclando fórmulas mágicas y conjuros —traspuestos directamente en su idioma africano original— con elementos estilísticos de altísimo refinamiento lírico, en modalidades que resultan afines al neo-gongorismo de la generación lorquiana. Al mismo tiempo, la utilización de elementos populares, frases y refranes castizos y criollos, reflejan el deliberado empeño en canalizar la expresión de la tradición oral en una forma literaria sincrética.

La heterogeneidad estilística de estos cuentos se alimenta también de *puns* o juegos de palabras, comentarios jocosos y burlones, y malicia socarrona. La sutil ironía, la parodia y el humorismo, que entrelazan las fibras de los cuentos de Lydia Cabrera, rompen el dramatismo y el horror surrealista de ciertas escenas y, al mismo tiempo, constituyen también un recurso a través del cual la autora da voz en su espacio literario a la esencia polifónica de la existencia cubana.

La sensibilidad creadora de Lydia Cabrera, dotada de lo que Lezama Lima llama «mágica y ceremoniosa curiosidad», se sirve de la poesía como instrumento epistemológico: metáforas y símiles son para la autora medios para penetrar y expresar los misterios de este mundo negro que es parte fundamental de la cultura cubana. «Todavía existen mundos», dice María Zambrano,

[...] lugares del planeta donde las cosas y los seres no han sido dominados del todo por el afán de definición, donde aún palpitan, asomándose por entre las rendijas de un mundo todavía sin cristalizar. La isla de Cuba es uno de esos lugares. (12)

Lo que consigue Lydia Cabrera es describir la substancia atávica de la realidad cubana sin encerrarla en definiciones establecidas. La magia narrativa de sus cuentos no sólo está en la realidad que se describe, sino también en el acierto metafórico de la palabra en el discurso mítico. Lydia Cabrera no añade nada desde el punto de vista ontológico, sino que desvela y revela lo que ya existe. Su gran mérito es el de haber acuñado el lenguaje más adecuado para retratar esta realidad simbólica y maravillosa.

En los relatos de Lydia Cabrera lo real se convierte en una presencia imaginativa, un asesoramiento arquetípico del tiempo y del

espacio, de lo físico y de lo mental. La metáfora y el símbolo resultan lenguajes universales, populares y enraizados en las fibras vitales del hombre.

Lydia Cabrera se impone como «poeta de la metamorfosis», porque logra captar y expresar un mundo alejado de las clasificaciones tranquilizadoras de la conciencia, una especie de mundo que se mueve entre el sueño y la vigilia, un mundo de mutaciones constantes y de esencial transformación (Zambrano: 1950, II).

Su praxis literaria se conforma como traducción cultural, que es al mismo tiempo redefinición cultural, generando piezas originales e inéditas que vuelven a afirmar de manera cada vez más definitiva el lugar que ocupan. Espacios liminares entre las designaciones de identidades, sus narraciones se convierten en procesos de interacción simbólica, en tejidos conectivos que impiden que las identidades se fijen en polos primordiales. El pasaje intersticial entre identificaciones fijas permite una hibridez cultural que acepta las diferencias sin jerarquías acogidas o impuestas. Los textos de Lydia Cabrera son lugares de nadie y de todos, donde se acoge toda sugestión y en donde se generan productos que nunca se pueden encerrar en una definición, sino que siempre se escapan por un camino sin fin.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DE LYDIA CABRERA

