



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
Departamento de Filología Española, Clásica
y Árabe



Diosas de ébano
para
Cuentos Negros de Cuba
de
Lydia Cabrera

María Goretti Sánchez Morales
Departamento de Filología Española, Clásica y Árabe
Doctorado en Literatura y Teoría de la Literatura



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
Departamento de Filología Española, Clásica
y Árabe



**D. JUAN JOSÉ BELLÓN SÁNCHEZ SECRETARIO DEL
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA, CLÁSICA Y
ÁRABE DE LA UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN
CANARIA,**

CERTIFICA,

Que el Consejo de Doctores del Departamento en su sesión de fecha **diecisiete de noviembre de dos mil quince** tomó el acuerdo de dar el consentimiento para su tramitación, a la tesis doctoral titulada **“*Diosas de ébano para Cuentos Negros de Cuba de Lydia Cabrera*”** presentada por la **doctorando D^a María Goretti Sánchez Morales** y dirigida por la **Doctora D^a Ángeles Mateo del Pino**

Y para que así conste, y a efectos de lo previsto en el Artº 6 del Reglamento para la elaboración, defensa, tribunal y evaluación de tesis doctorales de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, firmo la presente en Las Palmas de Gran Canaria, a diecisiete de noviembre de dos mil quince.



Carmen Márquez Montes



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
Departamento de Filología Española, Clásica
y Árabe



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA, CLÁSICA Y ÁRABE
DOCTORADO EN LITERATURA Y TEORÍA DE LA LITERATURA

Título de la Tesis

**DIOSAS DE ÉBANO
PARA
CUENTOS NEGROS DE CUBA
DE
LYDIA CABRERA**

Tesis Doctoral presentada por D^a. MARÍA GORETTI SÁNCHEZ MORALES.

Dirigida por la Doctora D^a. ÁNGELES MATEO DEL PINO.

La Directora,

(firma)

La Doctoranda,

(firma)

Las Palmas de Gran Canaria, a 17 de noviembre de 2015.

a mis padres, Juani y Paco, por egendrarme la vida y creer en mí
a mi abuela Inocencia porque, entre tantos rezados, me fue dejando algo de “lo invisible”
a mis hermanos Ione y Carlos por la *sangre de mi sangre*, a mi sobrina Gara,
a mis padrinos Mari y Noli, a mis tías Toni y Chelo, gracias por el apoyo SIEMPRE
a Sergio y Nayra, mis hermanos 2.0, *time after time*
a mi As de Tréboles por su lealtad ilimitada, su inteligencia y sus ojos claros
a JAG, a Tesa, a Margarita y Amit por compartir tanta Paz y tanta Luz
al Maestro Alejandro Torrealba, *Dharmamitra*, por la *sangha*, el Bön ancestral, las bendiciones y el linaje transmitido
a la biblioteca de Orlando, donde comenzó todo
a Antonio *Camborio*, por su corazón puro
a Enzo Scardovi y Geni, desde donde sea que me siguen cuidando con sus alas
A la doctora Miriam Lorenzo y al *mago* Claudio Sarmiento por los Médicos del Cielo, *Sansufar kanarii Salomona*
a quienes sienten que han acompañado cada segundo de esta investigación,
a Ángeles Mateo del Pino por sacar las mejores palabras en mí, por la dedicación total, el apoyo,
el tiempo de su tiempo, el arte y la Mujer
a Lydia Cabrera, por enseñarme raíces detrás de cada magia, detrás de cada cuento, detrás de cada hembra
a las negras y negros que corren por mis venas, *ngandala kífua*,
de corazón, gracias miles, *tihulawen aggômen*

ÍNDICE

1. PÓRTICO.....	1
1.1. Una apuesta sobrenatural.....	15
2. LYDIA CABRERA EN SU CONTEXTO VITAL.....	25
2.1. Algunas notas biográficas.....	31
2.2. Ellas.....	56
3. LYDIA CABRERA EN LA LITERATURA.....	91
3.1. Contexto artístico.....	95
3.2. La modernidad de Lydia Cabrera.....	99
3.3. Lydia Cabrera a la vanguardia: Negrismo Vs. Negritud.....	124
4. AFROCUBANÍA CABRERIANA.....	147
4.1. Las raíces afrocubanas.....	147
4.2. Lydia Cabrera Blanquinegra.....	159
4.2.1. Las incursiones en el misticismo yoruba.....	167
4.3. Bebiendo del “ajiacó”.....	182
4.3.1. Fernando Ortiz.....	182
4.3.2. De África negra a Cuba.....	187
4.3.3. De Java a Cuba.....	197
5. DIOSAS DE ÉBANO.....	203
5.1. La alquimia de <i>Cuentos negros de Cuba</i> : intrahistoria.....	219
5.2. Simbología cabreriana: <i>Cuentos</i> y calderos.....	225
5.3. Los imaginarios femeninos de Lydia Cabrera.....	251
5.4. Cartografías femeninas en <i>Cuentos negros de Cuba</i> : demiurgas, sandungueras, matrias, magas, iyalochas.....	265
6. CONCLUSIONES.....	293
7. BIBLIOGRAFÍA.....	305
8. ICONOGRAFÍA.....	343
9. APÉNDICE.....	351

¡Ifagwón, si areureun Odda

Iyami Laburi Bodyare

*Abere Oriyeo Yalodde!*¹

¹ Esta salutación a *Ochún* que abre nuestro trabajo, así como la despedida a *Yemayá* que se encuentra en la última página, son los únicos párrafos del estudio que no hemos traducido de las voces originales *lucumí* de los rituales afrocubanos.

1. PÓRTICO



Fig. 2: "Dibujo a Lydia Cabrera" (2008).

Este será probablemente nuestro verdadero viaje alrededor del mundo. Aquel que siempre habíamos soñado realizar algún día sin subirnos a globos ni alfombras mágicas, porque esta vez la historia de la Humanidad se ha abierto ante nuestros ojos con cada palabra desde el arduo camino de la investigación. Una primera travesía que hemos iniciado con el absoluto asombro de quienes siempre seremos espíritus discípulos y devotos de la belleza del arte literario.

Y si cada palabra nuestra esconde un pequeño atrevimiento, esos antojos de nuestra mente creativa no hubieran encontrado ni la inspiración, ni el soporte teórico necesario sin el empuje de dos grandes humanistas. En primer término, la persona que nos trajo hasta esta tesis doctoral con una llamada desde su cargo de ex responsable del Doctorado de Literatura de esta Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, —“venga qué más te da, échale tiempo y maneras, *pucha*, no tendrás otra oportunidad como la que se te presenta”—. Y esas palabras no podrían ser sino de nuestro querido amigo Osvaldo Rodríguez Pérez (1944-2015), catedrático y amante de las Humanidades, quien llegó al final del invierno para sentir las cenizas y los diamantes de las nubes mapuches junto a Neruda. A él le debemos que hayamos caído en las manos totalmente libres e independientes de nuestra querida directora de camino, la Doctora Ángeles Mateo del Pino, profesora titular de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria sin cuyas luces, itinerario, amor a la literatura, tiempo, dedicación y sentido global, hubiera sido imposible caminar hacia el rumbo marcado donde hemos encontrado las *ceibas* femeninas de Lydia Cabrera.

El otro inspirador fecundo que late en nuestras influencias, también se lo debemos, “de todas todas”, de nuevo, a Osvaldo, porque desde su actividad docente fue quien nos introdujo en la obra del gigante colombiano y con él entendimos que detrás de Gabriel, el más Márquez, el más humilde, se esconde la “realidad descomunal” de América Latina, como escribió el escritor en su “Discurso de aceptación del Premio Nóbel” (1982). También queremos, por tanto, “atrevernos a pensar” que esta realidad latinoamericana que hemos descubierto en la mirada de Lydia Cabrera, no es solo la del papel, como decía García Márquez:

sino que vive con nosotros y determina cada instante de nuestras incontables

muerdes cotidianas, y que sustenta un manantial de creación insaciable, pleno de desdicha y de belleza [donde] poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desafortunada [han] tenido que pedirle muy poco a la imaginación. (García Márquez 1982)

El camino que recorre nuestra sangre isleña, teñida de algún modo del mismo ébano que impregna el linaje de aquellas gentes sacudidas por la trata negrera, llevó nuestros pasos hacia esa *Antilla Verde* que es Cuba, hogar hoy de nuestros familiares exiliados en Matanzas. Más tarde, la inquietud por explorar la influencia de aquella cultura negra que quedaba sellada bajo las heridas de la diáspora por los barcos de la cruel esclavitud, tanto en Canarias como en el Caribe, detuvo nuestra mirada, en la obra de una singular escritora y mujer como es Lydia Cabrera.

El corazón negro de un África soberbia se destilaba por la trayectoria narrativa de una autora que comenzaba a jugar con la literatura en una obra nacida por puro entretenimiento y que se publicó casi por azar en París. *Cuentos Negros de Cuba* nos atrajo por sus contextos (la obra vio la luz en francés, en 1936, fuera de la Isla y no se publicaría al castellano hasta 1940) y también supuso para nosotras el primer paso a la investigación crítica más serio que hemos abordado.

En el Diploma de Estudios Avanzados, defendimos no sólo la figura de una mujer carismática que tuvo que publicar, casi en solitario, toda su narrativa, sino también el carácter polifónico que la autora desarrollará como antropóloga, investigadora y escritora, una isla en un universo copado por las grandes figuras literarias masculinas que florecieron dentro y fuera de Cuba en el período finisecular de los siglos XIX al XX.

Si, por entonces, pudimos acompañarnos del hermoso empuje que suponía recuperar una figura femenina tan importante para las humanidades, no sólo por su aportación a las letras en nuestro idioma, sino por ser mujer pionera de los estudios antropológicos afrocubanos de principios del siglo, si en aquel primer eslabón de análisis quisimos adentrarnos en las *magias* que vertebran toda la trayectoria de Lydia Cabrera, en este otro destino investigador que iniciamos, más ambicioso, por otra parte, pretendemos dirigir la mirada hacia una lectura más actual, si cabe, sobre Lydia

Cabrera, aquella que cimentaremos desde los enfoques que aporta la perspectiva de género.

Comprendiendo sólo su obra primigenia *Cuentos negros de Cuba* y centrándonos en el universo femenino que pulula a sus anchas por los veintidós relatos de Lydia Cabrera, hemos tratado de asimilar, además, el resto de su trayectoria, tanto la literaria como la de corte más antropológico, para establecer la correspondencia que existe con lo que fue su único objeto de investigación: recuperar las señas de identidad negra que quedaban en medio de los campos criollos, las maniguas, las lagunas cubanas y en el corazón de esas gentes que aún celebraban y hablaban la lengua de los viejos sacerdotes yoruba.

Nuestro trabajo se desarrollará a lo largo de nueve capítulos. Los seis primeros corresponderán a los distintos apartados que incluyen: esta justificación de la tesis o “PÓRTICO”, a quien seguirán el cuerpo o argumentación de la tesis, “DOS”, “TRES”, “CUATRO” y “CINCO”, así como las “CONCLUSIONES”, consideradas en el capítulo “SEIS”. Inmediatamente después, los puntos “SIETE” y “OCHO” incluyen la “BIBLIOGRAFÍA” consultada y la “ICONOGRAFÍA” detallada con todas las imágenes que ilustran este trabajo académico. Como cierre, aportamos un capítulo “NUEVE” o “APÉNDICE” con dos anexos fundamentales para la mejor comprensión y enriquecimiento de nuestra tesis doctoral.

Mientras planeábamos seguirle los pasos a una autora exiliada, no imaginábamos que nuestra metodología iba a encontrar algunos inconvenientes para desarrollar el camino de nuestro **CAPÍTULO DOS: “LYDIA CABRERA EN SU CONTEXTO VITAL. Algunas notas biográficas. Ellas”**. Tras el triunfo de la Revolución cubana (1959), su *opera prima* quedó desperdigada entre París, Cuba, México, Colombia y Costa Rica. Desde entonces, mucha de la crítica que se ha vertido sobre Lydia Cabrera y su amplia obra corresponde a los últimos veinticinco años, destacando los trabajos realizados fuera de Cuba, principalmente los publicados en universidades norteamericanas (Nueva York, Ontario, Miami), y las menciones más recientes, que han ido proliferando dentro de la isla en congresos, homenajes, artículos y revistas digitales.

Gracias a la Sociedad de la Información hemos encontrado variados documentos de gran trascendencia en distintos soportes digitales, los que han ampliado nuestra

óptica hacia enfoques imprevisibles y emocionantes que, sin duda, han determinado finalmente el camino de nuestra investigación: “Dos Cartas inéditas de Gabriela Mistral a Lydia Cabrera” (1987), texto de la doctora y profesora cubana Onilda A. Jiménez colgado en línea por la *Revista Iberoamericana*, el artículo “Las mujeres mágicas de Lydia Cabrera/ Aproximación a ciertas representaciones de la mujer en los «Cuentos negros de Cuba»” (2001), de Odette Casamayor Cisneros, o las otras *Cartas de Yemayá a Changó. Epistolario inédito de Lydia Cabrera y Pierre Verger* (2011), del investigador Jesús Cañete Ochoa. ¡Restos del epistolario personal con Mistral! ¡Las musas negras cabrerianas! ¡Inéditas cartas con su querido reportero africanista! Soportes de muchísimo interés que sumamos a las valiosas referencias documentales y visuales — ¡casi cinco mil entradas!— que existen a disposición de los investigadores gracias a la *Cuban Heritage Collection*² de la Universidad de Miami, donde hemos accedido a numeroso material sobre Lydia Cabrera y hemos conocido visualmente a la autora, sus casas, sus objetos, sus retratos, algunas postales, sus hermosas piedras pintadas, el barco Marruz, Teresa de la Parra, La Quinta San José, *Titina* y mucho más.

Igualmente imprescindibles nos han parecido otros hallazgos y menciones virtuales sobre la autora publicados en: *Cuba Literaria*, portal de Literatura Cubana del Instituto Cubano del Libro; el artículo “Imaginario: Lydia Cabrera (20.5.1899–19.9.1991)”³, publicado con motivo del 110 aniversario del nacimiento de la escritora cubana en la revista *Librinsula*, edición mensual de la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí; *Cubarte*, portal oficial de la cultura cubana; la Biblioteca Virtual de la enciclopedia *ECURED*; el catálogo en línea de la Biblioteca de *Casa de las Américas*; *EnCaribe*, el espacio de la *Enciclopedia de Historia y Cultura del Caribe*⁴;

2 La extensa colección de Lydia Cabrera (unas 1.850 piezas) incluye la correspondencia cedida, los manuscritos en el trabajo de campo, dibujos originales, anotaciones, entrevistas a sus informantes afrocubanos, papeles sueltos, documentación original sobre algunas restauraciones llevadas a cabo en edificios coloniales de Cuba. Una buena selección del material ha sido digitalizado. Las fotografías incluyen retratos de la propia Cabrera, sus amistades, su familia, así como diferentes localizaciones, Habana, Trinidad, Santiago de Cuba, el Campamento base Lazear, donde se realizaron los experimentos para la fiebre amarilla, Miami, Francia, Italia, Nigeria, un gran aporte de imágenes de sus viajes, los aviones, los almacenes, los restaurantes, las escuelas, teatros.

3 El artículo compila a modo de “homenaje necesario” (*Librinsula* 2009: 238) algunas de las menciones artísticas más distinguidas que se hicieron sobre Lydia Cabrera tras la publicación en París (1936) y en Cuba (1940) de *Cuentos Negros de Cuba*. Entre otras, destacan las palabras de figuras como Alejo Carpentier, Lezama Lima, Fernando Ortiz y María Zambrano.

4 Como asegura su equipo editorial, esta Enciclopedia digital es un “proyecto en construcción” de la Fundación Global Democracia y Desarrollo (FUNGLODE), de la República Dominicana, y la Cátedra “Juan Bosch”, de la Universidad de La Habana, al que se han unido otras cátedras e instituciones que

AfroCubaWeb; el *Círculo de Cultura Panamericano* para la bibliografía completa de Lydia Cabrera; y como revista digital de referencia sobre cultura cubana, el portal *La Jiribilla*; todos ellos “sitios” de bibliografía digital ilimitada que han facilitado el soporte fundamental de nuestra investigación⁵.

Mención especial nos merecen los trabajos de la escritora cubana Rosario Hiriart, *Lydia Cabrera: Vida hecha arte* (1978), *Cartas a Lydia Cabrera* (1988) y *Más cerca de Teresa de la Parra (Diálogos con Lydia Cabrera)* (1980), títulos que nos han aportado un acercamiento profundo a la Lydia Cabrera más personal.

De igual modo, la figura de Mariela A. Gutiérrez⁶ nos parece imprescindible por el eminente estudio *cabreriano* que ha desarrollado durante más de dos décadas. Ensayista especializada en narrativa femenina latinoamericana y estudios literarios cubanos, académica de la Academia Norteamericana de la Lengua Española, componente del ejecutivo del PEN de Escritores Cubanos en el Exilio y ex directora del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad canadiense de Waterloo (1998-2005); en su amplia trayectoria la doctora ha sido, además, pieza fundamental del comité ejecutivo de los Estudios de la Mujer (*Women Studies Program* 1993-2000) de su Universidad y ha recibido varios galardones por su labor investigadora, como el Premio a la Difusión de la Cultura Cubana en 2008 (Valencia, España). Mariela Gutiérrez no sólo nos abre el camino hacia la bibliografía activa y pasiva que ha recopilado sobre Lydia Cabrera, además nos ha tendido puentes con publicaciones propias tan reveladoras como *El cosmos de Lydia Cabrera: Dioses, animales y hombres* (1991) o *Lydia Cabrera: aproximaciones mítico-simbólicas a su cuentística* (1997), acercándonos a la vertiente de estudio que hemos elegido: la “naturaleza psico-espiritual” de sus relatos primeros (Gutiérrez 1997: 21), concretamente, el imaginario de ébano con el que colorea a las protagonistas de *Cuentos Negros de Cuba*.

Al mismo tiempo, sin la labor editora encomiable que han desarrollado, desde

elaboran igualmente materiales referentes a sus países o de su área de investigación.

5 Sólo en la búsqueda digital lanzada bajo el epígrafe “Lydia Cabrera” dentro de motores de búsqueda como *Google* aparecen aproximadamente 520.000 resultados (en 0,34 segundos).

6 Mariela A. Gutiérrez, Premio de 2008 a la Difusión de la Cultura Cubana (Valencia), ha publicado una completa bibliografía sobre la figura de Lydia Cabrera (Gutiérrez 1997: 215-235). Para cualquier estudio serio sobre la escritora y etnóloga cubana aconsejamos su consulta y, entre otros registros, destacamos los trabajos críticos *Idapo. El Sincretismo en los Cuentos Negros de Lydia Cabrera* (1971) de Hilda Perera y *Lo ancestral africano en la narrativa de Lydia Cabrera* (1974) de Rosa Valdés-Cruz.

Miami, Isabel Castellanos y Jorge Castellanos, con quienes la escritora compartió sus últimos años de exilio, no hubiéramos podido profundizar en la personalidad reservada de Lydia Cabrera, tan “protectora de su intimidad”, ni en “el espíritu jocosos, mordaz a ratos, irreverente casi siempre” que mostraba en su prosa y en su carácter (I. Castellanos 1993: 9). Padre e hija Castellanos han divulgado –casi en solitario– numerosos estudios críticos sobre el universo afrocubano así como de la propia obra cabreriana, los que resultan de interés capital para quienes pretendemos concebir un ínfimo destello dentro del extenso material literario y antropológico que ya existe sobre nuestra autora. Con esa certeza hemos explorado publicaciones como *En Torno a Lydia Cabrera* (1987), los cuatro volúmenes de *Cultura Afrocubana* (1988-1994), *Pioneros de la etnografía afrocubana* (1993) o “Por qué se publica este libro” (1993).

Recientemente, en marzo de 2015, la investigadora y Catedrática cubana Madeline Cámara ha publicado “Para llegar a Lydia Cabrera. Conversación con Isabel Castellanos: las ceremonias del adiós entre Lydia Cabrera y María Teresa de Rojas”, una entrevista que consideramos sustancial, breve pero muy sugerente, donde Madeleine Cámara intenta clarificar cómo fue esa etapa final de la vida de Lydia Cabrera en Miami y la importancia de su presencia en la propia obra de investigación de Isabel Castellanos, fundamental entrevista que nos ha descubierto una Lydia más íntima y cercana, si cabe, por los detalles emotivos que se aprecian sobre sus últimos deseos y momentos en Miami; así también nos parecen importantes otros trabajos anteriores de Cámara, como *La memoria hechizada. Escritoras Cubanas* (2003), una selección cronológica de escritoras⁷ que configuran el “otro” espacio de la identidad creativa, auténticas “islas dentro de la Isla” (2003: 7).

A la hora de entender la intelectualidad de una mujer como Lydia Cabrera, que bebió de tantas estéticas, hemos tratado de sobrevolar los contextos que evidencia *Cuentos Negros de Cuba* en el **CAPÍTULO TRES: “LYDIA CABRERA EN LA LITERATURA. Contexto artístico. La modernidad de Lydia Cabrera. Lydia Cabrera a la vanguardia: Negrismo Vs. Negritud”**. Para ello, nos hemos adentrado

⁷ La selección de autoras compiladas por Madeline Cámara abarca algo más de un siglo y aparecen en el siguiente orden: La Condesa de Merlín (1789), Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814), Dulce María Loynaz (1902), Lydia Cabrera (1899), Nivaria Tejera (1930), Julieta Campos (1932), Mireya Robles (1934), María Elena Llana (1936), Mayra Montero (1952), Daína Chaviano (1957), Zoe Valdés (1959) y Yanitizia Canetti (1967).

en aquellos manuales que podían revelarnos sus múltiples fuentes y su simbolismo diverso, de ahí, la prosa de “El blanco, he ahí el problema” (2007 [1929]), de Nicolás Guillén; u otros títulos inexcusables como *La expresión americana* (1993 [1957]), de José Lezama Lima; *Los hijos del limo/Del romanticismo a la vanguardia* (1981 [1974]), de Octavio Paz; *Transculturación narrativa en América Latina* (2004 [1984]), de Ángel Rama; *Las Vanguardias Latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (1991), de Jorge Schwartz; “Nación y Transculturación en el discurso Antropológico y la narrativa cubanas (1905-1940)” (2002), de Arnaldo E. Valero; *Escritura de la Historia de las Mujeres en América Latina. El retorno de las Diosas* (2005), de Sara Beatriz Guardia; “Las Américas: de la época colonial al siglo XX”, en *Gays y lesbianas. Vida y cultura. Un legado universal* (2006), de Brett Genny Beemyn; o “Mapeando las narrativas de la diáspora en Cuba: la imaginación de la negritud en la literatura de entre siglos” (2011), de Silvia Valero.

Además, hemos ampliado nuestra perspectiva sobre la amalgama finisecular que existía en Latinoamérica, su situación social, la identidad racial, los fanatismos políticos, concretamente del Caribe cubano, gracias a todo lo que nos han aportado las publicaciones *Piel Negra, Máscaras Blancas* (1973 [1952]) de Franz Fanon, *Indios, blancos y negros en el caldero de América* (1991) de Gastón Baquero y *Representaciones del personaje negro en la narrativa cubana. Una perspectiva desde estudios subalternos* (2010), de Carlos Uxó González, títulos que creemos básicos para apreciar los conceptos de *negro*, *mestizo* y *mulato* desde una dimensión que va más allá del mero sentido de raza.

Con el mismo ímpetu que nos ha instado comprender la *mezclada* escritura de Lydia Cabrera, nos hemos servido por igual de los análisis y perspectivas más actuales que han ido apareciendo con el nuevo milenio, entre otras publicaciones, *Discursos desde la diáspora* (Rivero, 2003) y “Literatura y estudios culturales en América Latina. Nuevas Lecturas” (Mateo del Pino, 2008), pues han refundado nuestra absoluta certeza y convencimiento de que la Literatura, sea cual sea su manifestación, como cultura que es, ha de dar “cabida” a todas esas expresiones que no encajan en lo popular ni en lo culto, “que surgen de sus cruces o de sus márgenes, y que dan lugar a una cultura híbrida” (2008: 109), una hibridez sin la que nos sería imposible comprender y asimilar la vida que sucede en *Cuentos Negros de Cuba*.

Y, por lo mismo, las veces en que algunas ramificaciones de nuestro estudio nos han hecho perder el análisis puramente filológico del discurso, dentro del bosque gigantesco de la investigación multidisciplinar, la figura del lingüista Teun A. Van Dijk y sus fundamentales aportaciones teóricas sobre los Estudios Culturales, con títulos compilados como *El discurso como estructura y proceso* (2008a) o *El discurso como interacción social* (2008b), nos han resultado capitales para retomar la senda.

Cuando iniciamos nuestra humilde senda de investigación sobre Lydia Cabrera, aquel trabajo, “Huellas afrocubanas en *Cuentos negros de Cuba* de Lydia Cabrera” (2014) con el que logramos el Diploma de Estudios Avanzados de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, nos introdujo en una cosmogonía de significados y correspondencias ancestrales que no sólo nos ha seducido totalmente, sino que nos ha proporcionado los materiales previos y los pretextos para la elaboración de todo lo que conforma y soporta aquí nuestro amplio **CAPÍTULO CUATRO: “AFROCUBANÍA CABRERIANA. Las raíces afrocubanas. Lydia Cabrera *Blanquinegra*. Las incursiones en el misticismo yoruba. Bebiendo del “ajiacó”. Fernando Ortiz. De África negra a Cuba. De Java a Cuba”**.

En este episodio recorreremos los motivos sobre los que se vertebra y sostiene toda la trayectoria artística de Lydia Cabrera, la literaria y la de corte más antropológico, una prosa que sería imposible concebirla sin apreciar el color afrocubano y blanquinegro con el que la escritora documenta cada una de sus palabras.

Ante esos territorios que tienen todas las tonalidades de la tierra nos ha resultado crucial la consulta de obras de motivo religioso que giran en torno a las tradiciones yoruba, el origen de la religión afrocubana y el pateón orisha, cuestiones que hemos podido localizar en las páginas de *Las Américas negras: las civilizaciones africanas en el Nuevo Mundo* de Roger D. L. Bastide (1969), *Reyes, Dioses y Espíritus de la Mitología Africana* de Jan Knappert (1988), *Tradiciones orales melanoafricanas (1962-1990)* de Antonio García Ysábal (1990), *El sistema religioso de los Afrocubanos* de Rómulo Lacadhatañeré (1992), *Pueblos y Culturas de África. (Etnohistoria, mito y sociedad)* (2001), de José Luis Cortés López y, ciertamente, la referencia superestimable a toda la obra publicada al respecto del antropólogo cubano Fernando Ortiz, *Los Negros Esclavos* (1975b), *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (2002 [1940]), *Los cabildos y la fiesta afrocubanos del Día de Reyes* (1992 [1921]), entre otros, así como la

magna labor publicada sobre afrocubanía de la propia Lydia Cabrera que nos ha cimentado gran parte de las citas bibliográficas reseñadas no sólo en este apartado sino a lo largo de todo nuestro corpus doctoral.

La razón que argumenta nuestra tesis que, como ya hemos señalado lleva por título ***DIOSAS DE ÉBANO PARA CUENTOS NEGROS DE CUBA DE LYDIA CABRERA***, se ha planteado, explicado y desarrollado a lo largo del **CAPÍTULO CINCO: “DIOSAS DE ÉBANO”**. **La alquimia de *Cuentos negros de Cuba*: intrahistoria. Simbología cabreriana: *Cuentos* y calderos. Los imaginarios femeninos de Lydia Cabrera. Cartografías femeninas en *Cuentos negros de Cuba*: demiurgas, sandungueras, matrias, magas, iyalochas”**.

Para apoyar nuestros fundamentos en este epígrafe, ya que somos conscientes de que el amplio análisis teórico vertido sobre la imaginación y el simbolismo ha sido sometido a la cuarentena por el pensamiento occidental en no pocas ocasiones, el tratado *Estructuras antropológicas de lo imaginario* (1981) nos ha proporcionado ese grado de “verismo” que necesitábamos para razonar lo insondable con objetividad. La profunda metafísica de la imagen de Gilbert Durand nos incita a entrar en la “fantástica” trascendental de los mitos, las imágenes místicas, los símbolos, desde planteamientos que permiten que el espacio figurativo deje de ser la infancia de la conciencia, otorgándole riqueza, primacía, a la abstracta ambigüedad de lo imaginario. La obra de Durand se sitúa deliberadamente en un sendero antropológico que nos ha facilitado nuestra entrada al universo simbólico con que Lydia Cabrera nutre sus *Cuentos Negros de Cuba*, una simbología que oscila entre “las pulsiones subjetivas” de la imaginación, como las bautiza Gilbert Durand, y “las intimaciones objetivas del medio cósmico y social” en que se hacen visibles dentro de los relatos (1981: 35).

En el mismo sentido, a la hora de enriquecer nuestro juicio sobre las magias afrocubanas cabrerianas, hemos recurrido a *La Rama Dorada* (1969 [1922]) de J. G. Frazer. A pesar de su antigüedad, el volumen de Frazer continúa siendo un título indiscutible y respetadísimo dentro de la Crítica contemporánea, donde desfilan gran parte de los símbolos y mitos que el pensamiento humano ha ido perpetuando desde las sociedades tribales, con sus costumbres religiosas, sus supersticiones, sus magias, hasta la civilización moderna, con su ciencia y progreso.

De igual manera, destacamos el particular examen que nos ha aportado Mircea

Eliade en *Imágenes y Símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso* (1974 [1955]), *Mito y realidad* (1973) o *Lo sagrado y lo profano* (1967), pues las valoraciones de sus textos nos han abierto las puertas hacia un modo de entender el simbolismo como algo espiritual y propio del ser humano, siempre anhelante de su unión con el cosmos y la divinidad suprema.

Sobre la base de este escenario mágico cabreriano nos hemos dirigido de forma sugerente, a su vez, hacia el valor que cobra el imaginario femenino dentro de los primeros *relatos negros* de Lydia Cabrera y, en este punto, nos resulta muy sugerente haber guiado nuestra búsqueda bajo el enfoque de los estudios de género, una orientación que reconstruye el *otro lado de la historia*, “el pasado femenino como un modelo conceptual” (Guardia 2005: 9), y nos ha tendido la mano a la hora de descifrar mejor a la artista en sus contextos.

Entre otras obras que nos han servido de fundamento, destacamos *Escritura de la Historia de las Mujeres en América Latina. El retorno de las Diosas* (2005), los veintisiete trabajos compilados y editados por Sara Beatriz Guardia, donde participan investigadoras(es) de países de América Latina, Norteamérica y Europa, así como el artículo “Mujeres que aman a mujeres” (2006), de Leila J. Rupp.

De algún modo, definir el perfil de mujeres que nutren la vida y la prosa de Lydia Cabrera, ha sido como definir la propia emancipación nuestra como investigadoras nóveles, pues hemos auscultado en sus derechos desde una mirada periférica que había sido fuertemente silenciada. Como defiende Martha Robles, ahondar en las vidas de las artistas es una invitación a presentirlas, apreciarlas, dignificando

los móviles de un feminismo que aún en sus avances más inconscientes, desdeñados o asimilados, han conseguido modificar la presencia de la mujer en la historia. (2002:15).

