

**Cuentos negros de Lydia Cabrera: Mito, magia y lo real maravilloso****Marie Guiribitey****Florida International University / Miami Dade College**

La joven Lydia llega a París en 1922 y permanece en Francia hasta 1939, regresando a Cuba sólo en cortas vacaciones. “Mi país me empezó a interesar en Francia” (Hiriart 72) comentará más tarde, y es que a orillas del Sena, imbuida en los estudios de las culturas orientales y rodeada del incipiente regusto estético de la vanguardia por las civilizaciones primitivas, en especial por el mundo africano, se percatará de que en su isla natal existe un caudal inexplorado de mitos, ritos y relatos africanos. El surrealismo, transponiendo a la estética las ideas freudianas de la libre asociación de imágenes, la regresará desde París a la niñez, a un universo primitivo de cuentos que escuchaba de sus tatas negras. Sin embargo, *Cuentos negros* (1936), su primer libro, no considera caótico el encuentro fortuito de realidades disímiles, todo lo contrario, plasma la magia y el mito como elementos familiares y cotidianos de una realidad afrocubana maravillosa.

Ante este diorama cultural de la autora caben algunos cuestionamientos. ¿Es *Cuentos negros* sólo una imitación de la atracción europea por el arte primitivo, fruto del desengaño y la crisis de valores ante la Primera Guerra Mundial, o es un primer intento de desvelar la otredad negra que conforma la nación cubana con un deseo de preservar una tradición oral que se va disipando? ¿Son los cuentos simples fábulas de jocosa lectura o son narraciones que, de cierta manera, comienzan a portar la voz de una raza 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 *ad infinitum* el paraíso perdido desde donde fueron desprendidos? Intentaremos elucidar estos problemas a través del estudio de algunos de

los cuentos de los veintidós que comprenden la colección. Comenzar esbozando algunas ideas del pensamiento africano, nos ayudará a penetrar en una mentalidad no “pre-lógica” (Lévy-Bruhl 5), ni incomprensible, sino en un sistema de signos armónicos, repleto de sentido, que rige gran parte de la vida africana.

Los negros que llegaron a Cuba eran en su mayoría yorubas o lucumíes y traían con ellos, como señala Esperanza Figueroa, “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” (90). Adeboye Adensaya, 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. (39)

Desde el primer cuento “Bregantino Bregantín”, además de que se expone el mito freudiano del parricidio en la muerte del Toro dictador por el hijo, se nos presenta la idea de un orden cósmico que si se altera provoca un caos, y si se rompe, impela restituir su equilibrio. El cuento comienza con una descripción de la vida palaciega de unos reyes y su hija, quien desea casarse en “el bochorno de un día de verano de un año que no se sabe” (11). La narración muestra que la paz y la armonía no parecen haber sido nunca socavadas en el mencionado

paraíso tropical. En cambio, a lo largo de la historia se advierte que el elemento inarmónico irrumpe con la presencia de un Toro, que no se conforma con asesinar a los monarcas, sino que también esclaviza a la población de Cocosumba, aniquilando a los hombres y a los infantes varones. Una vez perturbado el ritmo natural del pueblo, los dioses deben intervenir para restaurar la armonía perdida, por ello, Sanune, con la ayuda de los orichas, logra salvar al joven Toro, quien restaura la concordia del lugar ajusticiando a su padre. Y con esto, como concluye el narrador, “la naturaleza recobró de nuevo sus derechos y nacieron varones en Cocosumba” (28).

La armonía del hombre africano con su entorno no es sólo 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 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). Sincretización sí, pero no desequilibrio; en consecuencia, el Toro padre, el elemento inarmónico de Cocosumba, es eliminado en un día isleño de verano cualquiera. Que Cabrera haya tocado con su chispa tropical esta fábula, probablemente antiquísima, no tiene importancia. Lo que sí nos interesa es que la autora haya plasmado el sentido filosófico de la misma como lo hace en los demás cuentos.<sup>1</sup>

El equilibrio y comunicación del negro con lo que le circunda, como ha señalado Adensaya en la cita previa, no se constriñe únicamente al plano terrenal, sino que va más allá de la vida de ultratumba. Al respecto, Mariela Gutiérrez asimismo destaca,

El sistema creado por Dios (quien posee un sin fin de nombres) es un sistema de generación el cual opera en tres partes: creación / muerte / resurrección [...], sinónimo de equilibrio /desequilibrio / equilibrio. [...]. Es por eso que en la filosofía africana también existe la creencia en la resurrección y en la supervivencia de los muertos, quienes existen después de la muerte como fuerzas espirituales que se mantienen en relación con su descendencia. (11)

Esta 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, “nació muerta” y su padre la “frotó con flores de saúco, la bautizó Luna, y le dijo, nace, muere y resucita” (42) 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.

