

ENTRE LITERATURAS HETEROGÉNEAS Y LITERATURAS DE TRANSCULTURACIÓN

Para una relectura de los
Cuentos Negros de Cuba de
Lydia Cabrera

Valentina Salinas

Licenciada en Historia, mención Estudios Culturales por la Academia Humanismo Cristiano y candidata a Magíster en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Chile. Se dedica a la historia del pensamiento latinoamericano y caribeño con énfasis en los debates en torno a raza y género.

INTRODUCCIÓN

Durante las primeras décadas del siglo XX nuevos proyectos literarios y artísticos se desarrollaron en América Latina, los cuales buscaron sembrar inéditas propuestas estético-ideológicas. Uno de los horizontes de sentido de estas propuestas fue el de recuperar las voces de las culturas no-occidentales presentes en el continente, y con ello construir una expresión propiamente americana. Dentro de las motivaciones de sus promotores encontramos la profunda crisis que vivían los distintos estados nacionales latinoamericanos, a raíz de la pérdida de su legitimidad en términos político-ideológicos. En efecto, en el transcurso del siglo XIX los intelectuales – y la misma oligarquía – buscaron excluir el elemento “negro” e “indio” para alcanzar la anhelada civilización europea, elaborando, en el plano cultural, discursos de identidad que visualizaban como referente dicha civilización, lo cual supuso, en otras palabras, consolidar las naciones a espaldas de la diferencia.

No es de extrañar, entonces, que las ideologías de la primera década del siglo XX se ampararan en una vertiente alternativa del nacionalismo – obrerista, indigenista, negrista – que disputara con dicha ideología, aunque siendo tributarias, al mismo tiempo, de una modernidad que ansiaban alcanzar. De allí que el progreso sea una de las metas a lograr, y que su expresión en el campo cultural se diera a través de las nuevas vanguardias latinoamericanas.

En el ámbito de la literatura esta renovación se desarrolló en un cruce entre la vanguardia literaria y la vanguardia social, lo que permitió la proliferación de nuevos lenguajes, basados en distintas “normas y usos lingüísticos”, y con temáticas centradas en retratar las realidades periféricas. Es así como se inauguró un periodo de experimentación literaria, en el que la incorporación de esos otros usos lingüísticos fue sinónimo de llevar al plano literario el lenguaje popular, todo lo cual se enmarcó en una búsqueda por construir una autenticidad capaz de representar fielmente a los grupos subalternos desde su diferencia cultural.

Este proyecto de “*desliteraturizar el lenguaje*” fue revisitado durante los años ’70 por los críticos culturales más importantes de la época, entre ellos Ángel Rama y Antonio Cornejo Polar. En un contexto donde la necesidad consistía en “*dar razón de la peculiaridad de la literatura latinoamericana y de su específica inserción en un proceso histórico-social, que, por definición es único e irrepetible*”, dichos críticos intentaron crear una teoría crítica latinoamericana que fuera capaz de leer las literaturas producidas en el continente desde esta dimensión.

De allí que Ángel Rama, valiéndose de los postulados de Ortiz, se apropió de su categoría de “transculturación” para estudiar la literatura, y que Antonio Cornejo Polar construya los conceptos de “heterogeneidad” y “totalidad contradictoria” para comprender “*la conflictividad implícita en una literatura producida por sociedades internamente heterogéneas*”.

Como lo demostró Cornejo Polar, la literatura indigenista era uno de los mejores ejemplos de esta heterogeneidad, en tanto se encontraban atravesadas por “*dos o más*

universos socioculturales”. Sin embargo, reconoció también otros ejemplos de literaturas heterogéneas como *“la gauchesca... el negrismo, la novela del nordeste brasileño, la narrativa del realismo mágico o la poesía conversacional”*. A pesar de dicho reconocimiento, y entrando en el caso del negrismo, Cornejo Polar no realizó ningún estudio que permita comprender la heterogeneidad presente en este tipo de literatura, y hasta la fecha, escasos son los trabajos que se han abocado a realizar esta tarea. Con justa razón reflexionará, años más tarde, Grínor Rojo *“me pregunto yo: ¿y qué pasa con el negrismo sudamericano, el de su país, para empezar a conversar, que sin duda existe también?”*.

En este marco, mi trabajo propone releer el negrismo cubano a través de los *Cuentos negros* de Lydia Cabrera valiéndome de la categoría de análisis de “Transculturación” de Ángel Rama, en interacción con la de “Heterogeneidad” de Antonio Cornejo Polar. Aludo a una relectura en tanto la mayor parte de los trabajos que se han abocado a estudiar la literatura negrista cubana lo han hecho a partir de la segunda categoría, sin reparar en algunos elementos que podrían dar luces para pensar en la convivencia de literaturas heterogéneas y de transculturación, que visualizo presentes en ciertos cuentos de Lydia Cabrera. Sin desconocer que efectivamente la gran parte de la cuentística de Cabrera produce universos narrativos armónicos transculturales, reconocemos la existencia de ciertos conflictos que dan luces a tensiones propias de sujetos que viven en sociedades colonizadas; conflictos que nos ponen en relación con las diferencias y choques socioculturales entre dos grupos, y que nos permiten pensar en las heterogeneidades presentes en sus textos.

La posibilidad de entrever elementos de ambas categorías en una literatura es sin duda una afirmación problemática en tanto el mismo Cornejo Polar se distanció del concepto de transculturación por *“ser el emblema mayor de la falaz armonía en la que habría concluido un proceso múltiple de mixturación”*. Sin embargo, y valiéndome de las reflexiones de Raúl Bueno (1996) y David Sobrevilla (2001), postulo que estos conceptos pueden verse más bien como complementarios, permitiéndonos no sólo releer el negrismo de Lydia Cabrera desde nuevas perspectivas, sino también la relación entre heterogeneidad y transculturación en el proceso de producción de las literaturas latinoamericanas.

AVATARES DE LOS CONCEPTOS “HETEROGENEIDAD” Y “TRANSCULTURACIÓN”

En el transcurso de su producción intelectual Cornejo Polar construyó ciertas categorías de análisis para entender la especificidad de la literatura latinoamericana. De modo que distinguió dos tipos de literatura: “heterogéneas” y “homogéneas”, las cuales podían analizarse a partir del tipo de producción, del texto resultante, de su referente, así como del sistema de distribución y consumo en el que cada una circulaba¹.

La cualidad principal de las literaturas homogéneas sería que todos los elementos anteriores formarían parte de un mismo orden socio-cultural. En contraste, en una literatura heterogénea se harían visibles dos o más universos socioculturales, articulados sobre la base de una estructura económica heterogénea, con dos o más modos de producción. En este contexto, para Cornejo Polar:

“El indigenismo responde a determinaciones de una sociedad caracterizada por el subdesarrollo y la dependencia de su estructura capitalista, mientras que el referente – el mundo indígena – aparece condicionado por una estructura rural todavía teñida por rasgos feudales en la mayoría de los países andinos”².

Por tanto:

“Esta heterogeneidad es el a priori del indigenismo... El indigenismo sólo es inteligible a partir de una previa conceptualización del mundo andino como realidad dividida y desintegrada. Es una literatura heterogénea inscrita en un universo también heterogéneo”³.

Una de las premisas de su libro *Escribir en el aire* es que las literaturas producidas en sociedades heterogéneas resultan ser “dispersas, quebradizas, inestables, contradictorias y heteróclitas dentro de sus propios límites”⁴, en tanto sus escritores intentan representar un sujeto que no comparte su propia filiación cultural. En otras palabras, ese esfuerzo por representar al otro, por introducir la voz ágrafa, o bien, por oralizar el texto, produce una serie de contradicciones, creando “una abigarrada e inestable gama de posiciones intermedias”⁵. De allí que sea posible “leer los textos como espacios lingüísticos en los que se complementan, solapan, intersectan o contienden discursos de muy varia procedencia, cada cual en busca de una hegemonía semántica que pocas veces alcanza de manera definitiva”⁶. En esta lectura, Cornejo Polar visualiza la enorme importancia de las temporalidades presentes al interior del texto. Es de hecho la idea de “tiempos también variados” la que le llevará a proponer la historización de la sincronía. El texto

¹ Antonio CORNEJO POLAR, “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: Su doble estatuto socio-cultural”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 7/8 (1978) 7-21, p. 11.