La reciente apertura en el campo de la investigación al debate sobre fenómenos sociales más amplios nos ha enriquecido con perspectivas subversivas de lo distinto en

todo su espectro⁸, donde destacan modelos teóricos tan revolucionarios como los de Judith Butler, con *El grito de Antígona* (2001) o *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad* (2007), o los análisis transgresores de la Teoría *queer*, suponen un estímulo indudable para resituarnos e incorporar una lectura más actual a las que ya se han registrado sobre Lydia Cabrera, a la vez que nos faculta para dirigirnos con ecuanimidad hacia otras evidencias de su vida y su narrativa; con ello, también “estaremos sanando las profundas heridas causadas por los siglos de dominación patriarcal” (Granillo 2005: 37). Sobre las relaciones entre sexualidad, cuerpo y poder, el papel del sexo en la antigüedad o las hipótesis de la represión de los impulsos sexuales, particularmente desde el siglo XIX, hemos accedido al pensamiento de Michel Foucault en *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber* (1986 [1977]).

Aunque en este apartado, así como en la tesis, nos hemos aventurado en el *hábeas* femenino que rodea el primer título publicado de Lydia Cabrera, la tarea no nos exime de establecer correspondencias con algunas de sus otras diecinueve obras posteriores publicadas: *¿Por qué? Cuentos negros de Cuba* (1972 [1948]), *El Monte* (1954) —considerada auténtica *biblia* de los afrocubanos—, *Anagó. Vocabulario Lucumí (El Yoruba que se habla en Cuba)* (1957), *La Sociedad Secreta Abakuá* (1958), *Otán Iyebiyé: las piedras preciosas* (1970), *Ayapá: cuentos de Jicotea* (2006 [1971]), *La Laguna Sagrada de San Joaquín* (1973), *Francisco y Francisca: chascarillos de negros viejos* (1976), *La Regla Kimbisa del Santo Cristo del Buen Viaje* (1986 [1977]), *Yemayá y Ochún: Kariocha, Iyalorichas y Olorichas* (1996 [1974]), *Consejos, Pensamientos y Notas de Lydia E. Pinbán. Copiados por P. Guayaba para la Benemérita América Villiarbínbín* (1993) o *Cuentos para adultos niños y retrasados mentales* (1996 [1983]).

En el apartado de las “**CONCLUSIONES**” se recoge, a modo de epílogo, las certezas a las que finalmente nos ha llevado nuestra investigación sobre Lydia Cabrera. Las distintas evidencias desarrolladas quedan guiadas bajo la perspectiva femenina, una vez que hemos creído consumado el planteamiento y objetivo de nuestra tesis.

8 Análisis que abarcan el feminismo, la reformulación de nuevas teorías de identificación o diferenciación en torno a los discursos homofóbicos y la sexualidad en general (transgénero, trabajo sexual), así como la visibilización de sensibilidades periféricas contrarias a la tipología dominante y la lucha por sus derechos como *Desde aceras opuestas: literatura/cultura gay y lesbiana en Latinoamérica* (2006) de Dieter Ingenschay.

Ciertamente, hemos alcanzado una dimensión más actual de la escritora que creemos amplía los enfoques que hasta ahora se habían analizado sobre su vida y su obra. En Lydia Cabrera no es posible separar las dimensiones que adquiere, dentro de sus obras, la concepción tan particular y profunda que posee sobre el cosmos afrocubano, cargado de la mística y mítica yoruba. Pero tampoco podemos desligar la propia configuración de la “magia” y el “poder” yoruba que entregará a los roles femeninos de *Cuentos Negros*. Sus mujeres, siempre ébano y canela en las “prosas”, representan toda la liberación de ese mundo interno y externo que posee Cabrera —doblemente exiliado—.

A pesar de la concepción de una identidad sexual periférica acallada por decisión propia durante toda su trayectoria, la autora da rienda suelta a un universo ficcional fecundo, una totalidad que envuelve sus *Cuentos Negros* de márgenes duales, raros, *matria*⁹, insólitos, pero cautivadores, donde habitan unas afrocubanas, a veces hermafroditas, que son capaces de entregar en sus protagonismos el poder más erótico y sobrenatural que cabría ofrecer para la época literaria en que nacieron. Ante esas evidencias hemos establecido nuestros corolarios.

Por último, los **CAPÍTULOS “SIETE”, “OCHO” y “NUEVE”** documentan y completan nuestro análisis académico. En esos apartados citamos la diversa **“BIBLIOGRAFÍA”** que hemos estudiado y consultado para sostener nuestras hipótesis y argumentos. A modo de **“ICONOGRAFÍA”**, además, establecemos la relación de todas las imágenes que apoyan visualmente esta investigación.

Como rúbrica, incorporamos un **“APÉNDICE”** con dos textos que refuerzan y amplían nuestro trabajo. A tal efecto integramos el **relato “Walo-Wila” de Lydia Cabrera** (1989 [1940]: 60-63), cuento que, a nuestro parecer, no ha sido analizado por la crítica anterior desde una perspectiva de género y, en este sentido, enriquece nuestro aporte crítico. De igual modo, consumamos el estudio con el cubano Reinaldo Arenas y **“Diosa instalada en el centro del poema”** (1987), el notable y desconocido artículo que le dedicó a Lydia Cabrera con motivo del cincuentenario de la publicación de *Cuentos Negros de Cuba*, texto que aportamos no sólo por el valor literario que posee y que, sin

9 Nos referimos aquí a *matria* en el mismo sentido en el que la teórica y filósofa Julia Kristeva lo menciona para referirse al *lugar otro* de la mujer donde puede construir, preferentemente, sus *propios cuartos*, sus propios espacios y modelos de creación literaria donde reformularse: “la tierra (*matria*) (como me gustaría decir en vez de patria)” (Kristeva 1993: 34). Para una reformulación actual del concepto, véase también *Matria: el horizonte de lo posible* de Victoria Sendón de León (2009 [2006]).

duda, pone sello a nuestra tesis doctoral, sino porque esas palabras de Arenas esconden la verdadera esencia de este camino filológico: alumbrar la memoria de la mujer que un día se mezcló con intuición y talento entre la gente mágica “blanquinegra” para recuperar la voz más ancestral e incomprensible de las letras cubanas.

1.1. Una apuesta sobrenatural: Lydia Cabrera.

“Ceiba¹⁰, tú eres mi madre: dame sombra”

“Salve a Ghanesa¹¹”

“Comprender las cosas que nos rodean es la mejor preparación para comprender las cosas que hay mas allá”.

Hipatia

“Lo que nos queda son fragmentos, cuerpos de la sobrevivencia, criaturas de la restauración; y con ellos la posibilidad de intuir el todo, de descubrir el centro o algunas de las raíces, de arribar a los mundos de las relaciones y los significados”.

Roberto Friol

La inquietud por explorar mundos alejados del propio no es algo exclusivo de la *ruta de la seda*. El *gen* nómada existe en la propia naturaleza humana, conforma los orígenes y la evolución de todas las civilizaciones. Pero ese anhelo de movilidad no siempre ha sido amable. Las desgarradoras condiciones políticas, económicas y sociales

10 “La *ceiba*, como la palma real, es el árbol más característico de la Isla de Cuba y el árbol sagrado por excelencia [...]. Todos los antepasados, los santos africanos de todas las naciones, traídos a Cuba, y los santos católicos, van a ella y la habitan permanentemente” (Cabrera 1993:149).

11 *Ghanesa* o *Ganesa*, deidad hindú del intelecto y la sabiduría, es representada con cabeza de elefante y provista de cuatro brazos. En la India se hacen ofrendas a Ghanesa al principio de cualquier gran viaje.

de algunas naciones han propiciado muchos de los éxodos, obligando a buscar otra tierra o echar raíces lejos de la patria. Así también el tráfico de personas, las que han sido forzadas a desplazamientos masivos realizados en circunstancias durísimas. En este sentido se comprende por qué las cicatrices de la diáspora siguen alimentado todas las manifestaciones culturales, más si han florecido en los *márgenes* de las sociedades. La realidad que entrañan los exilios es muy compleja y nos corresponde apreciar sus alteridades, sus bordes, para abrir la mirada crítica hacia atractivos mestizajes literarios nacidos de la extraterritorialidad¹².

Visto de esta forma, el desarrollo cultural y social de la Cuba contemporánea no está marcado solamente por el “escalonado éxodo de cubanos que desertaron de la Revolución castrista” y marcharon de la patria a mediados de los años cincuenta (Gutiérrez 2011: 55), la conciencia de una identidad trasplantada comenzó a perfilarse cinco siglos antes con los deseos expansionistas de la España *dominadora*. Isla Juana¹³, la Perla de las Antillas, fue *pasaje de ida* para nuevos pobladores y sirvió de obligado destino para la infinidad de personas esclavizadas¹⁴, sometidas por el yugo de la trata negrera africana¹⁵. A pesar del estigma que siguen provocando en la afrocubanía episodios de la Historia tan cruentos como éste, quedó algo para la esperanza: un enorme trasvase cultural que enriquece más que debilita y se convierte en fruto productivo¹⁶, en “estrategia capaz de mitigar las secuelas de la desesperación”

12 José Ismael Gutiérrez (2011) plantea un interesante análisis sobre las consecuencias de los exilios que arrastra la humanidad desde el Éxodo bíblico, un linaje de diásporas “inagotable”, que a lo largo de los siglos sigue provocando duplicidades, “descentramientos” fragmentados “todos por la realidad de la ausencia” (2011: 55). Un fenómeno que, según Gutiérrez, “ha alcanzado tal dimensión transhistórica que, lejos de decrecer con los siglos, ha seguido arruinando a numerosos sectores de la ciudadanía en diversos lugares del mundo” (2011: 56).

13 *Isla Juana* es el nombre con el que Colón llamó a la actual Cuba, en honor a Juan de Aragón (1478-1497), segundo hijo de los Reyes Católicos, príncipe de Asturias, heredero de las coronas de Aragón y Castilla, quien murió joven, infectado de viruela, sólo tenía 19 años y acababa de casarse con Margarita de Austria.

14 Desde el año 1517 en que el rey Carlos I de España expidió la primera licencia para la introducción de esclavos negros en las Antillas, hasta el año 1880, época en que la esclavitud fue definitivamente prohibida, “miles y miles de negros fueron arrebatados a su país natal para regar con su sudor el suelo cubano y levantar con su fuerza hercúlea y numérica las fortunas que un tiempo fueron envidia de otros países y cebo de tantos inmigrantes blancos” (Ortiz 1975: 37).

15 La trata negrera africana es la denominación que recibe el tráfico de esclavos. Una compra venta alimentada por las primeras llegadas de los europeos a las costas africanas que se acentuó con la expansión a América. No obstante, el negocio de la esclavitud se practicaba desde mucho antes a través del Sáhara o desde las costas índicas africanas, de hecho, “este último” comercio con la trata de personas negras “se sigue realizando en nuestros días y tiene como base de operaciones [entre otros] el país de Sudán” (Cortés 2001: 24).

16 Existen numerosos trabajos que consideramos de imprescindible consulta para seguir las

(Gutiérrez 2011: 61).

Sin esos cromatismos culturales extrapolados, sin la *transculturación* negriblanca que atesora Cuba no podríamos concebir este trabajo de investigación, menos todavía si lo que pretendemos es visibilizar e interpretar las huellas mágicas negroafricanas que perviven en las singulares protagonistas de la obra *Cuentos Negros de Cuba* (1936). La herencia ritual que dejó la esclavitud negra en la cultura de la isla¹⁷, esa cosmogonía yoruba de matriz africana, con su imaginario tan sobrenatural que aún hoy continúa latiendo en muchos cultos sagrados, sobrevuela permanentemente las visuales narraciones de la escritora Lydia Cabrera (1899-1991), quien fue capaz de colorear a las afrocubanas como nunca antes se las había caracterizado: negras musas, hembras femeninas dotadas de un poder de ébano capaz de *bajar* a los Santos de todas las maniguas para someter, en las ficciones, los destinos de los mortales y los deseos de los hombres escogidos.

Cuentos Negros de Cuba es una obra fascinante nacida sin aspiraciones, ajena tanto al reconocimiento posterior a su publicación¹⁸ como al que ha recibido tres cuartos de siglo después; una suma de relatos que entran en el paradigma de lo mágico, por el puro juego literario y donde cobran vida personajes de toda índole, también las mujeres de Lydia Cabrera, tan sincréticas, tan ceremoniales, tan sugerentes, pero a la vez tan innovadoras, tan exquisitas, tan primeras.

Reflejo de las tendencias artísticas de la época en la que se inserta, somos conscientes de que la autora cubana rescata una telúrica añeja, en palabras de Octavio Paz, una temática “tan antigua como el hombre mismo” (1981 [1974]: 10). A lo largo de

interesantísimas huellas africanas que dejó la trata negrera, en todo su espectro. Algunos apartados de nuestra investigación se han visto enriquecidos gracias a esos fundamentos, concretamente los pensamientos cubanos escritos por personas negras que recoge María Poumier (2007) en *La cuestión tabú. El pensamiento negro cubano de 1840 a 1959*.

17 Allá por 1916, en La Habana, el gran antropólogo cubano Fernando Ortiz, publicaba *Hampa afrocubana: Los negros esclavos. Estudio sociológico y de derecho público*, en la *Revista Bimestre Cubana*. Con esta obra se sentaban las bases de todo el posterior trabajo de investigación sobre la *negritud* en Cuba que han desarrollado decenas de estudiosos, incluida la propia Lydia Cabrera. Para nuestra incursión en la obra hemos utilizado una edición posterior (1975), editada también en La Habana por el Instituto Cubano del Libro.

18 Poco después de la publicación de la obra de Lydia Cabrera en París, aparecía el artículo “Los Cuentos Negros de Lydia Cabrera” de Alejo Carpentier, publicado en la *Revista Carteles* de La Habana en 1936. Eran los primeros elogios que recibía Lydia Cabrera y, en ellos, Carpentier destacaba “el valor único” que la obra de Cabrera constituía para “nuestra literatura”, logrando situar “la mitología antillana en la categoría de los valores universales” (Carpentier 2009 [1936]).

los siglos, sin duda, el *ouroboros* del intelecto ha perseverado en identificar los desafíos de *una* naturaleza todopoderosa que traiciona nuestros anhelos dejándonos minúsculos ante el enigma de los designios. Todas las civilizaciones han sido forjadas dejándole espacio a lo *sobrenatural* y, en este sentido, Occidente se ha nutrido del paradigma “secreta o abiertamente a través de los neoplatónicos, los iluministas y los ocultistas”, desde la época de la Edad Media hasta finales del siglo XIX, “de Goethe al Balzac visionario, de Baudelaire y Mallarmé a Yeats y a los surrealistas” (Paz 1981 [1974]: 85).

A principios del siglo XX, los interrogantes sobre lo indecible reinventarán un nuevo punto de partida del *símbolo* como fuente universal de conocimiento. El historiador de las religiones Mircea Eliade explica en *Imágenes y Símbolos* (1955), revelador ensayo sobre el simbolismo mágico-religioso, que la transformación espiritual del hombre moderno europeo ha orientado la búsqueda hacia un humanismo nuevo, o una nueva antropología, capaz de valorar cualquier paradigma simbólico como espejo de significación universal de todas las culturas, ya sean europeas o extraeuropeas:

Todos los descubrimientos y todas las modas sucesivas, por lo que respecta a lo irracional, a lo inconsciente, al simbolismo, a las experiencias poéticas, a las artes exóticas y no figurativas, etc., han servido indirectamente a Occidente, preparándole para una comprensión más viva, y por tanto, más profunda de los valores extraeuropeos y, en definitiva, al diálogo con los pueblos no europeos [...] Todavía más: hoy comprendemos algo que en el siglo XIX ni siquiera podía presentirse: que símbolo, mito, imagen, pertenecen a la sustancia de lo más invisible, de lo espiritual de las culturas; que pueden camuflarse, mutilarse, degradarse, pero jamás extirparse. (Eliade 1974: 10-11)

Símbolo, al fin, ha resistido a la hibernación gracias, en parte, a las artes, donde el imaginario de los creadores lo ha convertido en su aliado perfecto para explicar la existencia humana. Tanto es así que este noviazgo recurrente con el *halo* misterioso ha sobrevivido casi intacto en las páginas de la Literatura Universal, proyectando al ser humano “hacia un mundo infinitamente más rico que el mundo cerrado de su momento histórico” (Eliade 1974: 13).

La conciencia artística que utiliza el símbolo en su carácter instrumental y comprende “ciertos aspectos de la realidad —los más profundos— que se niegan a cualquier otro medio de conocimiento” (Eliade 1974: 12), existía ya en la cosmogonía de las sociedades arcaicas¹⁹. Estas civilizaciones, en efecto, poseen conciencia del pensamiento simbólico de forma innata y su mitología nada en lo indescriptible asimilando el Universo como un Todo unido de correspondencias que guía la realidad hacia múltiples aperturas (1974: 13).

A lo largo de la prosa de “Arte Mágico”, Octavio Paz nos vuelve a sugerir que la hipótesis sobre la correspondencia entre todos los seres y los mundos “circula por el arte” antes que el cristianismo, “ligada inextricablemente a las actividades humanas” (1983 [1974]: 47). El escritor mexicano lo atribuye a una comunión inagotable entre magia y arte que es capaz de transformar toda obra “de contemplación estética en instrumento de acción mágica” y que consiente reiteradas fusiones simbólicas:

El prestigio del número nueve en la obra de Dante —como el del siete en la de Nerval— proviene precisamente de su valor como signo astrológico. Entre magia y arte hay un flujo y reflujo continuo: la poesía descubre correspondencias y analogías que no son extrañas a la magia, para producir una suerte de hechizo verbal. (Paz 1983 [1974]: 48)

En este sentido se comprende la poética iniciática de algunos escritores simbolistas de finales del siglo XIX y principios del XX, profundamente seducidos por el esoterismo de las culturas antiguas y sus concepciones metafísicas. “Eres un universo de universos”, canta Rubén Darío en el poema “Ama tu ritmo...” de *Prosas Profanas*, incitando al ser a una totalidad creativa neo mística, a un espacio, “la celeste unidad que presupones” (Darío 1979: 136), donde las palabras juegan y se someten a las mismas

19 Esta entrega hacia los diversos simbolismos no es un descubrimiento meritorio del mundo contemporáneo. La orientación ya había tenido su auge en Europa hasta el siglo XVIII, pero es la era moderna la que propicia esa nueva atracción por el símbolo como fuente autónoma de conocimiento. Tres mil años a. C., sociedades arcaicas tradicionales tan avanzadas como las de China, Mesopotamia o Egipto ya consideraban el mundo humano como un microcosmos imagen y semejanza del macrocosmos universal, al que afecta, en correspondencia, el mismo orden o caos de lo desconocido, “de lo no-formado” (Eliade 1974: 41), así mismo ocurre con la cosmogonía del pueblo yoruba, linaje africano ancestral cuyas raíces rastrearé Lydia Cabrera a través de sus investigaciones etnográficas sobre la cultura afrocubana.

leyes que rigen las galaxias, una dimensión celestial idéntica a la que gobierna el nacimiento y expansión de nuestras células²⁰.

Estas fórmulas metafísicas que empujaron a toda una corriente artística junto a las sensuales barbas de *Pan*²¹, han guiado nuestra mirada curiosa hacia la escritora y etnóloga cubana Lydia Cabrera (1899-1991), quien se manejó en la “orilla” de los simbolismos como pez en el agua. La autora recrea un imaginario que nos parece muy sugerente y que descansa en las claves espirituales de “otras” civilizaciones ancestrales, imperios que se habían mantenido al margen de la “Historia” narrada del mundo.

Las huellas de las magias ficcionales que maneja la escritora forman parte de una cultura heredada que sólo asimilaremos, en su totalidad, a través de la propia Cultura, más si tenemos por verdadero que en el origen de todas las culturas “está el mito y la inseparable unidad de la naturaleza y el hombre” (Martínez 2008: 66). En 1916, el gran antropólogo cubano Fernando Ortiz ya defendía que no se puede concebir la Literatura

sino en relación con todos los demás elementos de la específica cultura humana porque de ella misma forman parte: la religión, la magia, la escuela, la moral, la esclavitud, el feudalismo, la corte, la iglesia, la guerra, la agricultura, la industria, el comercio, el lujo, el salario, la miseria, la prostitución, el crimen; todas las vibraciones sociales aportan su sonoridad a la gran sinfonía. (Ortiz 1975 b [1916]: 114-115)

Siendo así, resulta claro que el valor de lo estético no supone algo definitivo que se pueda desligar de su relación “posible o imposible” con otros vínculos culturales porque “el arte nace de un contexto histórico, lo refleja, promueve su evolución” (Eco

20 Como recuerda el crítico Arturo Ramoneda en su conocida antología de poesía española contemporánea, el esoterismo, los misterios del mundo y de la vida embriagaron a Rubén Darío: “la atracción y el anhelo por la espiritualidad”, una de las constantes de su vida, se convirtieron en el eje de muchos poemas. (Ramoneda 1995: 68).

21 *Pan*, el dios griego con patas de cabra y un corazón generoso, con el paso del tiempo se convirtió en la deidad de la curación y en sanador de males, “conocía todos los secretos de los bosques ya que vivía cerca de la Madre Tierra” (Kokkinou 1989: 75). *Pan* es uno de los dioses más inspiradores del Simbolismo de finales del siglo XIX, citado a menudo por Verlaine, entre otros artistas. No en vano, Rubén Darío llamaría al poeta francés “¡Panida! Pan tú mismo”, en aquellos versos que compuso a la muerte de Verlaine, su “padre y maestro” (*Prosas Profanas* 1979: 103).

1990 [1979]: 64). De manera que la reflexión acertada de una figura como la de Lydia Cabrera, ligada tanto a lo antropológico, como a lo psicológico social, incluso a lo etnográfico, que no se aleja por ello de la intelectualidad ni del arte, autora que maneja la literatura fronteriza de la “*otredad*” (Mateo del Pino 2008: 87) y que “no forma parte del vaivén mercantil de las editoriales” (2008: 89), no podríamos fundamentarla sino desde la óptica integral que instauran los Estudios Culturales, el campo de investigación que nos ha sustentado de forma interdisciplinaria y nos ha permitido concebir nuestro análisis alejándonos de la visión estrictamente filológica. Los Estudios Culturales aportan perspectivas teóricas actuales y cruzan las barreras delimitadas que proporcionaban otras ciencias tiempo atrás, orientando los nuevos contextos y los nuevos enfoques de esta era cada vez más multicultural, cargada de profundas transformaciones sociales, económicas y políticas (Mateo del Pino 2011: 10).

En otras palabras, hemos enriquecido nuestro análisis explorando varias disciplinas como la Antropología Cultural, la Psicología Social, la Filosofía, la Geografía Humana, los Estudios de género, la Teoría Social, la Crítica Literaria, puesto que Lydia Cabrera es ejemplo de una investigadora e intelectual “*clásica*” en la historia cultural cubana del siglo XX, dentro y fuera de la isla, que escribió “obras de auténtico análisis sociológico” (Hiriart 1989: 16). Y de ahí nace, en cierta medida, uno de los propósitos que nos han impulsado: caminar hacia un modo de investigación híbrida que atravesase el mismo sendero metodológico heterogéneo desarrollado por la etnóloga cubana en su trayectoria.

A pesar de ceñirnos a la crítica que hemos logrado compilar fielmente sobre la Lydia Cabrera de *Cuentos Negros de Cuba*, somos prudentes en nuestra tarea, pues nos quedarán aún muchas aristas que explorar en la órbita de la autora prolija que ha sido, no sólo de otros títulos de ficción sino también de un sinnúmero de obras críticas, etnográficas y de estudios diversos acerca de las “creencias religiosas y la medicina de raíces africanas en la isla de Cuba” (Gutiérrez 1997: 21). Sea como sea, hemos tratado de conquistar su obra inicial para ir dibujando, poco a poco, el desfile soberbio que protagonizan todas las mujeres afrocubanas de sus cuentos primeros: seductoras afroditas de ébano, dueñas absolutas del reino de acá y del más allá.

Gran parte de nuestra labor de investigación, fundamentalmente retrospectiva, la

hemos desarrollado navegando por los fondos bibliográficos de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, tanto en los accesos de las distintas obras que existen en la Biblioteca General Universitaria como en la Biblioteca de Humanidades y Formación del Profesorado. Agradecemos la colaboración y apoyo que hemos recibido de todo su personal técnico, así como el acceso directo a ciertas joyas consultadas, el caso de *Africanía de la Música folklórica de Cuba* (1965) y *La música afrocubana* (1975) de Fernando Ortiz, o *La música en Cuba* [1972 (1946)] de Alejo Carpentier, pues corresponden a ejemplares únicos de restringida consulta donados por el musicólogo e investigador Lothar Siemens a la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Asimismo, agradecemos la complicidad que nos ha brindado el profesor Miguel Ángel Ramos Vilar, bibliotecario de la Casa Museo de Colón de Las Palmas de Gran Canaria por la asistencia y conocimiento aportados; en las estanterías que custodia descansan tres ejemplares originales de la primera edición de algunas obras de Lydia Cabrera: *El Monte*, en su publicación de 1954, con firma y dedicatoria de la autora a la historiadora Mercedes Gaibrois²², *Anagó. Vocabulario Lucumí. (El yoruba que se habla en Cuba)*, de 1957, y *La Sociedad Secreta Abakuá*, de 1958, todas ellas editadas en la ciudad de La Habana (Cuba), obras, sin duda, de valor incalculable para el campo de la investigación y la cultura en general que han enriquecido nuestras páginas.

Otras referencias bibliográficas corresponden a nuestra biblioteca íntima, la que hemos ido conformando con los años entre nuestro placer lector, las propias inquietudes culturales y la trayectoria profesional, que sigue meciéndose en los brazos de las Humanidades, el Periodismo y la diligente perseverancia entusiasta.

22 Mercedes Gaibrois y Riaño de Ballesteros fue la primera académica medievalista numeraria de la Real Academia de la Historia española, lugar que ocupó desde 1935, además de pertenecer a la Academia de Buenas letras de Barcelona y de la Sociedad de Americanistas de París. Ilustre historiadora a quien podemos enmarcar dentro de la Generación española del 14. Mercedes Gaibrois es autora de numerosas publicaciones sobre la época medieval de España destacando los textos en que dedica especial atención a la historia de género de ese período, su labor como precursora de la entrada de la mujer en la esfera intelectual es incontestable. Con respecto a América, es gran conocida por su contribución en las páginas de *Raza Española. Revista de España y América*. El ejemplar de *El Monte* (1954) que hemos consultado, y que Lydia Cabrera le firmara a Mercedes Gaibrois, descansa desde 1961 en la Casa de Colón gracias al Fondo Ballesteros, uno de los fondos bibliográficos más interesantes que existe en Gran Canaria dentro del panorama de los archivos históricos de la isla. El Fondo Ballesteros lo conforman numerosos documentos, instrumentos materiales y manuscritos que reflejan la extensa labor productiva que desarrolló el matrimonio de los dos grandes historiadores Antonio Ballesteros y Mercedes Gaibrois (Morales 2003: 180).

No olvidamos, por último, el gran componente motivador que se esconde invisible y que lo invade todo, mitad impulso mitad razón, sin el que nos hubiera sido imposible emprender esta ardua tarea investigadora: el engranaje que nos nace en el corazón que siempre acompaña todos nuestros retos, ése que nos hace apreciar, desde el enfoque multidisciplinar, todo acontecimiento cultural por el simple hecho de producirse, evocarse, y no porque sólo sirva al disfrute de las bibliotecas universales.

La sabiduría de los pueblos es ancestral, el patrimonio que va corriendo por las venas de las generaciones, gracias al legado de las personas antiguas y de quienes se esfuerzan por conservar sus tradiciones, es mucho más que Cultura y trasciende los tiempos. Así, los verbos empleados a lo largo del presente trabajo que han oscilado conscientemente entre el presente, el pasado y el futuro: la línea temporal en la que sigue moviéndose la Cuba más onírica, aquella que pervive en el mundo de lo sobrenatural y resucita de entre los *Cuentos Negros* de Lydia Cabrera, la eterna.

2. LYDIA CABRERA EN SU CONTEXTO VITAL



Fig. 3: “En La Habana, 1925”.

“Nada me desengaña
el mundo me ha hechizado”.

Francisco de Quevedo

Lydia Cabrera aterrizó en la bohemia artística de la década de 1920 bebiéndose *el champán* desde el propio París. Allí se contagió de toda la atmósfera cosmopolita y de aquellas nacientes tendencias vanguardistas donde ya navegaban otros intelectos latinoamericanos. La innovación toca a su puerta con espíritu curioso, atrayente; entra en contacto, además, con el universo de lo místico manejando las llaves de todos los conocimientos posibles a los que acceder. Aún tuvo tiempo, entre pinceles, clases, viajes, estancias largas en el extranjero y trabajos de campo sociológicos, de iniciar — con talento— una faceta narradora que nació por puro juego literario. La nueva sensibilidad artística que hervía en Europa con manifestaciones tan distintas de las corrientes finiseculares le presta algo de la estética; de América, de Cuba, adopta la fisonomía y la ideología de su prosa, sin embargo, será la *soberbia África* quien le aporte a Lydia Cabrera el origen yoruba, la búsqueda de unas raíces auténticas, primitivas, que se perpetuarán en su mirada creadora concibiendo una realidad literaria blanquinegra, una cuentística desbordada por mágicos y maravillosos misterios de ultratumba.

Acaso por su cosmogonía negroide alejada de los cánones establecidos o quizás por ese cóctel de influencias literarias y antropológicas que presenta, la realidad es que *Cuentos Negros de Cuba* (1936) es una obra que nos seduce y nos invita a considerarla desde enfoques heterogéneos. Pero ¿qué aportar?, ¿de qué forma podemos ampliar la serie de trabajos publicados sobre *Cuentos Negros de Cuba*?, ¿cómo sumarnos a la figura de Lydia Cabrera tras la oleada de investigaciones que han destacado en los últimos sesenta años? Nuestra pretensión no será otra que comprender sus códigos, analizar sus esencias, y acariciar, de algún modo, sus márgenes desde una perspectiva femenina hasta ahora menos investigada. Quizás por los juicios equívocos del discurso heteronormativo o las aprensiones aún latentes que resisten en la crítica Latinoamericana a la hora de abordar las investigaciones sin omitir certezas en la condición sexual de los autores y las autoras, lo cierto es que considerar una figura como la de Lydia Cabrera desde la mirada de género y valorar la influencia que pudo

ejercer en su obra primera esa condición sexual subalterna evasiva, precisamente por pertenecer a una sociedad de opresión que condenaba la libertad sexual como *comportamiento indecente o promiscuo*, no deja de atraernos y abrir unos ángulos casi desnudos en la trayectoria de la escritora cubana.