- CABRERA, Lydia (1971), *Ayapa: Cuentos de Jicotea*, Miami, Universal.
- (1972), *Por qué... Cuentos negros de Cuba*, Madrid, Ramos.
- (1974), *Yemayá y Ochún: Kariochas, Iyalochas y Olorichas*, Madrid, Ediciones C.R.
- (1975), *Anaforuana: ritual y símbolos de la iniciación en la sociedad secreta Abakuá*, Madrid, Ediciones C.R.
- (1976), *Francisco y Francisca: chascarrillos de negros viejos Peninsular Printing*, Miami, Universal.
- (1977), *Itinerarios del Insomnio: Trinidad de Cuba Peninsular Printing*, Miami, Universal.
- (1983), *Cuentos para adultos, niños y retrasados mentales*, Miami, Ultra Graphics Corporation.
- (1986), *Anagó: vocabulario lucumí: (el yoruba que se habla en Cuba)*, Miami, Universal.
- (1986), *La Regla Kimbisa del Santo Cristo del Buen Viaje*, Miami, Universal.
- (1986), *Otán iyebiyé: las piedras preciosas*, Miami, Universal.

- (1986), *Reglas de Congo: Mayombe Palo Monte*, Miami, Universal.
- (1987), *Supersticiones y buenos consejos*, Miami, Universal.
- (1988), *Los animales en el folklore y la magia de Cuba*, Miami, Universal.
- (1989), *Cuentos negros de Cuba*, Madrid, Icaria.
- (1992), *El monte: (Igbo - Finda, Ewe Orisha, Vititi Nfinda): (notas sobre las religiones, la magia, las supersticiones y el folklore de los negros criollos y el pueblo de Cuba)*, Miami, Universal.
- (1993), *Consejos, pensamientos y notas de Lydia E. Pinbán: copiados por P. Guayaba para la benemérita América Villiarbínbín*, Miami, Universal.
- (1993), *La laguna sagrada de San Joaquín*, Miami, Universal.
- (1994), *Páginas sueltas*, Miami, Universal.
- (2001), *Vocabulario Congo: (el Bantú que se habla en Cuba): español-congo y congo-español*, Miami, Universal.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LYDIA CABRERA

- CAIRO, Ana (2004), «Lydia Cabrera y la narración oral» en: Ana Vera Estrada (compiladora), *La oralidad: ¿ciencia o sabiduría?*, La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, pp. 8-21.
- CASTELLANOS, Isabel e INCLÁN, Josefina (editoras) (1987), *En torno a Lydia Cabrera: (cincuentenario de Cuentos negros de Cuba): (1936-1986)*, Miami, Universal.
- FERNÁNDEZ FERRER, Antonio (2004), «Las lenguas de Orula: entre “cuento negro” y “pat@kin.com”»; en: *La inexistencia de la literatura*

- hispanoamericana y otros desvelos*, Editorial Renacimiento, pp. 193-239.
- (2006), «Desde el umbral de un sueño: Lydia Cabrera en La laguna sagrada de San Joaquín», en: Emilia Perassi y Susanna Regazzoni (coordinadoras), *Mujeres en el umbral*, Sevilla, Renacimiento, pp. 173-198.
- FERNÁNDEZ, Mirta, MATEO, Margarita (*et ali.*) (2003), «Lydia Cabrera: otra descubridora de Cuba», *Revolución y Cultura*, Coloquio Mujeres latinoamericanas y caribeñas: cultura popular y cultura de masas, La Habana, Casa de Las Américas.
- FIGUEROA, Esperanza (1983), «Prólogo», en: Lydia Cabrera, *Cuentos para adultos, niños y retrasados mentales*, Miami, Universal, pp. 4-20.
- GUTIÉRREZ, Mariela (1986), *Los cuentos negros de Lyida Cabrera: estudio morfológico y esquemático*, Miami, Universal.
- (1991), *El cosmos de Lydia Cabrera: dioses, animales y hombres*, Miami, Universal.
- (1997), *Lydia Cabrera: aproximaciones mítico-simbólica a su cuentística*, Madrid, Verbum.
- HIRIART, Rosario (1978), *Lydia Cabrera: Vida Hecha Arte*, New York, Eliseo Torres & Sons.
- (1988), *Cartas a Lydia Cabrera (Correspondencia inédita de Gabriela Mistral y Teresa de la Parra) vida hecha arte*, Madrid, Torremozos.
- (1989), «Prólogo», en: Lydia Cabrera, *Cuentos negros de Cuba*, Madrid, Icaria.
- INCLÁN, Josefina (1976), *Ayapá y otras Otán Iyebiyé de Lydia Cabrera*, Miami, Universal.
- MONTES HUIDOBRO, Matías (1978), «Lydia Cabrera: observaciones estructurales sobre su narrativa», en: Reinaldo Sánchez (ed.), *Homenaje a Lydia Cabrera*, Miami, Universal, pp. 41-50.