² *Ibidem*, p. 19.

³ *Ibidem*, p. 17.

⁴ Antonio CORNEJO POLAR, *Escribir en el aire*, ed. cit., p. 17.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

se hace aún más profundo en la medida que resuenan “*vozes que pueden estar separadas entre sí por siglos de distancia*”⁷.

¿Qué ocurre en el caso de la transculturación? El concepto de transculturación proviene del campo de la antropología y es el fruto de las investigaciones en dicha área realizadas por Fernando Ortiz. En su famoso libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* señala:

“Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque este no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturación*, 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 *neoculturación*... La criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una transculturación, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola.”⁸

Posteriormente Ángel Rama se apropia del concepto de “transculturación” como categoría de análisis para comprender la narrativa latinoamericana, lo cual da origen a su obra *Transculturación narrativa en América Latina*. Aplicando algunas críticas al concepto de Ortiz, Rama apela a la importancia de los criterios de selectividad y de invención en el proceso de transculturación, los cuales “*deben ser obligadamente postulados en todos los casos de «plasticidad cultural», dado que ese estado certifica la energía y la creatividad de una comunidad cultural*”⁹.

Para Rama, la capacidad inventiva de las culturas es relevante, ya que es justamente su dinamismo el que diseña su estructura funcional. Observa, entonces, en qué instancias podría rastrearse dicha transculturación literaria, para lo cual acude a tres categorías: la lengua, la estructura literaria y la cosmovisión. Sin embargo, una de las cuestiones que le criticó Cornejo Polar fue el énfasis en la síntesis – “*falaz armonía*” – que operaba en su concepto. Concluía al respecto: “*lo que objeto es la interpretación según la cual todo habría quedado armonizado dentro de espacios apacibles y amenos (y por cierto hechizos), de nuestra América*”¹⁰. De modo tal que las diferencias fundamentales entre ambos críticos – al menos en la interpretación de Cornejo Polar – residiría en leer la producción literaria de nuestro continente o como una síntesis cultural armónica o a partir de una teoría del conflicto.

Estas diferencias han abierto debates al interior de la crítica literaria latinoamericana en las que destaco dos perspectivas que se oponen entre sí. En primer lugar, aquella que

⁷ *Ibidem*, p. 18.

⁸ Fernando ORTIZ, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, p. 86.

⁹ Ángel RAMA, *Transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires, Ediciones El Andariego, 2008, p. 45.

¹⁰ Antonio CORNEJO POLAR, “Mestizaje e hibridez”, ed. cit., p. 342.

visualiza la incompatibilidad entre transculturación y heterogeneidad, y que se encuentra bien representada en el artículo *Literaturas heterogéneas o literaturas de transculturación* de Friedhelm Schmidt-Welle (1996), y otra que opta por relacionar ambos conceptos de manera complementaria, la que podemos seguir en *Sobre la heterogeneidad literaria y cultural de América Latina* de Raúl Bueno (1996), y luego en *Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina* de David Sobrevilla (2001). Me detendré en esta segunda línea interpretativa, en la medida que forma parte de la hipótesis de este trabajo.

Raúl Bueno distingue dos tipos de heterogeneidades a partir de la obra de Cornejo Polar: la *heterogeneidad básica*, y una *heterogeneidad secundaria*, o bien, discursiva, la cual sería el resultado de la primera. La heterogeneidad básica es una categoría descriptiva que refiere a la dinámica conflictiva estructural presente en nuestro continente. La heterogeneidad secundaria, como su apellido nos muestra, emerge como consecuencia de esta base conflictiva, pero en el ámbito de la cultura. Valiéndose del concepto de “*heterogeneidad básica*” (que si bien no alcanza a ser un verdadero concepto para Cornejo Polar, efectivamente menciona la idea de una “heterogeneidad básica” en uno de sus trabajos¹¹), Bueno sostiene que tanto el mestizaje como la transculturación son fenómenos que ocurren al interior de esa heterogeneidad, es decir, que la condición de posibilidad de su desarrollo requiere en definitiva la existencia de un escenario heterogéneo de base.

Es por esto que el concepto de heterogeneidad sería, en primera instancia, histórico-social – y en segunda instancia, cultural - ya que tiene la pretensión de entender “*diferencias sociales, culturales, literarias, etc., de la realidad latinoamericana*”¹²; en cambio el de transculturación, nos remitiría sólo al plano cultural y racial. En sus palabras transculturación se definiría como “*un proceso cultural que tiene que ver con el traslado de contenidos culturales de una cultura a otra*”¹³, proceso que para Bueno, no está supeditado a la necesaria pérdida de elementos culturales previos, como lo sostendría Ortiz. Intentando superar la visión ortiziana, postula que los individuos pueden incorporar componentes de la cultura exógena sin abandonar los propios. Esta reformulación del concepto le permite afirmar que tanto el mestizaje como la heterogeneidad secundaria serían resultados polares de la transculturación. Así, “*hay transculturación discursiva (o literaria, o narrativa como diría Rama) porque hay heterogeneidad de mundo; y...hay heterogeneidad discursiva porque hay dinámicas de*

¹¹ “El desigual desarrollo de las regiones y hasta de los países que forman Latinoamérica... evidencia la reproducción de esa *heterogeneidad básica* al interior de cada uno de ellos, casi sin excepciones”, Antonio CORNEJO POLAR, *Sobre literatura y crítica latinoamericana*, Caracas, Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación Universidad Central de Venezuela, 1982, p. 24.

¹² Raúl BUENO, “Sobre la heterogeneidad literaria y cultural de América Latina”, en: José Antonio MAZZOTTI-Juan ZEVALLOS AGUILAR, (coords.), *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*, Philadelphia, Asociación Internacional de Peruanistas, 1996, 21-36, p. 23.

¹³ *Ibidem*, p 27.

*transculturación generadas por la heterogeneidad de mundo*¹⁴. Concluye, finalmente, que es posible entender ambos conceptos como profundamente involucrados, evidenciándose su carácter complementario.

Más tarde David Sobrevilla retomará los planteamientos de Bueno, proponiendo la posibilidad de ver estos conceptos como “*complementarios también en otro sentido*”¹⁵:

“Al crítico uruguayo se le ha criticado, porque sea que el cruce de culturas desemboque en un proceso aculturador o en otro transculturador el resultado final es siempre una cierta *síntesis*. En cambio, Cornejo ha acentuado que el cruce de culturas da como resultado en muchísimos casos una totalidad conflictiva o, aún más, contradictoria. Pero la realidad no se decide por una sola de estas opciones sino a veces por una y otras por otra: sobre todo en el caso de la arquitectura latinoamericana, pueden encontrarse casos espléndidos en que se da una *síntesis* lograda (como en el templo de *La Compañía* en el Cusco) y otros en que el producto es más bien un resultado conflictivo (como el de la Catedral de Puno). En literatura una *síntesis* lograda es la tan estudiada novela de J.M. Arguedas *Los ríos profundos* y otra conflictiva el libro de Gamaliel Churata *El Pez de Oro*.”¹⁶

Como se puede desprender de esta cita, Sobrevilla da un paso más allá en tanto reinterpreta las categorías de análisis de Rama y Cornejo Polar en la literatura latinoamericana. Allí donde Cornejo Polar veía un espacio heteróclito, conflictivo y contradictorio, por usar algunos de sus adjetivos, es posible también visibilizar la presencia de una *síntesis*, pero no de una *síntesis* que opaque las diferencias; antes bien, que pueda asimismo destacarlas. Es justamente esta la lectura que recojo para analizar el texto de Lydia Cabrera.

