

NARRATIVIZAR LAS FRONTERAS CULTURALES: MÚSICA Y RELIGIÓN EN LOS CUENTOS DE LYDIA CABRERA

Margherita Cannavacciuolo

[...] la mayoría de la gente es consciente sobre todo de una cultura [...] los exiliados son conscientes de por lo menos dos, y esta pluralidad de visión da lugar a una conciencia que [...] es contrapuntística... Para un exiliado [...] tanto el nuevo ambiente, como el anterior son vívidos, reales, y se dan juntos en contrapunto. Edward W. Said, *apud* Néstor García Canclini, 19

En *Pensamiento filosófico de un naturalista*, el biogeoquímico Vladimir Vernadskij, hablando de la biosfera, afirma que el hombre, como en general todo lo que es vivo, no constituye un objeto en sí mismo independiente del ambiente que lo rodea, y que éste no es un simple escenario físico externo a los organismos, sino un mundo en el cual éstos están inmersos y que no tiene ningún sentido fuera de la referencia a la vida y a sus manifestaciones concretas.

La narrativa de Lydia Cabrera está basada en la recuperación del elemento africano presente en Cuba y en su interacción con la esfera blanca de la sociedad, con lo cual sus relatos recrean ámbitos fronterizos a la vez que los ocupan. Por un lado, en los textos se articulan encrucijadas entre elementos culturales heterogéneos: legado mitológico africano y tradición europea, oralidad y escritura, prosa y poesía, música y literatura, lirismo y parodia confluyen en el espacio narrativo ensanchando las posibilidades del cuento. Por otro lado, la labor narrativa de Lydia Cabrera da voz a la esfera considerada marginal en la sociedad cubana de antaño, es decir la africana, con lo cual se coloca en el espacio de frontera, habitándolo y estableciendo su centralidad.

En este sentido, la narrativa de Lydia Cabrera se podría describir utilizando las definiciones que Vernadskij elabora sobre la biosfera; es decir como un complejo «mecanismo de transformación y traducción» cultural, un «sistema de confín» en el cual dinámicas transculturales entre grupos humanos diferentes – africanos y europeos – en un medio ambiente ajeno – la isla de Cuba – quedan registradas y se reflejan en múltiples aspectos¹ (Vernadskij *apud* Lotman, III).

Objetivo del presente estudio es, por lo tanto, considerar las fronteras culturales presentes en los cuentos de Lydia Cabrera, a partir de la inclusión en el espacio ficcional de la música y la religión, depositarios fundamentales de la tradición africana en Cuba y primeros en sufrir los procesos sincréticos. Al insertarse en el espacio intra-textual, estos dos elementos entablan una relación desjerarquizadas con el lenguaje literario convirtiéndose, al par de éste, en instrumentos de articulación a la vez narratológica y cultural.

Música: entre estética e identidad

La música constituye una fuente muy importante de la cual se alimentan las tradiciones orales africanas y, en algunos tipos de creación, ésta puede llegar a prevalecer sobre la narración. Según señala Ruth Finnegan:

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

En Cuba como en África, se mantiene la estructura ancestral de narraciones colectivas africanas antifonales, en la que el poeta es también cantor, nunca separado de la masa tribal, sino siempre íntimamente relacionado con el grupo al que pertenece. La prosa a menudo se convierte en un canto ritual en la que el narrador-solista canta y le responden todos en coro.

Al trasladar los cuentos orales africanos a un contexto escrito, Lydia Cabrera no sólo logra su recuperación como relato, sino también como vivencia, porque reproduce la atmósfera de canto y baile que acompaña su realización y fruición comunitaria, involucrando estribillos musicales en idioma africano en sus narraciones como partes sustanciales de las mismas².

Durante la transculturación, en Cuba los embriones africanos se ajustan a nuevos modelos sin perder la fidelidad con el origen ni la originalidad de algo nuevo. El gran valor de la intertextualidad de la narrativa afro-cubana con textos contemporáneos en Nigeria está en que, calcando los hipotextos que la originan, ésta logra

expresar también las inquietudes y la idiosincracia de una sociedad híbrida en el proceso de construir su historia. A este propósito, muchos cuentos de Cabrera de raíz africana se originan precisamente a partir de células narrativas embrionarias contenidas en los cantos con que sus niñeras africanas solían acunarla de niña o que sus informantes le entonaban. De cánticos breves surgen, por ejemplo, los relatos «Walo-Wila», «Suadende» y «Chéggue», donde el desarrollo de la acción se basa precisamente en la repetición de los estribillos.

