

Pareja O 1



## **Transculturación y oralidad en Lydia Cabrera**

Requisito parcial para optar al título de Magíster en Literatura

**MAESTRÍA EN LITERATURA**

**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA**

**2016**

**EDUARDO JOSÉ PAREJA ORTIZ**

**Directora:**

**DRA. LUZ MARINA RIVAS**

Yo, Eduardo José Pareja Ortiz, declaro que este trabajo de grado, elaborado como requisito parcial para obtener el título de Magíster en Literatura en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Javeriana, es de mi entera autoría excepto en donde se indique lo contrario. Este documento no ha sido sometido para su calificación en ninguna otra institución académica.

Eduardo José Pareja Ortiz

12 de febrero 2016

## **Agradecimientos**

A mi esposa por todo.

A Juli por su alegría.

A Juan Pablo por su luz.

A mi mamá por su entrega.

A Luz Marina por su dedicación y paciencia.

## Índice

Portada.....	1
Índice.....	4
Introducción.....	5
Capítulo I: Transculturación y oralidad.....	10
1.1 Una aproximación a la oralidad.....	17
1.2 Transculturación o el amestizamiento cultural cubano.....	24
1.3 Transculturación.....	26
Capítulo II: Entre la oralidad y los cuentos negros.....	30
2.1 El yoruba en Cuba: lengua lucumí.....	38
2.2 Antecedentes del interés africanista en Cuba.....	48
2.3 Oralidad en los cuentos negros.....	51
2.4 Lenguaje.....	54
2.5 Estructuración literaria.....	62
2.6 Cosmovisión.....	66
Capítulo III: Una mirada negra en Cabrera.....	76
3.1 Tradición oral en la estética de Lydia Cabrera.....	80
Bibliografía.....	89

## Introducción

El apoyo principal de este trabajo es Lydia Cabrera (1899–1991), la cual fue una destacada etnóloga, investigadora y narradora cubana. Sus estudios sobre la presencia y huellas de la cultura africana en la Isla son de vital importancia en América y su estudio es perentorio en la academia.

Por un tiempo se radicó en Francia donde publicó sus *Contes nègres de Cuba* (1936), basados en relatos oídos de viva voz durante su infancia y en sus investigaciones durante unos dos meses en Cuba, los cuales habían aparecido indistintamente en revistas europeas. Regresó a Cuba en 1938 y continuó en esta labor que, al alejarse cada vez más de la ficción literaria, derivó hacia un estudio de la cultura afrocubana en sus aspectos lingüísticos y antropológicos. Fue partidaria en el folclore afrocubano por Fernando Ortiz y siguió con la labor del etnólogo cubano.

La primera edición en español de *Cuentos negros de Cuba* se publicó en 1940, en La Habana y en 1948 apareció su segundo libro de ficción, *Por qué... cuentos negros de Cuba* (1954). Estos textos, junto a su tercer volumen de relatos, *Ayapá: cuentos de Jicotea* (1971), se caracterizan por su relieve literario y constituyen un documento sumamente valioso del concepto vital de las manifestaciones primitivas de una civilización: la afrocubana. Sus cuentos abarcan desde los relatos míticos hasta las anécdotas humorísticas y exploran temas como el universo africano y sus orígenes, los animales personificados y su mundo, el africano y su relación con los dioses, los animales y la naturaleza, así como la cosmovisión africana, su destino y sus por qué. Su fuente puede ser

de inspiración africana, afrocubana o criolla, según los factores que modelan cada relato. Con este recorrido Cabrera publicó *El Monte* (1954) en donde se dedica por completo a estudiar los orígenes de la Santería, nacida de la mezcla de las deidades del panteón yoruba con los santos católicos. Este texto es considerado como un hito fundamental de los estudios de las religiones de origen africano en Cuba y el resto del Caribe.

La síntesis de Lydia Cabrera me ha llevado a reflexionar sobre instantes importantes de mi infancia. Recuerdo el día en que descubrí que la literatura no era solo de enanos, ogros o princesas. Mi mamá llegó esa noche con un relato de Edgar Allan Poe y descubrí que un corazón tiene el poder de enloquecer a una persona y que la narración puede hablarme y preguntarme. Desde ese día el misterio y las nuevas formas de narrar un tema despertaron mi interés literario y prosperó en mí un proyecto de vida y sobre todo, en mi labor profesional.

Desde mi trabajo como docente, la literatura me ha dado la oportunidad de entablar un diálogo conmigo mismo y con voces procedentes de otros tiempos y lugares. A través de la lectura trascendemos nuestra vida individual, nos apropiamos de una herencia cultural y nos incorporamos a la indagación sobre la condición humana, que se forma en el ámbito simbólico.

En este sentido, la literatura latinoamericana a partir de la segunda mitad del siglo XX, intenta arduamente explorar las tradiciones míticas de diferentes pueblos. Los siguientes autores han explorado el potencial del mito: Augusto Monterroso en *La oveja negra y demás fábulas* (1969), Juan José Arreola en *Bestiario* (1959) y el mismo Horacio Quiroga en *Cuentos de la Selva* (1918). Además, cabe destacar otros dos escritores que

exploran el legado mítico de occidente; Jorge Luis Borges y Julio Cortázar; el primero se nutre de la tradición judía y Cortázar utiliza situaciones del presente, fusionando la figura mítica y clásica con una experiencia urbana de mediados del siglo XX; ejemplo de ello es la hechicera Circe. Estos autores exploran en sus relatos el mito inserto en espacios de la modernidad e insisten en su capacidad para hacer preguntas en momentos críticos.

Lo expuesto en el apartado anterior, me preparó al encuentro con la obra de Lydia Cabrera. Esta antropóloga ha trabajado por más de sesenta años revitalizando la literatura cubana con influencia africana. Su obra cumbre *Cuentos negros de Cuba* (1940) le muestra al lector la matriz simbólica africana como parte de la herencia cultural del Caribe. Este libro sitúa la mitología afroantillana como referencia indispensable para pensar procesos de identidad híbridos. Por ejemplo, Cabrera recoge las historias orales sobre el Taita Jicotea y el Taita Tigre, los cuales provienen de una tradición africana de origen yoruba y despliega su tejido simbólico para construir un estilo narrativo propio que establece un diálogo entre la antropología, la oralidad, y la literatura.

En los relatos de Cabrera, las fronteras narrativas se conforman a partir de tres legados de la tradición africana en Cuba: el mito, la música y la religión. Sus cuentos evidencian un intenso proceso de transculturación, donde las matrices culturales traídas por los esclavos se insertan en las tendencias vanguardistas de su momento.

El hilo conductor del siguiente texto es precisamente el diálogo entre la oralidad, la transculturación y la literatura de Lydia Cabrera. Cabe aclarar que, al hablar de oralidad frente a la literatura, se trata de retomar aspectos constitutivos de las fuentes culturales de Cuba, es decir, este país hay que observarlo desde su historia afrocubana con los matices religiosos y todo lo relacionado con la transculturación afrocubana. Por ello este trabajo va

encaminado a analizar cómo a través de la oralidad se evidencia la transculturación de la cultura yoruba y la cultura cubana.

En cuanto a la estructura, en el primer capítulo busco explorar el concepto de transculturación y visualizar conceptualmente el sincretismo que existe en Cuba, especialmente en la cultura yoruba. Para esto reviso conceptos de autores como Paul Giroy, quien elaboró la noción de *Black Atlantic* (1993), Fernando Ortiz con su interesante estudio *Los negros brujos* (1995) y Ángel Rama con su importante obra *Transculturación narrativa en América latina* (1982) entre otros. Otro elemento fundamental en este capítulo es la oralidad como fundamento de análisis en la obra de Cabrera. Los referentes principales son: Walter Ong con su libro *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra* (1987), Carlos Pacheco con su artículo "Sobre la construcción de lo rural y lo oral en la literatura hispanoamericana." (1995) y Pilar Almoína de Cabrera con su artículo "*Literatura oral tradicional: señal de identidad hispanoamericana*", incluido en una compilación de su autoría, *Más allá de la escritura: la literatura oral*, (2001). Para finalizar este capítulo, argumento a través de Rama las tres estructuras funcionales de la cultura en el proceso de transculturación: la lengua, las estructuras literarias y la cosmovisión.

En el segundo capítulo construyo una aproximación de contexto sobre la llegada de los esclavos a Cuba. El teórico que apunta a esta reflexión es Fernando Ortiz junto con la historiadora Olga Portuondo, con su libro *Entre esclavos y libres de Cuba colonial, Santiago de Cuba* (2003) entre otros autores. Esta reflexión va en busca de los orígenes de los relatos de Lydia Cabrera para una mayor comprensión de la transculturación en búsqueda del interés africanista en Cuba. En una segunda parte de este capítulo se analiza el fundamento de los patakies, la oralidad y su importancia en la obra de Cabrera. Pero este

análisis desemboca en tres grandes componentes semánticos, los cuales dan un orden analítico para los *Cuentos negros de Cuba*: lenguaje, estructuración literaria y cosmovisión. A partir de estas tres categorías seleccioné una serie de relatos provenientes de *Cuentos negros de Cuba* que muestran una transculturación a través de la oralidad.

En el tercer capítulo y último capítulo, lo dedico a la reflexión sobre la propuesta de Lydia Cabrera. Retomo elementos de oralidad y la transculturación para poder concluir significativamente cuáles son las características estéticas que propone Cabrera. Con esto la importancia de la oralidad y la pertenencia de la autora frente a la transculturación afrocubana, será la focalización de este apartado.

## Capítulo I

### Transculturación y oralidad

En la elaboración de este trabajo es importante revisar algunos autores que de una u otra forma logran reflexionar sobre la construcción de pensamiento e identidad afrodescendientes en el Caribe. Diversos intelectuales han estudiado las características sociales de la población negra, delimitando su condición de esclavos y la pertenencia a un nuevo mundo.

Uno de estos autores es Paul Gilroy con el concepto de *Black Atlantic* (1993), el cual se refiere al océano Atlántico elevándolo a una propia esfera cultural por haber sido el escenario histórico de la trata de esclavos y de la esclavitud. Es aquí donde él identifica unos efectos culturales, que se caracterizan por cambios continuos dejando poco espacio para elementos estáticos y esencialismos de entidades cerradas. Con esto Gilroy se distancia de construcciones nacionales y étnicas de identidad para dedicarse a diversos procesos de mezclas, hibridaciones, heterogeneidades en la historia y cultura de los esclavos africanos y de sus descendientes.

En la medida en que se toman las mezclas culturales como la regla y no como una excepción se evita la búsqueda de la autenticidad cultural, la que anteriormente era la preocupación prioritaria de los investigadores de las culturas afroamericanas. Ya no hay la necesidad de identificar en estas culturas africanismos puros o sincretismos impuros.

Tampoco hay que ir buscando la formación de nuevos grupos, es decir los procesos de etnogénesis. Se debe más bien estar preparado para encontrar una heterogeneidad que ya no será considerada como impureza sino como expresión de creatividad. Esto es también la base para "the changing same" de Gilroy, es decir, el cambio del idéntico que es un concepto que se puede relacionar la continuidad con el cambio.

Las reflexiones planteadas por Giroy son fundamentadas en un largo período de la colonia, gracias a que el contacto y la relación entre indígenas, esclavos africanos y europeos habrían de producir un profundo proceso de mestizaje biológico, cultural y social. El mestizaje permitió invisibilizar a un importante porcentaje de indígenas y negros bajo un manto ambiguo y contradictorio sobre el cual se han inscrito los sueños de blanqueamiento de la región. Peter Wade en "Población negra y la cuestión identitaria en América Latina" (2008) afirma que:

La mezcla se entiende como el modo de conformar una población nacional; el indigenismo es el reconocimiento de la población autóctona, pero como un origen más bien que una presencia contemporánea, ya que se espera la integración final de la población indígena; el blanqueamiento es la espera de un futuro nacional más blanco y menos negro e indígena. (Wade, 120).

El mestizaje ha sido visto como la base para la construcción de la identidad nacional en muchas naciones de América Latina, tanto de parte de las élites nacionales que han asumido la tarea de crear las identidades, como de los estudiosos que han investigado el proceso histórico de construir la nación. Además, la idea de que todos somos mestizos es algo que se escucha y que tiene resonancia en todas las clases sociales de la región caribeña

En este sentido nacionalista, la ideología del mestizaje se apoya en la idea de que la nación poscolonial se fundamentaba en la mezcla que se dio durante la época colonial entre africanos, indígenas y europeos (Wade, 122). La nueva nación independiente llevaría más allá el proceso de mezcla, hacia una nación cada vez más homogénea. Este tipo de ideología ha sido documentada para los casos de Colombia, Ecuador, Brasil, Venezuela, México y sobre todo la región del Caribe.

Con la publicación en español de *Cuentos negros de Cuba* en 1940, Lydia Cabrera, quien dedicó toda su vida al estudio y divulgación de la cultura afrocubana, propone otra manera de restauración al prestar su autoría a mitos y leyendas ancestrales de origen yoruba, ewe y bantú aún vivos, transculturados, algunos con huellas de actualidad. En 1936, cuando apareció traducido en Francia en una primera edición, causó la admiración de críticos y lectores, y con este baño parisino de modernidad se publicó en su idioma original cuatro años más tarde.

Las historias literarias valoran los *Cuentos negros de Cuba* como instante significativo de la literatura afrocubana. No ignoran la existencia de una literatura oral, actuante, transmitida de generación en generación y con particular importancia, los elementos de las prácticas de la Regla de Ocha (santería), así como la conservación de una memoria como resguardo de identidad frente a la cultura dominante: son los patakíes, los consejos, los refranes, fábulas y proverbios que, aunque ya transculturados, tienen un origen yoruba y que hoy la escritura en castellano guarda en las libretas de santería y en el caudal memorioso de los babalaos o babalawos y santeros.

En el prólogo a la primera edición castellana, Fernando Ortiz (cabe aclarar que era el cuñado de Cabrera) apunta significativamente:

No hay que olvidar que estos cuentos vienen a las prensas por una colaboración, la del folklore negro con su traductora blanca. Porque también el texto castellano es en realidad una traducción, y en rigor sea dicho, una segunda traducción. Del lenguaje africano (yoruba, ewe, o bantú) en que las fábulas se imaginaron, éstas fueron vertidas en Cuba al idioma amestizado y dialectal de los negros criollos. Quizás la anciana morena que se las narró a Lydia ya las recibió de sus antepasados en lenguaje acriollado. Y de esta habla tuvo la coleccionista que pasarlas a una forma legible en castellano... (2).

Los *Cuentos negros de Cuba* son narraciones que, de cierta manera, comienzan a portar la voz de una población esclava que intenta, mediante la repetición oral de sus fábulas y mitos, recordar el acontecimiento mítico, regresar al tiempo sagrado primitivo y desde allí, como medio de liberación, re-actualizar el paraíso perdido desde donde fueron desprendidos. Todo esto rodeado de los componentes estilísticos elaborados por Cabrera gracias a su formación europea y sus recursos surrealistas.

Ahora bien, las narraciones permiten ver el texto literario como el lugar en que confluye el componente socio político (las relaciones determinadas por un sistema de producción esclavista) con el pensamiento mítico heredado de las tradiciones primitivas que llegan y se desarrollan en la isla. Al integrar en un texto literario unificado, el cuento, diversos elementos sociales y culturales, los cuentos pueden leerse como una manifestación visible del sincretismo, elemento constitutivo de las culturas afroamericanas que se fusiona

con las bases surrealistas europeas introducidas por Cabrera en su narrativa. Entonces se puede pensar que claramente existe una relación de hibridación cultural como la llama García Canclini.

Para poder entender mejor lo anterior, existe un fenómeno complejo cultural manejado por García Canclini en su libro *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. (2001) el cual nos advierte que este fenómeno de la hibridación puede comprenderse como una dinámica de lo popular que se reacomoda a una interacción compleja con la modernidad. Esto es lo que él llama, precisamente, "reconversión cultural" (39) . Se trata de un proceso por el cual las culturas populares lejos de desaparecer se rearticulan en nuevas formas, reconvirtiendo así su producción en capital cultural que participa del nuevo circuito capitalista. Lo tradicional se convierte en tradicional-moderno y nuevas prácticas híbridas se generan por la coexistencia simultánea de distintos subsistemas simbólicos. Así, dentro de esta lógica económica, social y cultural múltiple, la hibridación cultural afecta todos los órdenes de producción simbólica: la hibridación reconcilia las contradicciones entre lo moderno y lo tradicional. Claramente las narraciones de Lydia Cabrera se encuentran en esta hibridación donde los conocimientos, costumbres ideologías, etc. africanas ya no están solas, es decir hablamos de un movimiento afroantillano y la relación entre la oralidad y los elementos vanguardistas en la escritura de Cabrera.