¹⁴ *Ibidem*, p. 33.

¹⁵ David SOBREVILLA, “Transculturación y heterogeneidad: Avatares de dos categorías literarias en América Latina”, *Revista de crítica literaria latinoamericana* 54 (2001) 21-33, p. 30.

¹⁶ *Ibidem*.

EL NEGRISMO CUBANO Y LA ESCRITURA DE LYDIA CABRERA

El negrismo contemporáneo surgió en Europa como una alternativa a la tradición cultural blanca occidental que se encontraba en un momento de crisis tras los resultados fatales que había provocado la primera guerra mundial. Para René Depestre el negrismo no puede ser definido como doctrina o movimiento, sino como *“cambiante estado de espíritu y sensibilidad con respecto al destino histórico del África occidental y sus habitantes deportados hacia las Américas.”*¹⁷ Esta sensibilidad tuvo como tema común la revalorización de la historia, cultura y arte del continente africano, punto de partida para que diversos artistas y escritores tanto, de Europa como de América Latina, propusieran crear obras basadas en temáticas ligadas tanto a África como a sus descendientes en el Nuevo Mundo.

Cabe señalar que para los intelectuales latinoamericanos significó, además, avanzar hacia otras formas de construir identidades nacionales al incluir a aquellos sujetos *otrificados* por los distintos estados, lo que nos lleva a plantear que no supuso una mera imitación del negrismo europeo. En efecto, la motivación de algunos se basó en la necesidad *“de estudiar el tronco cultural sui generis de nuestras dolorosas identidades latinoamericanas.”*¹⁸ en disputa con los racimos propios de sociedades postcoloniales que buscaban mantener el mito de naciones occidentales homogéneas.

La cantidad de exponentes y disciplinas que rodean el desarrollo del negrismo en nuestro continente es muy variado, encontrando una heterogeneidad de propuestas que puede explicarse tanto a partir de cuestiones autoriales – ya que no es lo mismo ser un autor blanco que uno negro – como de las distintas realidades nacionales. En el caso de Cuba el desarrollo del negrismo está permeado por factores tan diversos como el pensamiento de José Martí, los aportes de Fernando Ortiz en el campo de la antropología, la importante participación de los negros en las guerras de independencia y el sentimiento antiimperialista que surge a partir de la penetración de EEUU en la isla desde 1901, por mencionar algunos de los más importantes.

Lydia Cabrera (1899-1991) fue una intelectual blanca proveniente del campo de la antropología e influenciada por el trabajo de su cuñado Fernando Ortiz. Nació en el seno de una familia adinerada y culta¹⁹, al interior de la cual desarrolla una relación con la

¹⁷ René DEPESTRE, “Aventuras del negrismo en América Latina”, en: Leopoldo ZEA (coord), *América Latina en sus ideas*, México, Siglo XXI Editores, 2010, 345-360, p. 346.

¹⁸ *Ibidem*, p. 356.

¹⁹ Se educó en una familia con un elevado capital cultural. Su padre fue Raimundo Cabrera y Bosh, escritor, abogado y periodista, además de miembro de la generación de 1868, que luchó por la independencia de Cuba. Cfr. Rosario HIRIART, *Lydia Cabrera: Vida hecha arte*, España, Eliseo Torres & Sons New York, 1978, p. 36. Destacado también por fundar el periódico independiente *Cuba y América* (1897-1898, 1899-1917) en el cual

costurera de la casa, la “negra Tula”, fuente de inspiración para la escritura de sus cuentos negros. Pero no será tras su viaje a París (1922-1939) que su interés por estudiar la cultura afrocubana se hará real, a propósito del clima descrito más arriba²⁰.

Será de hecho, el público francés el primero en interesarse en sus cuentos, siendo publicado en este idioma en 1936 bajo el título *Contes nègres de Cuba* y posteriormente en español con el nombre de *Cuentos negros de Cuba* (1940). De allí en adelante, Cabrera se dedicará a investigar profundamente las culturas afrocubanas, participando en ceremonias yorubas y entrevistando durante años a sus informantes, lo que le llevará a escribir diversas obras, antropológicas y literarias, que en su conjunto constituyen una riquísima fuente para estudiar la cultura lucumí y congo de Cuba.

De regreso en Cuba, Cabrera se vinculará al movimiento *afrocubanista*, el cual comenzaba a explorar la influencia de la cultura africana en el país, dando pie para la creación de un conjunto de obras antropológicas y literarias, escritas en español, introduciendo léxicos africanos, pero también los “cubanismos”, es decir, la mezcla que se produce en el contacto entre españoles y negros en la Isla. En términos temáticos, estas obras harán de los personajes afrocubanos el centro del relato, en tanto, como señaló Lydia Cabrera: “*África se halla presente en Cuba desde los inicios de su historia*”²¹. Para ella será fundamental representar en sus textos el aporte del ritmo africano en la música y en la danza cubana²², la supervivencia de sus religiones, así como los cuentos y cantos con los que las nanas negras hacían dormir a los niños de clase alta²³.

El rescate de las religiones, las danzas o los cuentos constituyen selecciones que nos revelan qué rescata y qué abandona la escritora en sus *Cuentos negros*. Evidentemente, en Lydia Cabrera dicho rescate pasa por una lectura antropológica del legado africano en Cuba, y específicamente los aportes lucumí y congo²⁴, que son los que más supervivencias

Lydia Cabrera publicaría sus primeros escritos bajo el pseudónimo de “Nena en Sociedad”. Jorge CASTELLANOS, *Pioneros de la etnografía cubana*, Miami, Universal, 2003, p. 223.

²⁰ “*Mi país me empezó a interesar en Francia*”, indicará años después. Cfr. Rosario Hiriart, *op. cit.*, p. 72

²¹ Lydia CABRERA, “La influencia africana en el pueblo de Cuba”, en: Rafael HERNÁNDEZ- Rafael ROJAS (comps), *Ensayo cubano del siglo XX. Antología*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, 192-201, p. 196.

²² Indica nuestra autora: “*Los negros, y esto lo saben de sobra los cubanos, tienen un sentido asombroso del ritmo. En nuestra tierra nacen cantando, tocando tambor y bailando: la música y la danza son dones indiscutibles de su genio*”, *Ibidem*, p. 194.

²³ *Ibidem*, p. 197.

²⁴ Al respecto es necesario destacar que la cultura lucumí o yoruba se encuentra más presente en la obra de Cabrera que la conga, debido a que la primera “*no sufrió en Cuba el mismo proceso de erosión y sustitución por el español que el congo*”, cfr. Michel GUICHARNAUD-TOLLIS, “Los cuentos negros de Lydia Cabrera: desde la tradición hasta la criollización”, *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 76-77 (2001) 549-558, p. 552. Por ejemplo, Cabrera destaca que los congos “*al entonar sus ‘mambos’ y dirigirse en sus ritos a su Mpungo, Nkési o Nkéro, al fuiri, fumbi, fúa o fiidi mezclan con las bantú palabras castellanias pronunciadas como bozales, lo que no ocurría ni ocurría aún en el presente, con los Olorishas que conocen bien su lengua y se dirigen a sus dioses en anagó*”, cfr. *Ibidem*. El anagó es la lengua yoruba que se habla en Cuba.

culturales dejaron en la Isla. En base a estas selecciones reconozco varios elementos donde podemos visibilizar procesos de transculturación, los cuales se hacen presentes a partir de los “cubanismos”, es decir, en torno al rescate de aquellos elementos que se presentan como *síntesis* de lo blanco y lo negro, aunque cabe señalar que dicha síntesis rescata mayormente la contribución africana en la formación de la cubanidad. En su narrativa entonces, se hace visible la *diferencia*.