- ORTUZART-YOUNG, Ada (1990), *Lydia Cabrera (1900). Cuba en Escritoras de Hispanoamérica: una guía bio-bibliográfica*, México, Madrid, Buenos Aires, Bogotá, Siglo Veintiuno Editores.
- PERERA, Hilda (1971), *IDAPO. El sincretismo en los Cuentos negros de Lydia Cabrera*, Miami, Universal.
- REGAZZONI, Susanna (2006), «La ambigua realidad afrocubana en los cuentos de Lydia Cabrera», en: Susanna Regazzoni (ed.), *Alma Cubana: Transculturación, Mestizaje e Hibridismo. The Cuban Spirit: Transculturation, Mestizaje and Hybridism*, Madrid/ Frankfurt a. M., Iberoamericana/Vervuert, pp. 143-165.
- RODRIGUEZ-MANGUAL, Edna M. (2004), *Lydia Cabrera and The Construction of an Afro-Cuban Identity*, North Carolina, University of North Carolina Press.
- SOTO, Sara (1988), *Magia e historia en los Cuentos negros, Por qué y Ayapá de Lydia Cabrera*, Miami, Universal.
- VALDÉS CRUZ, Rosa (1974), *Lo ancestral africano en la obra de Lydia Cabrera*, Barcelona, Vosgos.
- VARELA, Beatriz (1997), «Prólogo», en: Mariela Gutiérrez, *Lydia Cabrera: aproximaciones mítico-simbólicas a su cuentística*, Madrid, Verbum, pp. 5-20.
- ZAMBRANO, María (1950), «Lydia Cabrera, poeta de la metamorfosis», en *Orígenes*, nº 25, La Habana, pp. 11-15.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AA. VV., (1975), *La voz de Orula. Manual de creencias y ritos lucumíes*, Barcelona, Gráfica Manuel Pareja.
- AA. VV., (2003), *Historia de la Literatura Cubana*, Instituto de Literatura y Lingüística «José Antonio Portuondo Valdor», Ministerio de

Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente, vols. IV, La Habana, Letras Cubanas.

- AGBLEMAGNON, Francis N. (1969), *Sociologie des sociétés orales de Afrique Noire*, París, Silex.
- AGUESSY, Honorat (1982), «Percepciones y opiniones tradicionales africanas» en: Saw Alpha I., *Introducción a la cultura africana: aspectos generales*, Barcelona, Serbal, París, Unesco, pp. 77-95.
- ALPHA I., Saw (1982), *Introducción a la cultura africana: aspectos generales*, Barcelona, Serbal, París, Unesco.
- AUGÉ, Marc (1998), *Dios como objeto: símbolos, cuerpos, materias, palabras*, Barcelona, Gedisa.
- BAJINI, Irina (2000), *Il dio delle onde, del fuoco, del vento*, Milano, Sperling & Kupfer.
- BAJTÍN, Mijail (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- (1992), *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo Veintiuno.
- BANDINELLI, Martina (2007), *Cuba e la poesia negrista*, Pasian di Prato, Udine-Italia, Campanotto.
- BASCOM, Roger (1969), *Ifa Divination*, Bloomington, Indiana University Press.
- BARNET, Miguel (1983), *La fuente viva*, La Habana, Letras Cubanas.
- BARTOLUSSI, Marisa (1990), *El cuento infantil cubano: un estudio crítico*, Madrid, Pliegos.
- BHABHA, Homi (1994), *The Location of Culture*, London, Routledge.
- BLOUCHE-BENVENISTE, Claire (1998), *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*, Barcelona, Gedisa.
- BRETON, André (1972), *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Seix Barral.
- BROWDER, Clifford (1967), *André Breton, Arbiter of Surrealism*, Genève, s.e.