Ahora bien, en el libro *Culturas híbridas* (2001) de Néstor García Canclini, constituye un punto de inflexión en el pensamiento latinoamericano sobre las modalidades de indagación e interpelación de los fenómenos culturales.

Desde las visiones clásicas, era posible distinguir, separar y -en algunos casos- confrontar tipos o formas de cultura: existía una “cultura dominante”, otra “dominada”; “hegemónica” y “subalterna”; “masiva” y “popular”. Cada tipo cultural era objeto de reflexión de distintas disciplinas: los folkloristas hacían suyo “lo popular”, los críticos de arte, los estudiosos de letras, aquellas manifestaciones comprendidas en el circuito de la cultura “cultura” o de élite. A posteriori, los comunicólogos delimitaron su propio campo para examinar las producciones vinculadas con el desarrollo de los medios masivos de información.

Sin embargo, desde mediados de la década del ochenta, el impacto de las tecnologías de información fue redefiniendo las relaciones entre los circuitos culturales establecidos y, consecuentemente, estallaron los cercos disciplinarios y los antiguos mapas conceptuales.

García Canclini en el primer apartado de *Culturas híbridas* describe este proceso:

Así como no funciona la oposición abrupta entre lo tradicional y lo moderno, tampoco lo culto, lo popular y lo masivo están donde nos habituamos a encontrarlos. Es necesario deconstruir esa división en tres pisos, esa concepción hojaldrada del mundo de la cultura, y averiguar si su hibridación puede leerse con las herramientas de las disciplinas que lo estudian por separado: la historia del arte y de la literatura, que se ocupan de ‘lo culto’; el folklore y la antropología, consagrados a lo popular; los trabajos sobre comunicación, especializados en la cultura masiva. Necesitamos ciencias sociales nómadas, capaces de circular por las escaleras que comunican esos

pisos. O mejor: que rediseñen los planos y comuniquen horizontalmente los niveles.  
(20).

Lo “moderno y tradicional”, “culto y popular”, “hegemónico y subalterno” constituyeron dicotomías desde las que se pensaron los procesos constitutivos de la cultura que no permitieron leer las interrelaciones entre los diferentes circuitos de producción cultural. La noción de “hibridez” reconoce las culturas latinoamericanas como múltiples, es decir, la hibridez es el resultado de la “sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento”. Para García Canclini la hibridación es un proceso y una condición. Permite mirar el pasado cultural y pensar las lógicas de producción cultural en el presente.

... implica fundamentalmente un proceso de resimbolización, de rituales y del capital cultural heredado y acumulado por la memoria histórica que frente a nuevas condiciones materiales de existencia se transforma proponiendo nuevas combinatorias simbólicas como formas de resolver conflictos de orden social, económico y cultural en general. El híbrido cultural es el resultado del conflicto entre fuerzas sociales mediatizadas a través de un proceso de resimbolización.”(40)

Para este trabajo, es necesario hablar sobre hibridación, para poder comprender las relaciones de símbolo y resimbolización de una cultura, pero García Canclini ejerce su reflexión considerando ya una cultura mediatizada por los cambios tecnológicos para una producción cultural actual. Muy cercano al concepto de hibridación está el de transculturación, más próximo también a la época en que Lydia Cabrera escribió su obra y concepto reelaborado por Ángel Rama para el estudio de la literatura latinoamericana.

A lo largo de la historia cubana, el etnógrafo cubano Fernando Ortiz propuso el término “transculturación” para definir el fenómeno amplio y complejo que es el choque entre culturas, en el que tanto se ganan como se pierden características en pro del alcance de una nueva figura cultural. Vale recordar tal definición en palabras de Fernando Ortiz en *Los negros brujos* (1995):

Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglonorteamericana acculturation, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación (71).

Con la anterior cita se puede aclarar o establecer que el africano que llega como esclavo a la Cuba colonial trae consigo la creencia de la unión mística del hombre con la naturaleza que lo rodea, creencia que ha perdurado hasta nuestros días, la cual establece como dogma el que todo agente perturbador de la armonía universal deba ser eliminado por las fuerzas de la naturaleza misma para que la unidad cósmica vuelva a ser restablecida. Este mandamiento le servirá de mucho al hombre negro en las adversidades de la esclavitud y se ve reflejado en sus creencias, en su lengua lucumí y en los patakíes utilizados en Lydia Cabrera para su recreación artística.

## 1.1 Una aproximación a la oralidad

En este apartado, necesariamente hay que dialogar con varios autores. Uno de ellos es Carlos Pacheco con su artículo "Sobre la construcción de lo rural y lo oral en la literatura hispanoamericana." (1995) donde afirma que:

A pesar de que para 1492 existían en lo que vendría a ser América Latina una serie de recursos de registro visual de la información (las estelas mayas, los kipos andinos), aquellas colectividades estaban aún regidas por una matriz cultural de oralidad. La letra, la escritura funcionó allí como recurso fundamental en la afirmación de la hegemonía cultural europea durante la época colonial y de la élite criolla a partir de la independencia, a través de su establecimiento como código portador de verdad y de autoridad. (60)

Es importante esta afirmación, gracias a que se puede testificar que a pesar de que en América Latina existía una serie de registros visuales y la oralidad era la principal fuente de conocimiento, la escritura ejerció una fuerte dominación en cuanto a la verdad y la soberanía. Esta relación de oralidad y escritura se ha mantenido fusionada hasta el siglo XX como lo certifica Pacheco.

La oralidad popular, lejos de perder vigencia se mantiene como modo expresivo propio de las mayorías populares, especialmente en las áreas rurales que en muchos países concentran la mayor parte de la población hasta bien entrado el siglo XX. (60).

Lo anterior es importante, gracias a que Lydia Cabrera es una escritora del siglo XX y fundamenta sus relatos en la oralidad y la transculturación de los yoruba en Cuba.

Pacheco corrobora que la oralidad es importante para el sustrato literario, ya que sus investigaciones se aproximan a la ficcionalización de la oralidad cultural, y ve “las implicaciones de esa presencia de la oralidad en la conformación de una visión de mundo y de una organización sociocultural. (61)

Ahora bien, según Álvaro Díaz en *Aproximación al texto escrito* (1989), el texto es concebido como un conjunto coherente y cohesivo de actos comunicativos, codificados por medio de oraciones relacionadas temáticamente. El texto no puede ser reconocible por su tamaño, sino por su realización y no es simplemente una cadena de oraciones o enunciados bien formados gramatical y semánticamente, sino una muestra de la lengua que posee textura (32). Esta última es una condición del texto que permite interpretar las oraciones como un conjunto, estrechamente relacionadas entre sí y no como una simple secuencia de oraciones independientes.

Con la definición anterior, junto con la obra de Walter J. Ong, existe una relevancia insospechada para todos los lectores, más precisamente para los escritores y estudiosos del lenguaje, del mundo editorial y de la comunicación en esta época en que los escándalos mediáticos por “filtraciones” de secretos diplomáticos y las redes sociales parecen tener mucho más en común con la mercantilización de la información que con las aportaciones a un entendimiento del fenómeno de relaciones entre el poder, los flujos de información y sus destinatarios.

Ong en *La oralidad y la escritura*, (1987) cita los trabajos clásicos de Saussure, Henry Sweet, Maranda y Maranda entre otros para distinguir que su interés es la oralidad primaria, es decir, la de culturas que desconocen por completo la escritura. Habla de un

nuevo despertar del interés por la oralidad, su sentido profundo de lenguaje no solo como comunicación, sino como pensamiento y su relación con el sonido. “Donde quiera que haya seres humanos, tendrán un lenguaje, y en cada caso uno que existe básicamente como hablado y oído en el mundo del sonido” (5). El lenguaje, continúa, es tan abrumadoramente oral, que entre las miles de lenguas habladas por los hombres en el curso de su historia, solo algunas han sido plasmadas por escrito. No hay forma de saber cuántas lenguas han desaparecido o se han transmutado en otras antes de haber progresado a su escritura. La condición oral básica del lenguaje es permanente, concluye. Aquí la escritura se entiende como la posibilidad de extender la potencialidad del lenguaje. Leer significa convertirlo en sonidos, en voz alta o en la imaginación. La escritura nunca puede prescindir de la oralidad. “La expresión oral es capaz de existir, y casi siempre ha existido, sin ninguna escritura en absoluto; empero, nunca ha habido una escritura sin oralidad” (180).

Además apunta que su denominación para “cultural orales” será la de culturas de oralidad primaria para aquella oralidad que carece por completo de conocimiento de la escritura o de la impresión; llama oralidad secundaria a la de la actual cultura de alta tecnología, en la que se mantiene una nueva oralidad mediante el teléfono, la radio, la televisión y otros aparatos electrónicos que para su existencia y funcionamiento dependen de la escritura y la impresión”. Más adelante, Ong agrega: “Considerar la tradición oral o la herencia de representación, géneros y estilos orales como “literatura oral” es algo parecido a pensar en los caballos como automóviles sin ruedas” (182)

En el apartado “Algunas psicodinámicas de la oralidad”, Ong define el poder de la representación que permite la palabra, en su sentido sonoro y como signo. Sin la escritura, las palabras como tales no tienen una presencia visual, aunque los objetos que representan

sean visuales. Las palabras son sonidos. “Tal vez se las “llame” a la memoria, se las “evoque”. Pero no hay dónde buscar para “verlas”. No tienen foco ni huella (una metáfora visual, que muestra la dependencia de la escritura), ni siquiera una trayectoria. Las palabras son acontecimientos, hechos” (54). El estilo de su texto es claro, consciente de las precisiones que deben hacerse al tocar estos temas. Añade:

El hecho de que los pueblos orales comúnmente, y con toda probabilidad en todo el mundo, consideren que las palabras entrañan un potencial mágico está claramente vinculado, al menos de manera inconsciente, con su sentido de la palabra como, por necesidad, hablada, fonada y por lo tanto accionada por un poder... los pueblos orales comúnmente consideran que los nombres (una clase de palabras) confieren poder sobre las cosas. Las explicaciones para el hecho de que Adán ponga nombres a los animales, en Génesis 2:20, normalmente llaman una atención condescendiente sobre esta creencia arcaica supuestamente pintoresca (16).

Las culturas orales deben conceptualizarlo todo con más cercanía al mundo objetivo humano, asimilando el mundo objetivo ajeno a la acción recíproca, conocida y más inmediata, de los seres humanos. Por ello, en estas culturas y sus hablantes no hay listas neutras o estadísticas o datos divorciados de la actividad humana. “La escritura es la que propicia todas estas abstracciones que separan el saber del lugar donde los seres humanos luchan unos contra otros. Aparta al que sabe de lo sabido” (34).

En consonancia con lo anterior Walter Ong explica los cambios en las figuras narrativas, los personajes y los estereotipos literarios como consecuencia de la compilación de información que requiere la cultura oral. Es muy interesante su apreciación, por ejemplo,

de la literatura fantástica en este sentido. Los seres fantásticos y los monstruos se recuerdan más que los seres ordinarios. Sus definiciones sobre el sonido, la capacidad que tiene de unir y asociar en consonancia con un holismo conservador no han perdido su sentido de provocación a otras teorías: el que habla es el centro de su universo. El que lee está alejado de ese centro desde el que el mundo (en el texto) se produjo.

Con respecto a los rasgos que caracterizan el fenómeno en cuestión se pueden establecer criterios que Ong denomina psicodinámicas de la oralidad, entendidas como formas o manifestaciones de la oralidad:

- Acumulación. Esta característica tiene dos aspectos a destacar. En primer lugar hablamos de acumulación en el terreno estrictamente sintáctico, es decir, el pensamiento oral se expresa con una gramática menos elaborada, se suceden períodos que carecen de subordinación, procedimiento más característico de la escritura. El discurso oral se basa en el contexto que aporta significación. En segundo lugar hablamos de acumulación con relación al uso de fórmulas y frases hechas así como también a tópicos comunes (*loci classici*).
- Redundancia. El pensamiento oral vuelve o permanece siempre alrededor del tema, repitiendo elementos que mantengan al oyente en la misma sintonía.
- Cercanía con el mundo humano vital. La cultura oral debe conceptualizar y expresar de forma verbal el conocimiento. Al carecer de escritura no puede tomar distancia de él. Algunos conocimientos se incrustan en la narración; otros se aprenden en la práctica.

- Matices agonísticos. Esto es en el sentido de lucha, ya que se establecen combates verbales e intelectuales. Los acertijos y proverbios no solo almacenan conocimientos, sino que obligan al oyente a superarlos con otros más agudos.

En esta parte del marco teórico, es necesario establecer criterios de la narrativa oral vinculados con la identidad hispanoamericana, gracias al artículo de Pilar Almoína de Cabrera “Literatura oral tradicional: señal de identidad hispanoamericana”. La autora establece criterios de análisis que se pueden dividir en formales y anímicos: los formales se observan en la escritura oral de la siguiente manera para el caso de Lydia Cabrera:

- a. Gusto generalizado por el cuento a nivel popular (el trabajo de los recolectores de la literatura oral no hace sino subrayar esta preferencia que abarca las diversas modalidades del cuento).

En cuanto a la parte anímica se pueden identificar de la siguiente manera:

- a. Sustrato ideológico universal, tendente a la ejemplificación práctica, sin la carga de culpa y de arrepentimiento.
- b. Modelos de percepción y comprensión del mundo correspondiente a las fuentes culturales y religiosas hispánicas (ejemplos particularmente significativos son los procesos que van de la falta al castigo y del arrepentimiento al perdón).
- c. Vigencia tangible de los elementos maravillosos, de lo mitológico

Con lo anterior, es importante ver el conjunto de todas las tradiciones hispánica, indígena y africana, las cuales instauran verdades fundamentales y trascendentes, es decir, los elementos formales y anímicos anteriormente descritos se caracterizan por su

efectividad y permanencia. Esto es efectivo porque constituye un bien cultural común, un legado colectivo que a su vez es un estímulo para la creación; es el resultado de la decantación a través del tiempo y la asimilación participativa que caracteriza el hecho tradicional popular. Es permanente porque su condición radica en la conservación de modelos y estructuras inalterables en sus fundamentos, solo abiertos a la modificación derivada de la libertad temática y de las exigencias establecidas por la adaptación del medio (Almoína, 2001).

## **1.2 Transculturación o el amestizamiento cultural cubano.**

Varias propuestas teóricas han desarrollado y reevaluado el concepto de mestizaje. Algunas de ellas proponen términos como transculturación, heterogeneidad e hibridez para tratar de explicar la complejidad cultural latinoamericana. Un punto de partida importante en esta discusión es el que marca el antropólogo cubano Fernando Ortiz. En su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) introduce el término transculturación como parte de su estudio antropológico de la cultura cubana. La connotación biológica del mestizaje se trasciende a través de un concepto que da cuenta de la complejidad cultural de la isla. La transculturación de Ortiz encuentra eco entre los críticos literarios latinoamericanos en general, y entre los cubanos, en particular. Es un concepto de fácil aplicación a la literatura. Ortiz inicia una discusión que crea un extenso cuerpo teórico.

El concepto de transculturación propuesto por Fernando Ortiz se propone principalmente refutar la idea de aculturación como paradigma de las culturas que han sido

conquistadas o subordinadas. En vez de asimilación y pérdida, la transculturación quiere implicar un proceso de “complejísimas transmutaciones”. Ortiz entiende por aculturación “el proceso de tránsito de una cultura a otra y sus repercusiones sociales de todo género” (254), pero que considera limitado ya que, para él, este proceso “no consiste solamente en adquirir una distinta cultura” (260)<sup>1</sup>. Escoge en cambio el término transculturación para:

... expresar los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejísimas transmutaciones de culturas que aquí se verifican, sin conocer las cuales es imposible entender la evolución del pueblo cubano, así en lo económico como en lo institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, lingüístico, psicológico, sexual y en los demás aspectos de su vida. (254)

Este proceso de transformación producido por el contacto principalmente de indígenas, africanos y españoles es a su vez una multiplicación de elementos que han sido igualmente transculturados antes de llegar a Cuba. Por ejemplo, se refiere a la presencia africana como “la transculturación de una continua chorrera humana de negros africanos, de razas y culturas diversas, procedentes de todas las comarcas costeñas de África...” (255).