En “Los compadres”, el difunto Evaristo retorna a la tierra, con un anhelo desenfadado de venganza, para llevarse al más allá a su mujer Dolé por haberlo traicionado con su compadre. En un intento de darle fuerza dramática a lo sobrenatural, la autora, con humor, nos refiere este diálogo de ultratumba al final del cuento, luego de que Dolé ha fallecido.

— “Dolé, ¿yo no te dije que si volvía a encontrarte con otro negro te hacía papilla? ¡Todavía, si no hubiera sido con mi compadre...me hubiera hecho de la vista gorda!”.

— “Es verdad, es verdad que tú me lo advertiste. Pero Evaristo...tampoco yo podía desairar a mi compadre. ¡Ponte en mi lugar!”. (90)

Para los africanos, de acuerdo con Sara Soto, “los muertos son seres que conviven constantemente con los humanos en una especie de ‘sobrevida póstuma’” (61). En las diversas

culturas africanas la naturaleza no concibe la muerte como un atentado contra su estabilidad y concierto, ya que la muerte forma parte de la vida. Vida-muerte es un binomio inseparable que se manifiesta en el cuento cuando los amigos de Evaristo tocan los tambores y comienzan a bailar durante su funeral. El difunto, a su vez, se levanta del féretro y danza “con su pañuelo blanco que le cierra las quijadas y da los tres golpes frente al tambor, como cualquier vivo” (83). Mientras los criollos espantados corren despavoridos del lugar, “los africanos, no; siguen bailando con el muerto” (83). Puesto que la muerte es inevitable, mientras el hombre vive procura continuar su existencia en la posteridad, y ya muerto, se ocupa de su posteridad inmiscuyéndose en la vida que dejó.

El hecho de que los criollos se aterren al ver un difunto rumbear a son de tambores y que los africanos bailen animadamente junto al muerto, rezuma el elemento mágico-maravilloso de las religiones africanas. En Cuba, como expresa Carpentier, refiriéndose a la riqueza cultural americana, “lo real maravilloso se encuentra a cada paso”; extraordinario es el baile “que no encierre un hondo sentido ritual, creándose en torno a él un sentido iniciaco” (134). 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.

En este entorno africano “cubanizado” impregnado de danzas, tambores, muertos, metáforas, mitos, nombres de santos católicos, la escritora nos presenta ese elemento primitivo, puro, de fuerza telúrica que está más allá de la jocosa narración. La madre de Dingadingá, en “Bregantino Bergantín”, elegirá un marido para su hija “en el espacio de un día y su noche, a partir de una fecha que fijarían los ‘babalaos’” (13). Sanune, “con una rapidez de la que no tenía conciencia, llegó a los lindes de la selva temida, conducida por el espíritu de su madre que en

vida había adorado a los santos de hierro, sus protectores (flecha, arco, clavo, cadena, herradura)” (19). En “Taita Hicotea y Taita Tigre”, la Hicotea y Pata de Aire del ombligo de Anikosia “hallaron las semillas y las cepas que no se habían plantado todavía. El primer grano de maíz como un grano de sol” (45). La Hicotea es quien trae la brujería “escondida en sus pupilas, el arte de curar con las yerbas, los palos y los cantos” (48).

Hasta aquí, si bien observamos 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*. La escritora ha reiterado que se requiere “aprender a pensar como ellos” (*El monte* 8), 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” (9).

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 prístina cuando los dioses lo concibieron. Como apostilla Mircea Eliade, “El tiempo sagrado, se presenta bajo el aspecto paradójico de un tiempo circular, reversible y recuperable, como una especie de eterno presente mítico que se reintegra periódicamente mediante el artificio de los ritos” (64). 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 del “tiempo en su comienzo, la restauración del Tiempo primordial, del Tiempo puro, del que existía en el momento de la Creación” (71); una comunión única con los dioses y sus antepasados en cada re-actualización. Por ende, se produce una regeneración por retorno del tiempo original que otorga la energía prístina del momento epifánico. De seguir este razonamiento, es natural entonces que *Cuentos negros* repitan una y otra vez el eterno retorno, puesto que sólo en ese re-vivir se logra sentir la libertad primera, la que fue mutilada por la esclavitud. Como aduce Eliade: “In escaping from his historicity, man does not abdicate his status as a human being or abandon himself to ‘animality’: he recovers the language, and sometimes the experience, of a ‘lost paradise’” (*Images* 13).