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

-¡Walo-Wila, Walo Kénde, / Ayere Kénde/ Aquí una visita, Kénde Ayere!/ Preguntó Walo-Wila:/ -Walo-Wila, Walo Kénde, / Ayere Kénde/ ¿Quién es visita, Kénde Ayere?/ -Walo-Wila, Walo Kénde, / Ayere Kénde/ Compadre Caballo, Kénde Ayere./ -Walo-Wila, Walo Kénde, / Ayere Kénde/ ¿Qué quiere Compadre Caballo, Kénde Ayere?/ -Walo-Wila, Walo Kénde, / Ayere Kénde/ Que casamiento, Kénde Ayere, -Walo-Wila, Walo Kénde, / Ayere Kénde/ Dile a Compadre Caballo que yo soy fea, Kénde Ayere./ -Walo-Wila, Walo Kénde, / Ayere Kénde/ Que soy tuerta, Kénde Ayere./ -Walo-Wila, Walo Kénde, / Ayere Kénde/ Que tengo bubas, Kénde Ayere./ -Walo-Wila, Walo Kénde, / Ayere Kénde/ ¡Que estoy podrida, Kénde Ayere!/ -¡Adiós, adiós! -dijo el Caballo-. (Cabrera 1989, 61)

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

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

Él tenía vergüenza. Ella no. El hombre dijo: -“¡Ayáyabómbo, Ayáyabón!/ Yo vá pasá./ ¿Se pué pasá?” La mujer contestó: -“¡Sí señó,/ Ayáyabómbo, Ayáyabón/ Uté pué pasá...” El hombre adelantó un paso. -“¡Ayáyabómbo, Ayáyabón!/ ¿Se pué mirá?” / [...] -“¡Sí señó, Ayáyabómbo, ayáyabón !/ Uté pué mirá”. / -“¡Ayáyabómbo, Ayáyabón!/ ¿Y me puó acecá ?” / -“¡Ayáyabómbo, Ayáyabón!/ Uté pué acecá !” [...] -“¡Ayáyabómbo, Ayáyabón!/ ¿Se pué tocá ?” [...] -“¡Ayáyabómbo, Ayáyabón!/ Uté pué tocá”. El hombre la acarició -¡Ay, yáyabómbo, ayáyabón!/ ¿Sí se pué besá ?” La mujer le ofreció su boca. -“¡Ay, ay ! Ayáyabómbo, yáyabón!/ ¿Se pué abrazá ?” [...] -“¡Sí señó, yáyabómbo, ayáyabón! Uté pué abrazá...” (Cabrera 1989, 151-2)

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

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

En la versión cubana, el joven Chéggue desobedece las advertencias del padre y se adentra en el monte para cazar durante el período de prohibición de caza. Temeroso, e intuendo lo peor, el padre sale en búsqueda del hijo. Son los mismos animales los que contestan a las llamadas del padre, anunciándole la muerte del chico:

Chéggue, ¡Oh Chéggue ! / Tanike Chéggue nibe ún / Chéggue ono chono ire ló / Chéggue tá larroyo...Chéggue nos vío contentos celebrar el año nuevo. De un flechazo mató a nuestro jefe. De un flechazo en el corazón. Chéggue está muerto. Su cuerpo ahí yace en un arroyo... (Cabrera 1989, 54)

En el canto yoruba se encuentra esencialmente la misma anécdota:

Tanike pe Shebe ni beun (¿Quién llama a Shegbe allí ?) / Shegbe / Awa n ódun ile (Estábamos celebrando nuestra fiesta tradicional) / Shegbe / Shegbe tawa lofa kan (Shegbe nos tiró una flecha) / Shegbe / Awa na ta Shegbe lofa kan (Nosotros también le tiramos una flecha a Shegbe) / Shegbe / Bio ku o awa komo (Si murió no lo sabemos) / Bio ku o awa komo (Si murió no lo sabemos) / Shegbe³.