Ortiz asemeja el proceso de transculturación al mestizaje biológico, lo cual considera como determinante de la historia cubana: “... ese inmenso amestizamiento de razas y culturas sobrepuja en trascendencia a todo otro fenómeno histórico” (255). Igualmente usa la metáfora de la escuela de Bronislaw Malinowski (1884-1942) para aclarar su idea: “... en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada de uno de los dos” (260). De esta manera, Ortiz concibe la realidad cubana

como el producto de entrecruzamientos y “transmutaciones” de diferentes culturas. Sin embargo, la idea de la cultura como producto biológico parece implicar una fusión completa y sin conflictos.

De igual manera, algunos críticos literarios lo acogen y lo adaptan a sus análisis creando una categoría nueva, siendo el crítico uruguayo Ángel Rama uno de los más sobresalientes. En Cuba, el concepto de transculturación transita su imaginario cultural y literario hasta alcanzar los discursos posrevolucionarios.

### **1.3 Transculturación**

Ángel Rama y Néstor García Canclini son teóricos importantes ya que avanzan la discusión iniciada por Ortiz. Su propósito es proponer términos y esquemas teóricos que mejor definan la variedad literaria y cultural latinoamericana. Estas propuestas ponen de relieve la manera en que diferentes discursos (raciales, culturales y literarios) se entrecruzan en las principales corrientes teóricas latinoamericanas del siglo XX. Ángel Rama toma el concepto de transculturación para explicar la narrativa latinoamericana, en particular la producida en la zona andina. Este crítico resalta las posibilidades del escritor culturalmente mestizo de mediar entre lo regional y las tendencias literarias de lo que él llama la “narrativa universal”. Por su parte García Canclini propone el concepto de hibridez, el cual debe alejarse de la homogenización y evitar la idea de culturas aisladas.

Ángel Rama empieza a desarrollar el neologismo de Ortiz en su artículo de 1974 “Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana”. Luego lo amplía

considerablemente en su conocido libro *Transculturación narrativa en América Latina* (1982). Como el título indica, Rama retoma el concepto antropológico para explicar la producción narrativa latinoamericana de la primera mitad del siglo XX con especial énfasis en los escritores andinos. El propósito principal de Rama es informar sobre las estrategias narrativas de los escritores latinoamericanos ante los procesos que él llama de modernización y que se refieren en el ámbito literario a “las grandes corrientes renovadoras de la narrativa universal” (35).

Rama favorece la obra de los escritores a los que él llama trasculturadores, destacando en ellos su capacidad “de elaborar con originalidad, aun en difíciles circunstancias históricas” (34). El apelativo de trasculturadores lo merecen por su habilidad de mezclar “en varias dosis los impulsos modernizadores y las tradiciones localistas” (37). Uno de los ejemplos que Rama usa para sustentar su análisis es el caso de Gabriel García Márquez y los otros escritores del grupo literario “La Cueva” de Barranquilla, quienes, en su opinión, tienen la capacidad de considerar estéticas extranjeras (Joyce, Faulkner, Woolf) en contraposición a la actitud más conservadora de los escritores capitalinos.

En otras palabras, Rama sugiere que la energía dinámica de la cultura es capaz de seleccionar, autónoma e intencionadamente, ciertos materiales para su reelaboración (62). Este principio de selectividad opera sobre dos premisas: la primera es que, respecto de la tradición propia, los elementos seleccionados serán aquellos que permitan una consolidación identitaria de un pasado profundamente arraigado. La segunda premisa es que los elementos seleccionados de la cultura moderna serán, por lo general, críticos y recusatorios respecto de esa cultura.

Es destacable el hecho de que la transculturación no implica una síntesis armoniosa de lo tradicional y lo foráneo. Por el contrario, la operación determinante viene a ser el rescate de lo autóctono, la restauración creativa, en un contexto moderno, de lo tradicional, lo popular y lo oral: aquello que para Rama constituye las raíces de una cultura viva (165).

En lo que respecta al proceso transculturador opera en tres estructuras funcionales de la cultura identificadas por Rama: la lengua, las estructuras literarias y la cosmovisión.

Al nivel de la lengua, Rama plantea que la lengua literaria de los autores transculturados implica una inversión de las jerarquías vigentes en el regionalismo (47). Si en la estética regionalista existía una dualidad de registros, una norma culta heredada del modernismo que era utilizada por los narradores del periodo, y una lengua dialectal atribuida a los personajes populares. En la moderna narrativa transculturada, esta lengua dialectal sufre un desarrollo que le permite reconvertirse en la nueva lengua de los narradores. En otras palabras, la selectividad interna escoge un elemento de la tradición y lo lleva a otro lugar.

Tema equivalente es el de la estructuración literaria. También en este nivel hay un ejemplo de selectividad interna que lejos de reelaborar influencias extranjeras, se vuelve hacia su propio pasado y lo redescubre. Rama cree que las enseñanzas técnicas del alto modernismo anglosajón sufren, a manos de autores como Arguedas y Asturias, una “sutil oposición” (52). En vez de asimilar, imitativamente, esas técnicas, los narradores que le interesan a Rama se repliegan en la propia tradición mediante una reelaboración de formas de la narrativa oral popular. El caso paradigmático es el de García Márquez, que constantemente alude a la memoria familiar como fuente de historias y soluciones estéticas.

En el nivel de la cosmovisión ocurre lo mismo. En esta dimensión se aprecia claramente el rol auxiliar, coadyuvante, de la tradición moderna europea. Rama sostiene que el influjo de la corriente irracionalista europea, con su puesta en cuestión del racionalismo lógico proveniente del positivismo decimonónico, tuvo un impacto desvelador en la cultura latinoamericana, con relación a sus potencialidades intrínsecas (57). Dicho impacto consistió en concederle a América Latina una confianza en sus propios mitos populares que hasta casi la mitad del siglo habían permanecido invisibilizados por obra de las estructuras mentales positivistas del regionalismo, todavía anclado en la cosmovisión racionalista burguesa de la narrativa naturalista. En el campo intelectual europeo, la revaloración del mito como un instrumento de conocimiento lo legitimó, para los latinoamericanos, como categoría para indagar en la realidad propia. La validación obtenida del irracionalismo europeo permite liberar un conocimiento sepultado en las creencias populares y las tradiciones autóctonas (61)

Con lo planteado anteriormente, en esta tesis se utilizará el término de transculturación, concibiéndola como una intervención conciliadora que incluye el lenguaje, la estructuración literaria y la cosmovisión en *Cuentos negros de Cuba*.

Desde las categorías planteadas en este capítulo, se analizaron los relatos de Cabrera gracias a que son una muestra de transculturación cultural, debido a que los modelos de relatos orales fueron contados a Cabrera y que ella ha intentado fusionarlos con la escritura manteniendo un estilo propio, sin olvidar la esencia del africano en Cuba.

## Capítulo II

### Entre la oralidad y los cuentos negros

Los cuentos negros de Cuba son, como su título lo indica, un conjunto de cuentos africanos reunidos en tres antologías: *Cuentos negros de Cuba* (1940), *¿Por qué... Cuentos negros de Cuba?* (1948); *Ayapá: cuentos de Jicotea* (1971). Este análisis se concentra en la primera parte *Cuentos negros de Cuba* (1940) por su aporte a la idiosincrasia del hombre negro en Cuba y su posterior evolución en el diario vivir, sin olvidar el aporte estético fundamentado en la oralidad y creatividad de Cabrera.

Es posible pensar que los relatos de esta etnógrafa son una traducción directa de cuentos narrados por antiguos esclavos originarios del África central. Son relatos de los cuales la autora se ha apropiado y que luego ha retranscrito y/o reconstruido.

Los cuentos de Cabrera retienen la atención tanto en la estructura como en el contenido. Es verdad que el interés de la autora va más allá de narrar una historia, es decir la complejidad de referentes bantúes y la relación entre la naturaleza y el hombre es lo que resalta en su obra. Para poder reflexionar sobre esto, es necesario hacer una aproximación diacrónica de la llegada y surgimiento de las tradiciones yorubas en Cuba.

La cuentería popular hunde sus raíces en la etapa de surgimiento de la ciudad en el período colonial. Desde entonces y con esos contenidos comenzaron a aparecer leyendas y cuentos, que explicaban entre otros temas referidos a su aparición como una de las siete villas fundadas en el proceso de conquista y colonización en Cuba, los pobladores

indígenas que habitaban la región en esa etapa, los episodios ocurridos en las zonas aledañas, las peripecias de sus pobladores ante los fenómenos naturales típicos de la zona, los ataques de corsarios y filibusteros que se sucedían, etc.

En los primeros tres siglos la jurisdicción de Cuba - nombre que recibía la jurisdicción sudoriental de la isla y ciudad más importante de la misma- marchó lentamente hacia un régimen feudalizante. A comienzos del siglo XIX se produjo un salto abrupto hacia la plantación esclavista y la economía capitalista de mercado. Laviña en *Esclavitud, color y Población* (1993) afirma que en el Departamento Oriental la servidumbre esclavista estuvo presente como en todas las regiones de la isla. Ya para 1860 esta jurisdicción contaba con la catedral, una sede episcopal, recuerdo de la capitalidad de la isla hasta que fue trasladada a La Habana (20), y el puerto más importante de la zona por el que salían para el Caribe y Europa azúcar y café. A ese puerto de Santiago de Cuba, llegaron los barcos negreros con las piezas de ébano y su cultura contaminadora de tambores, fantasías, ritos y cuentos. Se convirtió este comercio en uno de los principales catalizadores del crecimiento de las plantaciones cafetaleras y azucareras para la región santiaguera y zonas aledañas. Tras un periodo de dependencia con respecto a La Habana, Santiago se transformó en un puerto receptor y redistribuidor de esclavos al interior de Cuba, a localidades como la propia Habana, Puerto Príncipe o Trinidad. Los tratantes santiagueros desarrollaron estrategias de comercialización en esta materia. Pero este hecho denigrante no solo provocó la entrada de una cantidad considerable de africanos de origen fundamentalmente bantúes<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> El término bantú se refiere a cualquier individuo perteneciente a los más de 400 grupos étnicos de pueblos melanoafricanos, que hablan lenguas bantúes y que viven al sur de una línea que va desde Duala (Camerún) hasta la desembocadura del Yuba (Somalia). No comprenden un tipo racial ni una

en la región, sino que al mismo tiempo favoreció el proceso de diversificación económica y de capitalización que posibilitó la gran expansión de los cafetales y los ingenios de nuevas plantaciones, que transformó la estructura socioeconómica de la región.

Sin embargo, a pesar de los horrores de la trata y de la travesía transatlántica, las imágenes e invocación de las deidades de los africanos, sus ritos, mitos y cuentos atravesaron el océano aferrados al alma de los cautivos. Como saber social y cultural florecieron y se transmitieron al continente americano. Este hecho asumido como particularidad en Santiago de Cuba, influyó y distinguió de manera privilegiada la cuentería popular y la tradición oral de la ciudad. Al respecto Lydia Cabrera en *¿Por qué...? Cuentos negros de Cuba* (1948) ya declaraba a mediados del siglo XX:

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 —el mismo Akpalo yoruba, que iba de pueblo en pueblo—, seguía narrando, teatralmente, para la dotación que se reunía los domingos a escucharle y coreaba los cantos que continuamente interrumpían y sazaban el relato, las historias de un repertorio inagotable (48).

---

cultura uniformes. Sus creencias son, en su mayoría, animistas, salvo las de aquellos grupos cristianizados o islamizados.

Las mujeres negras se convirtieron en los griots<sup>2</sup> por excelencia; conservaron con sus recuerdos milenarios la fuerza interna de sus aldeas y la huella mágico- religiosa que perpetuaba la memoria de la africanidad. En ese mundo de la oralidad fueron las tejedoras de la palabra. Por diversas vías, entre ellas los cuentos, fueron las maestras que con sus voces les enseñaron a los infantes las reglas de convivencia, el origen del mundo, los abrazos de la felicidad y la tristeza de sus narraciones. Cuenteras fueron las esclavas que en el período del coloniaje español amamantaron a los niños de las familias de la aristocracia criolla en toda Cuba y en Santiago en particular, porque de forma mágica sabían utilizar ese momento de gran intimidad, de transmisión, para cantar una nana o contar una historia. Cuenteras eran las otras esclavas domésticas, trabajadoras del campo, las costureras y de otros oficios. Para todas, la esclavitud implicaba la pérdida de su religión, de sus tradiciones, de sus costumbres, de su lenguaje, de su sentido de pertenencia a una familia y a una comunidad, de su sentido de dignidad y de ser mujer, en resumen, de su sentido de identidad propia, lo que implicaba la adopción forzada de la religión y tradiciones del amo, del poseedor. Mariela Peña en *La cuentería popular santiaguera: su encuentro con la cultura africana* (2014) da un claro ejemplo:

Los africanos no aceptaron abiertamente el patrimonio espiritual de los amos, su religión, el modelo de su Iglesia. Profundamente religiosos y apegados a sus tradiciones, se empeñaron en vivir su relación con sus dioses de acuerdo a su cultura y aspiraciones. De ahí que asumieran al Dios de los blancos de una manera

---

<sup>2</sup> Un griot o jeli (*djeli* o *djéli* en francés) es un narrador de historias de África Occidental. El griot cuenta la Historia de la forma que lo haría un poeta, un cantante de alabanzas o un músico. Un griot es un depósito de tradición oral. Como tal, en ocasiones se le conoce como bardo.

trasmutada y con muchas reservas. En especial Tomasa, una vieja negra doméstica de Santiago de Cuba, recelosa con el Dios blanco por los tantos avatares de su vida, fue castigada en varias ocasiones por los amos acusándola de su participación en ceremonias paganas, en las que los éstos solo veían brujería; pero ni así conseguían su reducción...” ese no es mi dios” ...era su respuesta de siempre. Sin embargo, alababa a éste en las épocas de los concurrentes ciclones santiagueros resultantes de las aguas calientes del Mar Caribe, cuyas ráfagas derrumbaban casas y tejados e inundaban las calles maltrechas de la ciudad. ..Dios mío, eres justo y razonable...Alabao seño... Un día el amo le preguntó...Tomasa, ¿por qué tu alabanza hacia Dios sólo en las circunstancias de estos fenómenos naturales recurrentes en la ciudad, de estos ciclones destructores...?, a lo que ella respondió...porque a Dios no le importa el color cuando decide soltar un ciclón”...(2)

Es importante resaltar que los negros que llegaron a Cuba eran en su mayoría yorubas o lucumíes y traían con ellos, como señala Esperanza Figueroa en “Lydia Cabrera: Cuentos negros de Cuba” (1981) “una complicada cosmogonía que hacia el año 1000 A. D. parece haber integrado las ideas religiosas de dos pueblos, y estaban acostumbrados a vivir bajo un complicado sistema político” (89) Adebeye Adensaya en “Yoruba Metaphysical Thinkings” (1958) escritor yoruba, resume la armonía y equilibrio de esta “complicada cosmogonía”.

No hay solamente una interdependencia de realidad y religión, de religión y razón, de razón y casualidad, sino interdependencia o compatibilidad de todas las disciplinas. (...) El pensamiento medieval podría renunciar, si quisiera, a las

ciencias de la naturaleza. En el pensamiento yoruba esto sería imposible, pues desde Olodumare se construyó un edificio de conocimientos, según el cual el dedo de Dios se manifiesta aún en los elementos más rudimentarios. (...) Nacimiento y muerte están comprendidos en un sistema lógico tan compacto que, quitando una parte cualquiera, se desmorona la estructura total. (42).

La armonía del hombre africano con su entorno no es solo con Dios, sino que es también una comunión indeleble del ser humano con cada elemento de la naturaleza y del universo. Por ello, todo agente perturbador de esta unión debe ser eliminado porque no le es posible vivir al africano en una naturaleza caótica. Es entonces comprensible que los negros esclavos, al prohibírseles celebrar sus ritos y magia, tomen del panteón católico lo que les falta, sus imágenes, para no desajustar su cosmogonía; y no perder, según aduce Isabel y Jorge Castellanos en *Cultura Afrocubana* (1992), “el mundo mágico de una realidad espiritualizada, donde todo es sobrenatural, donde el monte es un templo, la ceiba (Iroko) es la Purísima Concepción de María y Jesús es un yerbero” (12).

Ahora bien, se observa la estilización literaria de las narraciones por parte de la escritora. Igualmente existe un intento de captar con cierta fidelidad el pensamiento afrocubano y la realidad sincrética de estos negros temerosos de develar su universo silenciado y reprimido por los blancos, irónicamente a una mujer blanca. La intención de comprender la psicología negra, mas no desde una perspectiva meramente etnográfica, sino desde una profunda identificación con el negro, con su idiosincrasia y con su concepción animista de la realidad, se palpa en *Cuentos negros de Cuba*. La escritora ha reiterado que se requiere “aprender a pensar como ellos” y que “no se comprenderá a nuestro pueblo sin conocer al negro. (...) No nos adentraremos mucho en la vida cubana, sin dejar de

encontrarnos con esta presencia africana que no se manifiesta exclusivamente en la coloración de la piel” (4).