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). Sólo unos ejemplos de esta sarta surrealista ilustran la necesidad de repetir, de reproducir indefinidamente el relato cosmogónico como una manera de aspirar a vivir en estrecho contacto con los dioses (Eliade 81). 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” (Camayd-Freixas 63).

La repetición, sin duda, es una característica importante en la mentalidad primitiva africana e igualmente en la narrativa de Lydia Cabrera, manifestándose en muchos casos como una reiteración fonética que implica un rito. “¡Esékere Uán. Sokuando! ¡Esékere Uán Sokuando! ¡Esékere Uán. Sokuando! vocifera el Gorrión cuando aparentemente les corta la cabeza a sus hermanos gorriones (éstos 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).

Sin embargo, la narración concluye con la fecundidad exuberante de una vaca anciana y un buey viejo que se salvaron de la masacre. Después de la muerte ha comenzado un nuevo ciclo, después de la destrucción y el desequilibrio, ha recommenzado la vida; el mundo, lejos de destruirse, se renueva. Montes Huidobro destaca el “acto de creer” del Buey, el cual “percibe la situación dentro de los límites mágicos” (42). El Buey ha repetido el acto ritual colectivo porque ha creído en “un principio de fe: todo es posible” (43). “La sensación de lo maravilloso, colige Carpentier, presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos” (132), es el milagro ante “una inesperada alteración de la realidad” (132). El Buey carece de atributos mágicos, pero ¿por qué no creer en la revitalización de cuerpos y cabezas?, ¿no está contemplando el espectáculo inaudito delante de sus ojos? Vida y muerte siguen siendo una unidad sin posibilidad de escisiones. Su fe, aunque lo ha conducido a asesinar a su raza y lo ha llevado a la muerte, también ha provocado la magia del nacimiento, mediante el rito de la sangre,



“elemento germinatorio” que produce vida (Ruíz del Vizo 76), y que, por consiguiente, se le brinda a los orichas, quienes serán robustecidos por el culto.

Vale destacar que gran parte de estos cuentos es fábula que refleja, según Hilda Perera, “la visión anti-intelectual, mágica y animista que subyace en la confrontación del negro con la realidad” (62). La filosofía yoruba, de acuerdo con Adensaya, fue enseñada, y cada uno recibió de ella las normas deseadas para su vida y conducta, mediante moldes comprensibles a todos (150). Cabría mencionar que en general los dioses africanos no son paradigmas de ética si se valoran desde una perspectiva occidental. No existe, señala Perera, “una diversificación ética, con una ubicación santo-cielo, diablo-infierno, como en el judaísmo y en el cristianismo. [...] Dioses benévolos y malévolos cohabitan en el monte” (67). En cambio, Eliade considera que el hombre de las comunidades primitivas poseía la responsabilidad de crear su propio mundo, asegurando la vida de las plantas, de los animales; se trata de una “responsabilidad en el plano cósmico” y no moral, social o histórico (83).

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. Como amplía Fernando Ortiz:

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. (44)

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 *Cuentos negros*. 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. Según Jorge Castellanos, las narraciones de Cabrera son versiones, a veces, ligeramente retocadas de *patakies* 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” (189).<sup>2</sup>

La importancia y popularidad de las fábulas para los negros radica, según Valdés-Cruz, en que “son como una proyección personal de sus propias esperanzas, experiencias y deseos, que los 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 fascinarlos” (53). Es el caso de la Hicotea 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.