Los ejemplos citados muestran el papel narratológico que los estribillos africanos adquieren en los cuentos, puesto que contribuyen al movimiento y desarrollo de las historias. A este propósito, cabe recordar que, como señala Carlo Sini, la célula germinadora del cuento es la repetición; es decir, el ritmo es la estructura fundante de cada *kinesis*. El movimiento, de hecho, se puede percibir y entender sólo como ritmo (Sini 2004, 162).

En muchos de sus textos, además, como en los últimos dos considerados, la autora reproduce e incluye en los estribillos africanos también el bozal —español deformado producto de la nueva lengua del africano—, con lo cual se logra mantener la estructura interna, poética y rítmica del canto y, al mismo tiempo, adaptarla al nuevo lenguaje de los africanos en Cuba. Al estar los negros tan mezclados y al ser sus idiomas tan diferen-

tes, el bozal se convierte en lengua franca para ellos y en ese nuevo idioma empiezan a componer sus canciones, introduciendo luego en ellas cada vez más el español, a medida que lo van adquiriendo (Castellanos 1994, 273).

Además de rasgos culturales, los estribillos incluidos en los textos constituyen un elemento musical de valor indudable. El lenguaje africano de sus letras, al ser inalcanzable en su significado, transforma la materia lingüística en puro sonido. Para el lector, la palabra pierde el interés de su contenido intelectual, que resulta inaccesible, y se convierte en pura sustancia musical, en instrumento fónico y rítmico. El compás del canto impulsa la narración en senderos líricos y la fábula trasciende su género narrativo para dilatarse en poesía y música. La palabra de los cuentos de Lydia Cabrera, al personificar los elementos musicales, vivifica la acción de la música a nivel objetivo y humano, y «visualiza el poder transmutador del ritmo» (Cuervo, 231).

La influencia rítmica y sonora de las canciones africanas o en idioma bozal se compenetra también con la prosa castellana, hasta formar una compleja unidad heterogénea y armónica al mismo tiempo. Al utilizar asonancias y juegos silábicos, la autora logra reproducir efectos rítmicos y sonoros a base de repeticiones y rimas internas que el estilo español suele rehuir, brindando a su prosa una polirritmia particular. En «La prodigiosa gallina de Guinea», la descripción del gobernador «linajudo, mofletudo, zamborrotudo [...] y patón y bigotudo» reproduce un compás peculiar, jacarandoso y decididamente africano, gracias a la asonancia en *u-o*; mientras que la rima interna en *tudo* entre los atributos del gobernador no hace sino acentuar la burla de su aspecto físico (Cabrera 1989, 177). La asonancia en *aes* y la reiteración del grupo consonántico *tr* en «y tragó: tragó soñando que soñaba que tragaba a tragantadas» recrea sonoramente la acción de deglutir (Ibíd., 173). El mismo efecto se obtiene en la frase «congo cicongo lundé-bantúa [...] congo malo del Congo real» en «Cundio brujería mala», donde se reproduce el grupo consonántico *ng* tan típicamente africano (Cabrera 1972, 34).

En su recreación de la cultura afrocubana, Lydia Cabrera mezcla la música africana y su compás con el sonido de la palabra castellana, pero no olvida lo específicamente cubano porque, junto a la cancioncilla y la copla, incluye en su prosa también el pregón, que en la sociedad cubana ha sido una forma de vender cantando. En «La tesorera del diablo», parece oírse la voz del viandero que «en actitud digna y airada pregonaba para otros: ¡El ñame que atora y el quimbombó que resbala!», y la del dulcero que grita por la calle: «Aquí llevo yo un tablero/ Que parece una diamela./ Llevo torta de canela,/ Llevo torta de limón,/ Merenguitos, bizcochuelos,/ Yemas dobles, masa real...» (Cabrera 1971, 150-1).