El africano concibe la realidad circundante poseída por fuerzas vitales, personificadas en objetos, animales, plantas, etc.; por ello, el negro traído de África por la fuerza busca desesperadamente adaptar su cosmogonía y ritos a la nueva realidad. El esclavo rastrea todo aquello que pueda contener *aché*, y en particular lo relacionado con el mundo blanco, una raza poderosa capaz de subyugarlo. Fernando Ortiz en *Los negros brujos* (1995) dice que:

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; y para él fueron seres animados y autónomos, el viento, el agua, el fuego, etc., es decir, antropomorfizó todos los seres y fuerzas de la naturaleza, concediéndoles una psiquis como la suya. (59).

Si bien es cierto que los objetos o animales mágicos que satisfacen los deseos de su dueño, como el “pez mágico” o la “cazuela” proveedora de comida, son temas del folklore universal, no es menos cierto que la escritora percibe el pensamiento afrocubano en los *Cuentos negros de Cuba*. Existe un intento de ir más allá de una simple narración popular y tratar de comprender un mundo no distante de lo cubano, sino una parte integral de su nacionalidad, conectada aún con el pensamiento africano primitivo.

Con lo anterior, según Jorge Castellanos en *Pioneros de la etnografía afrocubana: Fernando Ortiz, Rómulo Lachatañeré, Lydia Cabrera*. (2003), las narraciones de Cabrera son versiones, a veces, ligeramente retocadas de patakíes que la autora extrae de la

tradición oral. Otros cuentos son versiones modificadas, mientras que algunos son simplemente fruto de la imaginación, vertidos en “los moldes típicos de la narrativa afrocubana popular, con estricto respeto a la mentalidad y la ideología características de la cultura que esa narrativa representa” (89).

Es importante reflexionar sobre el significado de los patakíes, gracias a que es un eje oral narrativo en la escritura de Lydia Cabrera, el cual se puede aproximar como una narrativa del rico corpus de leyendas y cuentos que relatan acontecimientos de los orishas.

Los patakíes representan mitos y fábulas que unas veces ilustran el porqué de las cosas y otras veces dan orientaciones para el comportamiento correcto en la vida individual. En el caso concreto impresiona el procedimiento de la santería que aplica su esquema interpretativo religioso sin ignorar, rechazar o eliminar las interpretaciones existentes locales. Lo contrario: encontramos un esfuerzo para combinar elementos provenientes de una narrativa local con aquellos de la propia religión. De Holmos en *Los orishas con sus espacios y los espacios de los orishas: Acerca de la relocalización de la santería en nuevos entornos* (2015) afirma que esto requiere una actitud flexible de interpretación que recurre a las dimensiones sensoriales y representantes perceptibles de los orishas y crea conexiones, combinando elementos diversos en origen y carácter. Las conexiones se construyen a través de asociaciones provenientes de la idiosincrasia y mitología religiosa de la santería misma (42).

Con lo anterior, es importante ver el conjunto de toda las tradiciones hispánica, indígena y africana. Estas últimas instauran verdades fundamentales y trascendentes, es decir los elementos formales y anímicos anteriormente descritos se caracterizan por su

efectividad y permanencia. Todo este conjunto es efectivo porque constituye un bien cultural común, un legado colectivo que a su vez es un estímulo para la creación; es el resultado de la decantación a través del tiempo y la asimilación participativa que caracteriza el hecho tradicional popular. Es permanente porque su condición radica en la conservación de modelos y estructuras inalterables en sus fundamentos, solo abiertos a la modificación derivada de la libertad temática y de las exigencias establecidas por la adaptación al medio (122).

## **2.1 El yoruba en Cuba: lengua lucumí**

Los yoruba provenían de un reino ubicado en lo que hoy es Nigeria, y su destino como esclavos es tardío en relación a otras etnias, ya que se remonta a finales del siglo XVIII y principios del XIX; sin embargo, su cultura, su religión y su lengua se convirtieron en dominantes respecto a las de los otros esclavos en gran parte de Iberoamérica, especialmente en Cuba y Brasil, donde desarrollaron un profundo sincretismo religioso con la religión católica.

La conquista europea despobló el continente, desató la barbarie, creó fronteras artificiales y sumió al continente africano, cuna de la humanidad, en el horror en que aún se debate. Se estima que más de veinte millones de africanos fueron capturados y vendidos, de los cuales alrededor de diez millones murieron en cautiverio o durante el transporte.

Una de las contribuciones más importantes de las culturas africanas a la cultura cubana es su aporte a la conformación de la religiosidad popular. Las religiones

afrocubanas, ampliamente practicadas por negros y por blancos dentro y fuera de la isla, se conocen en el país con el nombre de reglas. Y en Cuba, las reglas más importantes se hallan en relación directa con los grandes sistemas culturales afrocubanos: el lucumí, de origen yoruba y el congo de origen bantú.

La teología yoruba radica fundamentalmente en un Dios único, el cual creó todo lo que existe. De él partieron diferentes energías, que se encargan de cada detalle del Universo, estas son denominadas Irunmole y Orishas.

En los yoruba, primero, antes de uno nacer ya ha decidido qué va a suceder en su vida. Esto ocurre a través del Ori, quien decide cuál será su objetivo primordial en la nueva vida que tendrá. Utilizando las diferentes energías del Universo, podemos lograr más fácilmente el balance para llegar a ese objetivo final pre definido por nosotros mismos; esto es vivir la vida en balance, con salud, bienestar y felicidad. Así lo afirman Isabel y Jorge Castellanos en *Cultura Afrocubana* (1992).

Ya hecho físico, el ser humano está formado fundamentalmente por tres elementos: Emí (espíritu), Orí (alma) y Ará (cuerpo). El Emí y el Orí conviven dentro del Ará separados, Orí es aquel que tiene el aprendizaje y la sabiduría de otras encarnaciones, que se mantiene cerrado a la conciencia de la persona hasta su muerte. (31).

Los yorubas nombraron, identificaron y deificaron a las energías de la naturaleza y las llamaron orishas, no obstante su diversidad de deidades, se puede considerar como una religión monoteísta, ya que consideran a Olodumare como Dios único y omnipotente. El panteón yoruba cuenta con 401 deidades diferentes. La complejidad de su cosmología ha

llevado a los estudiosos occidentales a comparar la sociedad yoruba con la Grecia Antigua, sin embargo, existe una gran diferencia debido a que en la religión greco-latina su deidad principal tenía características afines con el Changó yoruba, que no llega a ser el Dios supremo.

El Dios supremo yoruba, Olodumare u Olorun no posee un sacerdocio organizado o templos en su honor, aunque se le invoca y se le pide su bendición. La religión yoruba afirma que cuando una persona muere, su alma entra en el reino de los antepasados desde donde estos continúan teniendo influencia sobre la tierra. Es por ello que el culto a los antepasados (eggun) juega un papel importante en la religión yoruba. Algunos orishas importantes son Eshu, quien rige el destino; Changó, el dios de trueno; y Oggun, el dios de hierro y la tecnología moderna.

Con lo anterior es importante nombrar algunos preceptos de la religión yoruba, los cuales rigen en las historias contadas por Lydia Cabrera, Según ella, en su libro el *Monte* (2010) nos dice:

- Tu relación con los demás es una de las ciencias de tu vida. Y tú necesitarás aprender esta ciencia de tu vida, para vivir en armonía en un mundo de comunicaciones interpersonales confusas, incompletas y demoradas, que te presentará en todo momento la necesidad de aprender a comunicarte con los demás.
- En tu relación personal con los demás, tú debes aprender a confiar en las personas. Y tú aprenderás a confiar, desconfiando de las personas.
- Relaciónate e interactúa con todas las personas, aceptando a todas las personas. Recordando que debes respetar a todas las personas.

- Aprende a respetar a todos, en pensamiento, en palabra y en acción.
- Aprende a respetar, incluso al hombre de corazón perverso, y también a tu enemigo.
- Enfrenta, combate y destruye lo que deba ser enfrentado, combatido y destruido en el camino de tu vida. Pero recordarás no ser irreverente, y no brindarle refugio a la soberbia. Porque tú no dejarás de respetar todo el tiempo, incluso a lo que debas enfrentar, combatir y destruir, en el camino de tu vida.
- Considera que los demás han vivido experiencias diferentes a las tuyas. Que otros conocieron antes que tú, caminos que tú transitarás después.
- Considéralo, porque tú puedes aprender de la experiencia de otros, y aliviarás tu vida ahorrándote sinsabores, sufrimientos y fracasos, conociendo la experiencia de los demás.
- Dondequiera que te lleven tus pasos, lleva en tu mente, en la enseñanza de tus labios y en la obra de tus manos, el mensaje esperado de la solidaridad, ayudando a los demás de la manera que puedas, y de una manera efectiva.
- Conviértete, desde hoy hasta la eternidad, en portavoz amable de un mensaje docente de fraternidad humana.
- Haz de tu relación con los demás un apostolado por la unión entre las personas, por la unidad de las personas y por la dignidad de las personas.
- Tú has de seleccionar a quienes recibirán de tu boca, determinadas informaciones y revelaciones.
- No entregues secretos espirituales valiosos a quienes no están preparados para recibirlos.

- No desperdices personalmente un tiempo valioso que podrías ocupar de otra manera, ni obligues a otras personas a emplear su tiempo en algo que no les interesa, porque no es parte de sus prioridades.
- En tu relación con los demás, respeta a quienes se abstienen, aunque no entiendas ni apruebes su camino.
- Cuando tú te permites juzgar a otros, estás autorizando al Universo a que te juzgue y el Universo, sin falta un día lo hará, porque Orisha no olvida. Y porque todo queda escrito en la memoria de Ifá.
- Aprender a juzgar a los demás, será para ti un desafío de inteligencia, de prudencia, de justicia y equidad.

Con lo anterior y en una plena relación dialógica, el contacto entre culturas ha propiciado la evolución histórica de los pueblos. Este contacto, sea marcado por episodios fugaces o por interrelaciones de mayor duración dados, en este caso, por flujos migratorios, invasiones coloniales, siempre deja profundas huellas que mueven y crean por capas de sedimentación nuevos modos de cultura.

Pero el diálogo de culturas no es un choque desigual de elementos que subraya primacías, aunque estará determinado por una concepción fijada también por códigos culturales preconcebidos, como la fórmula equitativa que establece un intercambio de proposiciones que supera la fase de equilibrio, para alcanzar un grado más alto de la misma ecuación. Los cambios atañen a todos los factores que intervienen en dicha ecuación, de tal modo que las llamadas culturas “desarrolladas” o “subdesarrolladas” como referentes entre sí, no deciden ninguna primacía, sino una dinámica dual que verifica una continua retroalimentación.

Fernando Ortiz en *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba* (1951) refiriéndose a la riqueza de la cuentística oral de esa raza esclava y en especial de los bantúes, mayoría en Santiago de Cuba, señaló:

Es imposible expresar por escrito el verdadero estilo de los cuentos folklóricos de los bantú. Los cuentistas viven sus narraciones al par que las declaman. Ellos las recitan y representan como actores y aun cuando el lenguaje escrito sea capaz de reproducir los muy delicados modismos de la palabra oral, es del todo incapaz de captar la verdadera atmósfera del cuento (408).

Y además resaltó

(...) su mímica, el juego de su fisonomía, los muchos adverbios descriptivos que introducen en su recitado, la imitación de las voces de los niños, viejos y personajes, todo ello añade interés a la narración. Por otra parte, es indudable que todos estos artistas son más o menos "comediantes" y, en algunos, el arte pantomímico es sobresaliente (408).

Esos fueron los negros que trajeron los cuentos a esta ciudad o los que en el proceso de transculturación (concepto acuñado por Fernando Ortiz) crearon otros, transmitiendo el amor por la palabra y las formas subliminales de realizarla, lo que mucho tiene que ver con la prolijidad y proyección cuentera que caracteriza a los santiagueros de hoy, a la expresividad, al abanico descriptivo de cuenteras y cuenteros que al narrar agradecen a la imaginación y sus creencias bantúes. Posteriormente, tras la emancipación de estos negros y sobre todo después de abolida la esclavitud, los esclavos engrosaron la población de las ciudades, donde podían disfrutar de mejores condiciones de vida y más seguras fuentes de

trabajo. La historiadora Olga Portuondo en su libro *Entre esclavos y libres de Cuba colonial, Santiago de Cuba* (2003) señala que en Santiago de Cuba ya en el siglo XVII había negros horros o mulatos que se dedicaban a labores artesanales en el núcleo urbano santiaguero. En el XVIII, los negros de los hatos, debido a que la estructura agraria descansaba en la ganadería extensiva, permanecieron en la misma situación laboral que favorecía la adquisición de su libertad y en el núcleo urbano existía una numerosa población de libres de color, cuyo trabajo era imprescindible para la vida en la comunidad ciudadana al dedicarse a las tareas artesanales como albañiles, carpinteros, sastres y otras labores. Al respecto también señala la autora que las solicitudes de parcelas en la marginalidad santiaguera, recogida en las Actas Capitulares, eran hechas por blancos y en buena medida por negros y mulatos libres, al punto de crearse numerosos barrios integrados mayoritariamente por estos últimos estamentos. (82)

Según Figueroa en “Los contactos lingüísticos y el español no estándar de Santiago de Cuba” (2009), al aumento considerable de esclavos africanos, predominantemente bantúes, se agregó una fuerte inmigración política procedente de Haití. Desde 1791 y hasta principios del siglo XIX la Revolución haitiana provocó una corriente migratoria de plantadores franceses junto a integrantes de sus antiguas dotaciones de esclavos hacia Cuba, cuyo destino principal serían Santiago de Cuba y Guantánamo. El censo de 1800 indica que en cada calle de Santiago de Cuba se habían instalado decenas de inmigrantes blancos y también numerosos negros y mulatos libres y esclavos, sin incluir los que estaban en los montes y en 1801, luego de la ocupación de Santo Domingo por Louverture, los nuevos refugiados de origen francés y colonos dominicanos que con sus esclavos arribaron

a las costas de la región suroriental cubana, hecho que acrecentó la avalancha migratoria (87).

La cuantía de la inmigración franco-haitiana ha sido calculada en aproximadamente 30.000 personas, en un Santiago con poco más de 10.000 habitantes a principios del siglo XIX. No es extraño, pues, que algunos cronistas extranjeros que visitaran la ciudad manifestaran que escuchar hablar en francés era casi tan habitual como en español. La calle Gallo (rebautizada en el siglo XX como 10 de octubre) era conocida como Rue du Coq, así en francés, o Calle del Gallo, debido a un establecimiento que despertaba el interés de los transeúntes por poseer en su entrada una veleta en forma de gallo (Millet y Corbea, 1987).

Estos hechos demuestran que durante el siglo XIX Santiago de Cuba se caracterizó por una elevada proporción de población de origen africano (libre y esclava) y por una fuerte inmigración procedente de Haití, la cual fue importante no sólo desde el punto de vista económico, sino también cultural. A ello se refirió Fernando Ortiz en *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba* (1951) afirmando:

Los negros y mulatos haitianos encontraron (...) negros de nación dajomé, arará, majino, sabalú y otros de iguales etnias, lingüísticas y musicales antecedentes, o sea de la misma cultura, y se fueron entendiendo apenas lograron una nueva fase en su transculturación idiomática, formando una nueva habla, mezcla del créole afrofrancés de Haití con el criollo afrohispano de Cuba. En ese ambiente cubanohaitiano, de santería y de vodú, surgieron de los “cabildos de nación” los grupos religiosos y diversivos de las tumbas francesas. (19).

Al llegar a Cuba, los esclavos ya habían aprendido el francés como lengua de comunicación y los comportamientos sociales y culturales que nada tenían que ver con España ni con lo que ocurría en la isla en esa época. Sus patrones o modelos de vestir, comer, en las artes e incluso en las formas de relacionarse entre sí evidenciaron siempre su origen francés, apelativo utilizado por ellos para darse a conocer ante la sociedad.

Toda una atmósfera artística de ritmos, bailes, expresiones danzarias y cuentos comenzó a airear a la ciudad; los compases de las tumbas de los "negros franceses" se escuchaba en los mismos escenarios de los esclavos africanos de disímil procedencia étnica, con sus marimbas y otros instrumentos musicales. Con esos toques se introdujeron los ritmos del minué, con manifestaciones que contribuían a proporcionar creencias espirituales y culturales a la población cubana.