Asimismo, se puede advertir que el anhelo surrealista de hallar un plano de la realidad donde converjan lo tangible y el sueño, la fantasía alucinada y lo real, filtra inconsciente o deliberadamente la narración poética de *Cuentos negros* desde una perspectiva formal. La influencia de Breton es evidente en innumerables descripciones que parecen apuntar a un caos

primigenio: “los peces libaban de las flores, los pájaros colgaban sus nidos en las crestas de las olas...mosquito hundió su dardo en la nalga de la montaña” (40), “el bosque se apretaba en puntillas a su espalda, y le espiaba angustiosamente. De las ramas muertas colgaban orejas que oían latir su corazón” (172), por nombrar sólo un par de ejemplos de secuencias ilógicas. Sin embargo, la estancia parisina de la autora en la década de los veinte y treinta le permitió volver la mirada hacia un continente que llevaba casi cinco siglos de haber sido conquistado, mas sin embargo, era una tierra aún ignota para los propios escritores hispanoamericanos. Tuvieron que mirar desde Europa la realidad americana para darse cuenta de la existencia de una concepción mágico-mítica de la realidad en negros e indios, como afirma Perera, que “emanaba de una tradición viva. El suyo era un modo precientífico de interpretar el mundo. Lo que para los europeos representaba progreso y negación de una etapa cultural, para los indios y negros era un camino nunca desandado” (103).

El realismo mágico, como expresión literaria de lo real maravilloso y del primitivismo (Camayd 111), que se desprende de la realidad americana, es mucho más vitalista y existencial que el surrealismo francés. La mayor parte de los relatos de *Cuentos negros* se desenvuelve en el plano de este realismo mágico vitalista, el realismo de la tradición negra. “Apopoito Miamiá” comienza con una historia que bien se inserta en la realidad cotidiana: una mulata “sandunguera, sonsacadora de maridos y siempre soltera” (109) enamora a los hombres y éstos abandonan a sus mujeres por ella. Hasta que un día una nueva vecina jura con frases de la jerga vernácula, que no le arrancará el moño, ni le armará escándalo, pero que le hará encontrar a “Apopoito Miamiá”. No había transcurrido un año cuando la hermosa hembra “perdió los dientes, la juventud se le fue de los ojos y el baile de los pies, y [...] andaba arrastrándose por los caminos del mundo, años, siglos” (112-13), en busca de Apopoito Miamiá. La naturaleza se torna contra ella, los árboles no

le ofrecen su sombra, el sol implacable le lacera la piel, y el agua se niega a saciarle la sed. Casi desfalleciente y al final de un tortuoso deambular, descubre al personaje mítico, la espantosa cabeza viva de Apopoito Miamá, quien intenta devorarla, pero el cangrejo interviene devolviéndole la juventud y la gracia.

Lo mágico ha aparecido como parte tangible de una realidad verosímil. El cuento se desarrolla en un ambiente de dimensión realista, presentando a los personajes en su entorno cotidiano de celos, habladurías de vecinos, hombres infieles, dentro de una situación de adulterio habitual. De repente, por medio de una brujería, la mulata pierde los atributos físicos que embrujaban a sus vecinos comenzando así un arduo camino de sufrimiento y dolor. El cuento concluye con la inclusión de un elemento totalmente alucinante para el lector, mas no para los personajes: la cruenta cabeza de un monstruo. En cambio, una vez que el cangrejo derrama sobre la mulata sus propiedades curativas, la mujer retorna a su físico inicial. La cotidianidad ha tomado nuevamente lugar, y la mulata, se puede inferir, ¿por qué no? regresa a su activa vida sexual. Una vez que el elemento mágico desaparece, el círculo se cierra y emprende un nuevo ciclo, nada menos alejado de la mentalidad africana.

El mismo mecanismo reaparece en “El limo del Almendares”. Se trata de una historia de amores contrariados que culmina con la desaparición de la bella mulata Soyán Dekín en las aguas del río habanero. De nuevo la historia se inicia en un contexto típico para la isla caribeña: la fiesta del cabildo en honor de Soyán, quien se contonea bailando sin parar con el Alcalde. La pasión truncada y los celos desenfrenados de Bilillo, el calesero que la pretende, florecen y se produce así el desenlace trágico y mágico. Soyán, lavando en el río, de repente se siente aislada “en un cerco mágico” y ve a Bilillo a pocos pasos de ella metido en el agua con un fusil e inmóvil. La mulata se asusta, pretende huir pero el arroyo se ahonda y la atrapa. Le pide ayuda al

calesero, jurándole que le ama y quejándose de que ha sido un *bilongo* lo que la ha desgraciado. Mas cuando éste parece reaccionar, ya es demasiado tarde, Soyán se ha ahogado. El relato finaliza expresando que la cabellera de Soyán es el limo del Almendares, y que en los sitios donde el río es más limpio y profundo se puede distinguir en el fondo “una mulata bellísima, que al moverse dilata el corazón del agua” (131).