En su texto «El espíritu de la civilización o las leyes de la cultura negro-africana» (1956), Léopold Sédar Senghor analiza los rasgos distintivos de la cultura negra y desarrolla su teoría sobre la diferencia entre ésta y la cultura europea como base legítima en la que sustentar el renacimiento negro. De acuerdo con el autor de *Étiopiques*, «Europa es la civilización del razonamiento discursivo, del análisis y del genio mecánico», el individuo negro, por otra parte, se caracteriza por «la emoción, la intuición y el ritmo» (Senghor *apud* Diagne, 159). El negro es un «ser rítmico», dice Senghor, constituye la «encarnación del ritmo» (Ibíd., 160). Lydia Cabrera busca e imprime a su prosa este ritmo tan constitutivo de la esencia africana y fundante lo afrocubano, logrando crear una especie de comunión musical entre los estribillos y la narración dentro de la cual éstos se intercalan. Por lo tanto, la música cumple con una función cultural a nivel del contenido, a la vez que sirve como instrumento narratológico a nivel estilístico.

El trabajo que la autora hace integrando los ritmos negros con su prosa está en la misma línea de las experimentaciones que en ese período se llevan a cabo con el son en el marco del Negrismo cubano. Amadeo Roldán es el primero en componer sinfonías con temas y ritmos afrocubanos, muchos inspirados en las ceremonias ñañigas, e incorpora en una base regular los instrumentos de percusión típicos cubanos en sus actuaciones⁴. Sucesivamente, la transformación del son en forma literaria gracias a los experimentos poéticos de Nicolás Guillén será crucial para el desarrollo del afrocubanismo literario⁵.

La síntesis entre ritmos africanos y prosa española que Lydia Cabrera realiza en sus textos enfatiza las aportaciones africanas a la cultura cubana, problematizando así indirectamente la cuestión de la identidad nacional en Cuba. Al mismo tiempo, la confluencia de lenguaje musical africano y expresión verbal escrita castellana en el mismo terreno narrativo subraya el carácter doblemente fronterizo del texto, en tanto que situado en la encrucijada entre elementos culturales e instrumentos semióticos diferentes.

Religión: la raíz sagrada del relato profano

Fuertemente vinculada con la música por el origen ritual de los estribillos⁶, la esfera religiosa constituye el otro polo alrededor del cual se articula la cultura africana en Cuba. El sistema religioso afrocubano se configura como un poliédrico universo entrelazado constantemente con la existencia del negro. De hecho, «lo numinoso pasa por el eje mismo de la existencia del negro y lo permea con todas sus expresiones vitales» (Castellanos 1994, 111).

Es sobre todo la religión Yoruba y la literatura sagrada de su oráculo, *Ifá*, la que constituye el trasfondo embrionario del cual se alimentan los cuentos de Lydia Cabrera.

Un conjunto de diez y seis *orgunes*, o semillas, componen el cuerpo principal del *Ifá*, pero las posibilidades de las figuras son, en total, doscientas cincuenta y seis a la novena. A cada *orgún* le corresponde una can-

tividad ilimitada de *ese*, poesía en prosa cuyo contenido abarca toda la filosofía yoruba, a la que se añaden también los *orikis*, largos poemas que trazan la genealogía de las familias más importantes de las tribus y novelan también el origen y el desarrollo de los pueblos yorubas. El conjunto de ese corpus literario – conocido en la isla con el nombre de *Patakín*, *Appatakí* o *Apattawe* – constituye un complejo de símbolos a través de los cuales el saber mítico pasa de un sacerdote a otro y de una época ancestral a otra, resultando una suerte de «fuente viva» para la comunidad santera. Según Martínez Furé, se trata de «mitos relativos a los “caminos” o avatares de los distintos orishas, al origen de ciertos ritos o tabúes, o bien de contenido cosmogónico» (211-2). Como construcción ideal ellos no sólo existen en la conciencia de los religiosos, sino en todo el espacio de su cultura: reflejan y expresan la realidad modelándola culturalmente (Lahaye Guerra, 197).