Luego de su fundación en 1525, la última villa de las 7 instituidas en Cuba, Santiago de Cuba en los primeros tres siglos marchó lentamente con un régimen feudalizante. Sin embargo, a comienzos del siglo XIX se produjo un salto abrupto hacia la plantación esclavista y la economía capitalista de mercado. La ciudad se cubrió de la mancha negra de la esclavitud con una afluencia promisorio.

Los negros, como en todas las colonias españolas o de otras naciones, dejaron en su trabajo su vida y fortaleza física en labores domésticas o agrícolas. Pero sobre todo dejaron su espíritu, su cultura, sus tradiciones (en especial orales) entre las que se destacan sus cuentos, mitos y leyendas. En resumen, su cuentería popular y con ella el amor por la palabra y las formas subliminales de realizarla.

La riqueza del aporte oral en este orden, en un proceso de “transculturación” y de forma trascendente ha dejado su huella en la cuentería popular santiaguera de todos los tiempos. Ellos trasmutaban el imaginario social en cuentos e historias en la medida de la incorporación de referentes socioculturales asociados a los nuevos espacios y escenarios que se fueron creando.

Uno de esos espacios fueron los barrios que se fueron generando con los negros libres que llegaban a la ciudad en busca de opciones de trabajo, donde su afluencia era mayoritaria y a partir de ellos la formación de organizaciones que se iban gestando tales como los cabildos de nación, que en su trayectoria signaban los sucesos y hechos contruidos en cuentos y leyendas que han pasado al imaginario colectivo santiaguero.

Originariamente, los cuentos que nos propone la autora Lydia Cabrera fueron pronunciados en lenguas bantúes. Luego, en América, los esclavos aprendieron la lengua castellana, lo que les permitió traducir, transmitir y salvaguardar dichos cuentos. Y es por esta razón que el lector africano podrá observar cierta confusión, cierta amalgama puesto que a pesar de ser presentados en lengua española, se trata de textos que tienen la estructura de los relatos orales, incluso la estructura de las epopeyas bantúes. Además Ortiz, pionero en el estudio de la presencia histórica y cultural en Cuba del afro-cubano a través del folklore, corrobora esta afirmación en el prólogo de los *Cuentos negros de Cuba*:

No hay que olvidar que estos cuentos vienen a las prensas por una colaboración, la del folklore negro con su traductora blanca. Porque también el texto castellano es en realidad una traducción, y, en rigor sea dicho, una segunda traducción. Del lenguaje africano (yoruba, ewe o bantú) en que las fábulas se imaginaron, éstas fueron

vertidas en Cuba al idioma amestizado y dialectal de los negros criollos. Quizá la anciana morena que se las narró a Lydia ya las recibió de sus antepasados en lenguaje acriollado. Y de esta habla tuvo la coleccionista que pasarlas a una forma legible en castellano, tal como ahora se estamparán. La autora ha hecho tarea difícil pero leal y, por tanto, muy meritoria, conservando en los cuentos su fuerte carácter exótico de fondo y de forma. (2)

Al leer los *Cuentos negros de Cuba*, tanto en cuanto a la forma como al contenido, es decir, la trama de los relatos, los lugares diversificados del imaginario africano, las fuerzas vitales, los dioses, los animales y finalmente los protagonistas humanos, se puede fácilmente dar cuenta de que pertenecen esencialmente al espacio cultural bantú.

Lydia Cabrera elabora una obra intemporal. No se limita a observar los afrodescendientes, se integra en su cohesión social, se impregna de su filosofía, hasta se identifica con ellos. Ene obra se encuentra acerca de la complejidad de la belleza y de la especificidad del mundo negro. La autora ha elegido transcribir los cuentos, proverbios, discursos que desvelan las tradiciones africanas y la psicología de su pueblo; entonces, en estos cuentos transcritos ella aborda temas variados: la presencia del bosque y de los ríos, el sacrificio de la mujer, la psicología de las mujeres.

## **2.2 Antecedentes del interés africanista en Cuba**

Una de las primeras obras en tratar de explicar y dar cuenta de las particularidades de la presencia negra en Cuba es *Los negros brujos* (1906) de Fernando Ortiz. Es una obra pionera que representa la fase inicial de la ideología de Ortiz sobre el tema afrocubano. En las “Advertencias preliminares”, Ortiz expresa el objetivo principal de su estudio:

La observación positivista de las clases desheredadas en tal o cual aspecto de la vida, y de los factores que les impiden un más rápido escalamiento de los estratos superiores, forzosamente ha de producir el efecto benéfico de apresurar su redención social. (6)

Considera que la raza negra a su llegada a América “se halló en una condición social extraña... con su impulsividad brutal comprimida frente a una raza de superior civilización” (13). La consecuencia de pertenecer a una civilización “inferior” es un aislamiento que propicia prácticas como la brujería y el fetichismo. El imperativo para Ortiz es entonces “difundir más y más el conocimiento del atavismo religioso que retrase el progreso de la población negra en Cuba, digna de todo esfuerzo que se haga por su verdadera libertad: la mental” (7).

La ideología de Ortiz cambia dramáticamente en un transcurso de treinta años aproximadamente. Jorge Castellanos en *Pioneros de la etnografía afrocubana* (2003) reconoce que varios factores, entre ellos una revisión más profunda de la doctrina martiana y la influencia de etnógrafos más jóvenes como Rómulo Lachatañeré, “se combinan con la dirección cada vez más sistemática de la mente de Ortiz para orientarlo, en la década del Treinta, hacia una nueva fundamentación de su pensamiento etnográfico, que se manifiesta en una serie de definitivos virajes ideológicos” (133). A partir de entonces, el elemento africano se integra al europeo para conformar la cultura cubana, idea básica de su concepto de transculturación. Yo añadiría que Ortiz revalora lo africano principalmente por su valor folklórico y estético como ocurriría posteriormente en la Revolución.

Otra obra importante sobre la cultura afrocubana es *El monte* (1954) de Lydia Cabrera, deudora intelectual de Ortiz. Presenta un estudio detallado de las prácticas religiosas afrocubanas. Las fotografías incluidas resaltan la intención ilustrativa de *El monte*. Muchas de éstas muestran a los informantes de la autora. Este hecho es fundamental ya que resalta la credibilidad que Cabrera quiere dar a su obra. Afirma que su estudio ha sido guiado por los mismos practicantes: “El método seguido, ¡si de método, aun vagamente, pudiera hablarse en el caso de este libro!, lo han impuesto, con sus explicaciones y digresiones, inseparables unas de otras, mis informantes, incapaces de ajustarse a ningún plan” (11). Añade que ha “seguido siempre estrechamente, cuidando de no alterar sus juicios ni sus palabras, aclarándolas sólo en aquellos puntos en que serían del todo ininteligibles al profano” (11).

El hecho de que Cabrera sale de Cuba y se declara en contra de la Revolución no impide que su obra se incluya dentro de una corriente nacionalista que cree en una esencia cubana basada especialmente en el mestizaje. Este hecho opaca o relega el valor del elemento africano como diferente y/o alterno. Cabrera hace hincapié en el carácter mestizo de Cuba. Al reconocer los conocimientos de la población de origen africano afirma que

los negros – y quizá debíamos decir nuestro pueblo, que en su mayoría es mestizo física y espiritualmente – tienen por lo regular un gran conocimiento de las virtudes curativas que atribuyen a los poderes mágicos de que están dotadas las plantas. (21)

De esta manera, la sabiduría afrocubana se diluye en el discurso nacionalista hegemónico representado por el concepto de cubanidad.

### **2.3 Oralidad en los cuentos negros.**

En la actualidad los estudios sobre la tradición oral han proliferado; este incremento, a mi juicio, se debe por una parte a un mayor reconocimiento de la riqueza de este tipo de creación artística y por otra, a la necesidad cada vez más acuciante que siente el hombre actual de volver a sus raíces y reencontrarse a sí mismo en la esencia múltiple del continente americano.

La oralidad, patrimonio del hombre americano, subyace y mantiene vivo un sustrato que es el que permite esta riqueza narrativa que hoy se observa en la novela y el cuento, géneros en los que es apreciable esa gran variedad temática que tipifica las letras americanas, haciendo hincapié en Cuba. Desde la más detallada situación cotidiana hasta los más grandes temas de historia humana se encuentran su lugar y una expresión en ellos. Es este estilo de narrar el que distingue a figuras de la talla de García Márquez.

Debe advertirse, sin embargo, que las relaciones entre oralidad y escritura son bastante complejas y suponen una serie de cuestiones que interesan tanto a la antropología como a la lingüística, a los estudios etnográficos y a los literarios, a la lingüística del discurso y a la semiología. Aunque se está sumido en una cultura letrada (privilegio prestigioso de la escritura en relación con la comunicación oral y sobre todo con las formas culturales ágrafas) en la que el arte de la palabra se ha convertido en literatura (arte de la escritura o de la letra), la excluida oralidad no deja de suscitar inquietudes de diverso tipo y de manifestar su presencia en variadas formas.

Con la reflexión anterior, la tradición del cuento en África es muy importante dado el carácter oral de sus enseñanzas. La enseñanza del cuento requiere la sutilidad del espíritu y hace trabajar la memoria, no solamente de forma colectiva, sino también individual.

Otro componente importante de la oralidad son los patakíes, los cuales son relatos del tiempo pasado, del origen, del sentido, del fundamento. Conforman una estructura ideológica, capaz de representar un sistema de ideas y valores concretos para los creyentes consultantes al oráculo.

La mitología concentrada en los patakíes constituye una explicación del origen de las cosas, legitima el orden del universo y de la sociedad a través de los antepasados históricos y míticos: los orishas; los que en su figura humanizada concentran modelos morales orientadores. Son relatos de vida y moral.

Estas narraciones sagradas nos hablan de cómo una situación se convierte en otra, del desarrollo de la cultura yoruba, de cómo se pobló y organizó el mundo, o bien sobre el origen de la menstruación.

El mundo mítico construido socialmente es un ordenamiento de la experiencia; la permanente interacción social de los individuos implica que estos diversos significados se integren en un orden significativo común, como patrones compartidos. En los patakíes se contiene el conocimiento social objetivado, esquemas interpretativos, máximas morales, colección de sabiduría popular. Ortiz afirma en *Los negros brujos* (1995):

... no importa cuales sean las formas y funciones específicas de los mitos, en general se considera que conforman un sistema de creencias común a una sociedad, que expresan y apoyan un conjunto de ideas y valores sociales básicos... (19)

Los patakíes concentran imágenes e interpretaciones de la realidad, y como mecanismo orientador y regulador interno, dichas imágenes están puestas en relación a las acciones del creyente y al funcionamiento interno de la Regla de Oshá.

Es en la práctica donde las acciones de los creyentes, actualizadas y expuestas en el momento y espacio de la consulta oracular, y a través de la “pregunta”, conecta el mundo mítico y el mundo cotidiano. En el patakí se va a dar esta integración del acontecer mítico en el presente particular del consultante en un momento coyuntural en lo cotidiano.

Los diversos patakíes contenedores del conocimiento ancestral yoruba, nos hablan de la vida y obra de los Orishas, en tanto hombres y mujeres fundadoras y originales, héroes culturales, productores fundadores de historia y mito.

Hablan de los hechos que condujeron a la formación y al orden actual del mundo, el nacimiento y fundamento de las distintas instituciones, entregan el porqué de dichas instituciones y su jerarquía en la Regla de Oshá. Nos hablan también del cumplimiento de ciertas tareas económicas y sociales; de algunas normas morales en relación a la sexualidad; del desarrollo de cada género en la historia y de la división sexual del trabajo; las causas de las conductas equivocadas de los hombres; del origen del poder. Sobre el orden de las cosas en escala de valores.

Como se puede apreciar a través del análisis que se ha hecho entre la relación de los patakíes y su función estética, la ilusión de la oralidad en que se basa la estructura narrativa tiene un oficio esencial, es el recurso apropiado para dar cuenta desde *Los cuentos negros de Cuba* de una ficción que excede los límites de la realidad. Si bien la ilusión de la

oralidad crea la sensación de un texto no acabado, no se puede desconocer el hecho la capacidad de Lydia Cabrera para contar estas historias con recursos literarios frente a la oralidad. Como lo afirma Ong “sin oralidad no existe literatura” (12).

## 2.4 Lenguaje

La narrativa oral es la fuente primigenia y el modelo para conformar los discursos escriturales, cuando esa relación se produce; pero, de cierta forma, es transgredida, traicionada por la escritura. En el caso de Lidia Cabrera, a pesar de sus protestas de fidelidad, existe una transculturación referida a la propuesta escritural. Por otra parte, sobre todo en el caso de Cabrera, hay una voluntad de estilo en el discurso, que hace que sus relatos participen por derecho propio de la literatura de autor, independientemente de que las historias sean fidedignas o no.

La escritura de los *Cuentos negros de Cuba* propone una relación intrínseca entre español y la lengua lucumí, debido a la transculturación de los esclavos africanos y sus condiciones culturales en un nuevo territorio. Las historias orales de los yorubas llamadas patakíes son el sustrato fundamental de Cabrera para la propuesta estética cimentada en la literatura y la complejidad del legado cultural de los africanos. En los párrafos siguientes se analizará ese legado a través del lenguaje transculturalizado en una disposición estética entregada por Cabrera.

En el cuento “El mosquito zumba en la oreja” Cabrera propone la finalidad del patakí, pero primero hay que comprender que la palabra hablada es susceptible de

evocación directa o indirecta, como discurso imaginario o seudodiscurso, “mediante procedimientos de transcripción, imitación o transformación de diversos componentes de la escritura en vistas a crear el efecto de oralidad” (87) esto lo afirma Walter Ong en en *La oralidad y la escritura*.

Las formas más elementales parecen ser las que aparentan una reproducción, con intención realista, de sonidos, vocablos o expresiones (decires, refranes, etc.). Este tipo de reproducción aparece generalmente en los diálogos de los personajes. En el discurso del narrador, hay observaciones acerca de las peculiaridades del habla. Esto sucede en el siguiente fragmento:

El mosquito, pensando que aún le quedaba un medio litro por beber, respondió: — ¡Medio! —¿Medio? ¿Estás seguro? —¡Sí, medio! —afirmó el mosquito malhumorado. —¡Pues carga, carga inmediatamente! —le ordenó la oreja. —Se paga adelantado —refunfuñó el borracho. —¡Carga primero! Alza, ¡uf!, firme, ¡diablos! ¡Eh, Mosquito, cuidado! —y fue ardua empresa la de levantar aquel monumento que no se desarmaba, colocarlo luego de pie y, a lo largo, en el carretón... (11).

Siguiendo los planteamientos de Walter Ong, acerca de las psicodinámicas de la oralidad, la acumulación entendida estrictamente en el terreno sintáctico se puede ejemplificar con la anterior cita, gracias a los elementos reiterativos. Además la carencia de un lenguaje formal (en este caso no se encuentra en la escritura) apoya la idea de la transmisión del conocimiento por medio del habla. La narración finaliza en un relato literario formal y como complemento Ong resalta que en la oralidad la subordinación es escasa, es

decir, existen algunos momentos o periodos donde la escritura no depende de lo escrito anteriormente, es decir, algunas frases tienen sus propios significados como por ejemplo; Alza, ¡uf!, firme, ¡diablos!, las cuales son más conocidas como onomatopeyas.

Más interesante resulta la presencia de la oralidad en el discurso del narrador, ya sea en relatos subordinados o en el relato principal, pues esta situación afecta no solo los niveles de la historia contada sino el propio discurso evocado en el texto.

A partir de aquel día, de cada anochecer al alba, repetía incansable el ataque. La guerra que le hacía el mosquito duró todo el verano, hasta que la oreja enloqueció de desesperación y de rabia (12).

Con la cita anterior, se observa que el narrador es el que maneja la historia, cambia de situación o eje de la trama para transformar el discurso del personaje principal. La peculiaridad de este primer relato es la relación con narrador y lector en la cual se observa una correspondencia y aceptación sobre la verdad del por qué el mosquito zumba la oreja. Ong repara en decir que una psicodinámica de la oralidad es la cercanía con el mundo vital. Para una mejor explicación, el relato oral debe estar en consonancia con el conocimiento; entonces este se incrusta en la escritura para la explicación del fenómeno en cuestión, en este caso, el por qué el mosquito zumba la oreja.