La isla transcultural se representa, en primer lugar, en la imbricación de distintas lenguas, las que nos muestra un modo de comunicación cubano que se vale de distintos léxicos y formas lingüísticas para expresarse. En segundo lugar, a través de las cosmovisiones que tienen lugar en sus *Cuentos negros*, donde los dioses lucumí presentan un nivel de centralidad que pone a la religión occidental en un lugar marginal. En tercer lugar, a partir de la mención de algunos bailes cubanos con instrumentos de la isla, en los cuales participan tanto negros como blancos. Finalmente, existe una relación permanente entre el tiempo mítico y el tiempo histórico en una convivencia armónica.

Asimismo, es posible visibilizar otros elementos que nos revelan interacciones heteróclitas entre las distintas culturas, las cuales pueden analizarse desde el concepto de “Heterogeneidad” de Cornejo Polar. Como se verá, en algunos cuentos existe una relación conflictiva entre el tiempo mítico y el tiempo histórico, la que en algunos casos sumirá en un destino trágico a los personajes negros. En segundo lugar, los aparatos del poder colonial, y sus tecnologías chocarán con las formas de funcionamiento propias de las comunidades afrocubanas. Finalmente, la música no se mostrará solo desde una lectura antropológica despolitizada, en ciertos casos, sino que se transforma en una treta, en una forma de resistencia ante el poder colonial, todo lo cual examinaremos en los siguientes apartados.

LA TRANSCULTURACIÓN DESDE EL APORTE DEL NEGRO EN LA NACIÓN CUBANA.

Las diversas formas bajo las cuales se construyen los cuentos de Cabrera nos ponen en relación con un complejo entramado discursivo en que los vínculos entre dos o más culturas se hacen evidentes. Desde la cultura yoruba, pasando por la occidental y otras africanas (bantus, congas) los relatos reflejan su interrelación a través de la lengua, las cosmovisiones o las costumbres.

En el plano de la lengua existe un diálogo permanente entre el español, el yoruba y el bozal. Este diálogo, que intenta recuperar la diferencia cultural, se entronca con la presencia de cubanismos, es decir, con modismos que nacen del cruce entre ellos. Uno de

los ejemplos ilustrativos se da en el cuento *Se cerraron y volvieron a abrirse los caminos de la Isla* cuando los hijos de unos esclavos le dicen a su padre: “*Babamí, mo to jaddé (me voy..., pájaro no quiere vivir en jaula!), y quieras que no, se marchaba, escabulléndose como una jutía por el maniguazo*”²⁵. Esta frase es significativa porque encontramos la presencia del español, del yoruba, del bozal (“pájaro no quiere vivir en jaula”), y la de un cubanismo: “maniguazo”.

De manera que la superposición de un lenguaje sobre otro nos pone en relación con transculturaciones donde la mezcla se define por la diferenciación; diferenciación en la cual el yoruba se encuentra al centro. Como se puede leer en la oración anterior, los personajes se comunican primero en dicha lengua, y su significado no es aclarado en un español neutro, sino en bozal. De manera que Cabrera intenta poner de relieve en sus cuentos, a pesar de su condición de occidental hispanohablante, la lengua en la que se comunican los mismos afrocubanos. En varias otras instancias introduce léxicos no occidentales que, de modo ocasional y quizá antojadizo, decide traducir, como lo es el caso de palabras como “Moana” (mujer), “cunafinda” (camposanto) o “Illaré” (madre).

Esta versatilidad lingüística nos revela que los personajes no pueden pensarse sólo en español, sino que requieren entenderse a partir de lenguajes provenientes de universos distintos. Aún más, Cabrera de un paso hacia adelante para ampliar la noción de lenguaje. Como aparece en muchos de sus cuentos, los cantos, los sonidos de los animales, o bien, la música en sí “*adquieren una función narratológica*”²⁶, función propia de las sociedades tribales que utilizan estos registros en contextos rituales.

A nivel de las cosmovisiones se visualiza nuevamente el proyecto de Cabrera por representar la cultura cubana a través del aporte africano, en tanto la presencia de sus creencias ocupa el centro del relato, asignándosele al cristianismo un espacio periférico. Esto puede entrecerse en distintos elementos. En primer lugar en la humanización de los dioses. Los dioses hablan, como se muestra en el cuento *La tierra le presta al hombre, y este, tarde o temprano, le paga lo que le debe*, cuando Cheché-Kalunga-Loma Grande le dice a la tierra, llamada Entoto: “¿Quién es ese que veo a mis plantas?”²⁷, mientras, por su parte, el mar escupe. En *Taita Jicotea y taita Tigre* el dios Abá-Ogó crea al hombre “soplado sobre su caca”²⁸.

Por otra parte, la misma relación entre el mundo divino y el humano se produce mediante diálogos. Así en el cuento *Tatabisaco* el Amo Agua de la Laguna se compadece de una mujer que apenas puede vigilar a su hijo por las durezas de la faena y se le acerca para ofrecerle el cuidado del niño mediante una conversación. Otra de las características que se

²⁵ Lydia CABRERA, *Cuentos negros de Cuba*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2009, p. 156.

²⁶ Margherita CANNAVACCIUOLO, “Las fronteras narrativas de Lydia Cabrera: heterogeneidad y devenir”, *Revolución y cultura* n° 4 (2009) 24-33, p. 32.

²⁷ Lydia CABRERA, *Cuentos negros*, ed. cit., p. 13.

²⁸ *Ibidem*, p. 24

encuentran en varios de sus cuentos es la repetición de palabras en la ejecución de los ritos, nuevamente proferidos en otras lenguas. En *Soquando* cuando Gorrión ejecuta una decapitación ritual exclama “*Eséquere Uán. ¡Soquiando! Eséquere Uán ¡Soquando! Eséquere Uán*”²⁹. Según Marie Guiribitey estas repeticiones ocurren de modo frecuente en los rituales africanos³⁰, por lo cual se hace evidente la interpelación a su legado en el texto. Existen, sin embargo, algunas referencias a días festivos como el Domingo de Ramos, o el de San Isidro Labrador (en *Taita Jicotea* y *Taita Tigre*), pero aparecen más como un telón de fondo para los personajes que como un evento fundamental. A pesar de su condición marginal revisten gran importancia porque tienen la función de situar los cuentos en contextos coloniales.

Esta doble transculturación, de cosmovisión y lenguaje es rastreadable en el cuento *Se cerraron y volvieron a abrirse los caminos de la Isla*. Factor que nos lleva a detenernos en sus estrategias narrativas para construir representaciones transculturales. El relato transcurre en un tiempo histórico determinado: el periodo colonial, con sus hacendados, cafetales, y en una geografía que por su descripción nos remite a Cuba: la sierra, el mar, las ácanas³¹, jocumas³² y yabas. No obstante, los personajes y rituales más importantes provienen de la cultura yoruba.

Al inicio de la narración la autora nos introduce en un escenario prototípico colonial: “*ya se plantaban las cañas dulces; ya estaban los trapiches, las vegas y cafetales*”³³, pero de inmediato indica que esto fue así “*hace mucho, mucho tiempo - ¿quién se acuerda, si ya no van quedando negros viejos para contarle ni quien lo quiera oír?*”³⁴. Un evento misterioso provocó el cierre de los caminos en Cuba, de modo que ya nadie podía transitar libremente por la Isla. Gracias a esto la sociedad cayó en desgracia, pues se cortó la comunicación y las posibilidades de los habitantes de salir de sus respectivos hogares. “*Aquéllos que cruzaban los lindes de sus fincas, los que se alejaban de sus pueblos, dejaban atrás sus caseríos o su bohío solitario, no retornaban nunca.*”³⁵ Para quienes no se atrevieron a partir, la tristeza fue su destino: “*sin grillos, sin azotes, sin mayoral, los blancos, mirando al horizonte, se sintieron esclavos*”³⁶, mientras que

²⁹ *Ibidem*, p. 89.