Así que permítasenos entrar en esos maravillosos márgenes que nos hacen distinguir las “islas” que conforma Lydia Cabrera dentro de la propia isla de Cuba, siendo conscientes, además, de que esta autora extensa está “tocada por una dimensión trascendente”, como bien la intuyó el escritor Reinaldo Arenas, poseedora de esa “curiosidad incesante” que “encarna el espíritu renacentista”, que le permitirá destacar como un ejemplo admirable de las letras cubanas:

Su obra —y por tanto su vida— es un monumento a nuestros dioses tutelares, la ceiba, la palma, la noche y el monte, la música, el refrán y la leyenda. Tradición, mito, pasado y magia reconstruidos piedra a piedra, palabra a palabra [...] Pueblos completos recuperados, ciudades otra vez fundadas, diablos, dioses y duendes resucitados. (Arenas 1987: 27-28)

1.- Isla una. Que la etnóloga comience su trayectoria como escritora de ficción con *Cuentos Negros de Cuba* y lo haga en París, en 1936 (no publicará la obra en La Habana y en español hasta 1940).

2.- Isla dos. Que en su juventud fuera una joven pintora cubana, no una escritora, que sólo aspiraba a vivir su condición sin “limitaciones” y completar sus estudios artísticos fuera de Cuba, en Francia. Era alumna aventajada de *L'Ecole du Louvre* y mantuvo durante más de diez años su *atelier*, su apartamento en la 11 Avenue Junot de Montmartre, el barrio artístico por excelencia de la “bohemia” parisina.

3.- Isla tres. Que emprendiera una búsqueda casi devocional de las propias raíces cubanas, donde sucumbirá al universo afrocubano desde la investigación cosmogónica de culturas extraeuropeas y ya no abandonará el estudio profundo de las tradiciones más

ancestrales de “su” isla:

Pasaba las primaveras en Italia. Estudié las culturas y las religiones orientales; me interesé profundamente en estos estudios, ellos, más tarde, me llevarían a *lo nuestro*. Cuando regresé [a Cuba] por dos meses en 1928, sentía ya una gran inquietud por acercarme a *lo negro*; había descubierto a Cuba a orillas del Sena. (Hiriart 1983: 22-23)

4.- Isla cuatro. De igual modo nos conciernen las fuentes multidisciplinares inspiradoras de Lydia Cabrera. Su inclinación por la Antropología de otras culturas o la admiración por las investigaciones del cubano Fernando Ortiz son fascinantes. Así como el que desarrollara una acusada e interesantísima personalidad científica, ese constante espíritu inquieto con el que emprendía e indagaba la realidad. “Toda cosa aparentemente natural”, repetía, “excede los límites engañosos de la naturaleza”, una “verdad que solemos ignorar, o que hemos olvidado con la edad, los blancos” (*El Monte* 1993: 18). Sus ojos juguetones de investigadora y mujer blanca atravesaron las fronteras cubanas de los “santos” varones negros, logrando colarse en cuerpo y alma dentro del universo sobrenatural de los orishas, tan vetado por entonces.

Mientras en Latinoamérica las temáticas literarias olían aún a criollismo, la cubana se revela como una escritora de contenidos innovadores, cargados de *aché*. Con *Cuentos Negros de Cuba* atravesará la “negritud” de la *manigua* plácidamente, profundizará en el mestizaje espiritual del pueblo cubano y, con un lenguaje propio, mezclando los colores del afrocubano como nadie, entregará el protagonismo de sus ficciones a un imaginario de ébano poderoso y sensual. Lydia se convierte en una “negra-blanca” capaz de pintar contenidos fantásticos, sobrenaturales, la escritora *blanquinegra* que, descifra los misterios de la cosmogonía afrocubana, por primera vez, desde una sensibilidad femenina exuberante, antesala de la “gigante” literatura que desplegaría las alas del continente con *Cien años de soledad* o *Pedro Páramo*.²³

23 En referencia al “realismo mágico maravilloso” y a los escritores Gabriel García Márquez y Juan Rulfo.

5.- Isla cinco. La identidad periférica no visible, como mujer de deseos silenciados y como escritora que da voz a unos personajes nuevos, negros, hermafroditas, cargados de vida y expresión trascendentales.

Si deseamos sumarnos a la corriente de investigadores y, fundamentalmente, investigadoras que ya han incursionado en su híbrida trayectoria, si pretendemos adivinar las hermosas *Diosas de ébano* que se despliegan por el cosmos femenino de *Cuentos negros de Cuba*, hemos de considerar todos los “insulares” aciertos que completan la personalidad híbrida y heterogénea de Lydia Cabrera: ser escritora en época de varones; cultivar semillas de Modernismo a la vez que corresponder a la ideología de la Vanguardia; la mujer blanca en medio del cosmos negro; elegir la temática afrocubana yoruba que había sido totalmente ajena para las letras cubanas anteriores y vetada para los coetáneos; elevar el interés por los contenidos más étnicos de la cultura cubana, darles valor y sacarlos del anonimato; rodearse de círculos influyentes conformados por casi todas las grandes figuras intelectuales consideradas precursoras de los movimientos artísticos contemporáneos; manejar el código sexual de la otredad tras la cortina del discurso heteronormativo.

Ante estas formulaciones, sólo nos restaría que se nos concediera el “permiso” que nos faculta para acceder al firmamento de las musas de canela que florecen en los precursores relatos cabrerianos, poderosas mujeres, atrayentes, ambiguas que van preñadas de color, piedras preciosas, sueños, aspiraciones, juegos, deseos, “ambientes”, rituales y de mucha magia: —¡Agó²⁴, diosas de *Cuentos Negros de Cuba*!

24 Según recoge la propia Lydia Cabrera, *Agó* es el término que utilizan los iniciados afrocubanos antes de sus rituales para dirigirse a las divinidades orishas; significa “¿me da permiso?” o “¿se puede?” en *lucumí* (Cabrera 1957: 14).

2.1. Algunas notas biográficas.

“Lo que es seguro es que las mujeres
tienen una historia”.

Michelle Perrot

“Por ella, por artistas como ella, Cuba aún existe”.

Reinaldo Arenas

“No podía escribir, padecía mal de espíritu”, confesaba Lydia Cabrera a la escritora Rosario Hiriart (1989:9) en una de tantas conversaciones que mantuvieron entre mil novecientos setenta y seis y mil novecientos setenta y siete, siempre en tono de *memorias*²⁵. El triunfo de la Revolución cubana supone el verdadero “período de silencio” en la trayectoria de Lydia Cabrera (Hiriart 1989: 14). Cuando decidió dejar “La Isla” corría el año 1960, el inicio del exilio. Diez años pasarían hasta la publicación de un nuevo trabajo.

¿Por qué no comenzar por el principio, 1899 ó 1900²⁶, La Habana/Nueva York, o por el final, Miami, 1991? Quizás porque nos interesa destacar que el único “eslabón forzado” en la trayectoria literaria de Lydia Cabrera fue el de la diáspora, el único momento en el que su producción narrativa iba a quedar interrumpida teniendo que decidir, como tantos escritores cubanos, un camino “obligado” fuera de la tierra amada. Entrando la década de 1970, la infatigable autora cubana retoma la ficción haciendo renacer a la simbólica Hicotea o *Jicotea*²⁷, la tortuga astuta, la *tartarucha* que, indudablemente, nutre toda su trayectoria artística como personaje recurrente.

25 En lo sucesivo de este epígrafe se nos permitirán las continuas referencias bibliográficas que realizaremos a la publicación *Lydia Cabrera: vida hecha arte* (1978) y al texto “Prólogo” de *Cuentos Negros de Cuba* (1989), ambos de Rosario Hiriart, por lo significativas y únicas que resultan algunas de las conversaciones transcritas entre ambas escritoras y que hemos necesitado recuperar para un mejor acercamiento a la personalidad de Lydia Cabrera.

26 Aunque en todas las biografías consultadas y en su pasaporte aparece 1899 como el año de nacimiento de Lydia Cabrera, Rosario Hiriart justifica en una “nota” que “decidimos fijar el año 1900 por indicación expresa de Lydia Cabrera y María Teresa de Rojas” que explicaban ese cambio de fecha como “confusión en el libro de inscripciones”. Respetando la curiosidad de la nota, daremos crédito igualmente a la afirmación de Lydia Cabrera: “La Habana, Cuba; 20 de mayo de 1900” (Hiriart 1989: 9).

27 Regresa a la narrativa de cuentos con la publicación de *Ayapá: cuentos de Jicotea* (1971).



Fig. 4: “Lydia en Miami en los 80”.

Sólo quedan unos meses para el comienzo del siglo XX, Lydia Cabrera Marcaida nace el 20 de mayo, en el número 79 de la Calzada de Galiano, ciudad de La Habana, encarnando con su llegada al mundo casi la modernidad del siglo.

La Guerra de la Independencia ha terminado, llegan a Cuba los tiempos de la Intervención Americana y la Enmienda Platt²⁸. Para Lydia Cabrera, “haber nacido el 20 de mayo” era un “indicio de patriotismo”, un hito, “el fruto del júbilo ya cercano, casi inmediato de la Independencia de Cuba”, tal como documenta Rosario Hiriart (1978:

28 El nombre de Enmienda Platt proviene de su redactor, el senador norteamericano Orville H. Platt, quien fuera el responsable del apéndice a la Constitución de Cuba de 1901, impuesto por los Estados Unidos con el fin de regular las relaciones entre ambas repúblicas tras la contienda de Independencia. La guerra hispano-norteamericana de 1898 terminó con el tratado de paz firmado en París el 10 de diciembre de ese año, tratado en el que España renuncia a la soberanía sobre Cuba y donde se acuerdan, entre otras decisiones políticas, las obligaciones que establece el derecho internacional y que los Estados Unidos tendrían el deber de cumplir mientras ocuparan la isla, especialmente en lo relativo a la protección de vidas y haciendas de los ciudadanos (Macías 2001: 109).

100), pues Lydia llegaba al mundo cuando “nadie podía imaginarlo” (103), cuando sus padres ya no abrigaban la idea de tener más hijos. Extraordinaria curiosidad para un nacimiento que resultaba, además, premonitorio: el 20 de mayo de 1902, dos años después, se proclamaba la primera República cubana²⁹.

Las fechas destacadas y las coincidencias van a marcar el continuo devenir de una biografía cuanto menos sugerente. En la vida de Lydia Cabrera confluyen detalles históricos que nos hacen comprender mejor no sólo la dimensión de su figura, de igual modo se pincelan aquellos años conflictivos de “un pasado socio-político muy diferente al nuestro”, en palabras de Rosario Hiriart:

a esta mujer cubana le ha tocado ser testigo excepcional de su tiempo. Vio el inicio de su país a la vida republicana, se formó en el París de los años de entreguerras, vivió la España de 1936, [a donde también] emprendió el camino del exilio en 1960. (Hiriart 1989: 12-13)

Aunque fue bautizada con pocos meses de edad en la Iglesia Saint Patrick de la ciudad de Nueva York, Lydia crece en Cuba en los terrenos que su padre comprara frente a la Universidad de La Habana. La *finquita* familiar de Galiano (típica casona cubana del siglo XIX y principios del XX, que Lydia describiera como “linda casa, amplia y fresca, puntal alto, suelos de mármol” [cit. p. Hiriart 1978: 108]), la ve crecer bien mimada en el seno de una familia con larga tradición criolla, siete generaciones cubanas de Cabrera-Marcaida³⁰.

29 Recientemente, el activista Juan Antonio Madrazo Luna, líder del Comité Ciudadano por la Integración Racial de La Habana, en un artículo dedicado a Lydia Cabrera, ha criticado que “los cubanos de ambos lados de la orilla” recuerdan la fecha del 20 de mayo como el nacimiento de la República de Cuba, “pero olvidan que ese mismo día nació una cubana de pura cepa, figura cimera de nuestra cultura, que forma parte de esa legión de escritores conscientemente silenciados y perdidos en las gavetas de la indiferencia, es un fantasma anclado entre el polvo y la sombra del rígido sistema editorial cubano” (Luna 2014: 2).

30 Sus padres fueron los cubanos Raimundo Cabrera y Bosch y Elisa Marcaida y Casanova. Su abuelo y abuela paternos se llamaban Juan Cabrera y Fernández Trevejos y Francisca (Frasquita) Bosch y Castellanos, ambos cubanos. Según documenta la propia Lydia Cabrera a su abuela “Frasquita” le gustaba mucho leer, una mujer “muy ocurrente” que se quedó viuda y, “sin una peseta, con seis hijos, sacó a toda la familia adelante” (cit. p. Hiriart 1978: 102). Por el lado materno, su abuelo era vizcaíno, Manuel Bilbao Marcaida, de él conservaba un retrato “muy bonito” que reprodujo para vendérselo a la familia. “Hice seis copias y ningún familiar quiso comprarme una”, llegó a confesar en alguna ocasión Lydia Cabrera bromeando, “me quedé ¡no con uno sino con seis abuelos que vender!” (102). Con la ascendencia de su

La pequeña de ocho hermanos³¹ presumía de figura paterna, el célebre intelectual don Raimundo Cabrera y Bosch, miembro destacado de la célebre generación cubana del sesenta y ocho, abogado, periodista, simpatizante político en favor de la Independencia, conocido por su enorme aportación a la educación y la cultura cubanas durante los años siguientes al advenimiento de la República, para Lydia, un “hombre de vida sumamente interesante, honrado y generoso”, de ideas liberales “a lo Jovellanos, lo que se dice un idealista”, que gozaría de gran influencia política en el país pero nunca aceptaría ningún puesto (cit. p. Hiriart 1978: 101), quien, además, fuera presidente de la Sociedad Económica de Amigos del País y miembro de la Academia Cubana de la Historia³².

abuela materna, Doña Petrona, Lydia Cabrera no simpatizaba tanto porque “lo que me contaban mi madre y mi tía no me gustaba” (Petrona Casanova y Sardiñas era hija de terratenientes cubanos y anexionistas no abolicionistas) (Hiriart 1978: 101).

31 Lydia Cabrera, tuvo siete hermanos, “yo fui la octava hija, el último mono”, expresaba la escritora con humor, “Gracielle, Ramiro, Emma, Juvenal, Esther, Raulín y Seida”, pero de todos, Emma Cabrera era su preferida y Lydia siempre estaba a su lado “como un perrito” (Hiriart 1978: 103). A tal extremo la quería que la llamaba Mamá Emma, “así la sigo llamando en mi interior. ¡Mamá Emma! Sabía que tenía otra madre mayor, de pelo gris, a la que también quería mucho, claro, pero con mamá Emma me entendía mejor” (104). Sobre la especialísima relación filio–maternal de Lydia Cabrera con su hermana, la escritora también confesaría que a Emma no había que explicarle las cosas “porque entendía todo. Escuchaba cuanto se me ocurría imaginar, y no se reía de mí. Me hablaba como si yo fuera grande y su edad no me separaba de ella. Los regaños de los demás me resbalaban, en cambio, mamá Emma a solas, sermoneándome con mucha suavidad y calma y con buenos razonamientos... «oye Lilita no te parece que no debías de hablar...», lograba en seguida que admitiese mi falta, me arrepintiera de corazón y me llenase de buenos propósitos de enmienda para el futuro” (105).

32 A pesar de la figura destacada que don Raimundo Cabrera y Bosch ha significado para Cuba, en los estudios a los que hemos podido acceder, no nos parece tan mencionada la enorme influencia paterna que recibió Lydia Cabrera, incluso en la dimensión más “espiritual” apenas indagada. En lo político, Don Raimundo Cabrera tuvo una participación directa en la independencia cubana que pagó con su salida del país en 1895, dirigiéndose a España, Francia y Nueva York, hasta regresar a la isla de Cuba con la República. Fue encarcelado en la Isla de Pinos durante su juventud y sufrió el destierro por sus ideas separatistas. Abogado por la Universidad de Sevilla, don Raimundo Cabrera ejerció, además, una trayectoria periodística infatigable bajo los seudónimos *Jorge*, *Henry King*, *J. C. Trevejos*, *El andaluz Paco Mantilla*, *Un poeta del 68* y *Coronel Ricardo Buenamar*. En 1897 funda, en Nueva York, la revista *Cuba y América* que continúa editando en La Habana a partir de enero de 1898 y de la cual fue director hasta su desaparición, en 1917. Redujo y comentó la obra *Triumphant Democracy* (1889), de A. Carnegie, bajo el título *Los Estados Unidos* (La Habana, Imp. Soler, Álvarez). Su obra *Cuba y sus jueces* fue traducida al inglés por Laura Guiteras (*Cuba and the Cubans*. Philadelphia, The Levytype Co., 1896). *Mis buenos tiempos* fue llevada al italiano por Angelina Fantoli (Parigi, Delgado & Gabrieli, 1921). Poco antes de morir, en 1923, se le tributó un homenaje, efectuado en el Teatro Nacional de La Habana. Don Raimundo dejó una extensa obra escrita, en gran parte, autobiográfica. Pero, además, fue impulsor de la obra de otros, abolicionistas y grandes liberales como el cubano Emilio Barcardí, más conocido por la bebida o por su faceta de historiador que por ser uno de los importantes escritores de la novela cubana de 1900 hasta 1958, quien contribuyó con su narrativa al estudio de la presencia negra en Cuba (véase al respecto *Cultura Afrocubana IV: Letras. Música. Arte* de Jorge Castellanos e Isabel Castellanos [1994]).



Fig. 5: “Raymundo Cabrera y Lydia Cabrera”.

Lydia Cabrera se forja dentro de esa atmósfera cultural cubana de principios de siglo que rodeaba a don Raimundo y que convertía la casona familiar de Galiano en núcleo de tertulias entre políticos, escritores, pintores. No es de extrañar, por tanto, que la odisea de aprender a leer la comenzara en aquella imprenta que adoraba, el taller donde se editaba la revista *Cuba y América* que dirigiera su padre y el lugar al que se escapaba tantas veces al doblar la esquina de su casa; allí aprendió a leer sola, según confiesa la escritora, pues

me fascinaba ver trabajar a los cajistas, componer los textos en las barritas de acero en que aparecían las letras, y que me permitían tener en las manos, y así creo que aprendí las letras y aprendí a leer. (cit. p. Hiriart 1978: 116)

La naturaleza enfermiza de Lydia Cabrera le acompañó desde que tenía apenas tres años, una disentería casi la mata (Hiriart 1989: 12). Sin embargo, la delicada salud de la infancia no le impedirá formarse. Su paso por el colegio de María Luisa Dolz duró muy poco, lo mismo que el aprendizaje en el Colegio Zapata, una de las escuelas de la Sociedad Económica de Amigos del País. Lydia estudiará finalmente en casa igual que sus hermanas porque “en aquellos años las mujeres no iban a Institutos” (cit. p. Hiriart 1978: 21). Los profesores particulares completan su educación, Herminia Ferráez le

apoyaba en aritmética y Justo Parrilla³³, director del Colegio Zapata, le enseñaba las materias que más le gustaban, la historia, la literatura.

Uno de tantos episodios que quedan en el recuerdo de la joven estudiante ocurre cuando su profesor Parrilla, levantando el índice, recitaba a Núñez de Arce “... la luna como hostia santa, lentamente se levanta sobre las olas del mar” y, ese dedo, recordaría Lydia, “quedó unido para siempre en mi memoria a la luna de Núñez de Arce” (cit. p. Hiriart 1978: 123). De este modo, Parrilla la iba empapando de las páginas de autores románticos como Bécquer, el Duque de Rivas, Campoamor, Espronceda y el preferido siendo niña, Alejandro Dumas. La serie de *Los tres mosqueteros*, la de los Valois, *El conde de Montecristo*, ella iba devorando todas las novelas históricas del escritor que se le subieron a la cabeza “como a Don Quijote los libros de caballería; era un juego de mi fantasía, un juego sí, al que me dediqué por entero durante un tiempo” (123).

Realmente, la fantasía era el mundo de esta mujer; no le interesaría mucho la realidad y “siendo muy pequeñita”, como le confesara a Rosario Hiriart, se acostaba en la enorme galería de la “finquita” colonial para escuchar los cuentos de su hermana Emma y de la negra Tula, la costurera de la casa: “la casa familiar de Galiano se poblaba” para ella, “por virtud de los cuentos de Tula, de muñecos, de animales, de cosas fantásticas” (1978: 37). Una imaginación infantil que la orientarían hacia el sueño, hacia ese realismo mágico que nos ofrecería en sus narraciones, tiempo después.

Aquellas tramas con duelos, la vida de corte, la honra que había que defender por encima de todo le apasionaban hasta tal punto que, según cuenta Lydia Cabrera, tuvo

la idea de crear una corte de caballeros y nobles damas, convirtiéndome yo en D'Artagnan... ¡en el duque D'Artagnan! —no en duquesa—, que no hubiera sido lo mismo. (cit. p. Hiriart 1978: 124).

33 Justo Pastor Parrilla y Pérez era canario de nacimiento (Santa Cruz de Tenerife 1841-La Habana 1918), un importante pedagogo, poeta, periodista y geógrafo cubano. Llegó a Cuba pequeño, pero tras el estallido de la Guerra del 68 regresa a las Islas Canarias, donde funda *La Revista de Canarias* (año 1878). En 1884, de nuevo en Cuba, publica el libro de texto cubano para la asignatura oficial de Geografía *Curso Elemental de Geografía*. En 1907 alcanza el título de Doctor en Filosofía y Letras. Además de su labor pedagógica como catedrático y profesor, Parrilla fue Presidente de la Asociación Canaria de Beneficencia, perteneció a la Sociedad de Geografía de París, colaboró en *Cuba y América*, *El Tiempo*, *Le Figaro*, *Cuba y Canarias* y *Las Afortunadas*. Gracias a su infatigable activismo durante la Guerra de la Independencia se creó el Batallón de Voluntarios Canarios de La Habana (Domingo 2002: 133).

Su padre, divertidísimo, siempre colaboró en los disparates y las aventuras de *mosquetero*:

me regaló una espada con puño de nácar y me compró unas cuantas condecoraciones antiguas de casas de empeño [...] Algunas noches, después de comer, me llevaba a la calle de San Miguel, por la que no pasaba nadie, a celebrar un duelo... Figúrate, duelos imaginarios, con fantasmas. A los amigos de mi edad les di títulos de nobleza [...] Yo los llamaba por sus títulos, y a todos les hacía un gran efecto; me gustaba hacerles pergaminos, con unos redondeles dorados, unos sellos que se pegaban con goma y que me suministraba el secretario de mi padre [...] Luego se me pasó aquella racha y no quería ser más Duque D'Artagnan. Al pasar de los años siempre me he encontrado algún superviviente de mis condes, vizcondes o marqueses, nos hemos reído recordando aquellos días. (cit. p. Hiriart 1978: 125)

En la juventud, bajo el seudónimo de *Nena*, firmaba las primeras crónicas sociales en *Cuba y América*, la revista que dirigiera su padre. Aunque, de todas las artes que le llamaban, la pintura fue su gran vocación de juventud, la primera vocación artística de Lydia Cabrera que verdaderamente le llevaría a París. El ingente pintor cubano Leopoldo Romañach³⁴ Guillén, fue quien la animó desde muy pequeña, era visita diaria en casa y lo quería con delirio, “le llamaba «mi chivo viejo», y yo era su chivito” (cit. p. Hiriart 1978: 128).

Romañach pintaba en casa de Lydia y ella se extasiaba ante el afán del catedrático y artista. Tal y como relatara la propia Lydia Cabrera, se quedaba “mirándole apretar los tubos de colores; ordenándolos en la paleta, mezclándolos y extendiéndolos en la tela” (cit. p. Hiriart 1978: 128). Romañach le hablaba de pintura, de los años de aprendiz en Roma, de cómo componer los tonos al pintar (“nunca un negro puro”, le repetía) y esa amistad duró siempre. En la antesala de la casona de Galiano descansaría aquel lienzo propiedad del padre de Lydia, *La Convaleciente*, una obra exquisita,

³⁴ En *Lydia Cabrera: Vida hecha arte* de Rosario Hiriart aparece el apellido del pintor con la acepción “Romanach”, tal y como se recoge en palabras de la propia Lydia Cabrera (1978: 128).

adelantada a los tiempos, que fuera premiada en una exposición de París, en el año 1900.

Ninguna otra figura de su infancia y juventud le haría despertar igual afecto, no olvidaría aquellas palabras “¡haga siempre lo que sienta!, un artista tiene que ser honrado” (128). En una de tantas críticas publicadas sobre la influencia de Romañach como artista “pórtico de la pintura cubana”, Lydia Cabrera elogiaba a su maestro con un testimonio especialmente emotivo que reproducimos casi íntegro y que demuestra la singular admiración que le profesaba la escritora:

al pintor honorable cuya obra proporciona a la historia de la pintura en Cuba sólido material para su capítulo más importante; al artista sincero, sin ambición de vanidad, que apartado de las inquietudes y necesidades ideológicas y especulativas de nuestra época, sólo se empeñó en llevar al lienzo, lealmente, lo que veía y sentía; al maestro comprensivo, todo cordialidad e inteligencia, que no tuvo el empaque ni el tono de una pesantez profesoral enemiga de la libertad creadora, pues era demasiado sensible y lúcido para creer y preconizar que el universo se encierra en una sola fórmula; maestro paternal y generoso que enseñaba como una religión el arte que practicó hasta casi la víspera de su muerte con acento de fervor y de verdad inolvidable [...] Su nombre no se convertirá para mí en un nombre más, desvanecido en el frío registro de los muertos que dejamos morir y mueren realmente. Su sombra estará entre las sombras muy queridas que nuestra ternura egoísta no consiente que se alejen; éstas cuya compañía es tan dulce cuando nos quedamos solos, y que siento, nos seguirán fieles y consoladoras hasta otro día en que la tierra se abrirá también para nosotros. (Cabrera 1952)

Con todo, a la *chivita* le encantaba pintar, hacía dibujos a lápiz y caricaturas. Allá por 1914, mientras seguía con mucho empeño y seriamente los cursos de Bachillerato “por la libre”, entre libros y exámenes, el reto de Lydia Cabrera, también consistiría en asistir, sin matricularse, a las clases de su hermana Emma en la Academia de artes plásticas de San Alejandro. Durante seis meses y a escondidas de su padre estudió con Romañach y manchó sus primeros lienzos.

Nuestra aprendiz y apasionada lectora no imaginaba la intensa vida que le estaba esperando. Tampoco suponía que aquella mañana en que la negra Teresa M., “desposeída de sus derechos hereditarios, tocó a la puerta de Raimundo Cabrera en busca de amparo legal” (Respall 1993: 5), iba a ser decisiva en su trayectoria, pues conocería a la mucama que le pondría en contacto con una cultura cargada de raíces y tradiciones fascinantes. Aunque el prestigioso abogado no pudo hacer nada por aquella causa, desde ese mismo instante Teresa M. entró en la familia “en calidad de costurera”, y “fue ella quien me condujo por primera vez a un asiento” afrocubano (cit. p. Hiriart 1989: 6). Ese detalle de la infancia le despertó una capacidad extraordinaria para la observación minuciosa que desarrollaría presenciando danzas, supersticiones y misterios.

Su primer viaje a Europa, en 1905, dejaría grabadas impresiones imborrables, los títeres de los *Champs-Élysées*, los pasteles, los jardines, la ropa nueva *à la modè*, el Louvre, París se la ganó desde entonces:

Recuerdo la Venus de Milo, aquella mujer que no tenía brazos, luego, tantos desnudos... me intrigó mucho saber por qué la gente ya no andaba desnuda como las estatuas que lucían muy bonitas. ¿Y por qué era malo, indecente andar desnudo? Así, por un tiempo, no hacía más que dibujar muñecos desnudos. (cit. p. Hiriart 1978: 113)

Luego llegarían el pasado cultural de Florencia, el Valpino Toscano (que llamaron *Piccolino*) un perro que vivió muchos años en la familia y que compraron allí, las góndolas de Venecia, Roma y las palomas de la plaza de San Marcos; en Bélgica, el jardín zoológico de Amberes o las visitas diarias, ya en Lucerna, del cónsul cubano que por entonces “era Fernando Ortiz” (cit. p. Hiriart 1978: 115) –dos años más tarde Ortiz se casaría con su hermana Esther Cabrera. Asimismo quedarían las huellas viajeras de rincones españoles, la Puerta del Sol en Madrid, las calles de Cádiz o Sevilla, donde su padre había estudiado, todas le resultaban parecidas a La Habana. Los viajes de la infancia y su gusto por la historia del pasado alimentarían ese espíritu, en cierto modo, inquieto, nómada que iba a expandir el pensamiento de Lydia Cabrera más allá de Cuba.

A principios de los años 20 ya había logrado que la identificaran con las antigüedades. Alguna de sus exposiciones de arte retrospectivo consiguió congrega más de cuarenta mil personas. Frente a la Universidad habanera tuvo su propio taller de muebles, el “Aladys”, que llegó a conformar una plantilla de hasta veinticinco obreros con “muy buenos ebanistas” y unas piezas que compraba en Italia, personalmente:

Recuerdo que llevaba un capital de cinco mil dólares y terminé gastando treinta y cinco mil. Cuando me di cuenta dije: ahora Lydia, a la cárcel. Pero tuve suerte; lo vendimos todo y pude no sólo pagar la deuda de la compra, además, ganamos dinero [...] y cuando creí que tenía lo suficiente para pasar una larga temporada en Europa y dedicarme a los estudios que me interesaban, me “largué”. (cit. p. Hiriart 1978: 152)

Hacia 1927 ya estaba instalada en la *11 Avenue Junot*, en el conocidísimo barrio bohemio de Montmartre, donde vivirá gran parte de la época comprendida entre la primera y la segunda guerra mundial. “Pasé dos años pintando” en *L'Ecole du Louvre*, contaba la propia Lydia (cit. p. Hiriart 1989: 12) donde se graduaría en 1930. Entre paleta y pinceles vivirá en París de 1927 a 1938. La atmósfera artística e intelectual parisina, que ya despertaba hacia una nueva orientación espiritual y el redescubrimiento de lo autóctono, de lo nativo, la llevaría a las propias raíces. Así compaginaría su inquietud artística con un especial empeño por las investigaciones y la constante atracción hacia lo primitivo. Comenzaba a fraguarse la trayectoria más etnológica de una auténtica investigadora, la “incontestable pionera de los estudios afrocubanos”, como la ha considerado Mariela A. Gutiérrez (1997: 26).

En este sentido, la propia Lydia Cabrera testimoniaba cómo le habían atraído las culturas orientales, en general, su colorismo, sus costumbres, los fundamentos de sus religiones:

La India llamó mi atención, el movimiento budista y el folklore chino. De muy joven, Japón me interesó profundamente, su cultura... Todo el Oriente fue para mí una gran experiencia. Lo estudié bien. (cit. p. Hiriart 1978: 144)

Cuando regresó a Cuba “por dos meses, sentía ya una inquietud por acercarme a «lo negro»; había descubierto a Cuba a orillas del Sena” (cit. p. Gutiérrez 1997: 22)³⁵. Dos meses importantísimos de investigaciones en La Habana avaladas por la trayectoria del gran Fernando Ortiz³⁶, su otro maestro³⁷, quien la había introducido en los estudios etnográficos de raíces africanas años antes. Lydia le seguirá en una labor fiel, prolífica considerándole como el “fecundo y solitario pionero de los estudios africanistas en Cuba”, a quien siempre honrar en sus menciones (Cabrera 1958: 17). Un lustro después, la crítica se ha encargado de colocar a la discípula en merecido puesto:

el camino que abre a comienzos [del siglo XX] su propio cuñado, el eminente antropólogo cubano Fernando Ortiz, en lo relacionado al estudio científico de lo afrocubano, lo continúa y lo sobrepasa Lydia Cabrera durante más de medio siglo de incesante labor, periodo en el que publicó, como nadie más lo ha logrado hasta la fecha, más de un centenar de obras. (Gutiérrez 1997: 26)

Ese final de la década de 1920 fue apasionante junto a la novelista venezolana Teresa de la Parra, su compañera inseparable durante el tiempo que pudieron compartir vidas y viajes. En este sentido, es interesantísimo valorar cómo la personalidad de ambas escritoras refleja esa filosofía de vida metropolitana “viajera” que se instauró con la modernidad. El gusto por las largas travesías o los grandes movimientos utilizando transportes más rápidos que en épocas anteriores, contribuyó a saciar la sed nómada también de las mujeres, quienes colmaron sus libertades mediante la movilidad deseada, el “desplazamiento geográfico” elegido (Trasforini 2009: 167).