Junto con la idea anterior, en el cuento titulado “Chéggue”, un niño desobedece a su padre y decide ir al monte a cazar. Chéggue desaparece y sus familiares lo van a buscar muy preocupados. Los animales, que se encontraban de fiesta, respondieron con este canto:

Chéggue, ¡oh, Chéggue!

Tanike Chéggue nibe ún

Chéggue ono chono ire ló

Chéggue tá larroyo... (18)

Inmediatamente, el lector descubre el significado del canto: Chéggue ha matado al jefe de los animales y por esto ha debido morir también. De esta manera, la inclusión de esta canción es un artificio estético. Son palabras que acompañan el contenido expresado en español. La fusión de estos elementos yoruba-español y la repetición establecida por Ong corrobora que la oralidad está inmersa en estos relatos, la cual toma como elemento catalizador de la transculturación llevada a cabo en la primera parte del siglo XX.

La música es importante en la cultura yoruba cubana; un claro ejemplo es el hecho de que el nativo cubano se aterre al ver un difunto rumbear a son de tambores y que los africanos bailen animadamente junto al muerto; filtra el elemento mágico-maravilloso de las religiones africanas. En Cuba lo extraordinario es el baile. Lydia Cabrera conoce de sobra la importancia de la danza y la música en los rituales religiosos afrocubanos y por ello, sus cuentos están saturados de estribillos donde se mezclan la lengua yoruba y el castellano.

Edllé li agoggoún kulo

Agguó agoggoún kulo

Adillé goggoún kulo

Akikó goggoún adllá goggoún kulo

Ologgüo goggoún kulo-Gunugú goggoún kulo

Edllelé caggouó achai ellele cagguo aoundi

Allangrete adlla...

—¡Oh, cielo, la tierra me envía a pedirte perdón!  
Perdón, perdón de corazón te piden los hijos de la tierra  
que son tus esclavos... ¡Señor, la tierra ha muerto...!  
¡Todos hemos muerto!  
Abajo, los hombres que sabían no cesaban de cantar:  
Señor: las gallinas han muerto.  
Los gallos se han muerto.  
Las palomas se han muerto.  
Los carneros se han muerto.  
Y también han muerto el perro y el gato.  
Todos los hombres se están muriendo.  
¡Perdónanos, perdón, perdón! (100)

En este entorno africano, mejor dicho transculturado , impregnado de danzas, tambores, muertos, metáforas, mitos, la escritora presenta ese elemento primitivo, puro, de fuerza terrenal que está más allá de la jocosa narración. Con esta cita extensa y desde la perspectiva de las ideas de Ong, se refleja a simple vista la redundancia, es decir, otra categoría que él explica de la siguiente manera “El pensamiento oral vuelve o permanece siempre alrededor del tema, repitiendo elementos que mantengan al oyente en la misma sintonía” (117). Por ende, en el cuento hay redundancias en lengua lucumí y en el español, esto se emplea enérgicamente en la oralidad gracias a que mantiene al oyente en una secuencia temática para su posterior comprensión.

Sin los tambores no hay música, representan el lazo de unión con el pasado; siendo un medio de comunicación, de acompañamiento de bailes, de transmisión de mensajes

sacros o profanos, el tambor fue el guardián de la memoria-recuerdo, como se ha llamado a la capacidad de los africanos de mantener, a través de la transmisión de generación en generación, los valores de su tradición y las claves de su identidad, unificando las emociones colectivas. El baile no se produce sin el tambor. Este le da la escritura sonora que el danzante debe seguir al leer.

Es necesario remitirse, para comprender el valor semántico del tambor, a las lenguas africanas, que son sistemas fónicos con estratos sonoros que les dan a las palabras un significado diferente según la gravedad sonora de las vocales. Los sistemas de escritura resultan poco adecuados para escribir las tonalidades graves, agudas e intermedias, sobre todo estas últimas. En ninguna escritura existen signos que puedan representarlas. El tambor, en cambio, reproduce fielmente el lenguaje tonal necesario que tienen las lenguas africanas

Ahora bien, en el cuento “Se cerraron y volvieron a abrirse los caminos de la isla”, el diablo mata uno tras otro a todos los que toman los caminos del país para ir a algún lado. Pero un buen día todo esto cambia y con la muerte del diablo todo vuelve a la normalidad, y los caminos de la isla se abren de nuevo. En este relato se destruye al enemigo con música; como parte del plan, los protagonistas, dos hermanos gemelos, tocando una guitarra y cantando, incitan a bailar al diablo Okurri-Borokú:

Dínguirin-Dínguirin-Dínguirin-Dínguirin-Dínguirin-

Dínguirin-Dínguirin-Dínguirin-Dínguirin-drin.

Dea Mamandéa dea mamandellín

Dea Mamandéa dea mamandellín

Dinguirín dinguirín

Dea Mamandéa dea mamandellín (161)

Después de bailar por horas al compás de la música, el diablo cae de espaldas, muerto de cansancio; entonces, los gemelos aprovechan el momento para matarlo. Esta vez la música ha contribuido a vencer el mal porque, hasta el mismo diablo no puede resistirse a la cadencia de un buen ritmo.

La repetición, sin duda, es una característica importante en la mentalidad africana e igualmente en la narrativa de Lydia Cabrera, se manifiesta en muchos casos como una reiteración fonética que implica un rito: “¡Eséquere Uán. Soquando! ¡Eséquere Uán Soquando! ¡Eséqere Uán. Soquando! vocifera el Gorrión cuando aparentemente les corta la cabeza a sus hermanos gorriones (estos la han escondido debajo del ala), en un artilugio para engañar al Buey y luego pegárselas. El ingenuo Buey decide hacer lo mismo con los suyos y mientras los decapita repite el mismo conjuro tres veces. Imposibilitado de reponer las cabezas cortadas, decide ahogarse, después de ocasionar un gran derramamiento de sangre. Se ha producido entonces una acción reincidente, pero que establece involuntariamente un acto ritual: degollar inocentes para el sacrificio. A su vez se establece un binomio, al parecer, antagónico: vida (Gorrión) y muerte (Buey), conocimiento (Gorrión) y fe (Buey).

La palabra repetida en voz alta establece una configuración tradicional que remite al conocimiento social sostenido en la memoria colectiva, lo cual no quiere decir que es un anclaje a los hechos del pasado; la oralidad en su calidad de autotransformación, se

dinamiza acoplándose a las exigencias del presente, ya que tiene la responsabilidad de pensar en el futuro para continuar su rol ancestral. Para ejemplificar mejor Lydia Cabrera ofrece el siguiente epígrafe que corresponde al relato de “Canácaná, el aura tiñosa, es sagrada, e Iroco la ceiba, es divida”

Barreta con mandarria,

¿quién pué más?

Zarza con piñón,

¿quién pué más?

Guayacán con Cuabalira,

¿quién pué más?

Enculelle tambalele. ¿Quién pué más? (93)

Hasta aquí, se observa la estilización literaria de las narraciones por parte de la escritora; igualmente existe un intento de captar con cierta fidelidad el pensamiento afrocubano y la realidad sincrética de estos negros temerosos de develar su universo silenciado y reprimido por los blancos, irónicamente a una mujer blanca. La intención de comprender la psicología negra, mas no desde una perspectiva meramente etnográfica, sino desde una profunda identificación con el negro, con su idiosincrasia, y con su concepción animista de la realidad se palpa en *Cuentos negros*

## 2. 5 Estructuración Literaria

Siguiendo los planteamientos de Pilar Almoína, todos los relatos de *Cuentos Negros de Cuba* son precisamente eso, cuentos; es decir hay un gusto generalizado por este género a nivel popular, el cual es el trabajo de los recolectores de la literatura oral. En el libro se encuentran 23 relatos de los cuales he escogido cuidadosamente una muestra para el trabajo de la oralidad y transculturación.

La literatura oral africana es todo eso al mismo tiempo, pero no se debe olvidar que un mito, un cuento, un proverbio e incluso una adivinanza son, ante todo, creaciones colectivas y deben ser consideradas como tales; por ello se someten a ciertos cánones. Para comprenderla, hace falta analizar su forma y contenido. El estudio de esta fuente de cultura debe realizarse según las líneas que la definen esencialmente, a diferencia de aquellas que se mantienen en toda crítica literaria.

Cada texto ofrece al estudioso extensas posibilidades de análisis que vinculan las obras de literatura oral con otros aspectos de la misma cultura. La lengua, léxico y sintaxis, son factores que por su dimensión en la oralidad tradicional, hacen de esta una forma de expresión más rica que la lengua hablada corrientemente. En la tradición oral encontramos fórmulas de apertura y de clausura, las modalidades, las onomatopeyas, los diminutivos y aumentativos, etcétera.

Se impone una distinción entre géneros fijos y libres; en los primeros, el texto por definición se conserva inmutable (proverbios, enigmas, fórmulas, conjuros) y la lengua es,

por ello, arcaica; en los géneros libres la formulación, de hecho, puede cambiar en este caso para los cuentos de Lydia Cabrera.

La gramática del cuento implica una estructura narrativa, por ejemplo las secuencias en las que se debe repetir. El lenguaje de los relatos ofrece una infinita variedad en el vocabulario, según la tradición oral de la sociedad emisora de la obra. Se afirma que no existe una sociedad en el mundo que no tenga en su acervo este tipo de creaciones que se transmiten en la tradición cultural. En unas sociedades más que en otras, estas formas se conservan y obedecen a los imperativos de mantener vigentes ciertos elementos de la cultura que no se conservan de ninguna otra manera. En el caso de los relatos de Cabrera existe una transculturación en el legado africano manteniendo las características de la fábula en estos cuentos negros.

Los *Cuentos negros de Cuba* tratan mayormente de animales o de figuras totémicas de hombres asimilados a animales; se acerca por tanto a las fábulas clásicas. Cuentos para narrar oralmente más que para leer. Coherentemente con otras recopilaciones de cuentos africanos narrados de boca en boca, estos relatos no se estructuran de acuerdo a la lógica a la que se está habituado, lógica que es heredera de los griegos; más precisamente de los cánones establecidos por Aristóteles, un modo de pensar acogido y luego asimilado por el cristianismo.

Se puede considerar que la mayoría de estos cuentos tienen un sustrato de la fábula, gracias a la continua personificación en los *Cuentos negros de Cuba*.

—Buenos días, Jicotea y la compañía.—¡Eres rico y escondes tu oro! —dijo

Lagartija—; no me lo puedes negar; te vi una vez contando tu dinero en un establo.

—Dánoslo —dijo Majá—, o te parto en dos con mi machete. —No vamos a tratarte con contemplaciones. ¡Habla pronto! ¿Dónde tienes el tesoro? (87).

Pero, estos relatos que utilizan el recurso de la personificación están unidos a otros rasgos de las historias de los negros esclavos de Cuba, en relación con lo recogido en África. Es la presencia de una cierta tristeza, que se expresa en un pesimismo olvidado, una desconfianza frente a las relaciones humanas, una inquietud mayor frente a un conjunto de fuerzas hostiles, provenientes tanto del entorno como de los hombres y los dioses. Se lee en uno de los cuentos, a propósito de la venganza de un dios:

Estas fueron las palabras con que Osain-Ochachá-Queregüege cambió las formas, castigó y torció los destinos de los que en el monte Ochá quisieron matar a un hijo querido de los árboles, de las yerbas y de los muertos: Por la eternidad, Jicotea (la tortuga) quedará en su propio cuerpo encarcelada; su cuerpo será su prisión y lo llevará siempre a cuestas. Por la eternidad, Lagartija vivirá pegada a las paredes, atisbando. La perseguirán, la matarán por gusto. Vivirá en perpetuo azoramiento, huyendo y temerosa de su propia sombra. Por la eternidad, Majá (la serpiente) se arrastrará por la tierra; oculta en agujeros, en matorrales, evitando encontrarse con los hombres, que lo cortarán en pedazos con sus machetes. (88)

La importancia y popularidad de las fábulas para los negros radica en que son como una proyección personal de sus propias esperanzas, experiencias y deseos, que vuelcan simbólicamente en estos animales. Para los esclavos, el saber que una liebre o una jicotea tiene suficiente habilidad para obtener la mejor parte en su lucha con los más grandes, tiene que encantar. Es el caso de la Jicotea que, a través de artimañas, logra engañar al Tigre y

salvarse de la muerte o el ejemplo del Gorrión que, mediante la astucia, confunde al Buey. Sin duda, una transposición de los deseos libertarios de una raza avasallada por alguien grande y poderoso como el Tigre o el Buey.

Junto con las fábulas, aparecen insertados intencionalmente algunos acertijos y/o proverbios de origen yoruba. Ong manifiesta que ellos frente a la disposición de los dioses y sus rituales almacenan conocimientos que obligan al oyente a superarlos con otros más agudos.

Y el adivino manda a Aire Grande que contenga las aguas y vaya disuadiendo al viejo de su propósito: escoge doce chivos y doce cabras y se los lleva a todos, hombres, mujeres y niños, a la laguna, y allí hacen un ebbó y es la medianoche.

Babá, desnudo, se pasa por el cuerpo una paloma blanca, se purifica y purifica.

Luego, llama tres veces:

Tatabisaco, Tatabisaco, Tatabisaco,

Tatabisaco, Tatabisaco, Tatabisaco,

Tuá dila Moana a mé

Tatabisaco, Moana y tuá dila mé

Tatabisaco, cuenda y brincuendé,

¡Tatabisaco! (77)

Para este caso el lector del relato debe ejercitar su concentración y seguir los designios de los dioses, los cuales envían pruebas para su redención final del ser humano y

la deidad. Junto con el proverbio, el cuento siempre es relatado por personas mayores que a menudo son los abuelos, lo que refuerza y renueva el lazo a la vez sagrado y cálido que existe entre estas personas mayores y los aprendices de estos términos yorubas con sus respectivos proverbios.

Otro ejemplo está en el cuento “El algodón ciega a los pájaros” en el cual Lydia Cabrera toma la referencia de un patakí muy conocido por los yoruba “el patakí del algodón”. La importancia de este relato radica en la creencia de un Dios todopoderoso Ofi junto con Obatalá, el cual crea al hombre. De ahí se desprende la relación del pájaro con los dioses y su relación con el algodón.

Así se cumple por los siglos de los siglos la palabra de Obatalá: pues el pájaro ignorante, el desmemoriado —quizá temerario—, 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 (71).

El algodón hace parte como se dijo anteriormente de un patakí. De igual forma pertenece a los adagios ancestrales de los yoruba, los cuales son utilizados para los muertos en sus ritos funerarios. En ellos el algodón toma otro significado.

## **2.6 Cosmovisión**

Se puede reflexionar que la autora retiene tres categorías de personajes: el humano, el vegetal y el animal. A nivel del humano, los protagonistas llevan nombres como Osain,

Arere, Cheggue...No hay que olvidar los nombres de las deidades de la naturaleza como Cheche Kalunga o Entonto. En cuanto a las bestias, se observa también que la autora solo cita a animales del denso bosque, animales habituales de los cuentos de África Central como el tigre, la tortuga, el elefante, la gallina.

En los textos de la escritora cubana aparecen otros elementos que hacen referencia al espíritu bantú como dioses, las actividades de cosecha, de caza y de pesca.

Así, el cuento titulado “Tatabisaco” pone en evidencia la existencia de un dios o deidad y sobre todo la trilogía agua – dios – sacrificio:

Las mujeres se iban desde muy temprano a laborar la tierra. Sembraban maní, ajonjolí, arroz, yuca y ñame. Los hombres, a cazar. Esta mujer labraba ella sola su campo en un margen de la laguna. Tenía un hijo de pocos meses que llevaba atado a la espalda... El sol empezaba a caerle a borbotones, en plena cara, al negrito; lo invadía todo abrasándole. Le picaban los mosquitos... Lloraba todo el día. La madre nunca interrumpía su faena. El Amo del Agua de la Laguna tuvo compasión del hijo de aquella mujer. (72)

La historia indica que el “Tatabisaco”, pide a la mujer que le entregue a su hijo. Cuidará de él mientras la mujer esté trabajando. Sin embargo, sin saberlo, la mujer cometerá una torpeza y la deidad pedirá una reparación, o sea un sacrificio. Decide no devolver el niño a su madre y lo guarda debajo del agua. Después de un sacrificio de 12 cabras, el dios decide finalmente devolver al niño. Así se puede ser testigo de la relación que existe entre los seres humanos y los dioses del agua, siendo el agua una importante fuente de riqueza en el África Central.