Al igual que en el cuento anterior, la situación se presenta consuetudinaria y se describe un frecuente triángulo amoroso. La brujería prontamente desencadena un elemento mágico yuxtapuesto a esta realidad cotidiana. En ambos cuentos la realidad se transforma en algo extraordinario, lo común de repente se torna irreal. A diferencia de la literatura fantástica, la magia no procede de una dimensión foránea o extraña, sino que es parte intrínseca de la realidad, y en estos dos relatos lo irreal se halla en los propios personajes. El *bilongo* que aterró a Soyán, proveniente del calesero, es el mismo, pero en un escenario disímil, que hizo que la mulata provocadora de hombres perdiera sus encantos y encontrara la cabeza cercenada de Apopoito Miamá, fruto también del maleficio de una mujer despechada.

Estas incursiones de la autora en la estética de lo que luego se denominará realismo mágico ha hecho pensar a algunos críticos que la cuentista pudiera ser considerada como “la precursora de esa escuela, y, a la vez, uno de sus integrantes más felices” (192), según Jorge Castellanos. O, como menciona Perera, si existe creación en este entreverado de la realidad, lo fantástico reside en el rendimiento literario que la autora logra extraer. Igualmente, el uso que realiza de la metáfora forma parte del plano superreal presentado como verosímil y del que no regresa ni para dar la impresión de cumplir con las leyes de la lógica (103-04). Cuando Lydia describe “los juncos de la orilla extrañamente se retorcieron, silbaron, y se alargaron ondulando transformados en negras culebras venenosas; las piedras avanzaron solas, enormes cocodrilos

con las fauces abiertas” (101), no se ubica en un nivel artístico distanciado de la realidad, sino en una superrealidad donde la magia arrolla con las leyes lógicas.

Un incipiente realismo mágico, un surrealismo desbordante en descripciones inverosímiles, una realidad maravillosa de una cotidianidad afrocubana que conjura con impregnar al blanco de esta magia tropical chispeante del mulato, serían solamente los aspectos externos de *Cuentos negros*. Perera considera que en el hecho de captar el escorzo poético de una realidad, para otros sólo primitiva y bárbara, reside el sincretismo artístico de los cuentos (54). Se podría agregar que una colección que penetra en la mentalidad africana, que obliga a mirar desde dentro la visión cosmogónica y la actitud expresiva del negro, y que ofrece una genuina comprensión del espíritu de esta raza marginada, merece un reconocimiento especial.

Al comienzo de este trabajo, se formularon algunas interrogantes que intentamos esclarecer mediante el transcurso del mismo. La atracción por el mundo negro en las artes que se encuentra en pleno apogeo en Francia donde la autora reside por casi veinte años y el estudio de las religiones del Oriente son los puntos de partida para retomar lo que la joven deja en su país: un mundo primitivo de cuentos, fábulas, mitos y magias afrocubanos que influyen en su formación cultural desde su infancia. Conjuntamente, el movimiento “negrista” que igualmente se halla en auge (Guillén publica *Motivos de son* en 1928) la regresa conscientemente a las entrañas del pensamiento africano que posee tan al alcance de la mano. Dicho movimiento a su vez le proporciona la liberación del canon europeo de escritura y contribuye a abrirle definitivamente las puertas al descubrimiento del África antillano.

A partir de *Cuentos negros* se puede percibir el empeño sincero por expresar poéticamente el pensamiento primitivo del negro cubano. Existe un deseo genuino de salvar del olvido los mitos y la cultura de una raza transculturada que poco a poco pierde su tradición oral y

su africanía, debido a la represión esclavista primero, y luego fruto del estigma de ser una raza criminal y maldita, la cual es mucho mejor “higienizarla”. Cabrera intenta recuperar, comenzando con *Cuentos negros*, los rituales y mitos que escucha una y otra vez de boca de sus informantes, “fuentes vivas inapreciables apunto de agotarse” (*El monte* 7). En esta repetición se halla el anhelo tácito de esta raza por revivir el tiempo perdido, la edad dorada de un África edénico donde cada parte de la naturaleza junto con el hombre y sus dioses formaban un todo armónico en un entorno de libertad. Se pudiera afirmar entonces que *Cuentos negros* no es una simple imitación europea, sino una responsabilidad incipiente (compromiso que finaliza sólo con la muerte de la autora) de servir de instrumento literario al otro, al negro que necesita ser escuchado y que precisa de alguien que escriba su universo. De este modo, existe una concienciación de que se narra al unísono, mediante fábulas, animales que cantan y piedras que hablan, una parte indispensable de la historia de Cuba, la parte negra, narrada por una mujer blanca que se identifica con su otra mitad.