- BUENO, Salvador (1957), *La letra como testigo*, Santa Clara, Cuba, Universidad Central de Las Villas.
- (1963), *Historia de la Literatura Cubana*, La Habana, Nacional de Cuba.
- CALAME-GRIAULE, Genevieve (1970), «Pour une étude ethnolinguiste des littératures orales africaines», en: *Languages*, 18, París, s. e.
- CAPPELLETTI, Angel J. (1972), *Los fragmentos de Heráclito*, Venezuela, Tiempo Nuevo.
- CARPENTIER, Alejo (1964), «De lo real maravilloso americano», *Tientos y diferencias*, México, Universidad Autónoma de México, pp. 126-141.
- CASTELLANOS, Jorge e Isabel (1988), *Cultura afrocubana 1. El negro en Cuba: 1492-1844*, Miami, Universal.
- (1988), *Cultura afrocubana 2. El negro en Cuba: 1845-1959*, Miami, Universal.
- (1992), *Cultura afrocubana 3. Las religiones y las lenguas*, Miami, Universal.
- (1994), *Cultura afrocubana 4. Letras, música y arte*, Miami, Universal.
- CASTILLO, José Miguel (1976), *Ifá en la tierra de Ifá, Manual de recitaciones para santeros y babalaos de las reglas lucumíes*, Miami, Universal.
- CHEVRIER, Jaques (1974), *Littérature nègre*, París, Armand Collin.
- COLOMBRES, Adolfo (1997), *Celebración del lenguaje*, Buenos Aires, Ediciones del Sol.
- CONTRERAS, Gilberto González (1936), «La poesía negra», en: *Revista Bimestre Cubana*, 37, La Habana, pp. 30-42.
- CREUS, Jacint (2005), *Curso de literatura oral africana*, Barcelona, Ceiba.
- CUERVO HEWITT, Julia (1988), *Aché, presencia africana: tradiciones yoruba-lucumí en la narrativa cubana*, New York, Peter Lang.

- DEPESTRE, René (1970), «Haïti ou la Négritude Dévoyée», en: *AfricAsia*, 6, París, pp. 30-41.
- DE TORO, Alfonso (2006), «Figuras de la hibridez. Fernando Ortiz: transculturación. Roberto Retamar: Calibán», en: Susanna Regazzoni (ed.), *Alma Cubana: Transculturación, Mestizaje e Hibridismo. The Cuban Spirit: Transculturation, Mestizaje and Hybridism*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 15-35.
- DI LEO, Octavio (2001), *El descubrimiento de África en Cuba y Brasil: 1889-1969*, Madrid, Colibrí.
- DIAGNE, Pathé (1982), «Renacimiento africano y cuestiones culturales», en: Saw Alpha I. *Introducción a la cultura africana: aspectos generales*, Barcelona, Serbal, París, Unesco, pp. 117-165.
- DÍAZ, Duanel (2006), *Los límites del origenismo*, Madrid, Colibrí.
- DÍAZ NARBONA, Inmaculada (1989), *Los cuentos de Birago Diopp: entre la tradición africana y la escritura*, Cádiz, Universidad, Servicio de Publicación.
- DUNO GUTTBER, Luis (2003), *Solventando las diferencias: la ideología del mestizaje en Cuba*, Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- DURAND, Gilbert (2003), *Mitos y sacerdotes: introducción a la mitología*, Buenos Aires, Biblos.
- ELIADE, Mircea (1969), *The Quest: History and Meaning in Religion*, Chicago, University of Chicago Press.
- ÉQUILBECQ, François-Victor (1913), *Essai sur la littérature merveilleuse des noirs, suivi de Contes indigènes de l'ouest africain*, 3 vols, París, Maisonneuve et Larouse.
- ESQUENAZI PÉREZ, Martha (2004), «Relaciones poético-musicales en la tradición oral», en: Ana Vera Estrada (compiladora), *La oralidad: ¿ciencia o sabiduría?*, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinelo, La Habana, pp. 104-118.