“Taita Jicotea y taita Tigre”, es uno de los textos más sobresalientes en los *Cuentos negros de Cuba*. En los relatos dedicados a las aventuras de Jicotea, ésta se muestra astuta y llena de ambición, siempre con el deseo de protegerse o con la necesidad de encontrar sustento, porque la astucia es una cualidad altamente apreciada entre los afrocubanos, quienes la consideran como una virtud positiva en la personalidad de un individuo. Además, Jicotea tiene otras virtudes dignas de mención. Muchos la consideran como un mago o duende, ya que es capaz de manejar las fuerzas de la naturaleza casi como los mismos orishas (dioses).

La misma Lydia Cabrera nos dice, sobre los poderes de Jicotea, que gente sabia aunque iletrada y de piel negra, asegura que habla como los espíritus, los muertos, los chicherekús, los güiros y muñecos mágicos. Por otra parte, Jicotea también tiene muchas características del orisha Changó y como el dios, a veces no posee una conducta digna de elogio. Jicotea siempre está alegre, alerta y ama la música por sobre todas las cosas.

Enardecida con este nuevo contratiempo —incapaz de pararse a reflexionar un instante fríamente—, pegaba con la frente, con las sienes, la barba y la coronilla, en la durísima, invulnerable armadura de Jicotea, hasta destrozarse y caer vencida por su propia saña, como una fruta podrida, a los pies de su verdugo impasible. (28).

Pero no podemos engañarlo; su virtud intrínseca es la ingeniosidad. Además, sus cualidades le dan siempre un aire amoral frente a los otros animales, los que por aparente tradición son superiores a ella. Por ejemplo, vemos siempre animales como el tigre, el buey, el toro, entre otros, siendo vencidos por obra y gracia de las argucias de Jicotea.

...Jicotea, de mar allende, había traído también la brujería escondida en sus pupilas, el arte de curar con las yerbas, los palos y los cantos. (32).

Ella puede hacer también el mal solo por su deseo y capricho, llegando a exhibir extremos de perversidad. En este apartado entra Almoina, quien afirma que hay un sustrato ideológico universal, es decir Jicotea es una ejemplificación práctica, sin la carga de culpa y de arrepentimiento.

Jicotea, como si con él no fuera, no sólo no le devolvió el saludo, sino que apartó la cabeza desdeñoso, y escupió —como se escupe en los casos en que se quiere, más que insinuar, acentuar un ultraje. (35).

La manifestación de la oralidad como Ong resalta se encuentra en este relato gracias a que la relación del animal Jicotea con su entorno retoma las probabilidades de transculturación, es decir, sin la herramienta de la oralidad el patakí escuchado por Lydia Cabrera no habría obtenido otras significaciones para Jicotea, así lo explica Ong “La expresión oral es capaz de existir, y casi siempre ha existido, sin ninguna escritura en absoluto; empero, nunca ha habido una escritura sin oralidad” (180).

Como es sabido el principal mecanismo que se habría utilizado para una transferencia generacional fue el lenguaje oral. Así el mito, como construcción ideológica se fue combinando con elementos culturales vividos por los seres humanos y adquiriría mayor validez en cuanto a su traspaso oral. En esta cita se observan dos mitos sobre la creación de las razas.

Este 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 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. (24).

Desde el mito se puede reflexionar que a través de la oralidad existe una expresión de ese mundo de significaciones y sentidos que es la cultura yoruba. Siendo un lenguaje netamente humano sirve de vehículo para perpetuar sucesos que tuvieron lugar importante en el pueblo formando parte de su memoria colectiva. Es una tradición que va a la par de los medios de registro que buscan archivar los recuerdos en soportes que pretenden evitar el olvido. No obstante, el trabajo del pueblo yoruba originalmente de cultura solo oral, debe estar focalizado a la conservación de su tradición oral, ya que dejar en la responsabilidad de los soportes externos, la preservación de la memoria, conlleva, sin lugar a dudas, a que los ancianos y ancianas, por no contar los mitos, las leyendas, los acontecimientos, estén olvidándolos. No quedaría incluso nada qué contar y quedarían inmersos en la memoria fosilizada de las letras. La palabra, como en los comienzos de la creación, según la mitología, continúa siendo el principio y el fin de las memorias.

La armonía del hombre africano con su entorno no es solo con Dios, sino que es también una comunión indeleble del ser humano con cada elemento de la naturaleza y del universo. Por ello, todo agente perturbador de esta unión debe ser eliminado porque no le es posible vivir al africano en una naturaleza caótica. Es entonces comprensible que los negros esclavos, al prohibírseles celebrar sus ritos y magia, tomen del panteón católico lo que les falta, sus imágenes, para no desajustar su cosmogonía y no perder, según dice Isabel Castellanos, “el mundo mágico de una realidad espiritualizada, donde todo es sobrenatural, donde el monte es un templo, la ceiba (Iroko) es la Purísima Concepción de María y Jesús

es un yerbero” (14). En este caso se podría hablar de transculturación, pero no desequilibrio.

El equilibrio y comunicación del negro con lo que le circunda no se impone únicamente al plano terrenal, sino que va más allá de la vida de ultratumba. La relación íntima entre vivos y muertos se hace eco en diversos cuentos de la colección. La vida y la muerte se entremezclan; forjan un todo prácticamente indistinto. La Luna, por ejemplo, en el relato *Taita Jicotea y taita Tigre*, “nació muerta” y su padre la “frotó con flores de saúco, la bautizó Luna, y le dijo, nace, muere y resucita” (25) y el astro entonces le exigió a la Liebre que le informara a los hombres que también nacerían, morirían y resucitarían (equilibrio, desequilibrio y equilibrio), ciclo lógico y comprensible para el pensamiento africano.

Ong define el poder de la representación que permite la palabra, en su sentido sonoro y como signo, juntamente dentro de la cosmovisión. Los *Cuentos negros de Cuba* representan, sin lugar a dudas, un momento de especial atención. Para confirmarlo bastaría con mencionar el relato “El cangrejo no tiene cabeza” y reflexionar en torno a la intención implícita en el siguiente fragmento del mismo:

El mundo lo hizo Olofi. Olofi era albañil, y era, además, lo que hoy se llamaría un mecánico. Un ingeniero. Olofi, Obatalá Ibaibo..., 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, el Espíritu Santo—para que se entienda—, en lo divino, lo mismo que piña, mamey, zapote y Olofi, Obatalá, Ibaibo.(121)

Al parecer, el narrador, al desjerarquizar el discurso del relato relacionando los dioses con las frutas, da la posibilidad de explicación transcultural con la doctrina católica, la cual llega a Cuba junto con culturas africanas. Además se podría decir que según Almoina hay un modelo de percepción y comprensión del mundo correspondiente a las fuentes culturales y religiosas hispánicas.

No es de extrañar que exista una reincidencia del mito fundacional y un despliegue de ritos y magias en la mayoría de sus cuentos, porque obviamente al repetir los mitos, el hombre, en este particular el negro, revive la era primitiva cuando los dioses lo concibieron. Es decir, al recobrar la memoria de grupo, mediante el rito colectivo, el hombre emerge del tiempo cronológico para penetrar en un tiempo místico, sagrado, que se puede revivir infinitamente, el cual implica no una conmemoración del acontecimiento primero, sino una re-actualización liberadora, es decir una transculturación religiosa y culturas de las creencias afrocubanas.

En consecuencia, la autora sitúa los hechos de sus *Cuentos negros* en “la aurora de un día que comienza”, cuando el Venado “iba huyendo de los perros de las nubes negras, [...] huyendo del cazador, del recuerdo de su gesto, de su fantasma, como habían huido todos sus antepasados, y ahora en él, [...] todos sus antepasados juntos revividos” (46). O recrea los mitos etnogénicos, “cuando la tierra era joven, la Rana tenía pelos [...], al principio todo era verde, [...] y el hombre que Oba-Ogó hizo soplando sobre su caca, [...] faltaba un poco de orden, [...] los mares desbordaron de los caracoles. [...] Un hombre subió al cielo por una cuerda de luz, [...], se tostó. Fue el primer negro, el Padre de todos los negros” (41).

Solo unos ejemplos que ilustran la necesidad de repetir, de reproducir indefinidamente el relato cosmogónico como una manera de aspirar a vivir en estrecho contacto con los dioses, es decir, existe una vigencia tangible de los elementos mitológicos, como afirma Almoina. Con lo anterior Ong concibe que la escritura se entiende como la posibilidad de extender la potencialidad del lenguaje, asimismo es una vía de no permitirse el olvido de su procedencia y pertenencia porque el mito, antes sinónimo de falsedad y superstición, se entiende ahora como un lenguaje útil y eficaz con el cual una cultura salvaje traduce las realidades fundamentales que la afectan, y ordena su mundo y su existencia en él.

En los planteamientos de Walter Ong, se explican los cambios en las figuras narrativas, los personajes y los estereotipos literarios como consecuencia de la compilación de información que requiere la cultura oral. Se puede hacer una analogía con Lydia Cabrera gracias a que los seres fantásticos y los monstruos se recuerdan más que los seres ordinarios. Por ejemplo, en el cuento “La tierra le presta al hombre, y este, tarde o temprano, le paga lo que le debe”. Los seres fantásticos juegan un papel fundamental. Kalunga es el mar, Entonto se llamaba la tierra y Sambia es la deidad. Estos seres ejercen una influencia con el hombre conocido como Yácará el cual hace un trato y nunca cumple. Para el lector es más fácil recordar estos seres, gracias a que el estereotipo de los personajes comulga con la memoria, es decir, es más fácil recordar a un ser mágico o místico que un personaje común.

La cosmovisión en estos relatos agudiza al lector a un conocimiento de la cultura yoruba y sus características básicas se reflejan en conceptualizaciones de la oralidad, es

decir, aunque sean relatos escritos mantienen la esencia de la tradición oral frente a la propuesta estética e ideológica de Lydia Cabrera.

Con lo anterior, la cosmogonía yoruba se basa en la idea de una entidad superior; sus mitos fundamentan y justifican el comportamiento de sus creyentes en África y en el Nuevo Mundo. Pues es también mediante el mito que estos recurren a explicaciones relacionadas con sus costumbres, prohibiciones y las normas de su pueblo. Así se convierte el mito en ley de vida.

La siguiente cita del cuento “El algodón ciega a los pájaros” ejemplifica la afirmación anterior.

Así se cumple por los siglos de los siglos la palabra  
de Obatalá: pues el pájaro ignorante, el desmemoriado  
—quizá temerario—, que hunde su pico irreverente  
en la sagrada cápsula del algodón, pierde la vista y  
no más levanta el vuelo ligero, condenado al  
suelo, se debate en la tiniebla, tropieza, se golpea cruelmente,  
hasta morir estrellándose en una oscuridad más  
dura que la piedra. (71).

La palabra de Obatalá es sagrada y así se debe cumplir. La analogía del pájaro y el hombre se puede hacer, gracias a que el ser humano ignorante y desmemoriado debe cumplir una pena metaforizada en las tinieblas y en la pérdida de algún sentido. Esta ejemplificación

demuestra que las narraciones intervienen en la construcción de identidad de manera sincrónica con las costumbres y normas de su pueblo.

### Capítulo III

#### Una mirada negra en Cabrera

Los pueblos con ancestros africanos son pueblos que en su paisaje espiritual han creado y recreado un universo de mitos y leyendas, todo un imaginario literario oral, del cual se han valido para legitimar sus culturas destinadas a resistir el avasallamiento de otras civilizaciones.

Referirse a estos pueblos de origen africano, que lograron durante siglos de esclavización, marcar profundas huellas en este denominado Nuevo Mundo significa adentrarse en una de las páginas más enjundiosas de la historia de América Latina y el Caribe.

Se precisa entonces conocer cuál ha sido y sigue siendo una de las armas de combate más eficaces para no perder la memoria, para recrear la nueva realidad americana en la cual se erigieron patrones de vida de resistencia, con el fin de asimilar y transformar las realidades culturales del grupo dominador, tomando las raíces de la Madre África. De aquí parte el concepto de Gilroy (*Black Atlantic*), en cual dialoga con los diversos procesos de mezclas, híbrides y heterogeneidades en la historia y cultura de los esclavos africanos y de sus descendientes.

La oralidad, sin lugar a dudas, permitió este complejo proceso de reconstruir la historicidad africana en América. Este torrente de culturas, recreadas en esta parte del

continente americano, recibió de la palabra el elemento iluminador de su pasado y su presente. Razón por la cual la palabra es considerada sagrada, aún en la actualidad.

En el Caribe el sincretismo religioso es el resultado de la fusión entre la religión católica y las creencias heredadas de la tradición africana. En *Cuentos negros de Cuba* está presente este sincretismo; en sus páginas, los dioses lucumíes viven junto y dentro las prácticas cristiano católicas, hombres y bestias, figuras temporales y espíritus sobrenaturales, y reflejan las hondas influencias ejercidas por varios grupos étnicos africanos en la sociedad cubana. El negro cubano, sus leyendas, tradiciones y creencias religiosas son la fuente de información de la escritora, que llega a afirmar que los negros son los verdaderos autores del libro. Por ende se debe más bien estar preparado a encontrar una heterogeneidad que ya no será considerada como impureza sino como expresión de creatividad. Esto es lo que llama "the changing same" de Gilroy, es decir, el cambio del idéntico que es un concepto que se puede relacionar la continuidad con el cambio.

La evocación de la naturaleza de la cultura nos hace tomar conciencia de la consideración que tenemos de los *Cuentos negros de Cuba*. Se trata de textos, de relatos abiertos a la pluralidad de estudios. Cabrera, mediante los *Cuentos negros de Cuba*, atestigua la presencia de los afro-descendientes en la isla, pero no solamente una presencia que el turista puede constatar en cuanto al color de la piel. Para ella, la afrocubanidad no es únicamente un simple movimiento de moda, sino que se trata de una verdadera liberación de Cuba, de una lucha real emprendida a favor de un reconocimiento y de una legitimación de la fuerza y de la vitalidad de las culturas bantúes.

Considero que los textos literarios en que prima la dialogicidad y la representación de los actos de interacción verbal hacen un primer recorte del lenguaje capaz de delimitar los campos deícticos y simultáneamente traer las marcas y registros de dialectos, sociolectos, de las tradiciones comunicativas de una sociedad: espontaneidad, inmediatez, emotividad, libre circulación de implícitos, intimidad. En fin, al introducirlos, la obra literaria recrea el universo de lo privado, de lo que puede decirse a medias sin el temor de no ser comprendido, incorpora al lector en la escena enunciativa como decodificador competente de un abigarrado mundo extralingüístico.

La inclusión de la coloquialidad en la oralidad tradicional transforma lo cotidiano en el gran tema, hace de lo aparentemente banal una materialidad que cobra matices y status literarios. Pacheco se aproxima a la oralidad argumentando que esta se da aislada de una civilización.

La oralidad tradicional, esa que supone la ausencia del soporte escriturario, o al menos su carencia de relevancia y efectividad cultural en una sociedad dada, está irremediabilmente asociada al "campo", a lo rural, a localidades relativamente aisladas del trafago civilizatorio. (63)

Junto al lenguaje autorizado por el canon literario va creándose un lenguaje paralelo, un eco familiar que se interpreta a partir de la experiencia del habla del lector. Los personajes se hablan, se describen a sí mismos, se cuentan, acortan las distancias porque hablan desde sus experiencias narrativas, lo que permite que reconstruyan lenguajes interiores, formas de decir por las que se filtran las voces sociales y la del propio narrador.

La cultura de la oralidad ha cambiado radicalmente en sus formas de comunicación; es muy difícil escuchar hoy en calles, campos y plazas, de viva voz, de boca a oído, manifestaciones que en otros tiempos eran habituales: leyendas, canciones, e incluso patakíes. En cualquier caso, son textos que pervivirán como textos literarios, más allá de su primitiva vida oral, puesto que se han recogido, transcrito y fijado literariamente en este caso gracias a Lydia Cabrera en sus *Cuentos negros de Cuba*; lo que sucede es que a diferencia de estos cuentos, las tradiciones orales cubanas mantienen su vida en la oralidad, es decir han pervivido con sus variantes orales ante el peligro de sus desaparición. Tal vez en unos años otro autor recoja las historias que Cabrera escribió, pero seguramente su sustrato literario tendrá variantes importantes en cuanto a la su función poética y vitalidad de la época.

Diversas consideraciones filosóficas, incluso críticas, llevan a plantear la duda del sentido que pudiera tener el tratamiento como textos escritos de materiales de transmisión y de pervivencia orales. El paso de un texto de la oralidad a la escritura supone, además, un cambio de sentido: el destinatario del mismo accederá a él no por el oído, sino por la vista. Cuando los textos vivían en la oralidad, los patakíes eran un acto colectivo de los esclavos, es decir se narraban de forma simultánea y cuando la oralidad es sustituida por la escritura, la recepción se convierte un acto individual. Entonces la esencia religiosa y cultural de los yoruba y el sincretismo llevado a la fuerza promulga una nueva adaptación de las narraciones y consideraciones estilísticas llevadas a cabo por Lydia Cabrera.