La extraordinaria oportunidad de abandonar los apartados mundos interiores y emanciparse de las visiones o costumbres de la sociedad, aún eminentemente patriarcal, benefició directamente a las artistas, para quienes el significado de

35 Repetimos la cita que adelantamos en el “Pórtico”, esta vez con la referencia de Mariela A. Gutiérrez.

36 Fernando Ortiz estuvo casado entre 1906 y 1930, con Esther Cabrera Marcaida, hermana de Lydia.

37 En la “Carta I” de las “Dos cartas inéditas de Gabriela Mistral a Lydia Cabrera”, la escritora chilena se refiere a Fernando Ortiz como “arcángel del folklore” cubano (Jiménez 1987: 1004).

salir es mucho más que una metáfora, es un auténtico movimiento físico, es la posibilidad de pasear por las calles, es caminar sin rumbo [...] Pero es también la posibilidad de marcharse, usando el viaje —y su ritual liberador de partidas, tránsitos, llegadas— para separar y redibujar fragmentos de la identidad y la vida de una. (Trasforini 2009: 167-168)

Aunque las mujeres han viajado siempre y por diversos motivos, a veces no tan aventureros como los del hombre, el arte de viajar descubre, en esta época del siglo XIX al XX, numerosas identidades femeninas “callejeras”, aventureras, viajeras intelectuales o viajeras artistas, viajeras solas y solteras, que muestran la necesidad de expandir su curiosidad, moverse. Atrás quedan aquellos viajes exclusivamente terapéuticos o curativos realizados sólo por las eternas convalecientes. Las mujeres más inquietas de estas *polis* de la modernidad se embarcarán en viajes culturales (o casi misiones) de toda índole, impulsadas por un auténtico espíritu de cultivación profesional que les permite trasgredir y rechazar la vida impuesta, o dar salida a un necesario deseo de huida de futuros insoportables:

El viaje de las artistas es, en general, un gran desplazamiento, un cambio de residencia, la elección de otro lugar donde vivir, trabajar, en el que ser artistas o desde donde mirar el mundo. Para ellas moverse es indispensable y sus viajes de formación son un medio para cambiar o experimentar nuevas identidades. (Trasforini 2009: 169)

Es el caso de la interesante vida de la rusa Lydia Alexandra Pachkov (1829-1929) y su precursor viaje, en 1872, a Egipto, Siria, Palestina; o de Isabelle Eberhard (1877-1904), que combate y vive en el norte de África, trasladada a Argelia, mujer con una excentricidad encantadora, convertida al Islam, multilingüe, mezclada con los nativos para escándalo de los europeos, quien elegía a sus amantes entre los árabes y firmaba su correspondencia con la personalidad masculina de Mahmoud Saadi; o, por otro lado, la conocida exploradora Alexandra David-Néel (1868-1969), exploradora orientalista y budista, quien alargó su estancia en el Tíbet más de 30 años; o de la

dibujante, periodista y exploradora Odette de Puigandeu (1894-1991) en Mauritania; o el caso de Jane Dieulafoy (1851-1916), una de las primeras mujeres arqueólogas; o las *Victorian lady travellers*, artistas, naturalistas y exploradoras como Isabella Bird (1831-1904), Mary Kinsley (1862-1900), Freya Stark (1893-1993), Marianne North (1830-1890), Edith Durham (1863-1944); o la subversiva escritora, traductora y viajera francesa Marguerite Yourcenar (1903-1987), la nómada de los países y los libros, de nombre real Margarite Cleenewerch de Crayencour, la autora de *Memorias de Adriano* (1951); o también la activista y reportera norteamericana Nellie Bly (Elizabeth Jane Cochran, 1864-1922), la mujer que hizo realidad la vuelta al mundo de Julio Verne, pero en 72 días y financiada por un periódico. Los ejemplos y testimonios de escritoras viajeras son numerosos, aunque no estén documentadas con la asiduidad que corresponde³⁸.

La Habana, Francia, las primaveras de Italia, Leysin, Zúrich, España, dieron para abundantes y gratas experiencias de “cosmopolitismos discrepantes” en Lydia Cabrera, utilizando la denominación de James Clifford (1997: 51), oportunidades de interacción cultural que la escritora podrá revelar en sus conversaciones de Miami con Rosario Hiriart, cincuenta años después:

Ahora que soy contemporánea de Matusalén, mi mala memoria para los nombres [...] Recuerdo de París a los profesores Grousset, Dayés, Conteneau... Entre los hispanoamericanos me acuerdo de Miguel Ángel Asturias –venía a verme a mi casa, a la avenue Junot. A Neruda lo conocí en Madrid [...] Más tarde a Octavio Paz, en quien reconozco un gran escritor, y al que no he vuelto a encontrarme. Tuve muchas amistades españolas; a la familia de Gabriel Miró, la consideraba como mía [...] Recuerdo a Cernuda; a Carmen Conde [...] Soy mala para recordar nombres. (*Lydia Cabrera: Vida Hecha Arte* 1978: 155)

La visión artística tan particular de Lydia Cabrera fraguará gracias a esos viajes y a ese “ambiente” europeo cultivando importantes amistades intelectuales. Cuando sucede el episodio inesperado de Federico en Madrid, en casa del escritor cubano José

³⁸ Recomendamos al respecto la obra de Michelle Perrot (2008 [2006]) «*Mi*» *historia de las mujeres* y, en concreto, el epígrafe “Mujeres en movimiento: migraciones y viajes” (106-111).

María Chacón y Calvo, corría el año 1926:

A menudo Lorca y yo éramos comensales en la casa de José María, éste, creo que como todos los que le conocieron, sentía, además de admiración por el poeta, una gran simpatía por Lorca ¡qué gracia tenía! ¡qué vitalidad de criatura! La primera vez que nos vimos, después de cinco minutos de conversación ya me había encantado, y hasta que me fui de Madrid, nos vimos continuamente. Luego, cuando estuvo en La Habana, coincidiendo allí conmigo y con José María [...], los dos se operaron en la misma clínica. Sus habitaciones daban a la calle, yo iba a verlos a diario, les hablaba desde la ventana a grito pelado... (cit. p. Hiriart 1978: 154)



Fig. 6: “Lorca y José M^a Chacón”. Fig. 7: “Lorca en casa de José M^a Chacón”.

Los numerosos encuentros de Lorca con Lydia no cesaron y “aquella tarde en el Pombo”, se reunieron porque el poeta quería leerle unas poesías que

Federico traía en el bolsillo, aún sin publicar su famoso *Romancero Gitano*. (...) Leyó mucho, al terminar me preguntó — ¿Lydia qué poema te gusta más?; le dije “La casada infiel”. Seguimos hablando y luego de un rato, nos despedimos. Tiempo después me llegó su libro a La Habana, con la dedicatoria de “La casada infiel”. (cit. p. Hiriart 1978: 154)

Lorca dedicaría “A Lydia Cabrera y a su negrita³⁹” los cincuenta y cinco versos que sugieren la coplilla de aquella cita dulce pero “sucía de besos y arena”, de dos amantes una noche de julio, “la noche de Santiago”. Tras “las zarzamoras, los juncos y los espinos”, junto al río, el poeta evoca un furtivo y apasionado encuentro entre la “mozuela” casada y “un gitano legítimo” que *corre*, sin duda,

el mejor de los caminos,

montado en potra de nácar

sin brindas y sin estribos.

No quiero decir, por hombre,

Las cosas que ella me dijo.

La luz del entendimiento

Me hace ser muy comedido [...]

Yo me la llevé al río. (Lorca 1996: 424-425)

Las anécdotas de Lydia con Lorca resultaron nuevamente decisivas en lo artístico. Cuando le puso en contacto con Margarita Xirgu⁴⁰, amiga suya de La Habana, le habló de “un joven poeta que tenía gran talento y había compuesto una pieza de teatro” (cit. p. Hiriart 1978: 155). Nadie imaginaría la gran amistad que iba a surgir entre la famosa actriz y el célebre escritor:

39 Una dedicatoria que Lydia Cabrera recordará, décadas después, en las páginas del “Prefacio” de la última de sus obras antropológicas *Los animales en el folklore y la magia de Cuba* (1988): “Carmela Bejarano, la *negrita* con quien compartimos el honor de la dedicatoria de «La casada infiel» de García Lorca, al que tanto hizo reír Carmela” (Cabrera 1988: 10). La propia Lydia Cabrera revela en *Vida hecha Arte* que la *negrita*, en realidad, era una joven que se había criado en casa de una de sus Hermanas. Cabrera solía hablarle de la personalidad excéntrica de esa muchacha, Carmela Bejarano, “excelente actriz; graciosa, simpática, y a su manera, escribía versos también” a quien Lorca “tiempo después” conocerá en La Habana (cit. p. Hiriart 1978: 155).

40 Antes del exilio español de Margarita Xirgu (1888-1969), conocida también como *Margarita la Roja*, entre Chile, Uruguay, Argentina y México, la consagrada actriz española se encumbró en Madrid estrenando casi todas las obras importantes de Federico García Lorca, Valle-Inclán, Bernard Shaw, Gabriele D'Annunzio. Aunque Margarita Xirgu y Lydia Cabrera se conocieron en Madrid en la infancia, se volverían a encontrar, tras una actuación de la actriz, en 1923, en el Teatro Principal de la Comedia, en La Habana (Rodrigo 2002: 77).

Le alabé mucho la composición de Federico, que realmente me parecía muy buena. De ahí surgió, como es sabido, una gran amistad y fue la inolvidable Margarita la intérprete de *Mariana Pineda*, que se estrenó en el teatro “Fontalba”, si mal no recuerdo, en 1927. A Margarita dedicó Federico esta pieza (cit. p. Hiriart 1978: 155)

“A la gran actriz Margarita Xirgu”, se puede leer al comienzo de *Mariana Pineda* (1997 [1927]: 82). Su *Romance popular en tres estampas* se estrenó primero en Barcelona, en junio de 1927, en el representativo Teatro Goya, con decorados y vestuario de Salvador Dalí (Gibson 2009: 321), no llegaría a la Gran Vía, al lujoso Teatro Fontalba de Madrid, hasta el otoño (García-Posada 1997: 11).

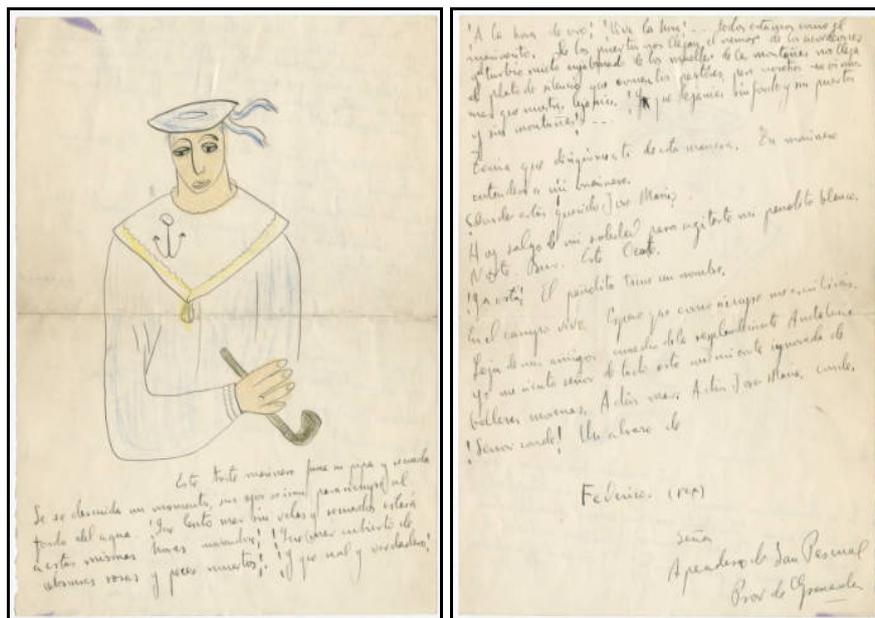


Fig. 8: “Carta con marinero de Lorca a José María Chacón”.

El genial episodio de Xirgu con Lorca al que alude Lydia Cabrera cuando les presentó, “fue en el verano de 1926, en el hall del madrileño hotel Ritz de Madrid” (Rodrigo 2002: 77). Una década más tarde, cuando conoció “las condiciones tan trágicas” de la muerte del inolvidable escritor granadino, la escritora cubana recordaría

con especial amargura el final tremendo:

Pensé con gran consternación en el horror que debió sentir Federico; él era más bien cobarde. Esa muerte tan horrible debió causarle segundos inimaginables de terror. Fue una imagen que tuve mucho tiempo dentro de mí. Pensé mucho, muchísimo en él, en fin... Fue una muerte imperdonable. (cit. p. Hiriart 1978: 155)

Unos años después de esas palabras de Lydia Cabrera, en 1987, el escritor cubano Gastón Baquero homenajeará a Lorca en los emotivos versos dedicados “para la habanera L.C” de “Himno y escena del poeta en las calles de La Habana”, un canto incluido en la obra *En torno a Lydia Cabrera* (Castellanos e Inclán 1987) que se editó especialmente para celebrar el cincuentenario de *Cuentos Negros de Cuba* (1936-1986):

¡No te fíes de la noche,
que la noche es muy gitana! [...]
Federico, hijito mío,
poeta mío, Federico,
¡no te vayas de La Habana!,
¡no te vayas, no te vayas!,
¡que al que le siguen de noche
muerto está por la mañana!
¡muerto está por la mañana! (Baquero 1987: 19)

A pesar de los episodios más dolorosos de Lydia Cabrera, donde destaca la triste pérdida de su madre⁴¹ en 1932, en La Habana, la vida social que rodeó a la escritora resulta genuina y apasionante. El encuentro fortuito con el escritor Rudyard Kipling,

41 La muerte de su madre significó “un golpe en mitad de la cabeza”, pues Lydia Cabrera estaba en París y, para ella, fue “terrible no estar junto a los que queremos cuando mueren” (cit. p. Hiriart 1978: 159).

mientras disfrutaba unos días en los distinguidos balnearios Marienbad⁴², es ciertamente atípico. Aquella mañana al pasear por los jardines, “un señor que tenía las cejas pobladas” se acercó a acariciar a su perrita y varios fotógrafos sellaron la imagen.



Fig. 9: “Con Rudyard Kipling (Lydia de pie), Balneario de Marienbad”.

A Lydia Cabrera le pareció tan “natural lo de las fotos” porque creía que fotografiaban a su pequeña “Ratie”, toda “una belleza” canina (cit. p. Hiriart: 157). Sin conocer la identidad de aquel “inglés”, juntos pasaron el rato y mantuvieron una larguísima conversación, “era interesantísimo todo lo que me contaba”, se hubiera pasado “todo el día de palique con él”, revela cómica Cabrera,

¡si yo hubiera sabido que era Rudyard Kipling el desconocido con el que había estado conversando tanto rato no hubiera abierto la boca! Lo que más gracia me hizo fue creerme que los fotógrafos retrataban a mi perra... Uno de aquellos retratos lo conservo [...] Lo mismo me pasó en París, con un viejo, en una

42 Rodeado de hermosos jardines, el enclave de Marienbad se inserta en el conjunto de las famosas termas checas, mundialmente conocidas por las cualidades terapéuticas que poseen. En funcionamiento desde 1808, las curativas aguas de Marienbad son las más bohemias de toda Europa. No sólo Rudyard Kipling o Lydia Cabrera los han frecuentado, allí han escrito, han actuado, han reflexionado, han compuesto o se han enamorado grandes personalidades e intelectuales como Goethe, Chopin, Tolstoi, Freud, Nietzsche, Dvořák, Mahler, Ibsen.

conferencia sobre los Cuna. Cuando aquel, chispeante, encantador, me dijo que él se llamaba Levy Bruhl, me quedé de una pieza. (cit. p. Hiriart 1978: 157)

Entre tantas conjunciones que fue viviendo Lydia Cabrera, germinará su primera obra de ficción. *Cuentos Negros de Cuba* ve la luz en 1936, en francés y en París. La publicación corre a cargo de la editorial Gallimard. Un auténtico éxito. Veintidós cuentos que nacieron por pura distracción: “escribí los cuentos por casualidad”, recordaba Lydia en sus encuentros con Rosario Hiriart, “para entretener a Teresa” de la Parra mientras “estaba reponiéndose en el Sanatorio de tuberculosos de Leysin, en Suiza” (cit. p. Hiriart 1989:12).

Cuando estalla la Guerra Civil en 1936, años dramáticos para los españoles, Lydia asiste a su propia agonía, el trance y tránsito definitivo de Teresa en Madrid. Durante los últimos días de vida, estuvo a su lado constantemente. Transcribimos los instantes finales desde el propio relato de Lydia Cabrera:

A eso de las 6 de la mañana del 23 de abril le pregunté a Teresa qué quería, qué le apetecía desayunar [...] Me contestó con picardía: –Yo comeré un poquito de tierra [...] Le inyecté el aceite alcanforado que recetaba su médico. Yo fui a descansar un rato, pasaba durante esos días la noche cuidándola. Serían las once más o menos cuando oí un ruido en la habitación de Teresa. Tuve una corazonada y corrí a su lado... La pobre doña Isabel, de rodillas ante el lecho de Teresa... Tomé rápidamente la jeringuilla y la inyecté en el brazo, pero el líquido no penetró. En aquellos momentos vi lo que años antes en los ojos de mi padre, como una luz que se escapaba de ellos, y maquinalmente se los cerré. Doña Isabel rezaba en voz alta con fervor. (cit. p. Hiriart 1980 [1978]: 115)

El 24 de abril Teresa de la Parra fue enterrada en el cementerio de la Almudena. Lydia Cabrera decide regresar a Francia: “viví la memorable reunión de Munich desde París”, revela, “la situación europea era muy difícil, estábamos a las puertas de la Segunda Guerra Mundial (cit. p. Hiriart 1978: 153), y finalmente volverá a Cuba en 1940, el mismo año de la primera edición en español de *Cuentos Negros de Cuba* que se

publicará en La Habana. Fernando Ortiz prologa la obra, pero el éxito rotundo que consiguió en París no llegará hasta décadas después, impulsada por las investigaciones posteriores que la crítica literaria ha realizado sobre la autora.

Los últimos veinte años que pasó en Cuba los entregará por completo a la investigación junto a la cubana María Teresa de Rojas, la mujer que acompañará a Lydia Cabrera durante casi cincuenta años, quien se encargará, además, de todos sus archivos.

María Teresa de Rojas, *Titina*, destacó por sus estudios paleográficos cubanos y sus transcripciones sobre documentos históricos de los siglos XVI y XVII. Juntas desarrollarán hermosos proyectos patrimoniales, pero el más ambicioso será La Quinta San José, su hogar colonial del barrio de Marianao con finca y casa de dos plantas, una auténtica joya histórica que acomodaron con piezas y muebles de gran valor.



Fig. 10: “Fachada de la Quinta San José, Marianao, La Habana”.

Según relata la propia Lydia Cabrera, “el propósito de María Teresa coincidiendo con un viejo sueño mío fue hacer de la Quinta San José una casa museo” para convertirla en una Galería sobre la evolución histórica de la casa cubana (cit. p Hiriart 1978: 161). Todo fue destruido cuando se marcharon al exilio:

Las obras de arte pasaron algunas a manos de comerciantes aprovechados, otras

a... —más vale no recordar. Todo se perdió, la Quinta San José, la casa en sí, fue derruida por el régimen. Esto ocurrió en el 1960; todavía los rusos no tenían las riendas de todo en sus manos y “aquellos” no sabían nada de nada; con un poco más de cultura hubiesen al menos conservado esa labor. (cit. p. Hiriart 1978: 164)

A pesar del futuro nefasto que deparó al valiosísimo proyecto, aquella fue una época fecunda en la trayectoria de la escritora, que se dedicará por entero a la cultura y las religiones de influencia negra. En 1954, Lydia Cabrera publicaría su obra más reconocida, *El Monte*, considerada como la auténtica *Biblia* de las liturgias afrocubanas, donde se recoge una extensa colección de testimonios sobre “el pensamiento místico de la cubanía”, como ha valorado Raimundo Respall Fina (1993: 8). Con *El Monte*, Lydia Cabrera logra insertar el centro mismo “de las vibraciones del alma cubana” en la mitología universal, la huella visible de sus supersticiones, danzas, los misterios de sus antepasados, “toda una cosmogonía de génesis y simbiosis, descubierta en la relación Tierra-Madre, Árbol-Pueblo, oculta en el monte cubano” (Respall 1993: 7). La obra describe “credos” de poderes “verídicos” que

no son inventos de surrealistas trasnochados, falaces taumaturgos de lo insólito. No se trata de relojes que se derriten como melcochas; ni de caballos que ascienden a un cuarto piso, para acudir a la consulta de su veterinario. Se trata del abrazo perpetuo entre el hombre y su imaginación, de la ligación a la tierra que lo pisa y lo alimenta con sus frutos, a la lucha ancestral entre la vida y la muerte. (Respall 1993: 9)

Lydia Cabrera persigue las huellas de las costumbres africanas por Trinidad, La Habana y Matanzas hasta junio de 1960, cuando comienza el camino al silencio. No publicará nada durante una década por propia decisión. Entre otras, su obra *La laguna sagrada de San Joaquín* representa la perla documental que refleja esas últimas investigaciones directas realizadas en suelo cubano. Aunque las páginas vieron la luz casi veinte años después (1973) como tributo a la diosa del agua Yemayá, Lydia Cabrera había recabado todo ese material en el invierno de 1956, en la fértil provincia de

Matanzas. La “excursión” junto a los notables africanistas amigos Alfred Metraux y Pierre Verger, les llevaría a recorrer “una de las lagunas sagradas” del “Central de Cuba”, conocido ingenio azucarero de vieja tradición criolla que pertenecía a la también amiga Josefina Tarafa y sus hermanos, “aquella excursión que sería, sin sospecharlo, la última que realizaríamos en suelo matancero” antes de la dura lejanía:

¿Es que sabíamos entonces, nos dábamos cuenta los cubanos, todos, pobres, ricos, blancos, negros, ateos, católicos, animistas, los buenos, los bribones, hasta qué punto éramos un pueblo feliz, el más feliz del mundo, dicho esto sin exageración ni sensiblera patriotería? [Cabrera 1993 (1973): 9]

No olvidará jamás a Cuba. Lydia Cabrera comienza el duro exilio como todas “las conciencias de movedizos perfiles” (Gutiérrez 2011: 72). Aunque Teresa y ella pensaban salir de Cuba por una semana, en el momento de hacer el equipaje sintió una premonición fatal. Permítansenos el relato casi en su totalidad por lo significativas que resultan las propias palabras de la etnóloga:

Si nos quedábamos en Cuba nos moriríamos de asco; y de hambre, si emigrábamos. Había que escoger entre esos dos extremos: preferimos morirnos de hambre [...] Mientras hacía las maletas vi uno de esos baúles franceses con los que viajábamos antes, y dejándome llevar por un impulso inexplicable: lo llené de todas las fichas que había reunido en mis largos años de conversaciones con los hijos y nietos de africanos. Coleccionaba joyas de oro antiguas, desde muy joven, y con las fichas metí la colección. Parecía absurdo... pero todo eso, las fichas me han permitido seguir escribiendo, y la colección de cadenas, pulseras, cruces, broches, etcétera, nos ayudó a subsistir un tiempo. [...] Aquel ‘ferry boat’ que se alejaba de las costas cubanas, el último que salió de La Habana... Jamás volvería a mi país. (cit. p. Hiriart 1989: 14) (1978: 167-168)

En la conversación con Hiriart también documenta que su idea era exiliarse en España con María Teresa de Rojas, pero enfermó gravemente y tuvieron que regresar a

“este desierto de cemento” donde “me salvé de la pelona⁴³” (cit. p. Hiriart 1978: 28). Así es como Lydia Cabrera establece su destino definitivo en Miami donde transcurrirán sus últimos treinta años de serenidad, período que coincide con la aparición de las primeras investigaciones sobre su obra en los Estados Unidos, las referencias como mujer pionera de los estudios afrocubanos y los homenajes, así como los iniciales asesoramientos académicos a futuros doctores e investigadores (Hiriart 1989: 15).

Los últimos años de Miami se traslada al hogar de Isabel Castellanos⁴⁴. “Ahí está sonriente, con ese humor pícaro que ha llevado a sus relatos. Delgada, inquieta”, cuenta la escritora Rosario Hiriart, “hoy con la mirada algo desvaída, hemos hablado y hablado” cariñosamente

de sus libros, de los años en París, La Habana, Leysin, su vida en el exilio, sus recuerdos... –¿Por qué no escribe sus memorias? Sale con una broma, me hace reír. –Tú eres la primera que no cree en *autobiografías*. Cierto, pero así y todo insisto. –Rosario, sabes que no lo haré. Conversamos de la muerte; no la teme, recuerda la de su padre, la de Titina, la de Teresa, prefiere no hacer referencia a cosas íntimas, demasiado cercanas a ella misma. (cit. p. Hiriart 1989: 15)

Acaso no escribió su propia vida para no aferrarse a las aguas del pasado evocando tantos episodios difíciles. A qué remover las heridas profundas que dejaron el exilio forzoso, los amores silenciados, las apariencias sociales, los duelos ¡si es que, a pesar de la fragilidad física que mostró de pequeña siempre al calor de la sobreprotección familiar, los años le regalaron una fortaleza emocional gigantesca con la que superar casi todo lo irremediable!

Isabel Castellanos, en la llamativa entrevista de Madeline Cámara que ya hemos referido, *Para llegar a Lydia Cabrera. Conversación con Isabel Castellanos: las ceremonias del adiós entre Lydia Cabrera y María Teresa de Rojas* (2015), recuerda los

43 Aceptación coloquial utilizada en América Central para referirse a la palabra “muerte”.

44 Isabel Castellanos, incondicional amiga de Lydia Cabrera en sus últimos años, es la autora de *En torno a Lydia Cabrera* (1987); la destacada Dra. y su padre, el también célebre historiador cubano Jorge Castellanos, han desarrollado una ingente labor intelectual sobre los temas cubanos continuando, en cierto grado, la estela investigadora de Lydia Cabrera. Entre otros trabajos publicados de los Castellanos, destaca la colección de cuatro volúmenes *Cultura afrocubana* (1988-1994), que incluimos en nuestra bibliografía.

duros días que pasó Cabrera tras la muerte de *Titina*, “una enfermedad que duró dos o tres semanas. Tuvimos que llevarla al hospital, yo creí que ella se iba a morir, pero ella rebasó eso” (cit. p. Cámara 2015: 30). La forma en la que Lydia venció el más absoluto desaliento ante otro episodio de separación fatal que sumar a su vida, sólo puede ser fruto de una naturaleza optimista, el temperamento sonriente y divertido con el que afrontó constantemente todos los sinsabores:

hay cosas simpáticas acerca de esta crisis, le hicieron estudios psiquiátricos porque ella se confundió mucho en el hospital, y yo decía: “déjenme llevarla para la casa y ella se va a orientar de nuevo,” le preguntaron que cuál era la diferencia entre un niño y un enano y ella dice “en que el enano es chiquito porque no le queda más remedio” y yo solté la carcajada. (Cámara 2015: 30)

Ya padecía, por entonces, una grave degeneración macular de la retina, una ceguera lenta que le había ido deteriorado su actividad, su trabajo infatigable y el gran entretenimiento que para ella eran pintar, escribir, leer, “buscar sus notas” (cit. p. Cámara 2015: 30).

El tedio ante la incapacidad fue mermando sus cualidades, sus ansias, su calidad de vida, pero para despedirse rápido, muy rápido, fue muy corta la agonía final, el último aliento de Lydia Cabrera, “yo diría que una semana”, relata Isabel Castellanos, de este modo tan significativo:

Esa noche ella se fue como apagando poquito a poco y dejando de hablar. Muy tranquila muy serena, nada de angustia al contrario, con una sonrisa. Muy serenita que estaba Lidia y de pronto me dijo... “La Habana”, muy bajito. “La Habana”, y yo le dije “¿qué cosa Lydia?”. “La Habana”. Le dije: “¿Usted está en La Habana?” Y me dijo, “sí”, eso es lo último que dijo, ya de ahí duró un ratito y simplemente dejó de existir. No sufrió absolutamente nada. Luego vinieron de la funeraria, ella había pedido que la cremaran. María Teresa está de cuerpo completo, están juntas en el nicho que tú viste en Woodland Cemetery, en la 8 y la 32. Ahí están, ahí están ellas dos. (cit. p. Cámara 2015: 30)

Lydia Cabrera murió satisfecha con su vida, “satisfecha no es la palabra: agradecida por todos los años que viví, hasta por lo malo” (cit. p. Hiriart 1978: 179). Una vida que hubiera vuelto a beberse “¡de cabo a rabo!” con la convicción de que la muerte iba a ser como todos solemos pensarla,

haciéndonos la ilusión que por lo menos la nuestra y la de los que queremos de veras, está lejos. No sé si la temo. Si es un sueño... quizá no. Pero cuando se me ocurre pensar si acaso durante un tiempo, mientras la materia se destruye nos queda un poco de conciencia, pienso que lo voy a pasar muy mal, pues padezco de claustrofobia... Siempre he pensado mucho en la muerte, antes más que ahora. En los muertos pienso siempre. Los míos no han muerto... digo, para mí. (cit. p. Hiriart 1978: 179)

María Teresa de Rojas, *Titina*, murió en Miami (1987). También Lydia Cabrera la escritora cubana, la etnóloga, la mujer (1991):

¿Es la muerte inconsciencia, un sueño apacible sin despertar, o una pesadilla consciente de hallarse herméticamente encerrada en una caja? (Cabrera 1993: 42)



Fig. 11: “Primer plano de Lydia Cabrera”.

2.2. Ellas.

“Lo ideal sería ser capaz de amar a una mujer o a un hombre,
a cualquier ser humano,
sin sentir miedo, inhibición u obligación”.
Simone De Beauvoir

“¡Todo por mi callar atribulado
que es más atroz que el entrar en la muerte!”.
Gabriela Mistral

“Yo nunca me he acostado con un señor. Nunca.
Fíjate qué pureza, yo no tengo de qué avergonzarme...
Mis dioses me hicieron así”.
Chavela Vargas

“Palabras, caricias, rozamientos, eso somos nosotras”
Liane de Pougy

Algunos de los acercamientos biográficos más actuales sobre la figura de la pensadora cubana nos proponen lecturas que apuestan por evidenciar la identidad homoerótica, su otredad, sus exilios personales en el diálogo vital junto a las amigas y amadas, lo que significa, afortunadamente, que casi un siglo después, aún queda tránsito “crítico” por andar entre los “escollos” marginales de Lydia Cabrera.