- FAGG, William (1982), *Yoruba Sculpture of West Africa*, New York, Alfred A. Knoff.
- FARRIS THOMPSON, Robert (1976), *Black Gods and Kings*, Bloomington, Indiana University Press.
- FEIJOO, Samuel (1960), *Diario abierto: temas folklóricos cubanos*, La Habana, Departamento de Estudios Hispánicos.
- (1965), *Sabiduría Guajira: refranes, adivinanzas, dicharachos, trabalenguas*, La Habana, Universitaria.
- (1986), *Mitología cubana*, La Habana, Letras Cubanas.
- FELDMANN, Susan (1975), *African Myths and Tales*, New York, Western States Folklore Society.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Mirta (2004), *A la sombra del árbol tutelar*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- FERNÁNDEZ MORENO, César (1972), *América Latina en su literatura*, México, Siglo Veintiuno.
- FERREIRO, Emilia (compiladora) (1998), *Relaciones de (in)dependencia entre oralidad y escritura*, Barcelona, Gedisa.
- FINNEGAN, Ruth (1970), *Oral literature in Africa*, Oxford, Oxford University Press.
- FORNET, Ambrosio (1967), *Antología del cuento cubano contemporáneo*, México, Era.
- FUENTES GUERRA, Jesús y SCHWEGLER, Armin (2005), *Lengua y ritos del Palo Monte Mayombe. Dioses cubanos y sus fuentes africanas*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- GALIMBERTI, Umberto (2008), *Gli equivoci dell'anima*, Milano, Feltrinelli.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1975), «El mar del tiempo perdido», *Todos los cuentos*, Barcelona, Gráfica Guada.

- GARCÍA RONDA, Denia (2004), «Cuento oral, cuento escrito: un diálogo», en: Ana Vera Estrada (compiladora), *La oralidad: ¿ciencia o sabiduría?*, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinelo, La Habana, pp. 120-134.
- GENETTE, Gérard (1976), *Figure III. Discorso sul racconto*, Torino, Einaudi.
- (1989), *Soglie*, Torino, Einaudi.
- GLEASON, Judith (1971), *Orisha, The Gods of Yoruba land*, New York, Atheneum.
- (1973), *A Recitation of Ifa, Oracle of the Yoruba*, New York, Grossman Publishers.
- GÓMEZ PELLAN, Eloy (1999), *Tradición oral*, Universidad de Cantabria, Santander.
- GONZÁLEZ MARIÑO, Flavia (2004), «Oralidad y escritura: dualidades en la mitología de la Regla de Ocha-Ifá», en: Ana Vera Estrada (compiladora), *La oralidad: ¿ciencia o sabiduría?*, La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinelo, pp. 136-148.
- GORÖG, Veronika (1981), *Littérature orale d'Afrique noire: bibliographie analytique*, Parise, G.-P. Maisonneuve et Larose.
- GUANCHE, Jesús (2002), *Transculturación y africanía*, La Habana, Extramuros.
- GUILLÉN, Nicolás (1982), *Páginas vueltas. Memorias*, La Habana, Unión. Unión de Escritores y Artistas de Cuba.
- HAVELOCK, Eric A. (1996), *La musa aprende a escribir: reflexiones sobre oralidad y escritura desde la antigüedad hasta el presente*, Barcelona, Paidós.
- KESTELLOTT, Lilyan. (1981), *Anthologie négro-africaine*, Verviers, Nouvelles Editions Marabout.