Son precisamente las historias sagradas del Ifá y los valores que en ellas se vehiculan lo que más inspira los cuentos de Lydia Cabrera. De manera particular, cada relato del volumen *Por qué* se basa en leyendas y mitos etiológicos contados en el *Patakín*, ilustrando la correspondencia explícita que existe entre la narrativa profana y las caracterizaciones y los tropos de la tradición religiosa africana. «Obbara miente o no miente», por ejemplo, es una versión de una letra del oráculo, *Obara Melle*, séptimo de los primeros dieciséis *orgunes* de Ifá, y una de las dieciséis manifestaciones o caminos del dios Obatalá (Cabrera 1972, 53). Mientras que el cuento «El algodón ciega a los pájaros», se ajusta a una de las anécdotas del *ogún Osa Melle*, en el cual el algodón, Oú, sufre la envidia de los pájaros por ser la planta elegida por el dios supremo Obatalá para su capa (Ibíd., 73). Con la intención de protegerse de la crueldad de las aves que quieren acabar con él, la planta hace *egbó* y le crecen las espinas que son su defensa (Castillo, 35). El cuento de Cabrera no sólo retoma el tema de la historieta sagrada, sino que también capta y poetiza su significado mítico, cerrando el cuento en tono solemne y a la vez metafórico. Algodón, a pesar de su debilidad inicial, logra destruir a los pájaros mostrando que cualquier transgresión contra Obatalá, blancura y pureza, será irremediabilmente castigada:

Así se cumple, por los siglos de los siglos, la palabra de Obatalá, pues el pájaro ignorante, el desmemoriado [...] que hunde su pico irreverente en la sagrada cápsula del algodón, pierde la vista y no más levanta el vuelo ligero. Ciego, condenado al suelo, se debate en la tiniebla, tropieza, se golpea cruelmente, hasta morir estrellándose en una oscuridad más dura que la piedra. (Cabrera 1972, 72-3)

El cuento sincrético y episódico «El sabio desconfía de su propia sombra», por otro lado, rememora e imita las diferentes versiones de un *orgún* que pueden desarrollarse de un mismo tema. Como en las letras del *Patakín* en Cuba, este relato se compone de tres episodios surgidos de un mismo refrán para recalcar la advertencia que el *babalao* lee en las letras. El peligro del que se advierte en el cuento se configura como nítida parodia de un *orgún*:

[...] hay alguien que aparenta ser una cosa y es otra [...] ¡Y nadie sabe lo que se esconde en un disfraz humano! Quien menos se piensa secretamente puede ser un diablo, una fiera, un monstruo y, a solas, manifestársenos en su forma verdadera e inconcebible. Al contemplarlos de cerca sobrecoge el súbito misterio de los ojos más que-ridos y tranquilizadores; mirado a fondo, son los de un extraño; los ojos de alguien que jamás se ha conocido... (Ibíd., 120)

De esta nota admonitoria inicial, como en el *Patakín*, se desprenden las historias independientes, cuya estructura engañosamente desconyuntada parece violar los cánones literarios del cuento, pero en realidad aporta numerosas pistas retóricas para señalar que la redacción del texto surge de la imitación formal de las recitaciones de los santeros y *babalao*s cubanos. Como en la numerología bíblica y en la yoruba, las distintas partes aluden a la presencia de una sola unidad, tres y uno, diferentes e idénticos.

La íntima relación entre religión y cuento, fundamental para el negro africano en Cuba, se nota también en el hecho de que en la mayoría de los casos, en sus tertulias lo que se cuenta es la vida y las hazañas de los *orishas*. Esta presencia constante se traslada también a los textos de Lydia Cabrera, donde los dioses aparecen de manera fortuita dentro del cuerpo de la narración, generando episodios ajenos que cortan bruscamente el hilo de la historia, o bien dando un sesgo inesperado a su desarrollo. Los dioses deambulan por los relatos, aunque sólo nombrados o mencionados con una frase que los describe en aposición: Eleguá «el que abre los caminos»; Yansa «la lívida señora de los cementerios»; Osaín «Santo de yerbas, Santo adivino»; Yewá «la téticas Virgen de la Muerte, que rige con sus dos hermanas la vida subterránea y secreta de los cementerios»; Olofi «el viejo más viejo que el cielo». A veces, al mencionar a un *orisha*, la autora toma el pretexto para incorporar a la trama del cuento un *excursus* constituido por una descripción minuciosa de la deidad, una sinopsis de su genealogía o de su vida.