³⁰ Marie GUIRIBITEY, “Cuentos negros de Lydia Cabrera: mito magia y lo real maravilloso”, *Sin Frontera: Revista Académica y Literaria*, University of Florida.

Disponible en: http://ufsinfronteras08.weebly.com/uploads/2/8/5/1/2851833/fa3_marie_guiribitey1.pdf

³¹ El ácana es un árbol que florece en la provincia de Camagüey en Cuba, y forma parte del sistema religioso Yoruba, ya que le pertenece al dios Changó y Oggú, y es utilizado como hierba para espantar las “malas influencias y maldiciones”, así como antídoto para enfermedades de la piel, Lydia CABRERA, *El Monte*, La Habana, Editorial Letras cubanas, 2009, p. 319.

³² Planta que se encuentra en Cuba y pertenece también al sistema religioso yoruba. Sus dueños son Changó y Oggún, y se utiliza para el tratamiento de la lepra, *Ibidem*, p. 497

³³ Lydia CABRERA, *Cuentos negros*, ed. cit., p. 154.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*, p. 155.

los sirvientes negros que veían a todos sus hijos marcharse a la aventura, se enfrentaron permanentemente a la soledad. El relato da un giro en el momento en que la mujer negra de un cafetal da a luz *“jimaguas Ibelles”*, es decir, mellizos protegidos por los dioses Orishas que van al mundo para traer fortuna y prosperidad³⁷. Sabemos que estos mellizos son negros: *“idénticos como dos granos de café”*³⁸, y durante un tiempo permanecen junto a su familia, siendo reconocidos como criaturas divinas, como una *“gracia de Olórun”*³⁹. Es por esto que se realizan grandes ceremonias para honrarlos, con cantos y bailes afrocubanos, hasta que deciden abandonar el pueblo, para recorrer la sierra, durmiendo al amparo de ácanas y jocumas. En su recorrido hallan el origen del misterio del aislamiento; era el diablo quien había cortado los caminos y yacía durmiendo sobre los huesos de los hombres. En su encuentro con el diablo Okurri Borukú, uno de los mellizos, le exige que abra el paso, a lo que Okurri accede siempre y cuando aquél toque la guitarra para hacerle bailar. Como el diablo desconoce la presencia del otro mellizo que se encuentra escondido, ambos ibelles tocan la guitarra intercambiándose, sin que el diablo pueda percibirlo, hasta que Okurri cae rendido de más no poder bailar. *“Vencido el diablo – desendiablada, libertada de la isla, reaparecieron los caminos sin que fuese menester que el hombre, de nuevo, tuviese que trazarlos y rehacerlos con el sudor de su frente”*⁴⁰. Asimismo, los ibelles, bajo el amparo de Obatalá, reviven a todos los humanos asesinados por el diablo.

En relación al lenguaje, mientras todo el texto se encuentra escrito en español, algunas frases de los afrocubanos, y en particular de los mellizos divinizados, se desarrollan en una mezcla entre palabras yorubas y otras bantúes. Al mismo tiempo, se reproducen cantos yorubas para expresar pena o alegría. Se trata, entonces, de un texto en que los aportes del español y otras lenguas africanas cohabitan creando no sólo una nueva estética del lenguaje, sino también un fenómeno transcultural, en tanto la autora nos muestra qué palabras han sobrevivido de la cultura lucumí, y cómo ellas interactúan con el español.

En cuanto a la cosmovisión, operación central en la transculturación para Rama, algunos árboles originarios de Cuba son llevados al texto en tanto figuran como símbolos de protección hacia los ibelles. Cabrera introduce dichos símbolos para mostrarnos cómo los lucumís resignificaron su propia religión en territorio cubano, que por supuesto es inentendible sin la convivencia con la cultura occidental. Finalmente, la transculturación narrativa se produce al traslapar el tiempo histórico propio de la racionalidad occidental

³⁷ Mariela GUTIERREZ, *Lydia Cabrera: Aproximaciones mítico-simbólicas a su cuentística*, Madrid, Editorial Verbum, 1997, p. 178.

³⁸ Lydia CABRERA, *Cuentos negros*, ed. cit., p. 157.

³⁹ *Ibidem*. Sobre Olórun Cabrera señala: “Este Olofi, Olorun —Babbaddé—, es el Ser Supremo. Una santera matancera lo define textualmente: «El que es más que Dios»”, Lydia CABRERA, *El Monte*, ed. cit., p. 93.

⁴⁰ Lydia CABRERA, *Cuentos negros*, ed. cit., p. 164.

con la visión mítico-religiosa de los yorubas. En efecto, como ya se señaló, el cuento transcurre en un periodo colonial en el cual sus personajes se ven impedidos de toda comunicación con el exterior producto de una figura mitológica. Al mismo tiempo, alrededor de esa figura mitológica deambulan, tanto personajes pertenecientes a la cosmovisión religiosa yoruba (íbelles), como otros perfectamente instalables en la historia de la colonia, como hacendados o esclavos. Se construye entonces una estructura narrativa que revela el profundo conocimiento de la autora de la cultura que no le es propia. Para Ángel Rama:

“Tienen especial relevancia los artistas que no se limitan a una composición sincrética por mera suma de aportes de una y otra cultura, sino que, al percibir que cada una es una estructura autónoma, entienden que la incorporación de elementos de procedencia externa debe llevar conjuntamente a una rearticulación global de la estructura cultural apelando a nuevas focalizaciones dentro de ella. Para llevarlo a cabo es necesaria una reinmersión en las fuentes primigenias.”⁴¹

En los casos vistos más arriba se visualizan procesos de transculturación donde más que destacarse la *síntesis*, se intenta representar a la cultura que amenaza con desaparecer como producto de la predominancia de lo Occidental en la Isla. En otros cuentos, sin embargo, la autora nos muestra símbolos armónicos propios de la cubanidad, transmitidos mediante refranes, o bailes típicos cubanos que comparten blancos y negros, amos y esclavos. Por ejemplo en *Taita Jicotea y Taita Tigre* cuando el cacique le pide prestado su cocoricamo a Jicotea, ésta le responde con un refrán: “*prestar es perder, y si no me lo diste no me acuerdo*”⁴². En el cuento *Los compadres* comienza a bailar un muerto en el velorio al ritmo de los tambores e inmediatamente se introduce el refrán “*el muerto se fue de rumba*”.

Con respecto a la música y los bailes, en la mayor parte de las escenas en que se tocan instrumentos, los personajes aparecen obnubilados o hipnotizados como por una fiebre que no les permite dejar de moverse. Esto ocurre en *La gallina de Guinea* cuando ésta comienza a cantar, incorporándose al baile los guajiros, peones de la finca, y posteriormente las autoridades coloniales: el alcalde, el gobernador, la gobernadora, la alcaldesa, el obispo de la Habana, los negros: “*congos, lucumís, mandingas, ararás*”⁴³. “*Bailaba el pueblo entero. ¡Hasta la guardia civil odiada parecía buena!*”⁴⁴. La metáfora de esta fiesta irracional toca inclusive al rey de España, quien pregunta: “*decidme, vasallos de tantos colores: ¿es esta la rumba mambisa?*”⁴⁵. Esta pregunta es clave por dos motivos: porque lo que el rey ve en este cuadro es un tipo de baile que todos saben realizar, no son movimientos informes donde cada personaje interpreta a su modo, sino que existe una estandarización de la danza que se

⁴¹ Ángel RAMA, op. cit., p. 38-39.