- KNAPPERT, John (1988), *Reyes, dioses y espíritus de la mitología africana*, Madrid, Anaya.
- KRISINSKY, Wladimir (1998), *La novela en sus modernidades: a favor y en contra de Bajtín*, Madrid, Iberoamericana.
- KUTZINSKI, Vera M. (2006), «Literatura Afrohispanoamericana», en: González Echevarría Roberto y Pupo-Walker Enrique (eds.), *Historia de la Literatura Hispanoamericana. El siglo XX*, Vol. II, Madrid, Gredos, pp. 188-210.
- JUNG, Carl (1934-1954), *The Archetypes and The Collective Unconscious*, Princeton, N.J., Bollingen.
- LABRIE, Vivian (1984), «Cartographie et analyse graphique de l'univers physique du conte à odysée», en: *Le conte, pourquoi? Comment?*, París, CNRS, pp. 540-562.
- LACHATAÑERÉ, Rómulo (1938), *¡¡Oh, mío Yemayá!!*, Manzanillo, El Arte.
- (2004), *El sistema religioso de los afrocubanos*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- LAHAYE GUERRA DE, Rosa María (2004), «Sobre la naturaleza de los patakies. Notas para un estudio», en: Ana Vera Estrada (compiladora), *La oralidad: ¿ciencia o sabiduría?*, La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, pp. 138-154.
- LEAL, Luis (1971), *Historia del cuento hispanoamericano*, 2º ed., México, de Andrea Ediciones.
- MARTÍNEZ FURÉ, Rogelio (1979), *Diálogos imaginarios*, La Habana, Editorial Arte y Literatura.
- MONTEJO ARRECHEA, Carmen V. (2004), *Sociedades negras en Cuba, 1878-1960*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- MORENO FRAGINALS, Manuel (2001), *El ingenio. Complejo económico social cubano del azúcar*, Barcelona, Crítica.
- NIETZSCHE, Friederich (1909), *The Birth of Tragedy from the Spirit of Music*, Edimburg, s.e.

- OLSON, David R., TORRANCE, Nancy (1995), *Cultura escrita y oralidad*, Barcelona, Gedisa.
- ONG, Walter J. (1987), *Oralidad y escritura: tecnología de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ORTIZ, Fernando (1941), «Martí y las razas», *Revista Bimestre Cubana*, XLVIII, La Habana, Sociedad Económica de Amigos del País.
- (1973), *Los negros brujos*, Miami, Universal.
- (1987), *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- (2001), *La africanía de la música folklórica cubana*, La Habana, Letras Cubanas.
- PELTON, Robert D. (1980), *The Trickster in West Africa: a Study of Mythic Irony and Sacred Delight*, Berkeley, University of California Press.
- PERASSI, Emilia y REGAZZONI, Susanna (coordinadoras) (2006), *Mujeres en el umbral: la iniciación femenina en las escritoras hispánicas*, Sevilla, Renacimiento.
- PLATÓN (1959), *El Sofista*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos.
- (1987), *El banquete*, Madrid, Aguilar.
- PONGS, Hermann (1952), «La imagen poética y lo inconsciente», en: *Psicología del lenguaje*, Buenos Aires, Paidós.
- RAMA, Ángel (1982), *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI.
- (1984), *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte.
- REGAZZONI, Susanna (1999), «Escritoras cubanas», en: *Studi di letteratura ispano-americana*, n° 30, pp. 95-103.
- (2000), «Mito y experiencias en algunas escritoras cubanas contemporáneas», en: *Actas del XXIII Congreso Internacional de Hispanistas. III. Hispanoamérica. Lingüística. Teoría literaria*. Madrid, Castalia, pp. 362-367.