Las alianzas íntimas que establece con mujeres tan representativas, tan fecundas e influyentes como Amelia Peláez, Teresa de la Parra, Gabriela Mistral, María Teresa de Rojas, Josefina Tarafa, María Zambrano o Amalia Bacardí quedarán reflejadas en toda su trayectoria, la literaria y la antropológica, que desarrollará infatigablemente, ya sabemos, entre Cuba, París, Madrid y el exilio “de cemento” en Miami, como solía referirlo en varias ocasiones (cit. p. Hiriart 1978).

Estas lealtades, que se han materializado lo mismo en lo intelectual, en lo económico como en lo personal, constituyen el sentido de una vida marcada por el

apoyo mutuo de mujeres encontradas para siempre, solidarias entre ellas, con sus “formas laterales de decir una identidad en apariencia silenciada” (Cuesta 2015: 12), mujeres cuyos vínculos rozaremos en las siguientes líneas.

AMELIA PELÁEZ.

Igual que urge el aliento vital, Lydia Cabrera necesitará sentirse libre lejos de La Habana, emanciparse del entorno que la rodea y marcharse con la artista Amelia Peláez del Casal (1897-1968) significará la materialización de sus sueños. El aro que las une es, claramente, el de la supervivencia. La destacada cubana había sido otra de las alumnas predilectas del maestro Leopoldo Romañach, estudiaron juntas en la Academia San Alejandro. Mediando con el presidente Machado, buen amigo de su familia, Lydia Cabrera le consigue una beca para hacer estudios sobre museos en Francia y logran su mejor coartada, especializarse juntas en París. Vivirán en el núcleo bohemio de Montmartre, junto a la casa del poeta surrealista Tristan Tzara (1896-1963). Lydia Cabrera será fundamental en el ascenso artístico de Amelia en París, que, sin duda, será meteórico: la beca debajo del brazo, los viajes por Italia, España, Alemania y Hungría, los estudios con la gran decoradora teatral rusa Alexandra Exter, la *École Nationale Supérieure de Beaux Arts* y la *École du Louvre* con Lydia Cabrera, y su exposición individual posterior en 1933 que presentaron en la galería Zack:

¡Fue una época muy divertida aquella: Conseguir que la mère Zack nos alquilase a muy buen precio su galería, y luego, que el día del “vernissage” desfilaran por ella cuatrocientos invitados! Fierens, uno de los buenos críticos de entonces, hizo un artículo y Miomandre, desde luego, otro. Alexandra Exter, que ayudó a Amelia con toda su alma —sin duda su mejor época, sus cuadros mejores datan de aquellos años—, me decía eufórica con su acento rusa: ¡Magnifick, magnifik! (cit. p. Hiriart 1978: 158)



Fig. 12: “Alexandra Exter”.

Y a Lydia, esta primera y prematura relación con Amelia Peláez le hizo “respirar” otras almas, conformar su identidad libremente sabiendo que había más como ella misma, vivir a su aire al mismo tiempo que completaba inspiraciones en hermosos proyectos patrimoniales como el del museo de reproducciones de Cuba. Lydia quería contar con el talento de Amelia, pero aquella realización no pudieron materializarla:

El costo del museo, del material que hubieran hecho en París, era muy abordable, recuerdo que no excedía de medio millón de dólares. El proyecto se hubiera llevado a cabo si no fuera por lo que pasó [...] si los cubanos tuvieran buena memoria, la experiencia de la caída de Machado, el desorden, el caos, los atentados, las bombas, les hubiese sido muy útil —y es posible que ahora no estuviésemos [en Miami]—. (cit. p. Hiriart 1978: 149)

Para Mabel Cuesta (2015), “detrás del gesto” de Lydia Cabrera por trasladarse con Amelia a Europa no está solamente el de mejorar la formación artística o proyectarse en imaginarios profesionales futuros, existe ciertamente una apuesta más que verbal,

hay, claro está, un tejido aún más denso —y, sobre todo, tenso— en esta alianza Cabrera-Peláez: un rumor no documentado que asegura un affaire entre ambas, quienes necesitaban escapar a París para poner en marcha tanto sus identidades

y deseos —marginales en cuanto homoeróticos— como sus proyectos personales, estando estos de algún modo inalienablemente interconectados. (Cuesta 2015: 13-14)

En alguna de las imágenes que se conservan en la Cuban Heritage Collection de la Universidad de Miami, Amelia Peláez y Lydia Cabrera “salen” juntas en el *Majestic Monaco* rumbo a Europa, apoyadas por las palabras escritas en verso “y nadie diría que son bellezas”.



Fig.13: “Con Amelia Peláez rumbo a Francia”.

Amelia durará con Lydia lo que aguantan los buenos y hermosos sueños, pero la amistad fecunda perdurará intacta más allá de los años, las etapas, incluso más allá del exilio, con una correspondencia intensa que mantendrán nuestra escritora y antropóloga desde Miami, la amiga pintora desde Suiza.

TERESA DE LA PARRA.



Fig. 14: “Teresa de la Parra”.

Cuando Lydia Cabrera y Teresa de la Parra⁴⁵ se conocieron en La Habana en 1924, la narradora venezolana ya había publicado ese mismo año *Ifigenia*. Alfredo Mariátegui, por entonces ministro de España en Cuba, muy amigo de Lydia Cabrera, fue quien las presentó en un almuerzo cultural, aprovechando el paso de la escritora venezolana por La Habana y, tal como queda recogido en las palabras de la propia Lydia Cabrera, “allí la conocí” (cit. p. Hiriart 1978: 147).

Desde ese encuentro inicial se convocaría un futuro destino que las iba a unir. A Teresa de la Parra le interesó el empuje primero, “ese ‘plante’, como se decía en Cuba”, de esa “chiquilla” que “parecía aún más joven de lo que era”, su determinación la divirtió sobremanera (Hiriart 1980: 52). Aquel almuerzo dio para mucho, Lydia Cabrera le explicaría sus intereses, que trabajaba para independizarse, tener fortuna propia e irse a París a pintar y estudiar, y Teresa de la Parra le animaría a realizar sus proyectos: “me dio su tarjeta para que la buscara en cuanto llegase a París”, atestigua la propia Cabrera. Y Lydia también le dio la suya. “Favor de no olvidarme”, le escribió agradecida (cit. p. Hiriart 1980: 52).

45 Teresa de la Parra (1889-1936), pseudónimo de Ana Teresa Parra Sanojo, nació en París. Su padre, cónsul de Venezuela en Berlín, muere cuando sólo tiene ocho años y la familia se traslada por un tiempo a España. Regresaría a Caracas en 1908. Hacia 1915, volvería a París y publicaría sus primeros cuentos bajo el pseudónimo de *Frou-Frou*. Por entonces parece que comenzó una relación, primero amorosa, después fraternal con el diplomático y escritor ecuatoriano Gonzalo Zaldumbide, según ha quedado documentada en su amplio epistolario. Se le ha considerado, junto a Rómulo Gallegos, como la escritora venezolana más brillante de su época. En 1922 obtuvo el Premio Nacional de Cuentos con *La Mamá X*, incluido posteriormente en su obra cumbre, *Ifigenia* (Ballesteros 1997: 113-114).

Lydia Cabrera referirá el posterior encuentro con Teresa de la Parra, en 1927, como un tropiezo “al azar” que no muestra evidencias de un hecho previsto; textualmente cuenta:

Más tarde la encontré casualmente en París, en el hotel en que se hospedaba mi madre. Cuando mi madre regresó a La Habana le pidió a Teresa que me cuidase y ella tomó muy en serio la recomendación. ¡Me recordaba tanto a mi hermana Emma que seguía sus consejos! (cit. p. Hiriart 1978: 148)

En ese instante fue cuando Teresa le mostró para su sorpresa aquella tarjeta que le había dado años antes en La Habana, donde Lydia le escribió “favor de no olvidarme” (cit. p. Hiriart 1980: 52). ¿Qué trató de expresar Lydia cuando escribió esas palabras y qué quiere hacerle entender Teresa al mostrarle que aún las guarda, tres años después? ¿No sugiere esta evidencia, en cualquier caso, el que ambas desearan, desde que se conocieron, propiciar algún día un nuevo encuentro? ¿No refleja un mutuo interés, una insinuación no revelada que, desde una perspectiva de género, admitiría el auténtico flechazo? ¿No vivían las escritoras un mundo de disimulos donde no se nombraba ese camino secreto del deseo entre mujeres? ¿No era ésta una época en la que los amores socialmente ilícitos entre mujeres “raras” o “amores raros”⁴⁶ manejaban unos códigos donde dejaban entrever su mutua aceptación con el empleo de ciertas palabras en las correspondencias, ciertas formas de mirar?

46 Desde la perspectiva de género más actual, lo ‘raro’ es lo queer, y “—bueno, lo queer—” según Silvia Molloy “era parte de la percepción que existía en los años del closet tácito”, donde se expresaba más por alusión que por declaraciones (cit. p. Lennard 2009). En ese sentido, el propio término *queer* (“que culturalmente terminaría siendo trofeo de una conquista que excedería lo lingüístico con creces”) continúa mostrando “ambivalencia”, es más, hace unas décadas con ese término se insultaba a los *raros*, “a los *maricones*” (2009).



Fig. 15: “Lydia (izquierda) y Teresa”.

Todas las latinoamericanas que practicaron la escritura testimonial encontraron su camino a la emancipación femenina, “turbaron las concepciones sociales y dieron a la literatura un tono más profundo”, con un lenguaje más abierto, más sugerente, que “rompe con los tabúes” (Ballesteros 1997: 61). En este sentido, las emotivas confesiones entre Teresa de la Parra y Lydia Cabrera resultan ciertamente interesantes, no tanto por la ambigüedad que sugieren todos los matices y detalles epistolares, sino más bien porque se trata de textos que reflejan la dificultad para sostener la propia identidad sexual de esos comienzos “casuales” o conscientes en la relación de las escritoras, o “para expresar en cualquier caso, el género” (Molloy 1995: 241).

En las correspondencias a sus cercanos, Parra menciona a Cabrera en varias ocasiones, que viaja “con una amiga, L.C., inteligente y muy artista, a quien quiero mucho y con quien comparto los mismos gustos” (Parra 1985: 861). Ese eufemismo “a quien quiero mucho”, repetido en otras cartas, suaviza las posibles evidencias de la pareja; Lydia, por su parte, se refiere a Teresa como “esta criatura admirable que mi devoción no sabe si llamar madre o hermana”, descripción que volverá a recordar Cabrera, ya octogenaria pero muy lúcida, en los diálogos con Rosario Hiriart (1988: 10).

El mismo año de su primer viaje juntas a Italia, 1929, se publica en español la obra cumbre de Teresa de la Parra, *Memorias de Mamá Blanca* (la primera edición se publicaba un año antes en francés), todo un canto literario a la sensibilidad femenina y a

la libertad amorosa que de alguna forma revelaba los propios anhelos de Teresa. Unos deseos de volar y de seguir creando que quedarán tristemente interrumpidos cuando le diagnostican la tuberculosis fulminante.



Fig. 16: “La convalecencia”.

Teresa se traslada al sanatorio suizo de Leysin y Lydia Cabrera la acompaña: “pasé en el sanatorio tres o cuatro años”, tal y como lo revive; permanecerá constantemente a su lado, excepto en las ocasiones puntuales que ha de viajar a otras ciudades de Europa o en los breves saltos a París “hasta 1934, cuando comprendí que ella estaba definitivamente mal” (cit. p. Hiriart 1978: 159).

Sin ese impulso por hacerle la vida más amable a Teresa y ayudarla a olvidar el duro trance de una enfermedad que duró casi cinco años, sin las idas y venidas, sin los consejos de la escritora venezolana⁴⁷, que en alguna de las cartas de 1931, desde Leysin, mientras Lydia está en París, le aplaude: “¡Lindo el cuento de la jicotea! ¿Sabes la música? ¿Podrás cantármelo cuando te vea?” (cit. p. Hiriart 1988: 134), quizás los

47 Entre otras influencias que podrían haber recibido de Teresa de la Parra tanto Lydia Cabrera como Gabriela Mistral, destacamos ese gusto por el Budismo. Como muchos otros escritores y otras escritoras de la época, la caraqueña reflejó el interés por las cosmogonías orientales en cuentos como “La flor del loto” y “Buda y la leprosa”, ambos de 1921.

Cuentos Negros no se hubieran publicado, al menos no en la forma en que se conocen hoy, pues a “mes y medio antes de su muerte pasó un día leyéndolos y me hizo prometerle que no dejaría de escribir” (cit. p. Hiriart 1978: 84).

La vida compartida y sus afectos, mantenidos tras el telón por propia iniciativa y por el pudor a etiquetas sociales, las unirían hasta la muerte de Teresa en Madrid, en abril de 1936. La escritora venezolana dejará en manos de Cabrera su biblioteca personal, sus manuscritos (la familia de Parra se los reclamará tiempo después) y, además,

como prueba tangible del oblicuo legado femenino tan bien explorado en la obra de Parra [,] un anillo de esmeraldas que había pertenecido a Emilia Barrios⁴⁸, su protectora y benefactora, un anillo que Parra llevó puesto constantemente y que había grabado, justo antes de morir, con las palabras “Au revoir” [adiós]. Lydia Cabrera sólo descubriría el grabado en el anillo tras la muerte de Parra. (cit. p. Hiriart 1980: 46-47)

Qué paradojas. Lydia Cabrera pasó toda su existencia visibilizando el *lado oscuro del corazón* cubano y, sin embargo, alrededor de su privacidad junto a Teresa de la Parra y, posteriormente, junto a *Titina*, María Teresa de Rojas, resiste esa especie de “mutilación de la memoria” que expurga las posibles referencias homoeróticas que la unen a sus parejas (Torres 2006: 253).

Fruto del “no querer ver o no saber leer” entre líneas, parte de la crítica que ha profundizado en la documentación privada de la etnóloga ha silenciado su “sumario” sentimental y, durante décadas, se han omitido las ilaciones amorosas con sus mujeres,

48 Durante los años ya de adulta, en Caracas, Teresa de la Parra vivió en la casa de Emilia Ibarra de Barrios Parejo, una mujer bastante mayor que ella que será crucial en su vida. El vínculo posterior entre Teresa y Emilia, a pesar de las omisiones de la crítica, pudo llevarlas a vivir juntas en París hasta la muerte de Emilia Ibarra en 1924, tal y como se documenta en una nota de la edición de *Ifigenia* de Elizabeth Garrels (2008:1). La joven Teresa participaba en las tertulias que organizaba Emilia en Venezuela con escritores consagrados. Emilia Barrios fallece el mismo año en que Lydia Cabrera y Teresa de la Parra se conocen. Su muerte deja una huella imborrable en la escritora venezolana y así lo reflejará en la obra *Ifigenia* (1924): “A ti, dulce ausente, a cuya sombra propicia floreció poco a poco este libro. A aquella luz clarísima de tus ojos que para el caminar de la escritura lo alumbraron siempre de esperanza, y también, a la paz blanca y fría de tus dos manos cruzadas que no habrán de hojearlo nunca, lo dedico” (Parra 2008: 1). La *dulce ausente* es Emilia Ibarra, quien ejerció “posiblemente la mayor influencia en su vida” (Molloy 1995: 239).

cualquier matiz de identidad periférica.

En *Cartas a Lydia Cabrera: correspondencia inédita de Gabriela Mistral y Teresa de la Parra* (1988), Rosario Hiriart explica que, aunque las cartas que le confiaron tuvieron el consentimiento de Lydia Cabrera, y algunas “han sido entregadas de forma manuscrita [de Gabriela y Teresa]”, la publicación final conllevó ciertas salvedades:

Reproducimos algunas en facsímil. Nótese que hay ocasiones (en las de Teresa) en que faltan páginas; suponemos que pertenecen a contextos más amplios. El resto llega a mis manos escritas a máquina por María Teresa de Rojas. (cit. p. Hiriart 1988: 33)

Igualmente, Hiriart relata que cuando llega a sus manos la edición de la Biblioteca Ayacucho, que se había anunciado como el ejemplar que contenía la totalidad de la producción literaria de Teresa de la Parra (1982), con sus notas, sus cartas y diarios, comprueba que “la *Obra* de 1982 es efectivamente mejor que las *Obras Completas* de 1965, pero adolece también de incontables omisiones” (Hiriart 1988: 20).

Quienes no suprimen a Lydia Cabrera junto a Teresa de la Parra, en particular, la mencionan sesgadamente colocándole la cortina de las apariencias, de modo que su vínculo queda construido desde el cliché cariñoso de “amigas íntimas”, el estereotipo recurrente, por otro lado, con el que siempre se oculta la orientación sexual de las mujeres que aman a mujeres.

Las cartas o los documentos personales no nos sugieren tanto por los matices amorios o las formas de sexualidad que dejan entreverse, nos resultan fundamentales desde la mirada que valora los textos como reflejo de la dificultad para sostener una identidad sexual, nos interesan como documentos que vierten esa sutil represión interiorizada de los prejuicios y cánones establecidos, y porque permiten establecer un código entre las corresponsales para enmascararse así mismas, una garantía autobiográfica que les permite explorar y expresar, en cualquier caso, género.

La escritora Sylvia Molloy⁴⁹, precursora de la literatura lésbica argentina, pionera, además, de estudios sobre la elusión de la homosexualidad en ciertos escritores y escritoras, es una de las investigadoras que ha indagado la interesantísima trayectoria de Teresa de la Parra⁵⁰ desde el punto de vista del género, y sostiene que las exclusiones sobre la relación entre Teresa de la Parra y Lydia Cabrera son resultado del profundo “pavor” de un sector de la crítica literaria a entrar en cuestiones que desestabilizan cualquier discurso heteronormativo.

Al comparar los diarios originales manuscritos de Teresa de la Parra con la edición crítica de la *Obra* completa (1982), se comprueba que se han sesgado varios pasajes por Velia Bosch, la reconocida investigadora y crítica venezolana a quien se le confió el cuidado de la obra de Teresa de la Parra. Entre otros recortes, Silvia Molloy⁵¹ destaca ese momento en Madrid en que Teresa escribe, días antes de morir, “hoy Lydia fue a la ópera y cuando volvió se acostó en mi cama y hablamos de Tristán e Isolda” (cit. p. Lennard 2009). En la versión de de Velia Bosch (edición de la Biblioteca Ayacucho), no aparece “en mi cama”, realizándose una lectura interesadamente superficial, en palabras de Molloy, una interpretación “voyeurística que hizo esta mujer, porque dudo mucho de que ‘en mi cama’ quiera decir”, en ese contexto, “otra cosa que acostarse junto a la compañera enferma” (cit. p. Lennard 2009).

Algo más evidente, resulta comparar las distintas versiones que existen en algunas transcripciones de las anotaciones de Teresa de la Parra. A modo de ejemplo, leamos cómo queda reflejado el 21 de enero de 1936, primero según la referencia de Ramón Díaz seguida de la entrada que recoge Velia Bosch:

Pienso durante un rato en la felicidad del hedonismo y del ideal epicúreo que

49 Silvia Molloy también es precursora de literatura homosexual, estudios de género y estudios *Queer* en Latinoamérica, es la autora de *En breve cárcel* (1981), una de las primeras novelas que narró sin pudor el amor entre mujeres en la literatura argentina.

50 En torno a la figura de Teresa de la Parra, como también ha reflejado Ana Teresa Torres, existen “distintas consideraciones que se oponen a penetrar el resguardado santuario de una ave rara de nuestra literatura”, a pesar de haber sido “ampliamente antologada, compilada, seleccionada y editada por nombres de reconocido prestigio” (Torres 2006: 253). Una crítica sesgada y extremadamente parcial que ha llegado a comparar la vida sentimental de Teresa de la Parra con la de Sor Juana Inés de la Cruz, pues ambas se ocultan “bajo la apariencia de un laberinto” donde “nadie pudo prestarle(s) sus alas para salir de allí” (Bosch 1997: 156).

51 Estas otras palabras de Silvia Molloy están recogidas en el conocido diario argentino *Página/12*, en una entrevista que la escritora e investigadora le concedió a Patricio Lennard para el Suplemento “SOY”.

puedo gozar en lo que me queda de vida, sobre todo al lado de Lydia cuyas circunstancias como a mí se lo permiten: como yo, se siente mal entre la gente y encuentra su bienestar en la independencia y en la soledad. (Díaz 1954: 180)

Pienso durante un rato en la felicidad del hedonismo y del ideal epicúreo que puedo gozar en lo que me queda de vida, sobre todo si las circunstancias me lo permiten: yo me siento mal entre la gente y encuentro bienestar en la independencia y en la soledad. (Bosch 1982: 464)

Aunque la edición de Velia Bosch en Ayacucho es más reciente que la de Ramón Díaz en Garrido, no sólo se ha expurgado toda mención sobre Lydia Cabrera o el hecho de que la antropóloga pudiera sentir la vida “como” Teresa de la Parra, aquí la omisión implicaría, asimismo, borrar el deseo palpable de Parra de estar esos últimos meses, “sobre todo, al lado de Lydia”, compartir con ella lo que le “queda de vida”. Una omisión inequívoca ante la cual Silvia Molloy plantea algo que, nuevamente, resulta incuestionable:

Quién compartió la vida con Parra durante los últimos cinco años, acompañándola de sanatorio en sanatorio en una interminable recuperación hasta que murió en Madrid; a quién le dejó sus más preciados efectos personales; quién se encargó, con absoluta firmeza, del funeral de Parra cuando “las mujeres de su familia” se quedaron en casa (Hiriart, *Más cerca* 116); quién, después de la muerte de Parra, solicitó una médium para contactar con su amiga (afortunadamente, con éxito) (Hiriart, *Más cerca* 70); esta mujer es ninguneada, mitigada, por los recortes, a una mera anécdota en la vida de Parra. [Who shared Parra’s life during her last five years, accompanying her from sanatorium to sanatorium in quest of an ever unattainable cure till she died in Madrid; to whom Parra left her most precious belongings; who, breaking with convention, attended Parra’s burial when ‘the women of the family’ stayed at home; who, after Parra’s death, repaired to a medium to contact her friend (successfully, she claimed); this woman is displaced, reduced, by the cuts, to a mere circumstance in Parra’s life]. (Molloy 1995: 239-239)

Al respecto, Silvia Molloy explica que, mientras revisaba los originales de Teresa de la Parra, se interesó por el motivo de los “recortes” y Velia Bosch negó cualquier certeza amorosa de Teresa encorsetando, aún más, la “posibilidad” homoerótica entre las escritoras:

Se habla mucho de la homosexualidad de Teresa de la Parra, pero francamente yo no creo para nada en eso. Las mujeres somos muy afectuosas. El gran amor de su vida fue Gonzalo Zaldumbide. Y su relación con Lydia Cabrera... bueno, ellas eran muy amigas”. Incluso, Bosch me llegó a decir que le había dicho a la propia Lydia Cabrera que se equivocaba en lo referido a la supuesta homosexualidad de Teresa. ¡A la mujer que había sido su pareja! “No, Lydia, tú te equivocas. Teresa no era así.” Una escena de una ridiculez lamentable. (cit. p. Lennard 2009)

La supresión de párrafos o palabras confirmarían la complicidad amorosa y el fuerte vínculo sentimental que guardaron, durante años, hasta el mismo lecho de muerte de Teresa de la Parra en Madrid. A pesar de esas mutilaciones a las evidencias, tanto de la crítica como del entorno de las escritoras, el legado epistolar hermosísimo, de publicación más reciente [*Cartas a Lydia Cabrera. (Correspondencia inédita entre de Gabriela Mistral y Teresa de la Parra)* (1988)], revela, “por supuesto, otra historia” [‘of course, another story’] (Molloy 1995: 239). En muchas misivas, Teresa se dirige cariñosamente a *Cabra* o *Cabrera*, como le gustaba llamar a Lydia Cabrera,

10 noche. Cabrera mía querida: tu carta de hoy volvió a dejarme tan preocupada [...] Tengo la tuberculosis metida en la cabeza y aunque no lo creo, la temo. (cit. p. Hiriart 1988: 101)

Querida Cabrera: Varias veces en el curso de esta semana he empezado a escribirte, pero no podía fijar la vista sin atraerme el millón de complicaciones y desistí siempre. Me tenía muy desazonada tu alarma y no sabía cómo hacer para

El tono de su prosa va variando desde aquella primera carta bien comedia, enviada a una “Querida Lydia” por una “muy afectuosa, Teresa”, hasta la última carta de 1935 que le dirige a la “querida Cabrillotica, su pequeña, minúscula”, *Cabra*, mientras ya Teresa anda devastada por la enfermedad (cit. p. Molloy 1995: 239). De la una a la otra, las setenta y tres cartas documentadas, que se han conservado sólo parcialmente⁵² gracias a los papeles íntimos de Lydia Cabrera, confirman, según Molloy, “una compleja, intensa, y sí, relación lésbica” [a complex, intense, and yes, lesbian relationship] (Molloy 1995: 239).

Si obedecemos además a los planteamientos que ofrece Beatriz Suárez Briones sobre las tres estrategias de aproximación al concepto de literatura lesbiana y tomamos que, por el aspecto de la recepción, son lesbianos “aquellos textos leídos como tales, que revelan su lesbianismo en el proceso de lectura” y añaden una lectura e interpretación homoerótica distinta de la sexualidad falocéntrica (2008: 13), ¿por qué no abrir entonces el *closet* de las *Cartas* entre Teresa de la Parra, Lydia Cabrera y Gabriela Mistral y deshojar su otra lectura, la disidente?

GABRIELA MISTRAL.

Sin duda, estos relatos valiosos encarnan fielmente la ilación de las escritoras y el vínculo posterior con la chilena Gabriela Mistral. La larga enfermedad de la amiga venezolana las unió tras la recuperación en Leysin. “Conocí mucho a Gabriela Mistral”, confiesa Lydia Cabrera (cit. p. Hiriart 1978: 156), el primer encuentro ocurre “en Barcelona”, en 1935, y “fue por Teresa” como pudo conocerla y mantener “una larga amistad” (cit. p. Hiriart 1989: 12). Aún más, a través de las *Cartas* se conoce que Gabriela frecuentaba el apartamento de Teresa y Lydia en Madrid, aquel “desván” que

52 Las contestaciones, a su vez, que pudo enviarle Lydia Cabrera no se conservan y, según Silvia Molloy, han sido destruidas, presumiblemente, por la familia de Teresa de la Parra.

había pertenecido antes a Pablo Neruda:

A Neruda lo conocí en Madrid. Cuando se marchó de España alquilé el apartamento que vivía en Mario Roso de Luna, junto al paseo de Rosales. Nunca he visto más botellas en mi vida, que las que dejó allí vacías, el poeta. (cit. p. Hiriart 1978: 156)

Pero Gabriela había conocido, años atrás, a “otra” amiga Teresa, la que explotaba las tertulias latinoamericanas de París:

su belleza hacia olvidar su rango literario dejando a las gentes en el puro disfrute de una criatura lograda a toda maestría corporal. Mirándola se daba las gracias por ella al artesano o ángel de la raza. (cit. p. Jiménez 1987: 1001)

Cuando volvieron a encontrarse en Barcelona, descubrió una segunda Teresa que estaba aniquilada físicamente por la tuberculosis, “pero estoica y entera ante la certeza de su destino” (cit. p. Jiménez 1987: 1001). Gabriela Mistral no pudo realmente valorar hasta qué punto sentía a Teresa sino tras su muerte:

Yo no sabía, aunque creyese saberlo, cuánto y cuánto quería a Teresa, hasta dónde era ella criatura entrañable mía, un poco mi orgullo, otro mi delicia, otro mi ternura. Había llegado a ser tan perfecta que la memoria de ella que me había dejado es algo cristalino si no fuese a la vez vital, es algo como la presencia de un ángel, constante, tibia y ligera. Dios mío, más la quiero que a personas con quienes viví años y no hay nada tan idiota como en años suyos y míos en Europa no viviésemos juntas para habernos dado ese cariño natural y sobrenatural [...] Maravillosa niña, maravillosa pura (cit. p. Hiriart 1980: 10)

Mientras la época literaria disfrutaba de los motivos de la chilena —el amor, el dolor cósmico, la naturaleza y el culto a la infancia que vierte en *Desolación* (1922),

Tala (1938) y *Ternura* (1944)— y, a la vez que el arte mistraliano veía su trayectoria colmada con el Nobel (1945), Gabriela Mistral regalaba cariño y “finos saludos” sobrenaturales a Teresa y a Lydia Cabrera en sus cartas. Y quizás necesitaba profundizar con Cabrera de ese modo, en otros ángulos distintos de aquella amiga que había conocido exclusivamente entregada a la enfermedad de Teresa, “su única y noble enfermera”, como llegó a describirla Gabriela Mistral, “que a la hora del desbande de las amistades, estaba con ella y quedaría a su lado hasta las postrimerías” (cit. p. Jiménez 1987: 1002).

Aunque Gabriela Mistral le admitía a Lydia que “en lo que toca a la persona” a penas la conocía, era obsesiva en su intento por intimar con la cubana y le llega a confesar que no era “ninguna maravilla”, sino una mujer arisca por momentos, ansiosa,

una vieja con lados niños, mal educada, no poco fanática en varias cosas, tal vez atrabiliaria y mal corresponsal, porque apenas escribo cartas. Nos dé Dios, Lydia, tiempo y ocasión de tratarnos. Quizás a nuestra Teresa le gustaría — donde esté— vernos cordiales y fraternas. (cit. p. Jiménez 1987: 1006)

Esta correspondencia que sostienen constituye, según plantea Mabel Cuesta “otro momento climático” de las alianzas que establece Lydia Cabrera en su vida, “en donde sororidad y deseo lésbico no expresado se hacen huella rastreable”, a veces claramente “transida de momentos de alta tensión erótica e irrefutables pruebas de amistad” y Gabriela, por su parte, utilizará una y otra vez las recurridas “estrategias diluyentes de la identidad con que las parejas suelen ser representadas desde la mirada del otro” (Cuesta 2015: 14).

El sentimiento que nace en Mistral no es fruto sólo de aquella entrega ilimitada que observó en la cubana cuando se volcó en la enfermedad de Teresa. Gabriela también valora la condición familiar de Lydia Cabrera, “pertenece a una de las familias más preclaras de la Isla” —dice— “muy vinculada con su historia”, reconoce sus proyectos y el “trabajo precioso” de Cabrera (cit. p. Jiménez 1987: 1002), quizás porque la poetisa chilena era una amante de los valores más etnográficos de los pueblos. En alguna ocasión llegó a expresar que la literatura latinoamericana debía volverse hacia

“América, en vez de utilizar materiales foráneos” (cit. p. Jiménez 1987: 1003). Además, Gabriela Mistral fue quien alentó a Lydia Cabrera para que publicara en español y en La Habana *Cuentos Negros de Cuba* (1940):

yo quiero que tú salgas por fin con esa traducción de los *Cuentos* al español, es una villanía quedarse con ese libro sólo en Francés ¿oyes? El prólogo mío que creo te ofrecí está seguro... No vas a quedarte a lo niña regalona sin publicar más libro que ése, el trabajo aísla del horrible mundo que estamos viviendo y sólo él salva en semejante infierno de humo sin llama, trabaja pues, que otra cosa será muy fea en ti que no tienes cosas feas. (Mistral 1980: 17)

Gracias a todo lo que se ha vertido sobre la figura de Gabriela Mistral sabemos que la fuerza de su epistolario posee un valor artístico incalculable, no sólo por las cartas que mantuvo con Teresa de la Parra y Lydia Cabrera, sino con otras celebridades amigas, pues las misivas que “van para muy lejos” constituían, para ella, una “loca razón, como son las razones de las mujeres” (Mistral 1976: 808).