⁴² Lydiá CABRERA, *Cuentos negros*, ed. cit., p. 42

⁴³ *Ibidem*, p. 134.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 133.

asocia a la identidad de Cuba: la rumba mambisa. En segundo lugar, el preguntar a gente “de tantos colores” nos instala inmediatamente ante un espacio donde todos los cubanos participan en este ritual. De modo que los cantos y bailes se transforman en símbolos de armonía social en que todas las clases sociales y razas comparten gracias a la música y al ritmo de los tambores. Como señala Rosario Hiriart, aunque haciendo hincapié en otros referentes de la identidad de Cuba: “*cubanos son los elementos situacionales que incrusta Lydia en sus piezas de ficción, hombres con sombreros de yarey, machetes al cinto, pantalones de dril, negros de voz azucarada, animales que viven en bobío.*”⁴⁶

LA PREGUNTA POR LA HETEROGENEIDAD EN LA CUENTÍSTICA DE CABRERA

La cuentística de Cabrera crea narrativas que proponen leer las relaciones entre culturales disímiles al interior de un mismo espacio, centrando el relato en la cosmovisión, costumbres y lenguas de una de dichas culturas: aquélla que se encuentra justamente en los márgenes de la modernidad. No en vano la autora releva todos los elementos que se analizaron más arriba, ya que son justamente ellos los que se distancian de los referentes de la cultura occidental. Sin embargo, en estas construcciones narrativas no se perciben las tensiones (contradicciones, confrontaciones, etc.) que se producen en la relación entre filiaciones culturales disímiles.

Existen, en cambio, otros cuentos, o incluso fragmentos de ellos, en que pueden visualizarse relaciones conflictivas entre las culturas centrales y periféricas al interior de las naciones, y cómo dicha conflictividad nos pone en relación con diferencias irresueltas. Estas diferencias producen literaturas quebradizas, con zonas de ambigüedad compuestas por contextos heterogéneos donde el pensamiento mítico fluye con el tiempo histórico, la confluencia de lenguajes no termina de definir los significados y los acontecimientos desembocan en conflictos dramáticos. Es probablemente el cuento *Taita Jicotea y Taita Tigre* donde mejor se visualiza la relación conflictiva que se desarrolla entre el tiempo mítico y el tiempo histórico. Cada uno de estos tiempos se encuentra claramente relacionado con sujetos específicos, lo cual ciertamente permite que se produzcan tensiones en el relato.

Desde este criterio el relato podría dividirse en dos grandes partes. En la primera parte nos encontraríamos ante los mitos de origen del mundo. Cabe destacar que esta primera parte transcurre en África. En la segunda parte nacería el tiempo histórico el que se anuncia con la fecha de 1845. Es justamente con la irrupción del tiempo histórico con el que comienzan a desarrollarse los tipos de conflictos que más arriba se adelantaban, y que

⁴⁶ Rosario Hiriart, op. cit., p. 50.

geográficamente se ubican en la Isla de Cuba. De modo tal que los tiempos del relato se conectan con espacios geográficos específicos.

Ya desde el inicio del texto Lydia Cabrera nos pone en relación con los relatos de origen: *“Cuando la tierra era joven, la rana tenía pelos y se hacía papelillos. Al principio todo era verde”*⁴⁷. Era verde el hombre, que Abá Ogó había hecho soplando su propia caca, pero las cosas aún no tomaban su estabilidad *“faltaba un poco de orden: los peces libaban en las flores; los pájaros colgaban sus nidos en las crestas de las olas”*⁴⁸. Es así como se inicia una serie de episodios propios de la creación del mundo en que la autora ofrece su propia invención del origen de negros y blancos. Nos dice que un hombre se aproximó al sol y *“se tostó, se volvió negro... fue el primer negro, el padre de todos los negros (La alegría es de los negros)”*⁴⁹, mientras que *“el hombre que fue a la luna emblanqueció. Fue el primer hombre blanco, padre de todos los blancos. Son tristes... Todo se explica”*⁵⁰.

El mito que elabora Cabrera a este respecto es muy sugerente de los discursos que se han producido en torno a ambas razas. Por una parte el negro se relaciona con los climas más calientes y con la alegría que ello produce, y por otra, el blanco, como un ser proveniente de una geografía fría, desarrolla una existencia triste. Posteriormente ingresan los dos personajes claves del cuento, Jicotea (la tortuga) y el Venado Pata de Aire, quienes se prometen hermandad más allá de cualquier obstáculo. En este mismo escenario, y de modo independiente, se explica el motivo por el cual los hombres nacen, mueren y no resucitan. Todos estos episodios se encuentran teñidos por un lenguaje poético en que la hija de un rey, Anikosia, intenta *“pronunciar unas palabras de mucha maldad hacia Jicotea”*, pero de su boca solo *“vuela un enjambre de mariposas oscuras”*⁵¹, y en que los ríos son el producto *“del lagrimal del primer cocodrilo que tuvo pena”*⁵². Es menester señalar que no existe una coherencia interna en esta primera parte del relato. Al contrario, se suceden episodios sobre la creación de modo paralelo y con una dinámica que desafía las formas de narración occidental, producto de la calidad fragmentaria de las acciones y de los referentes (animales y dioses).

Todos estos elementos crean cuadros surrealistas con episodios que se alcanzan a comprender solo de manera difusa, como la confrontación entre Anikosia y Jicotea. Por motivos desconocidos Jicotea golpea a Anikosia, separándole *“la cabeza de los hombros”*⁵³, lo que va a tener como desenlace su muerte, gracias al cual nacerá el primer grano de maíz. Pero tras este episodio los volcanes comenzarán a despertarse amenazando con derrumbar

⁴⁷ Lydia CABRERA, *Cuentos negros*, ed. cit., p. 24.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 22.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 24.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 26.

⁵¹ *Ibidem*, p. 28.

⁵² *Ibidem*, p. 24.

⁵³ *Ibidem*, p. 27.

sobre Jicotea y Venado, su fuego líquido. Eso apresurará el desenlace. Jicotea y Venado correrán hasta que ya no queda más tierra. Se encontrarán con el mar: Kalunga. Gracias a las plegarias de Jicotea un gigante se los llevará nadando durante *“un gran lapso de la edad del mundo”*⁵⁴, dejándolos en la orilla de una isla alrededor del año 1845. En ese momento la narración adquiere un carácter distinto. Todas las acciones se comprenden en su relación con las anteriores, los acontecimientos siguen lógicas racionales, se cierra el periodo de la creación y del pensamiento mítico, para introducir a los personajes en un nuevo tiempo: el histórico.

Una vez en la Isla Jicotea y Venado se encuentran en un mundo con otro tipo de habitantes: *“las mujeres eran como flores; y muchos hombres parecían mujeres... Vestían de blanco, y hablaban con la voz azucarada”*⁵⁵, y con otro orden social: *“allí la tierra no era del que la tomaba y se decía su dueño, sino de quien la compraba”*⁵⁶. De modo que ingresan a una sociedad regulada por relaciones económicas basadas en el dinero, característica propia de las sociedades centralizadas y con estructuras jerárquicas para diferenciar socialmente a los individuos.

El ingreso a este nuevo contexto, que nos insinúa Cabrera, es el de un escenario colonial, y lleva a modificar las actitudes y relaciones entre los personajes. El dinero les da la posibilidad a ambos de ser hacendados, con lo que nacerá la avaricia de Jicotea, por *“poseer por entero, ser dueño de todo y no a medias”*⁵⁷. De manera que el viaje espacial de los personajes metamorfosea sus modos de ser. Esto se ilustra cuando Venado va a visitar a Jicotea, momento en que ésta idea un plan para matarlo y apoderarse de todo. Le propone que salten al fuego, para ver quién resiste más. Como prueba de fe, primero lo hace Jicotea, pero al lanzarse se esconde, alejándose del fuego sin que Venado lo note. Cuando es el turno de éste, el fuego lo quema hasta matarlo. Este desenlace produce un nuevo conflicto, ya que con los cuernos de venado – y tras rezar un Padre Nuestro – Jicotea crea un instrumento de música, un Cocomíamo. El instrumento atrae al Tigre – representación de la autoridad colonial blanca – quien intenta robárselo por el influjo enloquecedor de su música. La respuesta de Jicotea es golpearlo y cortarle nueve dedos. En venganza, el Tigre trama un plan, ayudado por su amigo Conejo *“que desempeñaba el lucrativo cargo de presidente del Tribunal Supremo”*⁵⁸. Tras una serie de sucesos, Tigre y Conejo logran encerrarla en un baúl, con el fin de que muera de hambre, para luego comérsela. Sin embargo, los hijos del tigre sienten curiosidad por conocer a la tortuga, y cuando el padre se aleja, abren el baúl. Allí encuentran a Jicotea negra, reseca y agonizante, la cual en vez de revelar su aflicción comienza a bailar. El baile los encanta, motivo por el cual acceden a llevarla al arroyo a

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 30.