- (ED.) (2001), *Cuba: una escritura sin fronteras*, Madrid/ Frankfurt a. M., Iberoamericana Vervuert.
- (2003), *Narrative femminili tra mito e realtà*, Venezia, Università Ca'Foscari di Venezia.
- (2005), *Storie di Fondazione Storie di Formazione. La donna e lo schiavo nella Cuba dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni.
- (ED.) (2006), *Alma Cubana: Transculturación, Mestizaje e Hibridismo. The Cuban Spirit: Transculturation, Mestizaje and Hybridism*, Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana Vervuert.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1972), «Tradición y renovación» en: César Fernández Moreno, *América Latina en su literatura*, México, Siglo Veintiuno, pp. 42-58.
- (2001), *Acriollamiento y discurso escritloral caribeño*, La Habana, Letras Cubanas.
- SARTRE, Jean Paul (1948), «Orphée Noir», introducción a: Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de la langue française*, París, P.U.F.
- SÉDAR SENGHOR, Léopold (1964), *Liberté I: Négritude et Humanisme*, París, Seuil.
- SENE, Simón M. (1985), *La parole pensée. Imperatifs et contraintes dans la littérature orale*, París, Notre Librairie.
- SINI, Carlo (2003), *L'analoga della parola*, Milano, Jaca Book.
- (2004), *Raccontare il mondo. Filosofia e cosmologia*, Milano, Jaca Book.
- SYDNEY SMITH, Robert (1969), *Kingdoms of the Yoruba*, London, Methuen and Co. Ltd.
- TORRES-CUEVAS, Eduardo (2006), *En búsqueda de la cubanidad*, II tomos, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- TORRES DE, Guillermo (1995), *¿Qué es el superrealismo?*, Buenos Aires, Columba.

- VALDÉS, Berardo (1976), *Panorama del cuento cubano*, Miami, Universal.
- VALDÉS, Sergio (1987), *Las lenguas del África Subsahariana y el español de Cuba*, La Habana, Academia.
- VEGA GONZÁLEZ, Susana (2000), *Mundos mágicos. La otra realidad en la narrativa de autoras afroamericanas*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de publicaciones.
- VIÑAS PIQUER, David (2002), *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel.
- ZAPATA, Ángel (2002), *El vacío y el centro: tres lecturas en torno al cuento breve*, Madrid, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa, Fuente-toja.
- ZAVALA, Iris M. (1991), *La posmodernidad y Mijail Bajtín. Una poética dialógica*, Madrid, Espasa-Calpe.

ÍNDICE

PRÓLOGO, <i>por Paola Mildonian</i>	9
INTRODUCCIÓN	17

I. FRONTERAS NARRATIVAS

1. DE LA TRADICIÓN MITOLÓGICA AL CUENTO LITERARIO	33
1.1 Antropología / ficción	36
1.2 Universalidad / especificidad	50
2. LA FASCINACIÓN MUSICAL DE LAS PALABRAS	59
2.1 La musicalidad de la escritura	63
2.2. Música ritual / narración	75
3. LA DIMENSIÓN SAGRADA EN EL RELATO PROFANO	82
3.1 De los yorubas africanos a los lucumíes cubanos	83
3.2 El universo religioso afrocubano en el espacio narrativo	89

II. FRONTERAS ESTILÍSTICAS

1. HACIA UNA NUEVA CONFORMACIÓN TEXTUAL: LA <i>ORALATURA</i>	117
1.1. Oralidad y escritura: entrar y salir del texto	120
1.2. La dimensión comunitaria del cuento oral en el relato escrito	138
2. DEL HUMOR DIALÓGICO AL SÍMBOLO	146
2.1. Carnaval negro: hacia la polifonía existencial	147
2.2. Palabras que hablan: la apertura simbólica	160
3. RESCRIBIR LA TRADICIÓN: LA HUELLA VANGUARDISTA	168
3.1. El surrealismo: de búsqueda ontológica a instrumento estético	173
3.2. Mitologizar / Metaforizar	183
BIBLIOGRAFÍA	199
Bibliografía de Lydia Cabrera	199
Bibliografía sobre Lydia Cabrera	200
Bibliografía general	202