Con lo anterior se puede reflexionar que desde Cabrera la escritura necesita recrear con palabras las instancias de enunciación, la escena enunciativa, el yo, aquí, ahora, crear el mundo literario o un universo, sin contar con determinados recursos extralingüísticos

proprios de un marco enunciativo "cara a cara". Mientras en la lengua hablada la representación lingüística aproxima la palabra a su referente, la señala y de cierta forma la limita-a veces nombrar es casi un mostrar-, en la escritura la abstracción es indispensable, la ambigüedad se instala y los efectos de sentido se multiplican con cada lectura. Es evidente que la espontaneidad, la expresividad, la proximidad e inmediatez de la conversación "cara a cara" deberán ser recuperadas por el escritor quien, sin posibilidad de *feed back* debe crear su propio interlocutor, sin esperar reciprocidad. Para ello, el acto de creación de un diálogo literario es un acto de reflexión lingüística y de elección estética.

### **3.1 Tradición oral en la estética de Lydia Cabrera**

En realidad, la oralidad como tema literario, referido sobre todo a la descripción del modo de hablar de los personajes, es un factor prácticamente inseparable en los cuentos de Cabrera, puesto que normalmente este tipo de acotaciones cobran sentido en relación con el diálogo, es decir, como el marco que la diégesis impone a la mimesis para hacerla inteligible, dado que, como señala Pilar Almoína la ausencia física del personaje supuestamente responsable de los actos de habla es uno de los rasgos que más a menudo separan las situaciones de uso literario y de habla común.

Está comprobado que todos los pueblos antiguos elaboraron un conjunto de mitos y leyendas que utilizarían como un respaldo ideológico poderoso dirigido hacia ciertas funciones que les eran vitales. Les era imprescindible a estos pueblos la posesión de la tierra que habitaban y los recursos que esta contenía para la subsistencia.

El relato de un posible pasado humano que se habría vivido en relación directa con los “dioses creadores”, es una constante en esas leyendas que se fueron fraguando en el transcurso de un tiempo que no tiene medida lógica; pero sus resultados contribuyeron a fortalecer el sentido de posesión y ocupación territorial de aquellos pueblos antiguos.

Así, pueblos antiguos como los yoruba, explican su origen en torno a mitos que hablan de una relación de orichas con la naturaleza: que se refiere en Cabrera a la transculturación de la mitología yoruba y su llegada al Caribe . Esos mitos se transmiten de generación en generación y de esta manera e reescriben con elementos primarios de la literatura y así se dieron a conocer por las descendencias negras en Cuba.

Para las generaciones presentes, el mayor instrumento de enseñanza es la visión directa y cotidiana de los actos que se realizaban en los patakíes, pero siempre queda un universo de información que no se conoce y debe ser transmitido vía oral.

A través de estos cuentos es posible pensar en una sociedad caribeña de tantos contrastes como la de los aborígenes, los negros y blancos. Los elementos cosmogónicos han llegado a ser la base elemental de su identidad cultural. Ese conjunto de elementos que la componen: dioses-hombre-naturaleza; además de las circunstancias creadas por la relación de esos elementos: creación, amistad hombres/dioses, asignación de espacio geográfico y recursos para la vida, etc.; que con el paso del tiempo conforman un sentido identitario general.

Otro punto importante y lo que se conoce como cultura afrocubana se podría decir que es un conjunto de creencias y rituales basados en la influencia que se ha generado en las dos culturas, con base en el testimonio de los ancianos y los mayores quienes les han

transmitido a las generaciones jóvenes. Esto se ha construido con ciertos elementos subjetivos que aseguran su actuación hacia la comunidad, incluyendo la defensa de la tierra como patrimonio colectivo.

Como bien se infiere del párrafo anterior, en la tradición africana es primordial para el ser humano vivir en feliz armonía con la naturaleza. El relato “Suadende”, en *Cuentos negros de Cuba*, nos proporciona un ejemplo:

El celoso. El hombre que pensaba dormido y despierto porque tenía un pulpo en el corazón, huyó del pueblo con su mujer. Joven ella. Fue al monte: plantó su casa en lo más escondido. (Ya está seguro). Ahora, él solo con su mujer, como la yedra, hermanado a los árboles vivía en paz. (132)

Así, el hombre celoso, en fusión con la naturaleza, por fin logra sentirse feliz en el monte, alejado de la maldad de los hombres. En estas series de relatos se presenta la importancia de la armonía universal en la cosmovisión africana y en la afrocubana, que en la primera tiene sus raíces, a través de los cuentos de temática africana de la gran etnóloga cubana Lydia Cabrera. Se evidencia cómo el hombre y la naturaleza se aúnan en un universo en el cual viven en conjunto el bien y el mal; todo lo creado está sujeto a los movimientos del universo, al continuo equilibrio del mismo y por consiguiente, la creación siempre se siente acechada por una posible destrucción de su armonía. En los cuentos de Cabrera el estado desarmónico es a veces de inmediata reparación; en otras ocasiones restablecer el orden universal muestra ser de gran magnitud, como en el caso de las múltiples casi-muertes de Jicotea, quien por ser un elemento cósmico absoluto, toma su tiempo en perecer.

Todo lo dicho también muestra que la narrativa de Lydia Cabrera conlleva la autenticidad de la fuerza religiosa, ancestral y la extraordinaria subsistencia de lo primitivo mismo en el universo contemporáneo. Su ficción contiene la elaboración mística y mágica de una realidad maravillosa escondida –la africana– la cual convive en medio del universo espiritual blanquinegro que caracteriza en gran parte a la sociedad cubana, dentro y fuera de la isla.

Los yoruba han desarrollado un sentido de pertenencia cultural y posesión territorial debido al hecho que creen fielmente, que sus dioses les han concedido la vida en aquellas tierras; de manera que todo el ritual religioso y laico está dirigido a satisfacer la demanda de los dioses y cultivar esa amistad tan estrecha. No podía ser de otra manera pues el pensamiento religioso africano ha llegado a ser la base de una identidad que los llevó a una actitud refractaria frente a los términos de la cultura española.

El proceso de transculturación que comienza inmediatamente después de la conquista conlleva una aparente renuncia implícita a esa identidad; pero el afrocubano encontró la manera de hacer prevalecer sus rasgos culturales a pesar de la coerción de la conquista. Isabel y Jorge Castellanos corroboran esa afirmación en *Cultura Afrocubana* (1992)

El sistema de esclavitud que se empezara a aplicar en Cuba conllevó la aplicación de un mecanismo oral de exposición con el cual se pretendía trasladar valores, simbolismos y otros instrumentos ideológicos hacia las generaciones posteriores. No obstante el uso de medios orales es insuficiente para la profusión de las creencias y deja expuesto el verdadero conflicto que se originaba. La palabra es útil

para hacer comprender al afrocubano los códigos de los cambios culturales, en cambio, la posibilidad que da la escritura es la de mantener una identidad africana, la cual encuentra la oportunidad para insertar en aquellos códigos algunos hechos culturales de su propia identidad colectiva.(98)

Otro aspecto importante que se puede resaltar son las palabras de origen africano las cuales quedan insertadas dentro del idioma español. Esta mezcla de español y fragmentos o huellas de lenguas africanas se da también en los rituales de santería porque los santeros no conocen ya la lengua. La subordinación es inevitable al ser el español la lengua central. En la literatura, fuera del contexto religioso de la santería, el uso de estas palabras queda forjado como un toque africanista superficial.

Un claro ejemplo lo da Cabrera en el siguiente fragmento del cuento “Se cerraron y volvieron a abrirse los caminos de la isla”

Dínguirin-Dínguirin-Dínguirin-Dínguirin-Dínguirin-

Dínguirin-Dínguirin-Dínguirin-Dínguirin-drin.

Dea Mamandéa dea mamandellín

Dea Mamandéa dea mamandellín

Dinguirín dinguirín

Dea Mamandéa dea mamandellín (161)

En sincronía con este capítulo, se puede asegurar desde Carlos Pacheco existe una sintomatología sensorial de los personajes como en la importancia a veces protagónica

adquirida por el sonido en el desarrollo accional, la minuciosa elaboración fonética del lenguaje y las implicaciones de esa presencia de la oralidad en la conformación de una visión de mundo y de una organización sociocultural (61)

Este hecho, sumado a su experiencia personal con la cultura afrocubana, anima a esta autora a recopilar estas historias en un gesto etnográfico. Cabrera carece de una introducción en la que la autora explique sus motivaciones. Sin embargo, la larga vida literaria de Cabrera demuestra que su acercamiento al tema afrocubano estaba guiado por un interés, mediar entre lo oral y lo escrito.

Los *Cuentos negros de Cuba* fueron recibidos muy bien en el ambiente literario cubano. Fernando Ortiz en la introducción a la versión en español sostiene que “este libro es un rico aporte a la literatura folklórica de Cuba, que es blanquinegra, pese a las actitudes negativas que suelen adoptarse por ignorancia, no siempre censurable, o por vanidad tan prejuiciosa como ridícula” (9). Como podemos constatar, el libro de Cabrera se acomoda fácilmente al discurso del mestizaje (cubanidad) que se encontraba en apogeo en el momento de su aparición en Cuba. De esta manera, Cabrera inicia un interés en el patakí que permanece hasta los años posrevolucionarios.

Lydia Cabrera es una mujer muy culta e inteligente, dotada de la paciencia, la perspicacia y la sagacidad indispensables para ganarse la confianza y la cooperación de los negros ancianos, recelosos, que guardan el secreto de sus mitos, supersticiones, costumbres ancestrales, ritos y leyendas. Ellos son los curadores y depositarios de la tradición africana, de sus creencias y liturgias, de los símbolos, misterios y vestuario que figuran en las ceremonias religiosas de diversas sectas. Todas ellas florecieron durante el siglo pasado,

pero empezaron a languidecer en las primeras décadas del presente. Hoy se encuentran en rápido proceso de extinción.

La oralidad y la transmisión escrita del saber sincrético afrocubano, la reescritura de los patakíes, permite que exista un corpus para acompañar a la práctica ritual donde se impone, de todas formas, memorizar una parte que se da por conocida en todo lector iniciado; la memoria continúa desempeñando su papel, y el que no recuerda, no accede a los rituales porque el respeto es para quien logra recordar; solo él puede demostrar que sabe y será por eso respetado.

Los patakíes o las historias de orishas que guían los actos cotidianos de la comunidad santera, constituyen ya una verdadera mitología que confiere identidad a la comunidad de los creyentes en ella. En los patakíes se mantiene el contenido simbólico, aunque cambien los episodios y se puede considerar que esto no atenta contra la estructura interna de los mitos; por otra parte, la presentación a veces contradictoria de un orisha, quien puede exhibir virtudes y crueldades por igual, explica la dialéctica entre transculturación y resistencia cultural, o más bien el trasfondo humano característico de los dioses del panteón yoruba. Entonces se debe empezar a considerar la santería como una religión en proceso de configurarse, con sus ritos y liturgias y dejar de verla como un conjunto de prácticas desconectadas entre sí, donde lo que predomina es la arbitrariedad del conocimiento de cada babalao.

En la oralidad hay un potencial expresivo que va más allá de la mera palabra, está la entonación, la gestualidad, la mirada, el cuerpo mismo con cada uno de sus sentidos y la expresividad que genera quien cuenta el relato, ya que lo siente, lo cree, lo entiende, sabe su

importancia y lo imprescindible que es contarlos para que sea escuchado, sentido, entendido, recordado y repetido muchas veces. El que escucha, a su vez, se va haciendo la idea dentro de su pensamiento, como creando su propia película, desarrolla las imágenes en su imaginación y despliega las acciones dejándose llevar por la voz del narrador y el entorno que lo acompaña diciendo. Mariela Peña en *La cuentería popular santiaguera: su encuentro con la cultura africana* (2014) dice que:

De modo que los mitos, cuentos y leyendas creados por las culturas ancestrales a lo largo de los siglos fueron concebidos para ser interpretados por personas pertenecientes al mismo pueblo, lo cual implica su conocimiento cabal, por ello para el foráneo no es fácil entender y sentir ciertas narraciones, pues la mayoría tienen características religiosas, míticas y tradicionales desconocidas simbólicamente por las personas de otros grupos sociales. (23)

Con lo anterior podremos decir que hay una "reconversión cultural" (39) según García Canclini, es decir es el proceso por el cual las culturas populares lejos de desaparecer se rearticulan en nuevas formas, reconvirtiendo así su producción en capital cultural que participa del nuevo circuito capitalista. Lo tradicional se convierte en tradicional-moderno y nuevas prácticas híbridas se generan por la coexistencia simultánea de distintos subsistemas.

Se puede afirmar con este trabajo que Lydia Cabrera hace que la oralidad tome fuerza en su trabajo literario. En consecuencia la transculturación se ve de inmediato con las palabras no provenientes del castellano, las historias matizadas con la naturaleza y los animales, las creencias de ancestros yorubas etc. La postura de Cabrera deja que la narración fluya desde

el afro descendiente, no atribuye patrones o modelos griegos o europeos. Si en algún momento se puede hablar de identidad, esta se ve reforzada en la transculturación de Cuba y África.

Bibliografía

- Adesanya, Adebaye. "Yoruba metaphysical thinking." *Journal of West African Studies* 5 (1958): 25-37. Web 3 diciembre 2015.
- Almoína de Cabrera, Pilar *Más allá de la escritura: la literatura oral, señal de identidad hispanoamericana, 2001*. Impreso.
- Cabrera, Lydia. *Ayapa: cuentos de jicotea*. Ediciones Universal, 2006. Impreso
- . *Cuentos negros de Cuba*. Icaria Editorial, 1989. Impreso
- . *El monte*. Linkgua digital, 2010. Impreso
- . *¿Por qué...? Cuentos negros de Cuba*, La Verónica, La Habana, 1948. Impreso
- Castellanos Isabel y Jorge Castellanos. *Cultura Afrocubana 3*. Miami: Ediciones Universales, 1992. Impreso
- Castellanos, Jorge. *Pioneros de la etnografía afrocubana: Fernando Ortiz, Rómulo Lachatañeré, Lydia Cabrera*. Miami: Ediciones Universales, 2003. Impreso
- De Holmos., Lioba Rossbach. "Los orishas con sus espacios y los espacios de los orishas: Acerca de la relocalización de la santería en nuevos entornos." *Batey. Revista cubana de Antropología Sociocultural* [En línea], 1.1 (2010): 30-46. Web. 29 diciembre 2015
- Díaz, Álvaro *Aproximación al texto escrito*. Editorial Universidad de Antioquia: Medellín (1989). Impreso.
- Figuroa, Esperanza. "Lydia Cabrera: Cuentos negros de Cuba". *Sur* (1981): 89-97. Web 2 enero 2016

- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 2001. Impreso
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double consciousness*. Cambridge: Harvard University Press, 1993. Impreso
- Laviña, Javier. Santiago de Cuba de Cuba, 1860: Esclavitud, color y Población. *Boletín de la A.G.E. Universidad de Barcelona*. 1993:17-32. Web 2 octubre 2015
- Ortiz, Fernando. "Prólogo" a la primera edición castellana de *Cuentos negros de Cuba*, de Lydia Cabrera, España, Icaria Literaria, 1989:32-33. Impreso
- . *Los negros brujos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1995. Impreso
- . Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba. Publicaciones del Ministerio de Educación. La Habana: 408. Web 25 enero 2016
- . *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Vol. 42. Fundación Biblioteca Ayacucho, 1987. Impreso
- Ong, Walter J. *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987. Impreso.
- Pacheco, Carlos. "Sobre la construcción de lo rural y lo oral en la literatura hispanoamericana." *Revista de crítica literaria latinoamericana*. (1995): 57-71. Impreso.
- Peña Lora, Marianela: La cuentería popular santiaguera: su encuentro con la cultura africana en *Revista Caribeña de Ciencias Sociales*, noviembre 2014, en <http://caribeña.eumed.net/cuenteria-santiaguera/>

Portuondo Zuñiga Olga. Entre esclavos y libres de Cuba colonial, Santiago de Cuba.

Editorial Oriente. 2003. Impreso.

Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América latina*. Siglo XXI, 1982. Impreso

Wade, Peter. "Población negra y la cuestión identitaria en América Latina." *Universitas humanística* 65 (2008): 117-137. Web 4 agosto 2105.