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 31.

⁵⁶ *Ibíd.*

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 32.

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 48.

beber agua: *Abora los tigres no pensaban más que en bailar*⁵⁹. Finalmente, Jicotea los engaña. Los tigres se vuelven a casa con una roca que creen es Jicotea y cuando el Tigre intenta comerla *“ni una gota de sangre le pudo exprimir”*⁶⁰.

La segunda parte de este relato, es decir, la llegada de Jicotea y Venado a la Isla inaugura una serie de episodios que están encadenados. Jicotea, que en África había prometido lealtad a Venado, se transforma en un ser avaro que solo vela por su propio bienestar. La sociedad colonial y su posibilidad de ascender la corrompen. Las acciones de los personajes se guiarán por lógicas que ya no tienen relación alguna con lo mítico, sino que están encadenadas a este orden colonial, con sus autoridades y sus órdenes. El contraste se define entonces en torno a otro modo de pensar, de articular las imágenes y de significar las acciones de los relatos.

Mientras en el momento de la creación los acontecimientos se suceden en una especie de acumulación caótica de oraciones, en la Isla cada acontecimiento va amarrado al anterior en un despliegue lógico. Aunque ello no implica que el pensamiento mágico se abandone totalmente. Como señala la narradora: *“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”*⁶¹. Todos estos talentos asociados a África son las herramientas de sobrevivencia de Jicotea en la Isla. Son sus brujerías y su música lo que la salvan de la muerte, logrando vencer a un referente de poder. La música y la brujería, como parte de los talentos de los negros – y paradójicamente entendidos por la antropología positivista como símbolos de delincuencia y retraso –, son las herramientas con las que se enfrentan al dominio, una vez que éste los desafía. Se reivindica un tipo de poder que proviene de otro espacio y de otro tiempo. De un poder que los hombres blancos intentan obtener pero fracasan, porque no les pertenece. Cocoricamo, el instrumento hecho por Jicotea: *“valía por sí solo las mejores orquestas de la capital y del mundo civilizado”*⁶².

Con respecto al significado de Jicotea, Raquel Romeu señala que en los cuentos negros del sur de Norteamérica también aparecen tortugas que utilizan su ingenio para solucionar problemas. Son embusteras y listas, reconocidas por los investigadores de folclor norteamericano con *“tricksters”*⁶³. *“Es un ser marginal y, a la vez está en el centro de las cosas”*⁶⁴, lo que le lleva a concluir que la Jicotea de Cabrera representa estos mismos atributos. Por su parte, en el prólogo de *Cuentos negros*, Fernando Ortiz indica que en la cultura yoruba *“la*

⁵⁹ *Ibíd.*, p. 50.

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 51.

⁶¹ *Ibíd.*, p. 32.

⁶² *Ibíd.*, p. 42.

⁶³ Raquel ROMEU, *Voces de mujeres en la literatura cubana*, Madrid, Editorial Verbum, 2000, p. 70.

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 71,

*jicotea es el prototipo de la astucia y la sabiduría venciendo*⁶⁵. Efectivamente, el personaje de Jicotea aparece en varios de los cuentos de esta obra, obteniendo sus objetivos siempre mediante artimañas o trampas, que podrían interpretarse como las tretas que los sujetos subalternos utilizan para sobrevivir en contextos donde no tienen un acceso privilegiado al poder. En el caso cubano dicho subalterno sería el negro, como lo señalará la misma Cabrera en sus posteriores obras:

“Lo que Jicotea era en el concierto de los animales, lo era el esclavo negro en el de los humanos en el cristiano país de los blancos... La más desposeída y débil de las criaturas, la más consciente de su pequeñez y de su impotencia, era capaz de humillar con sus mañas a los más poderosos”⁶⁶.

Si en el cuento *Taita Jicotea* el desenlace parece resolver el conflicto a favor de Jicotea, esto es, de los afrocubanos, en otros los sujetos subalternos se someten a situaciones dramáticas, no resultando siempre éstas ventajosas para ellos. Es ahí donde se evidencia el conflicto sociocultural que agobia a los negros en la sociedad colonial cubana.

Esto ocurre en *La loma de Mambiala*. En este cuento el problema se inicia cuando el negro Serapio y su familia empiezan a escasear de víveres. Sus hijas están “*llenas de piojos, sucias*”⁶⁷ y él, que no ha trabajado en nada más que no haya sido tocar la guitarra, comienza a afligirse por no poder alimentar a su familia. La noche del Domingo de Ramos, Serapio sueña que muerde una calabaza, sueño que atribuye a un mensaje divino, por lo cual acude al día siguiente a Mambiala (la loma) para ir en búsqueda de la calabaza con la que había soñado. A su regreso al pueblo, trae en vez de calabaza una cazuela mágica que habla y cocina. Con ella le da de comer a su familia y a todos sus vecinos. El milagro de la cazuela aparece en “*el papel periódico*”⁶⁸, y entonces llegan “*los ricos a comer con Serapio*”⁶⁹, entre ellos, hacendados, dueños de compañías y el marqués de Zarralarraga. El marqués ofrece a Serapio un millón de pesos por la cazuela, a lo que Serapio accede con mucho entusiasmo. “*Salió corriendo a buscar a un notario*”⁷⁰ para redactar una escritura de venta. Sin embargo, cuando se le pide al negro que firme, éste nota que no sabe ni escribir ni leer “*percatándose de ello por primera vez en su vida*”⁷¹. No le queda otra alternativa más que confiar en el marqués, quien finalmente lo engaña, puesto que el documento era falso, quedándose con la cazuela sin pagarle nada a Serapio. Así, el negro vuelve a la pobreza y a padecer hambre.

⁶⁵ Lydia CABRERA, *Cuentos negros*, ed. cit., p. 5.

⁶⁶ Cit. en Ana CAIRO, “Lydia Cabrera: praxis vanguardista y justicia cultural”, en: Esther PÉREZ- Marcell LUEIRO (comps.), *Raza y racismo, Antología de la revista Caminos*, Cuba, 2009, 86-107, p. 99-100.

⁶⁷ Lydia CABRERA, *Cuentos negros*, ed. cit., p. 53.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 58.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 59.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*.

El conflicto evidente en este cuento se encuentra en la relación entre oralidad y escritura. Serapio, el negro pobre, si bien conoce el funcionamiento administrativo del sistema colonial - es él quien acude a buscar al notario - no sabe leer ni escribir, y no tiene conciencia de aquello sino hasta que se encuentra forzado a firmar. Serapio ve su ruina tras ser tentado por la riqueza, lo que nos demuestra la imposibilidad del pobre de lograr un verdadero ascenso social. Dirá la misma narradora: “*pero la suerte, que cae de repente sobre el hombre humilde, raro es que no le traiga aparejada su perdición al mismo tiempo*”⁷². Esa imposibilidad forma parte de un conflicto mayor, el cual dice relación con una desigualdad sociocultural estructural, en la cual la cultura periférica no produce ni maneja los sistemas oficiales de comunicación, producidos por una cultura hegemónica que ciertamente se beneficia de ese desconocimiento. La comunicación, entonces, es signo de un contexto altamente conflictivo que nos muestra la realidad inestable y quebradiza de una sociedad, que al decir de Cornejo Polar, es altamente heterogénea.