Los dioses aparecen también 'montados', es decir, actuando a través de un devoto, como en el cuento «Esa raya en el lomo de la Jutía», en el cual se hace referencia a la posesión de la vieja Ñogubá por el *orisha* Ogún-Arere, con el fin de curar al enfermo Erubú: «Enderezando con increíble arrogancia al pecho hundido de la vieja, bramaba el santo que la poseía» (Ibíd., 163). La autora describe con precisión de etnóloga el rito de curación que el dios realiza a través de la mujer, incluyendo también el cántico parte del ritual – mezcla de español y africano – que ocupa más de cinco páginas. Esta inclusión aparece excesiva con respecto a la economía

interna de la ficción, porque el ritmo de la trama queda comprometido en su dinámica; sin embargo, resulta necesaria desde el punto de vista antropológico, porque el rito se reproduce en su integridad, lo que constituye un aporte científico de valor indudable. A manera de ejemplo siguen unas líneas extraídas de la amplia relación del ritual de curación. El *orisha*, siempre por medio del cuerpo de Ñogubá:

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

El rasgo religioso que asumen sobre sí los relatos de Cabrera, y por consiguiente su valor de testimonios culturales, deriva también de la abundante presencia de *bilongos*, maleficios, y de la descripciones de *egbos* o *ebbos*, ritos de purificaciones y sacrificios típicos de la Santería cubana. La negra lavandera que vive con Capinche muere de pasmo y «lo cierto es que murió víctima de “un trabajo” que le hizo un “mayombero”» (Cabrera 1989, 119). La tortuga Jicotea, considerada un ser conocedor de la brujería, le envía a su compadre Venado los tres Chicherekús – muñecos de palo o niños de aspecto muy viejo muertos recién nacidos – con la intención de aniquilarlo. Tras atormentarlo toda la noche, los Chicherekús hubieran acabado con él «si no hubiese tenido puesto su “resguardo” que le dio su madre y buen Eledá» (Ibíd., 76). En «Bregantino, bregantín», se dedican tres páginas a la descripción de los ritos religiosos que Sanune ofrece a los dioses durante diez días, cada uno dedicado a un *oricha*, con el fin de obtener la protección para su hijo a punto de nacer, y amenazado por el Toro que mata a cada niño varón (Ibíd., 13). La historia contada en «Se hace Ebbó», en cambio, sobresale por parecer más bien un pretexto para ofrecer un sintético tratado sobre la Santería, explicando la manera de hacer un rito de purificación con resultado positivo.

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

Los textos de Lydia Cabrera, por lo tanto, se generan completamente a partir de la síntesis entre discurso sagrado y narración profana, expresando la profunda compenetración entre religión y vida diaria que se produce en la sociedad afro-cubana. La presencia de materiales antropológicos y religiosos en el espacio narrativo imprime al espacio ficcional una conformación fronteriza, en tanto que el estilo sincrético que se logra reproduce el sincretismo cultural afrocubano, que no oculta las diferencias, sino que las revela, subraya y valora.

Trazando mapas

La confluencia en el terreno literario de distintas esferas extra-textuales con sus respectivos lenguajes convierte a los cuentos de Lydia Cabrera en espacios culturales, de acuerdo con la teoría desarrollada por Yuri Lotman. La realidad, según el semiólogo ruso, no puede ser abarcada por ningún lenguaje utilizado separadamente de los otros, sino solamente por un conjunto de ellos. Esta incapacidad intrínseca de cada lengua no es una deficiencia, sino «una condición de existencia, dado que precisamente ella impone la necesidad del otro (de otra persona, de otra lengua, de otra cultura)» (Lotman, 12). Viene a imponerse, de este modo, la necesidad de una estructura dotada al menos de dos, y de hecho de un número impreciso, de lenguas distintas. Como en el modelo propuesto por Lotman, en las narraciones de Lydia Cabrera lenguajes diferentes se superponen en un único espacio narrativo, con el fin de describir la heterogénea y proteiforme ontología afrocubana.

Al no optar por un único lenguaje universal, sino por una multiplicidad expresiva, Lydia Cabrera se aleja de la promoción de un mestizaje homologador por la Cuba republicana y rompe con la construcción ideológica de la alteridad basada en la que Homi Bhabha define modalidad de la «fijeza», típica del discurso del colonialismo (98).