Fig. 17: “Gabriela (a la izqda.) con unas amigas en la playa”.

El aporte documental que supone, por tanto, la publicación de *Cartas a Lydia*, (Hiriart 1988), así como el hallazgo de “Dos cartas inéditas de Gabriela Mistral a Lydia Cabrera” (Jiménez 1987), dan muestra de la buena disposición entre la chilena y la

cubana. La segunda ya no podría olvidar nunca los apreciables consejos literarios que le diera Gabriela a través de las cartas personales⁵³, con un aprecio literario “definitivo y vertical” (cit. p. Jiménez 1987: 1002).

Si llegadas a este punto, de acuerdo con las aportaciones de Leila J. Rupp (2006), nos planteamos lo que ha trascendido, en general, sobre las amistades románticas de mujeres conocidas por su trayectoria, lo que sabemos o no de los deseos de artistas como Lydia Cabrera, Teresa de la Parra, Gabriela Mistral, mujeres que a amaban a otras mujeres, las respuestas posibles no dependerían, únicamente, de pruebas al respecto, sino también de los significados o de las interpretaciones y, en esos lares, ¿qué estableceríamos con el apelativo de “relación”?:

¿Los besos, los abrazos, los arrumacos? ¿Y qué sucede con los actos que parecen claramente sexuales desde una perspectiva contemporánea occidental pero que quizá no están relacionados con el deseo erótico en otros contextos? Todas estas preguntas son difíciles de responder. Lo que sí sabemos es que, a pesar de todos los obstáculos, han sobrevivido algunos testimonios de mujeres que tenían deseos hacia miembros de su mismo sexo. (Rupp 2006: 232)

Estas amistades románticas, en el mismo planteamiento de Rupp, atrajeron tanto la atención porque las mujeres con inquietudes intelectuales dejaban a menudo constancia testimonial de su mutuo afecto en cartas y diarios. En el caso de la correspondencia publicada entre Lydia Cabrera y Teresa de la Parra ¿estaríamos ante muestras de deseo físico?, ¿ante palabras rutinarias de amistad?, ¿o a veces entre lo primero, otras ante lo segundo y el resto de menciones, ante ambas?

Nuestros interrogantes entrarían en las lides de uno de los debates fundamentales en la historia de la sexualidad, si la escritura romántica, apasionada, intensa, afectuosa entre las escritoras conlleva o no otra forma de relaciones (“entendidas” como la implicación de los genitales y/o el deseo sexual y/o la posterior gratificación sexual). ¿Cómo mantener, entonces, el secreto de la consumación entre las artistas? Con el único

⁵³ Las *Siete cartas de Gabriela Mistral a Lydia Cabrera* fueron editadas y publicadas por la propia Lydia Cabrera en 1980.

pretexto posible en estos casos: las amantes entrarían “a escondidas” en las habitaciones tras un disfraz de profunda e intensa amistad⁵⁴.

Desde luego, parte de lo que Teresa de la Parra, Lydia Cabrera, Gabriela Mistral se escribieron entre sí parecen declaraciones explícitas de deseo enmascarado. Vislumbrar las vidas de aquellas mujeres, desde una perspectiva femenina, es escuchar a las amigas que se elogian sus bellezas entre algodones porque se aman.

Aunque nuestra intención camina por otra senda de investigación, poco podemos ignorar en el nuevo milenio sobre los derechos a las libertades, la identidad elegida, las prácticas sexuales o la certeza de una etimología apropiada al respecto. Sin embargo, como plantea Robert Aldrich, la globalización sexual no ha borrado las diferencias existentes aún en el mundo, y tampoco debería ocultar los cambios producidos por la historia. Un enfoque histórico “puede servir para revitalizar nuestras actitudes y conductas tanto como nuestra concepción de los valores sexuales dominantes” y superar la profunda ignorancia que sólo esconde un eterno “miedo humano” a lo que no se conoce (Aldrich 2006: 13).

En el mismo sentido, Aldrich también recuerda que desde tiempos inmemoriales los hombres han deseado y amado a otros hombres, y las mujeres han deseado y amado a otras mujeres. La poetisa Safo (siglo VI a.c.) expresó los latidos de amor entre mujeres de una manera tan desbordante y emotiva que la isla donde nació, Lesbos, ha dado lugar al término *lesbianismo*. Igualmente, y a pesar de la condena de la sodomía por parte del judaísmo,

las Escrituras judías aportaron ejemplos de mujeres interesadas en mujeres y de hombres apasionados por sus compañeros como por ejemplo la israelita Noemí

54 La comparación que establece Leyla J. Rupp con otros tipos de fuentes que nos permiten, asimismo, vislumbrar las vidas de mujeres cuyas voces no nos han podido llegar de forma directa, es interesantísima. Por ejemplo, en el pequeño y pobre país de Lesoto, enclavado en el África austral, donde no identifican ciertas prácticas con la categoría específica de sexuales ni definen lo que hacen como sexo porque en Lesoto, para eso, se requeriría de un *pene*. “Como en gran parte del resto del mundo, se espera que las mujeres se casen y tengan hijos. Pero las chicas de los internados se emparejan, se besan, se frotan mutuamente los cuerpos, tienen a veces contacto genital y guardan celosamente sus relaciones. Las mujeres de más edad se saludan con largos besos con lengua, se acarician y practican el *tribadismo* (frotamiento mutuo de las vulvas) y el *cunnilingus*, todo lo cual se describe como «quererse, quedarse juntas de forma agradable, agarrarse», o «pasar un buen rato juntas», pero no como sexo. Y no son lesbianas” (Rupp 2006: 239).

y la mujer de su hijo fallecido Rut, o bien David, el pastor convertido en matagigantes del que se hizo amigo Jonatán, hijo del rey Saúl. [...] En la India, el poema épico Mahabharata [escrito probablemente hacia el año 200 a. C.] describía la amistad que había entre Krishna y Arjuna como la fuerza que les condujo a la inmortalidad. Como señaló Oscar Wilde hace casi trescientos años, son ejemplos del “amor que no osa decir su nombre”. (Aldrich 2006: 6)

En Europa, los años comprendidos entre 1870 y 1940, representan un momento decisivo para la historia de la homosexualidad⁵⁵, cuando cobra una importancia nueva tanto en la literatura como en la prensa y se crean, además, los primeros movimientos de militantes homosexuales (recordemos que está fechada en el año 1870 aproximadamente, por un médico húngaro). Los entornos de Marcel Proust y Radclyffe Hall en un Londres no tan remilgado, o el Berlín pícaro de los primeros movimientos de emancipación sexual y el “holocausto” gay, así como el París *pédé*, o muchos emigrantes, independientemente de si eran intelectuales como Lydia Cabrera o no, buscaron refugio en la capital francesa.

Los hombres y mujeres homosexuales “podían relacionarse con relativa libertad” en los barrios parisinos de Montmartre y Pigalle y Montparnasse “aunque”, como sugiere Florence Tamagne, ante estos primeros movimientos activos de ambiente gay y

55 Tal y como recoge *Gays y lesbianas. Vida y cultura. Un legado universal* (Aldrich 2006), el debate sobre la homosexualidad, su causa y, para muchos, su posible *cura*, proporcionó gran tema de divulgación a la ciencia emergente de la sexología, gracias a las publicaciones de Karl Heinrich Ulrichs (1825-1895), pionero del movimiento LGBT, Magnus Hirschfeld (1868-1895), reconocido médico sexólogo judío-alemán, A. Ambroise Tardieu (1812-1879), médico forense francés y experto en medicina legal, hijo del artista y famoso cartógrafo Ambroise Tardieu, o el padre del Psicoanálisis, el neurólogo Sigmund Freud (1856-1939). A las propuestas e investigaciones de estos contemporáneos de Lydia Cabrera se sumaron las de todas las teorías basadas y sostenidas en pruebas científicas irrefutables, además de las teorías de los mismos homosexuales, como el escritor británico Edward Carpenter (1844-1929), ideólogo del Romanticismo socialista tardío y pionero en el activismo LGBT. Los nuevos planteamientos pusieron de relieve la vida homosexual en la sociedad occidental de los siglos XIX al XX, propiciada por las justas reivindicaciones para reformar la ley de derechos y, también, por los escándalos, en particular, los juicios de Oscar Wilde en 1895. Una época en la que aparece por primera vez el neologismo grecolatino *homosexualidad*, la denominación más ampliamente recogida para referir la elección sexual entre personas del mismo sexo, está fechada en la década de 1860 por un médico húngaro. La “etiqueta” de *homosexual* no fue aceptada universalmente y aparecieron denominaciones alternativas como *invertidos*, *urnings* y *uranianos*. Desde esa época, de hecho, cada idioma aportó su argot entendiendo, principalmente, como persona homosexual a la denominación para el hombre, no se incluía a las mujeres lesbianas. Así, un hombre homosexual era un *pédé* en francés, un *Schwul* en alemán, un *frocio* en italiano y un *maricón* en español, “en cuanto a las lesbianas, se habló de *tribadismo*. O también de *tercer sexo* o *sexo débil*, dejando a los hombres homosexuales aislados como un género distinto al de hombres y mujeres” (Aldrich 2006: 11).

lésbico “no debiéramos subestimar la realidad de la represión persistente” y la dura influencia “de un discurso vehementemente homófobo, que siguió dejando una variada impronta a lo largo del periodo” (Tamagne 2006: 166).

A lo largo de la historia, muchos hombres han pagado un precio alto por la visibilidad de sus afectos (los sodomitas eran arrestados, torturados, encarcelados y quemados en la hoguera “si se volvían demasiado indiscretos”). Paradójicamente, las mujeres no fueron objeto de persecución con tanta asiduidad, según Robert Aldrich, “por una cierta aceptación de la intimidad femenina” (2006: 11), quizás por la ambigüedad que siempre ha generado en la historia de la sexualidad la existencia misma del amor lésbico, y por la prevalencia de la juiciosa duda social sobre si es verdadero o no el interés sexual entre damas.

Pero siempre hubo mujeres sexualmente trasgresoras que han atraído la atención pública, por ejemplo, cuando se vestían como hombres a lo George Sand (pseudónimo de la escritora Amandine Aurore Lucile Dupin). También hubo días de detenciones en las primeras décadas del siglo XX, por qué razón si no iba a surgir aquel miedo de las mujeres que confraternizaban en las “fábricas”⁵⁶ norteamericanas femeninas donde se encontraban recluidas.

Las cartas y los poemas prueban los sentimientos de muchas de las mujeres “amigas”. Mary Eliza Fullerton (1868-1946) escribió un soneto para el “corazón de su corazón” a Mabel Singleton, una compañera de hacía mucho tiempo con la que se había mudado a Gran Bretaña; y, en alguno de sus versos, la escritora australiana y activista Lesbica Harford (1891-1927), alejándose del heroico ideal masculino, expresaba ese “¡Ojalá fuera Safo, /Grecia, mi tierra, no ésta!” (Harford 1999 [1941]): 28), en clara referencia a la poetisa griega del amor sáfico, Safo de Mitilene. De hecho, la forma poética con la que Lesbica Harford evade la realidad en la que vive (una sociedad tan

56 Probablemente, la *fábrica* de trabajadoras más conocida es la fábrica textil de Nueva York donde habrían muerto quemadas, en 1857, las ciento treinta obreras que estaban en huelga, y que dio origen a una de las versiones que existen para el origen de la conmemoración del día internacional de la mujer trabajadora. En verdad, ya se ha demostrado que la historia del 8 de marzo está marcada por varios hechos históricos relevantes que propiciaron la efeméride y que muestran un contexto más complejo y rico en su conjunto: la Primera Guerra Mundial, la Revolución Rusa, la lucha por el sufragio femenino, las pugnas entre socialistas y sufragistas, la figura de la alemana Clara Zetkin y el creciente auge del sindicalismo femenino durante las primeras décadas del siglo XX en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica y, además, como es bien sabido, ese marzo de 1857, ocurrió la marcha organizada por el sindicato de costureras de una compañía textil de Nueva York, que reclamaban una jornada laboral de sólo diez horas.

contraria al amor homosexual), evoca casi siempre los tonos anhelantes de deseo frustrado que se perciben también en las canciones de la musa griega, recordemos, si no, esa voz quebrada de Safo cuando se despedía de una amada en “Me parece igual a los dioses”, sintiendo que “mis palabras ya no me salen” porque “se me queda rota la lengua” y “me falta poco para quedarme muerta” de amor, mientras se celebra la boda de la amiga con un hombre (Safo 1990).

La sugerente lectura de “Mujeres que aman a mujeres” (Rupp 2006: 222-247) subraya algunas de esas figuras que han mostrado formas variadas de amor femenino, más o menos apasionado, como la de Edward De Lacy Evans (1830?-1901), emigrante irlandés nacido Ellen Tremayne, el primer hombre transexual del siglo XIX que tuvo hasta tres esposas y que cruzó la línea de género para casarse, o esas otras mujeres (más o menos exitosas), que establecieron relaciones de convivencia al modo de las inseparables Damas de Llangollen, Eleanor Butler (1739-1829) y Sarah Ponsonby (1755-1831), o a la manera en que Anne Lister (1791-1840) le confiesa sus deseos a Ann Walker (1803-1929) en los diarios *secretos*, o la propia evidencia que nos concierne de amor enmascarado entre Lydia Cabrera y Teresa de la Parra.

La vanguardia de ese París donde aterrizó la escritora de *Cuentos Negros de Cuba*, no sólo gustaba del arte primitivo, también frecuentaba una subcultura sexual que se había ido desarrollando en la otredad, desde finales del siglo XIX, en muchas otras grandes ciudades del mundo como Nueva York, Toronto, Ciudad de México, La Habana, Buenos Aires y Río de Janeiro (Genny 2006: 164).

Las tertulias donde participaban intelectuales como Lydia Cabrera, Teresa de la Parra y Gabriela Mistral, se desarrollaban también en el conocido salón de *ambiente* parisino de la poeta y novelista estadounidense Natalie Clifford Barney (1876-1972), donde se permitía una relativa libertad y aquella misma desinhibición, en materia sexual, que daba fama a los conocidos clubes de música americanos⁵⁷. La propia figura

57 La presencia fuerte de artistas femeninas se dio al comienzo del siglo XX en Estados Unidos. La música fue empoderada por mujeres, ellas fueron las primeras figuras del *blues*, el *jazz* y el *swing*. Muchas de estas auténticas matriarcas de los sonidos más ásperos o cabareteros de las décadas de 1910 y 1920, eran, si no lesbianas, bisexuales. Con todo en contra a su alrededor, emperatrices del *blues* como Mamie Smith con “Crazy Blues”, Victoria Spivey con su trasgresor “Good Cabbage”, todo un himno al sexo femenino (1927), o la prodigiosa voz de Bessie Smith, cantaron sobre malos tratos, drogas, desigualdad social, sexo y deseos sexuales a mujeres. Ahí está la pionera del *blues*, Ma Rainey, arrestada por su comportamiento *indecente* en una fiesta sólo de mujeres, estando casada con un hombre, o la

de Natalie Barney era fascinante; la rica expatriada americana jugaba al safismo y la androginia, segura de sí misma a la hora de reafirmarse en su lesbianismo no monógamo, muy femenina en su identidad, una mujer carente de prejuicios:

A los albinos no se les reprocha por tener los ojos rosas y el pelo blanquecino, entonces, ¿por qué ser lesbiana me lo iban a tener en cuenta a mí? Se trata de una cuestión de naturaleza: mi rareza no es un vicio, no es deliberado, no daña a nadie. (cit. p. Rupp 2006: 244)

Natalie Barney se convirtió en una de las mecenas lésbica más importantes. Su apodo de *la Amazona* no fue casual, protegió a una lista interminable de amistades femeninas y amores, tanto en lo económico como en lo intelectual, y las pudo amar a todas. Su Salón femenino de la Amistad, conocido como la famosísima ‘Académie des femmes’ o el salón literario de Saint-Germain, cautivó a la homo-bohemia parisina de los años veinte donde Barney trató de reproducir el círculo de poetisas de Lesbos. Allí se citaban artistas internacionales como

Gertrude Stein, Marguerite Yourcenar, Alice B. Toklas, Radclyffe Hall, Vita

excéntrica Gladys Bentley, estereotipo de las mujeres homosexuales que mostraban su aspecto masculino en sus actuaciones con sus *tuxedo* o esmoquin. Gran parte de ellas eran extremadamente radicales en sus contenidos y, además, eran negras; fueron acusadas, señaladas por la iglesia y la sociedad, por hábitos totalmente provocadores y fuera de lo convencional. Según plantea, muy oportuna, la redactora Grace Morales (2015), hoy, “cuando la música pop está dominada por artistas femeninas que utilizan la bandera del género, algunas muy beligerantes en las formas”, en estos días en que estamos rodeados de artistas “que manifiestan su independencia con acciones morbosas para el gran público, como posar desnudas, bailar de manera sexual y simular actos de lesbianismo”, actualmente, en esta época en que la industria musical “ha descubierto que el feminismo puede ser tan comercial como cualquier otra cosa: la rebeldía, el romanticismo y las actitudes copiadas de grupos marginales” de estas artistas que “incluso llegan a expresar esta condición feminista con rótulos en las camisetas, el escenario o las canciones”, canciones o lo que sea, hoy, estas nuevas artistas se espantarían, se sonrojarían, ante aquellas primeras damas que, a principios del siglo XX, ya grababan y componían grandes éxitos del blues con letras sexualmente sugestivas y vestuarios suntuosos, eran auténticas revolucionarias de la contemporaneidad (Morales 2015). Aunque el redescubrimiento del jazz y del blues por los selectos críticos masculinos y aficionados blancos de los años sesenta relegó a las cantantes en favor de los instrumentistas, ellas fueron las primeras en grabar y componer *blues*: “mientras las cantantes del *blues* eran relegadas al segundo plano” y “algunos [sólo] sabrán de la existencia de gigantes como Blind Willie McTell, pocos conocerán una canción de Victoria Spivey, aunque Bob Dylan pusiera en la contraportada de su disco *New Morning* una foto de él con la diva” (Morales 2015). En este sentido, recomendamos el interesantísimo documental de Robert Philipson (2011) *T’Ain’t Nobody’s Business [No Es Asunto de Nadie: Blues Divas Lesbianas de los Años 20]*, donde, durante veintinueve minutos de cinta, se viaja al corazón de las tres veces oprimidas pioneras del Blues de los años 20 y 30, por su triple condición de negras, mujeres y lesbianas.

Sackville-West, Tamara de Lempicka... atraídas por su brillante reputación. Hasta la mismísima Greta Garbo nos regaló su presencia en este prestigiado Templo de la Amistad (nombre que también tenía). (Fumero 2010)

El *Templo de la Amistad* floreció en una atmósfera donde la homosexualidad era elogiada y arropada por la élite cultural de escritores, artistas y amantes cuyas obras ensalzaban el lesbianismo. La propia Teresa de la Parra, si se observa la otredad de sus dos novelas notables, *Ifigenia* y *Memorias de Mamá Blanca*, entreteje temas que “permiten configurar una sexualidad no dicha”, la amistad apasionada entre mujeres, la necesidad de exiliarse de una sociedad donde uno no cabe, la insinuación de un secreto que nunca se revela, pero existe un absoluto “pánico de esta crítica” a no mirar más allá tendiendo a “sobre leer” o “a hacer recortes nimios pero significativos” en la obra y la biografía de Parra: “si la caja de Pandora ha permanecido cerrada es porque nadie la ha querido abierta, en realidad” [‘if Pandora’s box has remained unopened it is because no one has really wanted it opened’] ⁵⁸ (Molloy 1995: 232).

Desde una perspectiva de género, Claudia Salazar Jiménez asegura que la homosexualidad resulta todavía una temática incómoda para la crítica literaria, más en América Latina, donde el espacio que se le ha otorgado ha sido muy restringido. La atención que la crítica oficial ha prestado a este tipo de textos, muchas veces ha silenciado, confundido o marginado “la representación de subjetividades disidentes”, así como “el posicionamiento de estas escrituras frente a la heteronormatividad” (2011: 1).

Aunque la identidad es importante para la construcción de la lesbiana moderna, ésta queda muy distante, sin embargo, de la elección por la que optó Lydia Cabrera en su vida íntima. Por su parte, no existió el interés por reivindicarse *sáfica* ni *lesbiana*⁵⁹ en lo público [todavía “hay mujeres en todo el mundo que cruzan la línea de género”, que desean a otras mujeres y tienen relaciones sexuales con ellas “sin proclamarse por ello lesbianas” (Rupp 2006: 247)].

58 A fin de mantener la cohesión textual de nuestra argumentación hemos situado, en primer lugar, la traducción (propia) al español, seguida de la referencia en inglés de Silvia Molloy.

59 Dentro de la categoría temática de ‘Escritoras Lesbianas’, las enciclopedias virtuales más populares Wikipedia y Wikiwand incluyen el nombre de Lydia Cabrera de entre las ciento tres páginas que enumeran, sin embargo, la escritora venezolana Teresa de la Parra no figura.

Para Lydia Cabrera, la privacidad sexual no mostrada, la realidad “de permanecer en el armario” mujer con mujer, comporta una elección que la empodera y “que se ha iniciado como tal por el acto discursivo del silencio”, según plantea Eve Kosofsky, “un silencio que va adquiriendo su particularidad, a trancas y barrancas”, en correspondencia “con el discurso que lo envuelve y lo constituye de forma diferencial”, esto es, con sus máscaras (1988: 14).

Por otro lado, ante la verbalización de ese perfil silenciado, quizás lo que entraba en juego no era la realidad a la que pertenecía Lydia Cabrera, ni tampoco su entorno familiar o el de cada una de las mujeres amadas, más bien pudiera tratarse de miedo a los espectros del rechazo social, el pánico por sufrir la lesbofobia.

En todo caso, si Lydia Cabrera hubiera verbalizado, revelado o reivindicado su sexualidad con todas las letras, siempre existiría ese yo que se cree profundamente determinado por la identidad totalizada, ese yo que permanecería oculto a la consciencia; estar “fuera” del “armario” implicaría también estar “dentro”, como señala en una lectura más transgresora Judith Butler:

si proclamo que soy lesbiana, salgo de un armario sólo para crear otro nuevo y diferente. El tú al que salgo da acceso a una región de opacidad distinta. Esta región de opacidad se encuentra en el hecho de que, para ser un “afuera” debe mantener siempre el “adentro”, aunque sea no consciente. (Butler 2000: 89).

Sea como sea, hayan ocultado o no su sexualidad, hayan decidido mantener su autorrepresentación femenina o abrazar la linde entre géneros, muchas mujeres que “se intiman” han celebrado su amor en privado y se han unido de diversas formas para “hacer de este mundo un lugar más acogedor entre *las mujeres que aman a otras mujeres*” (Rupp 2006: 247). Lydia Cabrera y Teresa de la Parra:

como Anne Lister, Addie Brown y Rebecca Primus, las prostitutas francesas encarceladas de las canciones callejeras de París, las mujeres del estudio sexual de Nueva York, las camioneras y las femeninas de la década de 1950 o Natalie Clifford Barney, se hicieron el amor con las manos, la lengua y la vulva. (Rupp

TITINA.

Invisibilidades vanas. Lydia Cabrera estaba al “margen” del propio margen en cuanto a la “otra” identidad sexual. Una vez que ya no está Teresa de la Parra continuará ese “borrado” absoluto en cuanto a ciertos detalles personales e íntimos de sus relaciones posteriores, sobre todo, la convivencia profesional y amorosa junto a la historiadora cubana María Teresa de Rojas, quien la acompañará el resto de su vida; desde que “dan el paso”, como ya hemos revelado, compartirán casi cincuenta años la una con la otra.



Fig. 18: “Lydia Cabrera y Titina en la Quinta San José”.

Por entonces, Europa ya se encontraba a las puertas de la Segunda Guerra Mundial y Lydia Cabrera regresa a Cuba, en 1940, después de doce años de ausencia,

para descubrir que la vieja ciudad amable se había convertido en una capital basta y alharaquenta donde ya no quedaban rincones acogedores, las estatuas habían desaparecido de los parques, ya no se oían pregones en la calles. (Figuerola 1983: 8)

Lydia Cabrera decide pasar una temporada en casa de su madrina, María Teresa García de Lomas y Navarrete, señora de Rojas, para ella “una segunda madre” (cit. p. Hiriart 1978: 160), la matriarca de una antigua familia habanera, aunque el verdadero matiz es que a esa acaudalada familia pertenece también María Teresa de Rojas, hija y heredera.

La escritora no tarda en percibir la melancólica ruina del pasado cubano y se convierte en su especial defensora junto a María Teresa de Rojas, *Titina*, así la llamaban sus íntimos. Una elegante dama resuelta, emprendedora, muy culta, amante de las artes y apasionada de los estudios históricos, paleógrafa célebre, a ella se le debe la primera restauración auténtica del Palacio Pedroso, por dentro y por fuera así como su enorme fachada.

Igualmente pudo devolverle la magnificencia a la iglesia de Santa María del Rosario, conocida en La Habana como la *Catedral de los campos*, una de las iglesias favoritas del pueblo cubano, según Esperanza Figueroa, “este delicado trabajo costó menos de treinta mil dólares” (1983: 9).

Ya hemos subrayado que fue *Titina* quien impulsó el proyecto de la habilitación de la casona de la Quinta San José, una antigua propiedad de su familia, que había heredado, y que estaba muy bien situada en La Habana, en las proximidades del barrio de Pogolotti, en Marianao. Juntas, *Titina* y Lydia, le devolvieron todo el esplendor histórico de la casona colonial dándole la apariencia de un museo abierto al mundo y, a la vez, habitable, que sirvió de hogar para las dos antes del forzado exilio.

La Quinta de San José no sólo se convirtió en un lugar de fábula para ciertos círculos de la intelectualidad; en aquel portal de arquitectura neoclásica recibían a un José Lezama Lima, a la escritora María Zambrano, al amigo pintor Wifredo Lam, lo mismo que a *babalawos* de renombre. Los informantes para los trabajos de campo de Lydia, provenientes de las más humildes casas marianenses, coincidían a veces con el marchante de arte Pierre Loeb o con la millonaria mecenas Josefina Tarafa. Las palabras elevadas de Lezama Lima venían a reafirmar la reputación del que fue el gran proyecto patrimonial de Lydia Cabrera y Teresa de Rojas:

Tener una casa es tener un estilo para combatir al tiempo. Combatir al tiempo solo se logra si a un esencial sentido de la tradición se une la creación que todavía mantiene su espiral, que no ha dejado aún de transcurrir. El que tiene una casa tiene que ser bienquisto, pues la casa produce siempre la alegría de que es la casa de todos. (Lezama 1958: 309).



Fig. 19: “Lydia Cabrera (derecha), Titina (centro) en San José” (1950-1959).

Con el apoyo incondicional de *Titina*, Cabrera pudo elaborar buena parte de su obra antropológica más abundante, *El Monte* (1954), *Refranes de negros viejos* (1955), *Anagó* (1957), *La sociedad secreta abakuá* (1958) y allí pasan veinte años que son también los de su mayor privacidad en Cuba, donde lidiar el tiempo “y los monstruos”, que Mabel Cuesta describe como “homofobia cultural e internalizada, suspicacias en torno a su relación, desmanes de la República repetidos hasta hace tan poco” (2015: 17). Dos décadas que les permitirán consumir deseos propios e intelectuales en pareja y desarrollar una labor etnográfica conjunta muy fecunda por la Cuba más guajira,

compilando cánticos, obras de arte, identificando informantes, estableciendo,

una vez más, redes de amigas que resultarán tan indispensables a la obra de Cabrera —en tanto que sostenedoras financieras y emocionales— como sus propias amantes. (Cuesta 2015: 17)

José Quiroga (1999) propone, al respecto, que esta entrega antropológica de Lydia Cabrera y la tarea que emprendió después para difundirla con su escritura, fue el modo alterno de contar la otra identidad, “su manera propia de evasión” y “su mejor modo” de expresar “el deseo lésbico que la acoge”, pues

escaparse, evadirse son métodos iguales para plasmar las experiencias y no necesariamente para negarlas. No implican fracasos en la declaración sino que establece modos alternos de decirlo [evasion, avoidance are all modes of praxis and not necessarily forms of denial. They do not imply failures of utterance but rather particular ways of saying it]. (Quiroga 1999: 80-81)



Fig. 20: “María Teresa de Rojas y Lydia Cabrera (1970-1979)”.

Con *Titina* se enraíza esa alteridad de Lydia Cabrera que pudo serle arrebatada en las relaciones anteriores, al menos logra solidificar una vida serena que le acompañará hasta el final de su camino rodeándose de convenientes cómplices de su otredad y su vida etnográfica, como Josefina Tarafa, Amalia Bacardí, Isabel Castellanos:

una red de sores que aseguran que su pensamiento antropológico y sus deseos prohibidos puedan ser dichos de manera central a través de intersecciones en donde consigue dar voz a saberes marginales tan proscritos como la cultura de herencia africana en Cuba y el deseo homoerótico femenino. (Cuesta 2015: 18)

Mujeres cercanas que las sustentarán durante décadas y que, de algún modo, responden a esta lógica de “deseo lésbico” ocultado capaz de manifestar una identidad a través de los proyectos antropológicos. La figura de Josefina Tarafa, la amiga de siempre, es fundamental en las labores de campo, “amable y entusiasta, mujer llena de virtudes” (Bolívar y Del Río 2000: 33), anfitriona en las investigaciones y fotógrafa en algunas, introductora, medianera con los informantes, su entrega se encuentra plasmada en obras tan relevantes de Cabrera como *La Laguna Sagrada de San Joaquín* (1973), o las grabaciones para los discos *Canciones de batá, bembé y palo, Ritmos y canciones para los Orishas y Música sacra afro-cubana de los campos* (2001 [1957])⁶⁰, que se publicaron en Estados Unidos y cuyos derechos Tarafa cedió íntegramente

en un gesto que además de simplificar temas burocráticos muestra una vez más gran confianza y urgencia de encontrar medios de vida frente las estrecheces económicas que sufren la antropóloga y su compañera en Miami. (Cuesta 2015: 21)

Josefina Tarafa continuó el contacto con Lydia Cabrera y María Teresa de Rojas en Miami-Madrid-Miami, también desde su exilio en Elba, Roma, o Suiza, y en las cartas las llamará “Cabras” o “Cabritas” (Hiriart 1980). Si viajamos a la época de las grabaciones de 1956, en *La laguna sagrada de San Joaquín*, Lydia Cabrera detalla precisamente ese apoyo total que recibió de la familia Tarafa agradeciendo, en concreto, a:

60 En la cubierta de los tres discos, editados en el exilio, se puede leer: ‘from the historic recordings of Lydia Cabrera and Josefina Tarafa’ [de las históricas grabaciones de Lydia Cabrera y Josefina Tarafa] (Cabrera y Tarafa 2001).

la Srta. Josefina Tarafa, a cuya tesonera y generosa colaboración se debe esta grabación, instalase entre ellos su Ampex 600, mientras entonaban sus cantos y batían sus tambores al aire libre. Al igual que las cámaras fotográficas, estas otras máquinas brujas, que recogen todos los sonidos de la tierra y la voz humana que queda en ellas encerrada. (Bolívar y Del Río 2000: 33)

La complicidad sería mutua entre más que amigas “entendidas”, cuyo círculo se abre también a la filósofa andaluza María Zambrano, precursora de los pensamientos feministas de la intelectualidad europea, “cuya influencia es sólo comparable a la de Simone de Beauvoir, Hananah Arendt y Simone Weil” (Cámara 2010: 38), quien llegaría exiliada a La Habana en 1936 y esa misma noche conocería a un joven poeta José Lezama Lima en la Bodeguita del Medio (Arcos 2007: 13). Toda una premonición.