Estos desenlaces dramáticos se producen también cuando, en *La carta de libertad* y *El caballo de Jicotea*, los personajes intentan luchar por su libertad. En *La carta de libertad*, el Perro busca librarse de su amo, el hombre, pero sus esfuerzos se ven frustrados porque su misma condición de esclavo no le permite guardar en óptimas condiciones su cédula de libertad. En *El caballo de Jicotea*, Jicotea afirma al rey que Caballo le pertenece, y cuando el rey pregunta a Caballo si es eso cierto, éste no sabe qué decir. Al ser esclavizado compadre Caballo enloquece, corre, huye, terminando el cuento de modo inconcluso. En todos los casos, los personajes no saben lidiar con los sistemas existentes para obtener lo que requieren: ni firmar, ni guardar un documento, ni dirigirse a una autoridad. Se ven atrapados en su imposibilidad de hacer algo que se les presenta como ajeno, lo cual revela la fisura existente entre esos mundos distintos que deben convivir, y sus relaciones desiguales e inestables.

⁷² *Ibíd.*, p. 58.

CONCLUSIONES

¿Es posible visibilizar transculturaciones y heterogeneidades al interior de una misma obra? La narrativa de Lydia Cabrera me ha llevado a concluir que sí. Como vimos, sus cuentos presentan una dinámica tal que crea narrativas en que el pensamiento mítico se hace posible al interior de contextos occidentales, en que los distintos universos socioculturales se relacionan en una suerte de negociación semiótica, donde pueden aparecer o desaparecer ciertos rasgos de cada cultura - de allí que Jicotea recurra a la brujería, pero que rece un Padre Nuestro en otros momentos - , y donde la idea de “*lo cubano*”, visible en refranes, formas de hablas o bailes, representa la mezcla, la síntesis. Todas estas dinámicas nos remiten a procesos de transculturación a distintos niveles.

Por otra parte, y como vimos, el proceso de transculturación se produce necesariamente al interior de espacios heterogéneos, o bien, dentro de sociedades con dos o más universos socioculturales que tienen su relato de origen en la Conquista de América. Una de sus cualidades principales es su naturaleza conflictiva, la cual se produce por el “*disloque de dos cosmovisiones con racionalidades no compatibles*”⁷³. La incompatibilidad de esas racionalidades se refleja en los desenlaces dramáticos de los cuentos analizados más arriba. En dichos cuentos, Cabrera revela el conflicto que viven aquellos sujetos incapaces de incorporar a su registro a la cultura occidental. La utilización de sus propios lenguajes, en vez de dialogar armónicamente con los de la cultura dominante, produce un efecto de choque, revelándoles la heteróclita y abigarrada realidad en que se encuentran inmersos. En otras palabras, nos pone en relación con sujetos que, al no abandonar sus propios patrones culturales, son violentados por el encuentro con sistemas de comunicación ajenos, operando, en vez de síntesis o productos nuevos en la relación entre distintas culturas, una afirmación de la diferencia, con las implicancias políticas de la existencia permanente de la misma.

⁷³ Antonio CORNEJO POLAR, *Sobre literatura y crítica*, ed. cit., p. 29.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ARNEDO-GÓMEZ, Miguel. “El concepto de las literaturas heterogéneas de Antonio Cornejo Polar y la poesía negrista cubana de los 1930”, *Revista de crítica literaria latinoamericana* 63-64 (2006) 87-103.

BUENO, Raúl, “Sobre la heterogeneidad literaria y cultural de América Latina”, en: José Antonio MAZZOTTI- Juan ZEVALLOS AGUILAR (coord.), *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*, Philadelphia, Asociación Internacional de Peruanistas, 1996, 21-36.

CABRERA, Lydia, *Cuentos negros de Cuba*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2009a [1940]

_____ *El Monte*. 1954. La Habana: Editorial Letras cubanas, 2009b.

_____ *Anagó: Vocabulario lucumí (El yoruba que se habla en Cuba)*, La Habana, Ediciones C. R., sin fecha [1957]

_____”La influencia africana en el pueblo de Cuba”, en: Rafael HERNÁNDEZ-Rafael ROJAS (comp), *Ensayo cubano del siglo XX. Antología*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002. 192-201.

CAIRO, Ana, “Lydia Cabrera: praxis vanguardista y justicia cultural”, en: PÉREZ, Esther-Marcel LUEIRO (comp.), *Raza y racismo*, Cuba, *Antología de la revista Caminos*, 2009, 86-107.

CANNAVACCIUOLO, Margherita, “Las fronteras narrativas de Lydia Cabrera: heterogeneidad y devenir”, *Revolución y cultura* n° 4 (2009) 24-33.

CASTELLANOS, Jorge, *Pioneros de la etnografía cubana*, Miami, Universal, 2003.

CORNEJO POLAR, Antonio, “Mestizaje e hibridez: Los riesgos de las metáforas. Apuntes”, *Revista Iberoamericana* n° 180 (1997) 341-344.

_____ *Escribir en el aire. Ensayos sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Perú, Editorial Horizonte, 1994.

_____ *Sobre literatura y crítica latinoamericana*, Caracas, Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación Universidad Central de Venezuela, 1982.

_____ “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: Su doble estatuto socio-cultural”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* n° 7/8 (1978) 7-21.

DEPESTRE, René, “Aventuras del negrismo en América Latina”, en: ZEA, Leopoldo (coord.), *América Latina en sus ideas*, México, Siglo XXI Editores, 2010, 345-360.

GUICHARNAUD-TOLLIS, Michèle, “Los cuentos negros de Lydia Cabrera: desde la tradición hasta la criollización”, *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* n° 76-77 (2001) 549-558.

GUIRIBITEY, Marie, “Cuentos negros de Lydia Cabrera: mito magia y lo real maravilloso”, *Sin Frontera: Revista Académica y Literaria*, University of Florida [Web. 30 de Junio de 2016. http://ufsinfronteras08.weebly.com/uploads/2/8/5/1/2851833/fa3_marie_guiribitey1.pdf]

GUTIÉRREZ, Mariela, *Lydia Cabrera: Aproximaciones mítico-simbólicas a su cuentística*, Madrid, Editorial Verbum, 1997.

HIRIART, Rosario, *Lydia Cabrera: Vida hecha arte*, España, Eliseo Torres & Sons New York, 1978.

ORIHUELA, Carlos L., “La heterogeneidad negrista en la literatura peruana: el caso de *Monólogo desde las tinieblas* de Antonio Gálvez Ronceros”, en: José Antonio MAZZOTTI- Juan ZEVALLOS AGUILAR (coord.), *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar.*, coordinadores, Philadelphia, Asociación Internacional de Peruanistas, 1996, 379-394.

ORTIZ, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

RAMA, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires, Ediciones El Andariego, 2008.

ROMEU, Raquel, *Voces de mujeres en la literatura cubana*. Madrid: Editorial Verbum, 2000.

ROJO, Grínor, *De las más altas cumbres. Teoría crítica latinoamericana moderna (1876-2006)*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2012.

SCHMIDT, Friedhelm., “¿Literaturas heterogéneas o literatura de la transculturación?”, en: José Antonio MAZZOTTI- Juan ZEVALLOS

AGUILAR (coord.), *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar.*, coordinadores, Philadelphia, Asociación Internacional de Peruanistas, 1996, 37-45.

SOBREVILLA, David, “Transculturación y heterogeneidad: Avatares de dos categorías literarias en América Latina”, *Revista de crítica literaria latinoamericana* n° 54 (2001) 21-33.