Sus cuentos construyen un espacio fronterizo entre la cultura europea y la africana, es decir, un lugar inter-medio entre las determinaciones de identidades, un tejido conectivo entre alto y bajo, blanco y negro, en el cual se desarrolla un proceso de interacción simbólica. El pasaje que este lugar liminar impide que las identidades en las dos extremidades se fijen en polos primordiales, abriendo la posibilidad de un hibridismo cultural que acepta la diferencia sin una jerarquía impuesta (Bhabha, 15).

Al hubicarse «entre» dos culturas, los cuentos de Lydia Cabrera podrían pensarse, por lo tanto, como un acto naciente de traducción cultural, que al mismo tiempo se presenta como un intento de redefinición cultural. Su narrativa se configura como un «mapa intercultural», a la vez producto de dicha traducción y espacio fronterizo en el cual los mecanismos transculturales obran.

Bibliografía:

- Bhabha, H., *The Location of Culture*, London: Routledge, 1994.
- Cabrera, L., *Ayapá, cuentos de Jicotea*, Miami: Universal, 1971.
- *Por qué... cuentos negros de Cuba*, Miami: Universal, 1972.
- *Cuentos negros de Cuba*, Barcelona: Icaria, 1989.
- Castellanos, J. e I., *Cultura afrocubana 4. Letras, música y arte*, Miami: Universal, 1994.
- Cuervo Hewitt, J., *Aché, presencia africana: tradiciones yoruba-lucumí en la narrativa cubana*, New York: Peter Lang, 1988.
- Diagne, P., «Renacimiento africano y cuestiones culturales», en *Introducción a la cultura africana: aspectos generales*, Saw Alpha I. (ed.) Barcelona: Serbal/ París: Unesco, pp. 117-165, 1982.
- Finnegan, R., *Oral literature in Africa*, Oxford: Oxford University Press, 1970.
- Inclán, J., *Ayapá y otras Otán Iyebiyé de Lydia Cabrera*, Miami: Universal, 1976.
- Lahaye Guerra, R. M., «Sobre la naturaleza de los patakies. Notas para un estudio», en Ana Vera Estrada (compiladora), *La oralidad: ¿ciencia o sabiduría?*, La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinelo, 2004, pp. 138-154.
- Lotman, Y., *Cultura y explosión*, Barcelona: Gedisa, 1999.
- Martínez Furé, R., *Diálogos imaginarios*, La Habana: Arte y Literatura, 1979.
- Rodríguez-Mangual, E. M., *Lydia Cabrera and The Construction of an Afro-Cuban Identity*, North Carolina: University of North Carolina Press, 2004.
- Sini, C., *Raccontare il mondo. Filosofia e cosmologia*, Milano: Jaca Book, 2004.

¹ En Cuba, los primeros procesos sincréticos se producen dentro de los mismos africanos, entre grupos pertenecientes a diferentes tribus y territorios de África. La cultura yoruba fue la que se impuso, inglobando a las otras por tener un sistema religioso más amplio, antiguo y abarcador. Con lo cual, a partir de ahora, el término «yoruba» se utilizará como metonimia de «africano».

² Estribillos rítmicos en idioma africano se encuentran en veintiuno de los veintidós cuentos de *Cuentos negros de Cuba*, en dieciocho de los veintiocho de *Por qué...*, en diez de los veintiuno de *Ayapá, cuentos de Jicotea* y en catorce de los treinta y ocho de *Cuentos para adultos, niños y retrasados mentales*. En el presente estudio, sin embargo, se consideran sólo los primeros tres volúmenes, en tanto que los estribillos contenidos en el cuarto son fruto de la fantasía creadora de la autora.

³ Versión y traducción de Kola, informante oriundo de Lagos (Cuervo, 186-187).

⁴ Los dos principales elementos que integran la esencia cubana, lo español y lo africano, se ven incomparablemente reflejados por Roldán en una partitura que crea en 1928: «La rebambaramba» y «El milagro de Anaquillé» (1929), dos ballets basados en libretos de Alejo Carpentier.

⁵ En *Motivos de son* (1930) y *Sóngoro cosongo. Poemas mulatos* (1931) el poeta aplica el ritmo del son a sus versos, valiéndose de la repetición y del uso de palabras de marcado valor acústico.

⁶ Sus letras pertenecen a menudo a los llamados «cantos de palo», entonados por los negros congos en su liturgia religiosa.