El exilio de la discípula de Ortega en Cuba establece vínculos intelectuales indudables además de con Lezama, con Vitier, Fina García Marruz, Eliseo Diego, Virgilio Piñera, Fernando Ortiz, José María Chacón y Calvo, pero también con Lydia Cabrera, María Teresa de Rojas y con la propia Josefina —*Fifi*— Tarafa. Las veces que reside en La Habana, en el período de 1949 a 1953, María Zambrano y Josefina —*Fifi*— Tarafa se frecuentarán y este vínculo le lleva también a estrechar lazos en torno a las residentes amigas de la Quinta San José. En alguna ocasión Lydia Cabrera la llevará a conocer el mundo espiritual de los afrocubanos, donde “le dijeron que pertenecía a Obatalá, el dios mediador, armónico y de la cabeza” (Arcos 2007: 52).

Los connivencias varias serán devueltas a modo de palabras y María Zambrano dedicará, entre otros, el artículo “Lydia Cabrera, poeta de la metamorfosis” (1950), publicado en *Orígenes* y motivado por la publicación de Lydia Cabrera *¿Por qué? Cuentos negros de Cuba* (1948), o “El estilo en Cuba: la quinta de San José” (1952), que publicó en las páginas de *Bohemia* resaltando la importancia patrimonial de la Quinta habanera:

No es obra del azar; unas manos que saben y sienten la han ido llevando hacia su perfección. Y al verla se dice: “Así debió de ser exactamente, ella y la vida en Cuba”. La imagen coincide con la nostalgia que la precediera; es la

realización de lo que se esperaba por quienes llegaron a la Isla habiéndola soñado. (Zambrano 1952: 39)

Palabras que también entregará a Josefina Tarafa en la correspondencia que pervive entre ellas, como el siguiente fragmento que le dirige en marzo de 1951, desplazada temporalmente a París:

parte de mi vida y de mi corazón están unidos a América y concretamente a un país más que a ningún otro que se llama Cuba. La idea de que yo me despida de ella definitivamente me es insoportable y aunque tuviera millones, no lo haría, no podría renunciar a volver a ella, incluso a enseñar, sí, a enseñar a esas gentes que me han oído con lo mejor de su alma [...] que me han ofrecido lo mejor y que han hecho surgir lo mejor que yo tenía para ofrecérselo [...] estoy ligada a él y no quiero cortar esa ligadura; pertenece a lo más bello de mi vida, a pesar de que haya traído sufrimiento. Nos duele lo que queremos y lo que forma parte de nuestra vida. (cit. p. Arcos 2007: 48)

Estos años cubanos de mayor intimidad entre *Titina* y Lydia Cabrera, también lo serán para sentir a las otras confidentes. Las fotos que se conservan muestran a Titina peinando a Lydia o disfrazadas para recibir a amigas como María Zambrano (Cuesta 2015: 17).



Fig. 21: “De izquierda a derecha: María Zambrano, Lydia Cabrera, Julia García Lomas and María Teresa de Rojas”.

Los pretextos a lo largo de la madurez, la interacción constante entre identidades periféricas solidarias incluye otros perfiles dentro y fuera de Cuba, los que insinúan una lealtad muy cabal. Amalia Bacardí fue la gran amiga de la infancia que Lydia Cabrera recuperó en el exilio, alguien que pudo apoyarla económicamente, a ella y a *Titina*, inventando pretextos muy heterosexuales para consolidar el sustento financiero incondicional, como aquella ocasión que Lydia Cabrera reconoce en que se decidió mucho más que la reedición de *El Monte*:

Pasé mucho tiempo sin escribir [...] Un día, una amiga de la juventud, a la que volvió a unir el exilio y la labor de información que un grupo de cubanos hacíamos en colaboración, se le ocurrió que reeditara *El Monte*. Fue el año 1967. –No tengo dinero, le respondí. ¡Yo te lo presto!–. El libro cubrió gastos, pero mi amiga se negó a aceptar que lo pagase. Me hizo bien, pues volví a trabajar... Esta buena amiga, “que no se consuela de ser una desterrada”, según me confiesa desde Madrid en su última carta, es Amalia Bacardí, hija del escritor cubano Don Emilio Bacardí. (Hiriart 1978: 96)

La situación de la pareja era precaria. Habían salido de Cuba en 1960 sin mucho más que la incertidumbre. Según documenta Mabel Cuesta, ni Lydia ni Titina aceptaron en el exilio la idea de pedirle ayuda económica al gobierno americano,

Argüían que no habían trabajado en este país y que, por tanto, no habían cotizado, y en consecuencia nada les correspondía. Es en este marco de elevada catadura moral que la presencia de las amigas y colaboradoras cobra una significación harto mayor en tanto que recurso de supervivencia y, a la vez, resulta fácil intuir cuánto conflicto interior debió suponer el aceptar pasivamente el apoyo que Bacardí o Tarafa les brindaran. (Cuesta 2015: 19)

Menos aún la posibilidad de ganar dinero a costa de la santería aprendida y documentada, pues ser santero era algo que, para Lydia Cabrera se había convertido “lamentablemente” en “un comercio”, tal y como llega a explicar en más de una

conversación y entrevista que en seguida detallamos:

Sé que hay muchos santeros en Miami, pero me temo que eso se vuelva un comercio. Yo hubiera podido ganar mucho dinero aquí. Porque me demandaban las consultas por teléfono. “Quiero que me dé una consulta, que le pago lo que usted me pida”. Pero dije: “No puedo, no estoy iniciada”. Yo no tenía cara para tomarle el pelo a nadie. (Hasson 1988: 96-97)

Respeto profundamente todas las religiones y al que sinceramente cree. Sé que mucha gente piensa que soy Iyalocha (santera), pero no estoy iniciada en la “Regla lucumí”; me piden “consultas” y no me creen cuando les digo que no puedo complacerlos porque, como se dice “no he hecho Santo” –no, no estoy iniciada. Si pudiese engañar a la gente me hubiera enriquecido dando consultas. (cit. p. Hiriart 1978: 173)

Con Amalia Bacardí hubo, por tanto, otro tipo de colaboraciones con que ganarse el sustento, otra serie de pedidos donde la propia Bacardí les solicitaba que se desplazaran a Madrid, pues “quería reeditar las obras de su padre, Don Emilio, y fuimos a ocuparnos de la impresión y corrección” (cit. p. Hiriart 1978: 97). Gracias a esta invitación “escribí en España *Yemayá y Ochún*, empezada en Miami, y *La laguna sagrada de San Joaquín*” (97). Esos apoyos y protecciones desde la amistad heterosexual de Bacardí les dota de cierta independencia y supervivencia económica, como explica también Mabel Cuesta, lo que permitirá “justamente desde su heterosexualidad de tendencia normativa”, no cerrar las puertas a la amiga de la amiga, por el contrario, “incluye a Titina en los proyectos intelectuales” de Cabrera para poder compensarla a cambio. (Cuesta 2015: 19-20)

Amalia Bacardí y esas amistades que jamás trazan o rozan la homofobia hacia ellas, sino una hermandad cómplice e íntegra, como también ofrecieron Eugenio Florit o Isabel Castellanos⁶¹, hacen del propio exilio dentro del exilio una estancia cálida,

61 Como también nos ha alumbrado Mabel Cuesta en su artículo, solamente hemos destacado aquellas relaciones y apoyos que se establecen entre algunas de las mujeres determinantes en la trayectoria de Cabrera por la dimensión biográfica que nos aportan, “pero muy larga es la lista de amigas que apoyan a

armónica, para Cuesta,

hacen del lugar un sitio menos estático, acaso acogedor en la belleza de los suaves desplazamientos de fangos o arenas que permanecen intactos una vez que el cemento es excavado, desaparecido. (Cuesta 2015: 20)

La figura de Lydia Cabrera se abre, finalmente, a la conciencia periférica y a la plenitud. El “cemento” ya no de Miami, sino de los “otros” exilios, quedará diluido tras un pacto implícito entre damas, una alianza que sólo reconocen *ellas*.

–Como mujer, ¿se siente satisfecha con su vida? –Si el mismo Creador me preguntara ¿quieres volver a vivir tu vida? Le contestaría: –¡Sí Señor, de cabo a rabo!, y le daría las gracias por todos los años que viví, hasta por los malos. Satisfecha no es la palabra: Agradecida. La vida me trató muy bien, quizá demasiado, pero es posible que lo que para mí representa la felicidad —la relativa felicidad a la que podemos aspirar—, no lo sea para otros. Nunca fui ambiciosa, ni pedí peras a un olmo. Por lo vivido y por todo, hasta por la experiencia de haberlo perdido todo —menos el humor—, le doy gracias a Dios. (cit. p. Hiriart 1978: 179)

Cabrera y Rojas durante sus años de exilio de los más diversos modos. Destacando entre ellas Isabel Castellanos, quien la cuidara hasta su muerte y que es hoy su albacea” (Cuesta 2015: 23).

3. LYDIA CABRERA EN LA LITERATURA

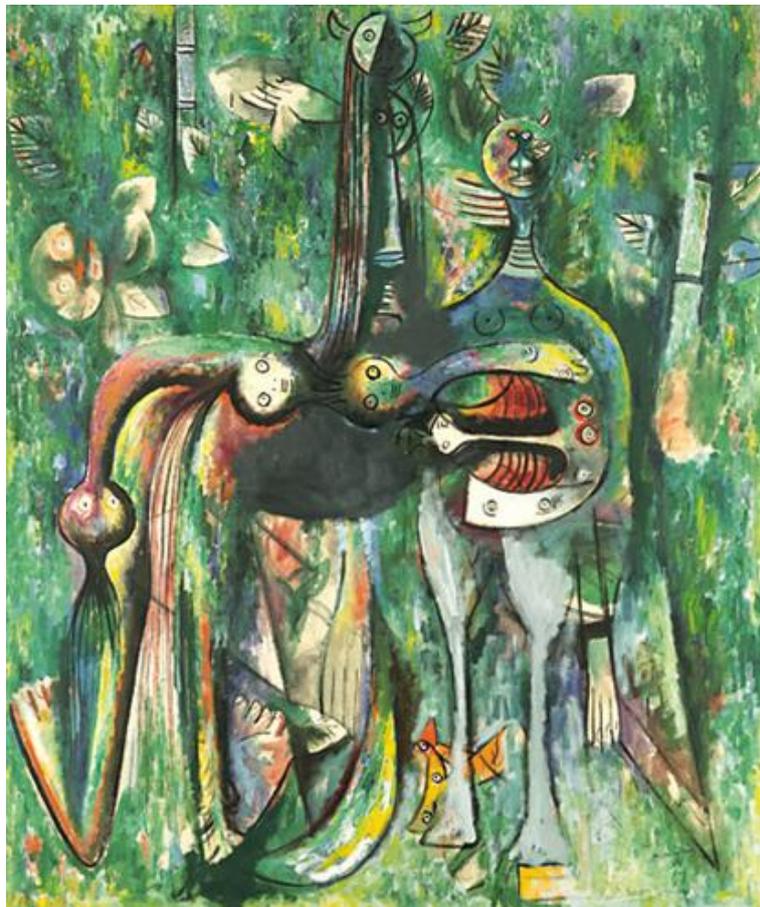


Fig. 22: “Le Sombre Malembo, Dieu du carrefour”, Wifredo Lam.

“La libertad no necesita alas, lo que necesita es echar raíces”.

Octavio Paz

La figura intelectual de Lydia Cabrera es tan heterogénea que resulta ciertamente difícil abarcar todas sus resonancias. De entrada, nuestro “hechizo verbal” prefiere dejarse sorprender por esos primeros años —“¿casuales?”— de su trayectoria literaria, donde las “magias” alimentan los primeros cuentos y los iniciales trabajos de campo. Original y precursora, a la vez que “impecablemente científica” (Castellanos 1993: 188), Lydia Cabrera dio un vuelco sobrenatural a las letras cubanas de la época coaccionándolas a percibir África desde unas dimensiones simbólicas nuevas y colosales.

En los preludios que Fernando Ortiz escribiera para la edición de 1940 de *Cuentos Negros de Cuba*, el antropólogo valora la pureza artística de Lydia Cabrera, apuntando determinantemente hacia la negrura de la obra, pues, como asegura en su “Prólogo”, los relatos penetran en “los ecos de una raza subyugada” conservando “su original africanía” en “una fase africana apenas contaminada por su culturación en el ambiente blanco” (Ortiz 1989: 32). El antropólogo dirige sus palabras, en los primeros párrafos, a quien quiso malinterpretar la belleza y frescura de los veinte relatos “aludiendo a la profunda inmoralidad” o a la “ignorancia” de la autora para “distinguir el bien del mal”. Ortiz embiste con elegancia contra “esas visiones” aseverando que “no son sino las perspectivas que arrancan” del

ángulo prejuicioso, el del blanco, quien enjuicia al prójimo negro desde su propia moralidad y sus reacciones, aquéllas que su blanca civilización le señala y que él define como *la moralidad* y *la justicia* [...] Quizá bastaría imaginar a los negros de África, cuya alma se refleja en estos cuentos, en un nivel algo semejante al arcaico mundo de Grecia, de Etruria o de Roma, para obtener una aproximación analógica. (1989 [1940]: 32)

A fin de entender la narrativa de Lydia Cabrera, es conveniente familiarizarse, por tanto, con el proceso de la esclavitud en las Antillas, Cuba, la República Dominicana, Haití, Puerto Rico, pero, creemos que, a la vez, se hace necesario comprender que en la religión, como plantea Sara Soto, es “donde mejor se canaliza todo ese dolor y sufrimiento de la esclavitud” (Soto 1988: 7). No nos corresponde en esta vía de investigación ahondar en la religiosidad de los pueblos caribeños, pero acercarse a sus claves nos permite valorar la dimensión con que este fenómeno caracteriza a las gentes afrocubanas y, al mismo tiempo, cómo influye en la propia escritura marcadamente africana de Lydia Cabrera, quien persiguió las huellas de su pasado ancestral entre bohíos, lagunas, babalaos y cantos.

La fuerte ideología religiosa que coexiste en Latinoamérica tomó dos caminos primordiales, el de las prácticas de origen blanco y el de las confesiones del resto de la población. Las personas blancas, por lo general, siguieron la fe de la Iglesia Católica, pero el pueblo mestizo latinoamericano desarrolló una fusión entre la religión católica y las creencias heredadas. En las “Antillas Verdes”, estas prácticas heredadas eran seguidas sólo por la africanía esclava (aunque hoy todos participan de ellas) y Cuba fue una de las Islas que más personas africanas recibió en la época esclavista.

Del mismo modo, para entrar en el código de la escritura dinámica de esta prolija autora cubana, auténtico caudal sensorial de “originalidad, plasticidad y colorido”, es necesario apreciar la literatura de quienes la precedieron en el tema negro y de quienes fueron sus contemporáneos (Soto 1988: 8).

Lydia Cabrera es una de las intelectuales más polifacéticas de Cuba. Desde su perfil de antropóloga, etnóloga, escritora, “y sobre todo intérprete”, traza una personalidad creativa que recoge, en palabras de Sara Soto, “la esencia” de una comunidad que ha guardado todas sus “supervivencias, creencias y animismo”, un “pueblo” donde la raíz ancestral se presenta “vitalizadora y eterna” y, en este sentido, “la revelación del mundo mágico afrocubano en la literatura se la debemos, principalmente a Lydia Cabrera” (Soto 1988: 8). La aportación africana que nuestra autora ofrece a la narrativa contemporánea será, por tanto, significativa y, en este aspecto, habremos de valorarla ligada a la órbita artística e intelectual que maneja, referente fiel de todo un contexto de estéticas e influencias diversas.

3.1. Contexto artístico.

Cuando Lydia Cabrera llega a Francia, Europa vivía el auge de un arte con nombre propio que estaba viviendo su propia revolución. “De Este a Oeste” las capitales europeas desarrollaban ese impresionante protagonismo artístico, Moscú y Viena (que no imaginaban las terribles convulsiones que las harán desaparecer por completo); en el panorama de Centroeuropa, Berlín, Zúrich, Munich y Bruselas; en la periferia, Londres y Barcelona; “y París en el centro neurálgico del continente ostentando la capitalidad por excelencia” de de las artes europeas (Preckler 2009: 244).

París bullía de arte y la bohemia se encontraba en su esplendor y los espíritus artísticos venían a plasmar la efervescencia de una época sugestiva que aunó simbolismo, renovación y ruptura. Como apunta también Ana María Preckler,

la mayoría de los genios que el arte había dado en el cruce de los siglos XIX al XX se encontraban, se habían encontrado o se iban a encontrar en la encrucijada de aquella ciudad mítica. (2009: 244)

En otras dimensiones culturales, la música brillaba con partituras etéreas como las de Claude Debussy (1862-1918) con *El Claro de Luna*, sonata publicada en 1905; por otro lado, las mágicas notas del inspirador Erik Satie (1866-1925), con esa forma de ejercer asociaciones místicas inigualables entre pensamiento, esoterismo y partitura, que transportaban a otros planos de existencia; la apoteósica *Resurrección* o *Sinfonía n° 2* (1897) de Gustav Mahler (1860-1911); o el erótico e inigualable *Bolero* (1928) de Maurice Ravel (1875-1937); la también bohemia gitana de las danzas enigmáticas de *El Amor Brujo* de Manuel de Falla (1876-1946), compuesto entre 1914 y 1915, un ballet mágico que se sustenta en el fuego como un ente poderoso y macabro que quema el corazón de la joven Candelas, hipnotizada por el amor fatal, sombrío, enloquecedor del espíritu del gitano que la persigue desde ultratumba (Burnett 1979: 94); en otro orden musical, aparecen las alas cosmogónicas de la *Opus n° 9 en Mi menor* de Antonín Dvůřák, más conocida como la *Sinfonía del Nuevo Mundo*, una obra que nos resulta no sólo fascinante, sino que nace fruto de la inspiración que despertaron en el músico los

espirituales afroamericanos y la música nativa americana durante su estancia en Estados Unidos (Pérez Gutiérrez 1985: Vol. 1-2-3).

Antes del estreno de su *Sinfonía del Nuevo Mundo* en Nueva York (1893), el propio compositor afirma, premonitoriamente, que la música norteamericana debía “construirse partiendo de lo que se conoce como melodías negras” de América, pues descubren “todo lo que se necesita para una escuela de música digna y grande” y, a su juicio, “son patéticas, tiernas, apasionadas, melancólicas, solemnes, religiosas, enérgicas, alegres, desenfadadas o lo que se quiera” (Souther 2001: 285).

Estos giros espirituales negros en la música del compositor Dvřák perviven en su posterior *Opus 96*, conocida como *Cuarteto Americano* (1894), una influencia que nos resultará, sin duda, premonitoria, ante la sublime explosión artística negra que estaba por llegar a Europa. El músico regresa a Bolonia, en 1895, con las máscaras negras en el imaginario de sus partituras, en el mismo momento en que, al menos en la Antillas, se vive un ambiente de agitación, exaltación y reivindicación de los nacionalismos y derechos de las personas negras.

Las músicas de tintes afroamericanos y las oriundas del otro continente tampoco tardaron demasiado en aparecer en París, la Samba de Brasil, el tango de Gardel con su arrabal, o el *blues* y el *jazz* americanos vuelven locos al ambiente y la bohemia parisina. La burguesía afrancesada no había escuchado antes nada igual, el “color negro se llevaba” y lo iba a impregnar todo, también el arte pictórico y las líneas de pensamiento de los intelectuales.

Lydia Cabrera llega a la capital francesa en esta época fabulosa de entre las dos guerras mundiales. No había tarde, como recuerda bien Esperanza Figueroa en el “Prólogo” a la obra de Cabrera, *Cuentos para adultos niños y retrasados mentales* (1983), en que no se disfrutara de un concierto, se inaugurara una exposición o se presentaran textos:

Sylbia Beach publicaba a Joyce y a todos sus amigos; Picasso y Braque establecían sus opuestas direcciones; el joven Dubuffet inventaba *l'art brut*. Lydia Cabrera recordará a los orishas en las conferencias de Georges Conteneau y conocerá a los escritores más conocidos de París, desde Lucien Lévy-Bruhl y

Paul Valery hasta los más jóvenes iniciadores que iban a señalar nuevos caminos, como Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire y la pléyade surrealista. (Figuroa 1983: 7-8)

El círculo que Lydia Cabrera frecuentaba esos años de la década de 1920, como ya hemos valorado en páginas anteriores, comprendía a su querida escritora venezolana Teresa de la Parra, la pintora cubana Amelia Peláez, la gran escenógrafa rusa y pintora Alexandra Exter, amiga y colaboradora, además, del inolvidable Mayakovsky (1893-1930) y el escritor francés Francis de Miomandre (1880-1959). La escritora cubana se dedica a sus libros y a sus cursos, pero el París al que llega ya era, en los albores del siglo XX, la cuna de las modas intelectuales, del exotismo, de la buena vida del modernista *dandi* y el centro donde confluyen las figuras emblemáticas que iluminarían ese período, tanto francesas, Baudelaire, Valery, Klimt, Braque, Duchamp, Matisse, Pignon, como artistas de todo el mundo, Kandinsky, Mondrian, Joyce, Brancusy, Darío, Hemingway, Beckett, Brecht, Kahlo, Buñuel, Chagall, Picasso, Dalí, Miró (Phaidon 2006).

Los movimientos pictóricos y las influencias vanguardistas se desplazan progresivamente por los barrios parisinos célebres: desde *Montmartre*, centro del cubismo, a *Montparnasse*, el barrio cuna de la bohemia de la década de 1920 y del posterior Surrealismo —donde además florece el Dadaísmo que había nacido en Zurich (1915)—, hasta el barrio del distrito VI de la ciudad, *Saint-Germain-des-Prés*, escenario del pensamiento más existencialista; o también se extienden hacia aquel Barrio Latino territorio de efervescencia política y de las revueltas del 98, a donde había emigrado en 1848 Jules Verne (1828-1905), el gran novelista francés (Preckler 2009: 42-47).

La ciudad se reafirmó a sí misma como un crisol de talentos, un símbolo de la libertad e inspiración artística, el punto de encuentro de quienes buscaban una metrópoli romántica, pero también transgresora a las puertas del *Moulin Rouge* y sus míticos primeros *striptease*. París atraía por sus salones, sus clubes nocturnos en los márgenes de la ciudad, desde donde germinaron las variadas expresiones de “desprecio por los valores morales” de las generaciones anteriores, la sátira irreverente a los conceptos establecidos que alcanzará hasta a la célebre y paradigmática “Mona Lisa”, que en

manos de Marcel Duchamp (1887-1968), quedará ambigua, con bigote y *perilla* a lápiz.

La oleada de fascismos empieza a tragarse a toda Europa y en este contexto, el ambiente parisino y los surrealistas de la década de 1930 no dejarán de reflejar el horror de unas guerras que ya se presienten y que se desatarían en España, con la Guerra Civil de 1936, y en el mundo con la II Guerra Mundial de 1939. El arte se llena de fetichismos, de un culto al absurdo que atraerá lo mismo que indignará. Salvador Dalí es buen exponente de un panorama heredero de las teorías psicoanalistas de Freud, de los manifiestos de André Breton, pero, a la vez, de un arte que vivía su propia revolución con las manos, con los corazones y con las mentes de aquellos hijos de la eufórica y artificial Belle Époque: los artistas que protagonizaron la eclosión de las vanguardias (Preckler 2009: 244).

Al igual que Dalí, Lydia Cabrera fue uno de los espíritus de la modernidad ciertamente anacoretas, con sus peregrinajes, sus meditaciones sobre la vida y las gentes afrocubanas, a pesar de ser heredera de esa clase culta cubana que protagonizó los cambios culturales de la época y que se alimentaba de los ideales de la Revolución rusa, la Revolución mexicana, las reformas del movimiento argentino de la Universidad de Córdoba, con José Martí a la cabeza (Soto 1987: 27).

Por suerte, para acercarnos a los contextos de sus primeros *Cuentos negros*, tan originales, no se precisarán ni “extravagancias analíticas” ni demasiadas “etiquetas”, manteniendo la aclaración que también hiciera Esperanza Figueroa, bastará con recordar que “la labor lydiana” de esta hija de su tiempo, la tarea que emprenderá como recuperadora de los mitos cubanos, que habían quedado fragmentados tras la colonización y el mestizaje (indios/ negros/ blancos), será “lidiar con la verdad íntima del pueblo” (1983: 11).

3.2. La modernidad de Lydia Cabrera.

‘Once upon a time, there was a king who had one only daughter.

The king said: –any man who can give me
a story without an end can marry the princess’⁶².

Afro-american Folktale

“La jirafa dijo:

–Señor, mi deseo es tener sabiduría.

.–Bien dicho, a partir de ahora no hablarás,
pues los charlatanes son unos necios.

En cambio, los sabios callan...

Por eso la jirafa lo ve y lo oye todo,
pero nunca emite sonido”.

Fábula Tradicional africana

“Todo lo escrito en ellos era irrepitible
desde siempre y para siempre

porque las estirpes condenadas a cien años de soledad
no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra”.

Gabriel García Márquez

Mucho seguirá debiéndole la Literatura al eterno Cervantes por haber anticipado la modernidad, no sólo en *El Quijote*, sino también en las *Novelas Ejemplares*⁶³. La crítica ya se ha encargado ampliamente de esbozar ese modo único con el que el “Príncipe del Ingenio” barajaba el arte de la concentración y el arte de la sugestión en sus obras (cit. p. Rosales 1969: 10). Formulándolo de otro modo, Cervantes no buscaba

62 Cuento tradicional Afroamericano: “Érase una vez existió un rey que tenía una hija única. (Un día) Dijo el rey: –cualquier hombre que sea capaz de ofrecerme una historia sin final podrá casarse con la princesa”. Traducción propia, “Cuento tradicional Afroamericano” de *African American Folktales* (1985).

63 “Cuando se dice, y se repite, que Cervantes es el creador de la novela moderna, todos pensamos, juzgando sobre seguro, que ha ganado este título escribiendo el *Quijote* [...] Mas no es orégano todo el monte [...] La crítica se quijetiza también un poco al tocar este punto y, así, escribe Próspero Merimée que el estilo de las *Novelas Ejemplares* es superior al de la primera parte del *Quijote* [...] Para zanjar el pleito conviene que busquemos un árbitro imparcial; la mejor opinión es la del público, pues la verdad suele hacerse entre todos, y es que las *Novelas Ejemplares* tuvieron en España, durante el siglo XVII, mayor aceptación aún que la inmortal novela cervantina” (Rosales 1969: 9).

que los sucesos fueran reales o *ejemplares*, al elegir sus tramas, sino más bien que tuvieran un carácter insólito y sorprendente (Rosales 1969: 11). Las páginas cervantinas están plagadas de hechos que parecen verosímiles. ¿Cómo entender, entonces, el episodio de las brujas *Camacha*, *Montiela* y *Cañizares*, en *El Coloquio de los Perros*, los dos humanizados perros *habladores*, Cipiión y Berganza, “los perros de Mahudes”, de aquel “limosnero del Hospital de la Resurrección”? (Cervantes 1969: 145). Sólo desde la fusión de profecías y sucesos fabulosos con detalles realistas que acaban por parecer no sólo verosímiles, sino posibles.

Entrada la modernidad, los microrrelatos, entendidos desde el significado y el valor que ha desvelado Pérez Galdós, “representan el primer albor de la gran novela” donde el creador o creadora puede apropiarse de sus características “para formar un cuerpo multiforme y vario, pero completo, organizado y uno, como la misma sociedad (Galdós 1870).⁶⁴

El microrrelato, pues, como forma de creación literaria que permite, igual que a don Benito, “mirar de cerca las estrellas”, sumado a esa atracción casi poética que suscita la intensidad de la breve estructura narrativa que tiene y, si lo aderezamos, además, con el ingrediente esotérico y sobrenatural, tan antiguo como la misma Literatura, conforma una miscelánea desbordante que tuvo una profusión insospechada entre los escritores de la edad contemporánea (comenzando sus ecos desde finales del siglo XVIII).

Ya adelantaba Ricardo Gullón, cuando trató de explicar la vasta corriente esotérica que influyó en los artistas del modernismo literario hispánico en “El esoterismo modernista” (1979), que las doctrinas apreciadas procedían de las religiones orientales y las hindúes, del pitagorismo y los textos gnósticos, de la Cábala hebrea y de la teosofía. Una atracción al misterio “confirmable en” escritores “nostálgicos del pasado” completamente seducidos por las sociedades secretas e iniciados en algunas de ellas, quienes, según Gullón, sustituyeron “por otras divinidades, el Dios cuya muerte había proclamado Nietzsche con tan enfática energía” (1979: 69).

La temática sobrenatural estaba ahí, sólo había que retomarla de la primera

64 Benito Pérez Galdós, “Observaciones sobre la novela contemporánea en España”, en *Revista de España*, Madrid, 1870.

sociedad espiritista que el historiador Méndez Bejarano (1857-1931) situó en el mismísimo Cádiz, en el año 1855 (Méndez 1929: 515), aunque la vertiente fantástica del cuento literario de finales del siglo XIX y principios del XX, en España, tomará su inspiración de fuentes complementarias. Por un lado, la corriente tradicional que sigue recorriendo la literatura española (Ros de Olano, Zorilla, Alarcón, Valera), por otro, las tendencias europeas de la tradición romántica o neorromántica de la escuela gótica, con sus ambientaciones terroríficas y misteriosas (los ecos de Walpole y Hoffmann, continuarán en Espronceda o Bécquer) y, en igual grado de influencia, las poderosas narraciones de Poe, donde lo sobrenatural cobra dimensiones realistas propias del olfato de un detective y “la precisión de un matemático” (Izquierdo 1994: 18), influencias, éstas, que destacarán, sobre todo, con Antonio de Alarcón y Emilia Pardo Bazán.