## Notas

1. Es importante destacar que el primer contacto de la autora con el mundo africano se produce desde su niñez y de manera muy personal, a través de su niñera negra Tata Tula y de su costurera Omí Tomí. En 1923 Cabrera asiste a la inauguración de la Sociedad del Folk-Lore Cubano, dirigida por su cuñado Fernando Ortiz. En 1927 Alejo Carpentier recuerda haberla visto en un ritual ñáñigo en Marianao. En 1930 interrumpe su estancia en París y pasa una breve temporada en La Habana, donde inicia sus contactos con sus asiduos informantes, comenzando la recopilación de datos sobre los cultos afrocubanos. Se sabe que sobre esa época García Lorca concurre con Lydia a procesiones ñáñigas en La Habana durante su visita a la isla. París le hace regresar la mirada a la otredad negra de su país, pero su estudio acerca de la cultura afrocubana no comienza en 1936 con *Cuentos negros*, a pesar de que es su primer libro.

2. Vale señalar que en “Bregantino Bregantín” se hallan varios datos que la autora acopia en sus notas del 6 de junio de 1930 cuando visita a su informante Calixta Morales (Oddedeí). Ver Jorge Castellanos, *Pioneros de la etnografía cubana*, Ediciones Universales, 2003.

\* Dr. Marie Guiribitey is currently teaching Spanish at Florida International University and Miami Dade College.



## Bibliografía

- Adensaya, Adebeye. "Yoruba Metaphysical Thinkings." *Odú* 5 (1958): 39-50
- Cabrera, Lydia. Cuentos negros. Miami: Ediciones Universales, 1993.
- . El monte. Miami: Ediciones Universales, 2000.
- Camayd-Freixas, Erik. Realismo mágico y primitivismo. Lanham: University Press of America, 1998.
- Carpentier, Alejo. "De lo real maravillosamente americano". Tientos y diferencias. Montevideo: Arca, 1967.
- Castellanos Isabel y Jorge Castellanos. Cultura Afrocubana 3. Miami: Ediciones Universales, 1992.
- Castellanos, Jorge. Pioneros de la etnografía afrocubana: Fernando Ortiz, Rómulo Lachatañeré, Lydia Cabrera. Miami: Ediciones Universales, 2003.
- Eliade, Mircea. Images and Symbols: Studies in Religious Symbolism. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- . Lo sagrado y lo profano. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1967.
- Figueroa, Esperanza. "Lydia Cabrera: Cuentos negros de Cuba." *Sur* (1981): 89-97.
- Gutiérrez, Mariela. Los Cuentos negros de Lydia Cabrera: Estudio Morfológico Esquemático. Miami: Ediciones Universales, 1986.
- Hiriart, Rosario. Lydia Cabrera: Vida hecha arte. New York: Eliseo Torres & Sons, 1978.
- Lévi-Bruhl, Lucien. «[www.unimag.edu.co/antropología/la\\_mitologia\\_primitiva.htm](http://www.unimag.edu.co/antropología/la_mitologia_primitiva.htm)».
- Montes Huidobro, Matías. "Lydia Cabrera: observaciones estructurales sobre su narrativa." Homenaje a Lydia Cabrera. Ed. Reinaldo Sánchez, José A. Madrigal, Ricardo Viera y José Sánchez-Boduy. Miami: Ediciones Universales, 1978.
- Perera, Hilda. Idapo, el sincretismo en los Cuentos negros de Lydia Cabrera. Miami: Ediciones Universales, 1971.
- Ortiz, Fernando. Los negros brujos. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1995.
- Soto, Sara. Magia e historia en los "Cuentos negros", "Por qué" y "Ayapá" de Lydia Cabrera. Miami: Ediciones Universales, 1988.

Valdés-Cruz, Rosa. Lo ancestral africano en la narrativa de Lydia Cabrera. Barcelona: Editorial Vosgos, S. A., 1974.