Si Lydia Cabrera respiró el inicio de la República cubana de Tomás Estrada Palma, en 1902, se formó en el París de entreguerras, vivió la España de 1936 y sufrió la diáspora del exilio cubano tras la Revolución de Fidel Castro, en 1959, por qué iba a escapar de las ricas influencias de la época. La escritora fue horma singular de su tiempo y deudora de una “madre patria” literaria que aparecía palpitando entre el apogeo de su “edad de plata”⁶⁵ y las Generaciones del 98, del 14 y del 27, además del Modernismo.

Tras el precedente de la utopía espiritista de Manuel Corchado con *Historia de Ultratumba* (1872) abundaron otras páginas cargadas de fantasías esotéricas que no tardarían en escribir Eduardo Holmberg o Valle-Inclán, preocupados más por la belleza estética que por valorar la legitimidad de las fuentes incorporadas. Según avala Gullón, la simbología arcaica les proporcionó múltiples “estímulos para la fantasía”, unas posibilidades de renovación de ideas “nebulosas”, que lejos de ser un obstáculo, “eran un aliciente” dentro de sus obras (1979: 70).

De un modo u otro, los modernistas incursionaron en el misterio y lo esotérico aspirando a recuperar la trascendencia literaria. El Rubén Darío más fabulador, como

65 Un período que el investigador Juan Ignacio Ferreras ha considerado “fiel reflejo” de la sociedad nueva que despertó tras *La Gloriosa*, la revolución burguesa del 68 (recordemos que el propio Raimundo Cabrera, padre de Lydia perteneció a esa Generación). Al respecto, en un breve fragmento de “La Generación de 1868”, Ferreras añade que “en once años escasos nos encontramos con la aparición de novelistas como Pérez Galdós, Valera, Pereda, Alarcón, Pardo Bazán y Palacio Valdés; inmediatamente a continuación aparecerán las obras de Ortega Munilla, Octavio Picón, Clarín, padre Coloma, Matéu, López Bago y otros” (1973: 418).

apuntáramos en los preliminares de nuestro estudio, aquel que ya en 1893 sumaba “escritos que los nerviosos no deben leer nunca de noche” (1982 [1976]: 107), hizo desfilar por sus páginas un mundo de espíritus, herméticos orígenes, mahatmas, faquires, gurús, *salomones negros* de “inaudito azabache”⁶⁶, constituyendo lo que José Olivio Jiménez describe como un auténtica “enciclopedia parcial de lo oculto” (Jiménez 1982 [1976]:19). En algún lugar de *El mundo de los sueños* (1911-1913), Darío llega a anunciar que “el espiritismo está llamado a prestar a la Humanidad servicios considerables” y “nos permitirá probar científicamente la revelación y el milagro” (1922: 22).

Igual que tantos espíritus inquietos de aquellos años, Rubén Darío aspiraba a unir el milagro de la ciencia y el milagro religioso y como expone en esa colección de ensayos, no logrará la conquista de lo Absoluto, “pero lo Absoluto se acercará tanto que se dejará divisar” y “quizá venga a la humanidad el desarrollo completo de un nuevo sentido” surgiendo “un Colón del más allá” (cit. p. Jiménez 1982 [1976]: 18).

En el mismo “Prólogo” a *Cuentos Fantásticos* de Darío (1982 [1976]), Olivio Jiménez apunta que la necesidad expresa de los escritores por superar el “trasnochado colonialismo espiritual de la América hispana del XIX” facilitó la tendencia a concebir una realidad literaria capaz de coexistir con sueños, visiones nocturnas, ocultismos, extraños misticismos. Una sugerente exigencia literaria que, sin duda, nos permite situar y ampliar la fuente cuentística de Lydia Cabrera hacia múltiples orillas, entroncando con las atmósferas místicas de todos los modelos: Rudyard Kipling, Edgar A. Poe, Wilde, Baudelaire, Lezama, Borges.

Pero, antes que buscar esas resonancias, únicamente, en los precursores del Modernismo (Martí, Casal, Gutiérrez Nájera y Silva), reinventar la estética de Rubén Darío o Antonio Machado en “demanda de la Belleza o de la Verdad” (Díaz-Plaja 1979: 59), y ser eco de Guillén, Carpentier, Lezama, Lydia Cabrera parece encontrar su verdadero manantial iniciático en la brevedad del cuento sobrenatural yoruba. El elixir de lo esotérico hará sonar sus tambores afroamericanos en *Cuentos Negros de Cuba* y los relatos aprenderán a danzar cercanos a los espacios de *Cuentos de la Selva* (1918) o de *Anaconda* (1921), ambos de Horacio Quiroga, en los que cobran vida intensa ríos,

66 El cuento “El Salomón Negro” de Ruben Darío fue publicado en *El Sol* (Buenos Aires), 1899 (1982 [1976]: 57).

animales del bosque y árboles sacados de las propias experiencias exóticas que el uruguayo viviera en las selvas del Chaco y de Misiones.

Cubanos y no cubanos, estos escritores excepcionales representan la contemporaneidad⁶⁷ de Lydia Cabrera. Con ellos compartió, en algunos casos, tertulias asiduas y curiosidades estéticas. También cuentos ¡y *sortilegios!*, pues todos proyectaron “lo específico de la magia” en el sentido de comunión total que interpretara Octavio Paz:

concebir al universo como un todo en el que las partes están unidas por una corriente de secreta simpatía. El todo está animado y cada parte está en comunicación viviente con este todo [...] De ahí que el objeto mágico se cubra o se desnude ante nuestros ojos, ofreciéndose *como lo nunca visto y lo ya visto*. (1983 [1974]: 49)

Lydia Cabrera gusta de la naturaleza que narran esos autores y despierta en ella la necesidad de explorar las sugerentes maniguas cubanas, las más antiguas posibles, las más negras y sobrenaturales, llegar al umbral de un arte mágico sembrado de distintas corrientes, modernas como centenarias o milenarias.

Aún nos sorprende entrar con esmero en alguna Historia de la Literatura y encontrar su nombre de escritora únicamente emparejado al de los más importantes ensayistas cubanos contemporáneos de la isla⁶⁸. No existe mención alguna de Lydia Cabrera como narradora, menos aún que sea catalogada dentro de la narrativa de ficción, de la cuentística fantástica cubana, donde resulta representativa. ¡No será porque cronológicamente quedara lejos de los otros!

67 Schopenhauer, De Quincey, Stevenson, Mauthner, Shaw, Chesterton, León Bloy, autores que se releen en la época y que inspiraban el espíritu de estos *dandies* de finales del siglo XIX y principios del XX, absolutamente regocijados en beber la intelectualidad de todas las fuentes posibles, en todos los idiomas posibles, de todas las épocas posibles.

68 Este es el caso de Giuseppe Bellini: “Entre los mejores ensayistas contemporáneos también merece destacarse a Fernando Ortiz (1881-1969), sociólogo e historiador, investigador agudo de las culturas africanas, autor de fundamentales estudios como *Los negros Brujos* (1905), *Los negros esclavos* (1916) [...]; su excepcional conocimiento del folklore y la mística negros le ha permitido darnos textos insustituibles. Con Ortiz citaremos también a Lydia Cabrera, igualmente valiosa intérprete del folklore afrocubano” (Bellini 1990: 680-681).

La primera obra cuentística de Lydia Cabrera es, a nuestro juicio, la que mejor plasma el terreno fronterizo de lo sobrenatural, sin concesiones a “réplicas”. La cubana sitúa su singular prosa primigenia en una trama de “negritud” alejada de aquellos contemporáneos. Nos aventuraríamos a afirmar que en *Cuentos Negros de Cuba* florece una aleación de “Negrismo modernista”, pues la obra incorpora ambas influencias, el gusto modernista esotérico ya apuntado y la temática de ruptura vanguardista concretada en la exaltación de un tribalismo negro. Algo que se percibe en tantas génesis cosmogónicas que se cuelan en las páginas de la obra, como la del relato “Los mudos”:

La primera noche, la luna apareció como un pelo. Luego, como el filo de una hoz transparente; luego, como una tajada de melón de Castilla chorreando su almíbar; luego... como la rueda de un molino; y al fin se desprendió y cayó en el boquerón de la noche, donde el Escondido Siempre, que nadie ha visto –el que está en el fondo de lo que no tiene fondo- machaca con una piedra las lunas viejas, para hacer estrellas, mientras viene otra luna nueva. (Cabrera 1989 [1940]: 184)

Cubiertos con una extraordinaria pincelada de ficción, esos fragmentos mitológicos se mantienen intactos en los relatos cabrerianos, tal y como “la anciana morena debió narrárselos a ella” (Ortiz 1989 [1940]: 33): los llamados *pattakies* o *pattakines*, para Lydia Cabrera, *pataquines* o *pataquíes* (1993 [1973]: 17), las leyendas que conforman la Regla de Ocha y la Regla de Ifá afrocubanas, popularmente conocidas con el transcurso de los años como Santería.

Según documenta la propia Cabrera en una cita al capítulo “Bilongo” de *El Monte* (1993 [1954]: 25-72), la palabra “regla” es empleada por el pueblo en el sentido de culto o religión y comprende los ritos y prácticas “religiosas y mágicas importadas de África”, en dos grandes grupos: regla de Ocha —Yoruba—, y regla de Mayombe —O Palo Monte. “Sencillamente”, escribe Cabrera,

regla lucumí (de los santeros) y regla conga (de los paleros), que corresponden a

los dos grupos étnicos que predominaron numéricamente en Cuba, y que aún representan vivamente, con sus idiomas, músicas y cultos, las culturas yoruba y bantú. (1993 [1954]: 70)

A ese respecto, en una obra más reciente, *Orishas del Panteón Cubano* (2008), la antropóloga Natalia Bolívar puntualizará que la Santería cubana se fundamenta en “dos grandes cuerpos litúrgicos” unificados a finales del siglo XIX en Matanzas y La Habana, “la Regla de Ocha”, organizada por Lorenzo Octavio Samá y Timotea Albear (más conocidos por sus nombres religiosos *Obbadimeyi* y *Adyai Latuan*), y “la Regla de Ifá, la sagrada orden de los *babalawos*”, formulada por el popular Remigio Herrera o *Adde Shina* (Bolívar 2008: 24).

Los *pataquíes*, por tanto, siguiendo el primer relato que apunta Cabrera, encierran los fundamentos sobre el origen de toda la jerarquía orisha (lucumí y mayombera), así como transmiten las vidas y los avatares de estos dioses de origen africano, lo que significa que estas leyendas mitológicas conformarían el auténtico cimiento teórico de la religión afrocubana, las nociones y principios que todo devoto debiera conocer.

Ciertamente, es ahí donde subyace, para nosotras, parte de la originalidad creativa de la escritora en sus *Cuentos negros*. A través de la base del *pataquí*, Lydia Cabrera teje ficciones con las que nos introduce en un mundo mágico que no se limita al motivo religioso. No sólo dirige la mirada hacia las pequeñas narraciones que tanto había escuchado de sus informantes y las intercala entre los relatos propios, creando “nuevos” *pataquíes*. Igualmente, añade otro grano de audacia al espacio literario, el que encontrará en otra fuente tradicional negra: los pequeños *folk african-tales* o cuentos tradicionales afroamericanos.

A este respecto, es significativo mencionar que el arte de la narración es una de las más importantes manifestaciones culturales de todo el continente africano, el blanco, el árabe y el negro. Esas huellas de África perviven entre las gentes *blanquinegras* cubanas gracias a la tradición oral⁶⁹. Al mismo tiempo que los versos y estrofas del

69 Unas huellas semejantes que son aplicables a Canarias, donde existe una tradición narrativa oral interesantísima que ya, desde 1962, ha comenzado a estudiarse seriamente, entre otros investigadores, por

Siglo de Oro español se conservan hoy con gran viveza, gracias a la influencia constante de, entre otras, la tradición oral canaria que la emigración ha llevado a la isla, en Cuba también germina la fuerza de una oralidad espiritual sostenida, día a día, en los conjuros, ensalmos, augurios, ritos y creencias cosmogónicas sobre la concepción del mundo⁷⁰, todo ello muestra de la conservación de una expresividad cargada de auténticos “tonos de vieja herrumbre del ingenio azucarero”, el caudal vivo de un forma de hablar que recuerda “acentos familiares, pero con rasgos de máscara africana” (Auserón 2012: 49).

En la actualidad, el gusto por las breves narraciones tradicionales afroamericanas destaca en las voces ejemplares de laureados narradores orales cubanos como Haydée Arteaga, la grande entre los grandes contadores desde la primera mitad del siglo XX, cofundadora de la Peña de los Juglares, la narradora María Teresa Freyre de Andrade o, también, el reconocido escritor y narrador cubano Francisco Garzón Céspedes, afincado en Madrid, director de la Cátedra Iberoamericana Itinerante de Narración Oral Escénica.

A propósito, nos interesa traer a colación alguna de las breves narraciones de tradición oral africana que perviven en el imaginario negro,

Quando la muerte cierra la puerta, el hambre la abrirá. No basta haber comido ayer, ni hay Dios que se compare a la garganta humana. A ella, día tras día, debemos someternos. (García Ysábal 1990: 25)

El ejemplo de “Hambre”, relato recopilado por Antonio García Ysábal, establece determinadas analogías con ciertos pasajes de Cabrera; adviértase en el siguiente fragmento de “La loma de Mambiala”:

Antonio García Ysábal en *Tradiciones orales melanoafricanas* (1962-1990), un proyecto recopilatorio sobre la “multiplicidad africana” que ha prologado José Caballero Millares en la edición de 1990, Alegranza Crítica, Las Palmas de Gran Canaria, y que no debiéramos olvidar en futuras investigaciones.

70 Guillermina Ramos Cruz en el artículo “Oralidad Africana en Cuba: memoria y discurso de permanencia cultural”, publicado en la revista *Oráfrica*, especializada en la publicación de investigaciones originales acerca de cualquiera de los aspectos relacionados con las tradiciones orales africanas destaca la aportación significativa que han dado la Regla de Osha y los pataquines yoruba a la historia del imaginario de las tradiciones orales, musicales y plásticas de la cultura cubana; Ramos defiende, también, “la vocación de la palabra”, pues “está cifrada en su capacidad para desatar la luz, amansar a los lobos, invocar libertades y hacer del fardo de recuerdos, tradiciones vivas e inmarcesibles” (Ramos 2006: 113).

De limosna, bendito sea Dios, y sin más complicaciones, habían comido con bastante regularidad, él, su mujer y sus hijos [...] Pero llegó una época muy mala, muy mala -como nunca se pensara- y la comida se hizo chica para todos [...] Así empezaron a sentir, él y su prole, los dolores del hambre. (Cabrera 1989: 112-113)

O en las similitudes que se pueden establecer entre los proverbios nigerianos de corte yoruba, también llamados *yasey*,

Ba muusu banda ceeri a ga haw kar/ ba muusu banda ceeri, a si subu nwa.
(Olañeta 1998: 102)⁷¹

con esos sonidos avisadores de consejos, oraciones o enseñanzas lucumí que Cabrera inserta en los relatos como “historias que contaron los viejos”, evocando los *yasey* que pudo escuchar de viva voz en la infancia: “¡Ay, Imbariya, ta amimian túmba, Aínbariyaya! (Dios, mira mi hermano de cuerpo presente)” (1989: 124). Las historias que gobiernan sus *Cuentos Negros de Cuba* poseen, por tanto, esta fabulosa oralidad sobrenatural y reanudan una cuentística antiquísima, cargada de leyendas de tiempos remotos sobre el mito de la creación.

Al respecto, recordando el “Prólogo” que Elsa López hiciera a la obra de García Ysábal, *Animales y dioses en la memoria de África* (2002), “es indudable” que el África oral late en todo el planeta. La escritora reivindica que entrar en unos estudios sobre la génesis de la oralidad africana implica “tratar de alejarnos”, definitivamente, “del mito de un África salvaje poblada de caníbales que van esclavos a Cuba trayéndose sus serpientes venenosas” (López 2002: 13); para Elsa López, la cultura de Occidente le debe muchas de sus manifestaciones a África, “pero en su soberbia no ha sabido o no ha querido reconocerlo” y propone apartar los convencionalismos y las suspicacias para descubrir que “se pueden reconquistar nuestras raíces literarias en un África que, lejos

71 “El viento no necesita excusarse cuando el viento se cuela por entre las tablas y los ramajes”, traducción del editor (Olañeta 1998: 103).

de ser la cuna de la barbarie, lo es de la humanidad” (Elsa López 2002: 11).

Como en todas las civilizaciones, existen muchas versiones sobre el origen del mundo y de la especie humana en África tropical y, aún hoy, perviven muchas de sus religiones primitivas. A lo largo de sus distintas obras sobre las liturgias afrocubanas, Lydia Cabrera pudo documentar fielmente distintas versiones o modos de génesis que varían según las decenas de informantes criollos entrevistados, interpretaciones de la creación que cuela en *Cuentos Negros de Cuba* para enriquecer su narrativa “con el recuerdo torrencial del encantamiento de un pueblo entero” (Arenas 1987: 28) que sobrevive en sus creencias y costumbres religiosas.

Los yoruba afrocubanos entroncan con los yoruba de Nigeria y tienen una rica mitología. Como en muchas otras culturas, la historia de su creación está unida al origen de su propia tribu y según el pueblo yoruba, en el principio:

Olodumare, dios del cielo, envió a este mundo a sus dos hijos, Obatalá y Oduduwa, con tres cosas: un saco, una gallina y un camaleón. En aquel tiempo no había tierra, sino sólo agua y los dos hermanos no tenían donde poner pie, así que Olodumare dejó caer del cielo un árbol, un gran cocotero que creció tan aprisa que ya era muy alto cuando Obatalá y Oduduwa llegaron a la Tierra. (Knappert 1988: 15)

Cuentos Negros de Cuba incluirá sus propias variaciones de génesis, coloreadas a veces de humor, que, en cierto modo, van ligadas a las que Lydia Cabrera pudo registrar en la memoria magistralmente de sus informantes afrocubanos. Según el relato “Taita Hicotea y Taita Tigres” (Cabrera 1989: 66-89), “el otro” origen de la creación pudo ocurrir así:

Cuando la tierra era joven, la Rana tenía pelos y se hacía papelillos. Al principio todo era verde. No solamente las hojas, la yerba y cuanto sigue siendo verde, como el limón y el grillo Esperanza, sino los minerales, los animales y el hombre, que Oba-Ogó hizo soplando sobre su caca. (66)

No es el único origen del mundo que se insertará en el mismo cuento, porque apenas unas líneas después, ese día, “se casó el Elefante con la Hormiga” (66) y

Un hombre subió al cielo por una cuerda de luz. El Sol le advirtió: –“no te aproximes demasiado, que quemó”. Este hombre no hizo caso: se acercó, se tostó, se volvió negro de pies a cabeza... Fue el primer negro, el padre de todos los negros. (La alegría es de los negros). (Cabrera 1989: 66)

El origen del mundo, para los yoruba, va enlazado, a su vez, al concepto de la muerte, que es bastante más amplio y complejo que en otras tradiciones religiosas. Burgos Almeida, en el ensayo “La cultura Yoruba, arte y tradición. Orígenes y proyección en el Caribe” (2012: 44), explica que, los grupos yoruba, no sólo creen en la participación activa de los antepasados tras su fin terrenal, consideran, además, que la propia muerte es la prolongación de “una vida más allá de la tumba” y, en este tenor, la muerte no representaría una extinción, sino el tránsito de una vida a otra que “continuará en alguno de los nueve espacios del Orún (Cielo)”, lugar de “dominio de los seres sin Èmì (Vida)”.

En las páginas de *La laguna sagrada de San Joaquín* o dentro de su obra más conocida *El Monte*, la etnóloga insiste en que “lo que es fábula en otros países, son hechos ciertos en Cuba” (1993 [1973]: 22), de un modo tal que las personas afrocubanas a las que había accedido en sus entrevistas estaban “convencidas” de que todos “vivimos rodeados” de espíritus y, como nos explica,

donde menos se piensa, hay un espíritu. Andan por todas partes. No los veremos, pero nos estamos codeando con los muertos y con los santos a todas horas (Cabrera 1993 [1954]: 25).

Jan Knappert plantea, por otro lado, que “todo tiene un espíritu en la naturaleza” según las creencias de muchos pueblos africanos, concretamente para la cosmogonía yoruba, cuyos dioses africanos “son más sobrehumanos que los espíritus”, tienen más

personalidad y se manifiestan de un modo más universal; para el pueblo yoruba, sin la cooperación del espíritu “no se podría construir una buena cabaña, la canoa se hundiría y el tambor no sonaría” (1988:13).

De este modo se comprende por qué *Cuentos Negros de Cuba* es “la crónica de la formación espiritual de una nación” (Figueroa 1983: 11). Dentro de la obra, dioses y espíritus conviven en absoluta correspondencia con el ser humano pues “todos somos hijos de los Santos”, como introduce la propia Lydia Cabrera en el relato “Los Compadres” (1989 [1940]: 90).

Además, el informante que la escritora elige como narrador, y al que ella ha entrevistado con la paciencia que sólo toleran los excavadores de las palabras, es un *ñáñigo* o “privilegiado (que ha) experimentado la conmoción inexpresable de escuchar a *Uyo*” (Cabrera 1958: 15). Descendiente de nigerianos, en mayor medida, es un excepcional narrador que bebe tanto de la tradición narrativa oral de la Cuba colonial como de África, un auténtico *griot* africano, o cuenta-cuentos, capaz de contar historias a la manera de los trovadores, para Lydia Cabrera,

un depósito de tradición oral experto en muchas cosas, una persona que conoce el poder de los «espíritus»⁷², que ha visto y oído cosas asombrosas. (15)

Este *ñáñigo*-narrador es quien le enseña que la jungla africana heredada es una divinidad misteriosa, evasiva, la morada de dioses, el otro mundo donde viven ánimas de toda índole, la selva que, según atestigua Jan Knappert, contiene todo lo que necesitan sus moradores, medicinas, elixires, sustento, pero también posee sus reglas y quien quiera entrar en ella ha de tomar precauciones especiales y “realizar ciertos rituales” (1988: 13).

Desde ese código extraordinario, la psicología de los personajes será fundamental para Lydia Cabrera y construirá, desde ellos, una concepción religiosa del mundo que “no es comparable a los mitos y leyendas de Grecia y Roma, con sus

72 En la obra *La Sociedad Secreta Abakuá*, Lydia Cabrera define la palabra *espíritu* como: “La voz del Misterio bramando en el tambor sagrado” (1958: 15). Nosotras valoramos la acepción de la palabra “espíritu”, también, en su sentido de “energía”.

familias de dioses”, tan suficientemente documentada y estructurada a lo largo de la Historia (Knappert 1988: 12).

Los personajes de la narradora emparentan con prácticas antiguas, donde los hombres podían trasmutar divinizados después de muertos; rituales, por otra parte, muy comunes a las génesis de todas las civilizaciones antiguas, orientales u occidentales, del norte o del sur; es curioso, como apunta Knappert (1988: 12), que los primeros exploradores no se dieran cuenta de esto, ni tampoco los primeros misioneros, quienes describieron a los africanos como “idólatras y bárbaros”⁷³.

Desde la concepción yoruba, la escritora reinventará “otro poder” mitológico para su nueva “Biblia negra” y sus perfiles soportarán magistralmente la conversión: la “selva africana” se transforma en “monte afrocubano”, los “dioses yoruba africanos” en *orishas* afrocubanos. Todos los protagonistas de *Cuentos Negros* comparten el nuevo “poder” —lo que puede o no puede alcanzarse mediante la supremacía sobrenatural que se expande, gracias a los *orishas*⁷⁴, más allá de la muerte— y constituyen una metáfora original de la cosmogonía adoptada.

En Lydia Cabrera estos instantes, completamente ininteligibles para el lector profano, están siempre representando el ritual o la celebración de un *cabildo* yoruba, definido por Natalia Bolívar como esa reunión característica

de creyentes afrocubanos, en casas destinadas al efecto, los días festivos, para tocar sus atabales y tambores y recrear sus asociaciones religioso-mutualistas del culto a ciertas deidades. (2008: 23)

De este modo, Lydia Cabrera rescata protagonistas que proceden de una tradición oral con otras creencias, otros dioses y de “muchas especies”, capaces “de hundir sus dardos en la nalga de la montaña” para poner en movimiento a cordilleras enteras, como ocurre en el inicio de “Taita Hicotea y Taita Tigres” (1989: 66-89).

73 Un dato extrapolable a todas las civilizaciones de América antes de las conquistas y colonizaciones diversas.

74 El *orisha* afrocubano hay que entenderlo en el sentido de “fuerza pura, inmaterial”, que no es perceptible a los seres humanos a menos que tome “posesión” de uno de ellos. Según los fundamentos que sostiene la religión, el poder del *orisha* se traspasa “espiritualmente” al candidato, al ser humano elegido o *iyawó*, cuando el “*orisha monta* a su *iyawó*” en las ceremonias de evocación (Bolívar 2008: 21).

En cuanto al animalario cabreriano, arrastra una mitología y unos asombrosos poderes mágicos muy antiguos que distan del corpus adocrinante de las fábulas de corte burgués legadas por la tradición dieciochesca española, con exponentes tan altos como el canario Tomás de Iriarte o, también, el vasco Félix María de Samaniego. El mundo animal de Cabrera, al igual que en las narraciones yoruba, conforma un panteón de dioses animales buenos que se mezclan con demonios animales malos, quienes trasgreden el pecado original de tradición judeocristiana. Pueden, incluso, relacionarse con los mortales y tener hijos con ellos (Knappert 1988: 13)⁷⁵. Lo que nos sugiere, más bien, la construcción de un nuevo Olimpo, esta vez no sólo blanco, sino también mulato y negro, con una mitología asimilada de diversos matices: “todos los tonos del barro de la tierra” cubana (Figueroa 1983: 12).

Mientras las ficciones se suceden, la piel del animalario cabreriano, forjados de los cinco elementos, cobra vida: éter, tierra, fuego, aire y agua, absolutamente personificados y dotados de una psicología amoral, asexuada, que nos descubren “supervivencias totémicas” nada más pronunciar sus nombres (Cabrera 1989: 33). Ahí están “Toro dueño del Monte firme”, “Hazme-Hueco-Que-No-Quepo” y “Venado que esperaba impaciente, temblando en su hamaca” en el cuento “Bregantino, Bregantín” (1989: 37-52); o “Papá-Jicotea”, el “Caballo-Pájaro-Caimán-Nube-Chica” con el que “Otro Hombre se fue a la Luna”, “Pata de Aire” o la luna, “La Hembra Deña de la Cosa Mala”, todos personajes del relato “Taita Hicotea y Taita Tigre” (1989: 66-89).

Los seres de ficción mitad real, mitad mágicos, conviven en las páginas de Lydia Cabrera cruzando los umbrales de la realidad. Animales que urden tramas o las reciben de los negros y negras, los blancos y blancas, los mulatos y mulatas, humanos algo primitivos que honran o deshonran a los orishas del mundo y de la Naturaleza. Los dioses les esperan, eternamente, y los someten al destino o les cambian su pronóstico.

En este sentido, ponemos el acento, nuevamente en la temática de las historias de corte negro africano que Lydia Cabrera está recuperando, donde no se necesitan héroes que salven de los villanos. Sus personajes no necesitan mostrar continuamente la oposición entre el bien y el mal, se trata de personajes que se interrogan a sí mismos y

75 En la actualidad, según apunta el propio Knappert, muchos clanes africanos “se consideran descendientes de antepasados animales que se han convertido en sus ídolos y símbolos” (1988: 13).

“están en perpetua oposición”, en la interpretación que recoge Abrahams:

vemos cómo los antagonistas se lanzan hacia la auto-reflexión con entusiasmo y divertimento, hacia los eternos dramas que enfrentan a humanos con animales, a hombres con mujeres, a dueños y esclavos, incluso a Dios y al Diablo. (Abrahams 1985: 39).

Y, de esta manera, los perfiles que se dibujan en los *Cuentos negros*, no dejan de ser el reflejo de la propia sociedad de Cuba a la que pertenecía Lydia Cabrera, las gentes con las que creció y aquéllos con quienes se mezcló; la amalgama de cubanos y cubanas de todas las condiciones sociales que eran capaces de convivir, Esperanza Figueroa lo explica también con estas palabras:

El país se comunicaba en dos planos. El exterior era blanco, o lo parecía o trataba de parecerlo, en la práctica no era un detalle muy importante. El interior estaba plagado de matices. Aquellas gentes bronceadas de sol vivían unidas en un solo mazo moral, compartiendo tierras y techo, del tú por tú y el toma y daca que fue siempre la ética predominante bajo la cual las gentes vivían juntas y revueltas. No había zonificaciones, los cuartos humildes colindaban con los palacetes de lujo, los niños llevaban amuletos de corales y azabache, y los presidentes blancos o de color tenían un santero de cámara, como los reyes españoles tenían confesores. (1983: 13)

Este agrupamiento social afrocubano campa a sus anchas por los relatos y, para nosotras, se “esparce”, además, por los objetos de la obra que, animizados bajo la mano de Lydia Cabrera, recibirán idéntico tratamiento, pues son igualmente poderosos que humanos o dioses *orisha*, están dotados de similares cualidades innatas para hacer el bien o tejer todo entuerto que les venga en gana; ocurre así en el episodio del encuentro del negro Serapio con la “cazuelita de barro roja”, en “La Loma de Mambiala” (Cabrera 1989: 112-123), la cazuela que le solucionará ganarse la vida sin trabajar; Serapio desea matar el hambre y hacer fortuna, pide y halaga al ente (Mambiala) “con el propósito

inequívoco de propiciar su voluntad y obtener su favor” (Ortiz 1975: 208). Por eso:

le habló como si fuese muy natural que ella le comprendiese, y aún más natural, que pudiese consolarlo. -¡Ay qué bonita eres y qué redondita y nuevecita! ¿Quién te ha traído aquí? ¿Algún desgraciado como yo buscando una calabaza? ¿Cómo te llamas, Negrita gorda? La cazuelita, moviéndose en sus caderas, con mucha coquetería, le contestó: -Yo se ñama Cazuelita Cocina Bueno. (Cabrera 1989: 114)

El encuentro entre el negro Serapio y el objeto Cazuelita nos desvela el interesante manejo del lenguaje que existe en *Cuentos Negros de Cuba*. Lydia Cabrera hará desfilar voces, criollas, mulatas-negras, yorubas (bozales) y españolas. Cada quien será dotado de su registro. Al respecto, recordemos el análisis que Fernando Ortiz realizó sobre el lenguaje literario de inspiración negroide en *Africanía de la Música Folklórica de Cuba* (1975). El antropólogo evidencia cómo los afrocubanos de finales del siglo XIX y principios del XX identifican personajes y ambientes siempre envueltos en una combinación de palabra, música, danza y ritmo, pues el lenguaje que utilizaban tuvo que “amularse y dominar el idioma blanco, el castellano, porque fue la lengua común de todos los negros de Cuba para poder vaciar sus expresiones en molde ajeno” (Ortiz 1975: 118).

Una técnica del discurso que une a Lydia Cabrera con la narrativa criolla anterior. Los negros-mulatos hablan con la mezcla entre bozal (el lenguaje perviviente africano) español y criollo, Lydia Cabrera transcribe cómo hablan según su antojo literario: “¡Ah, cumari, mi cumari, que me gusta mi cumari! ¿Vamo a timbé, cumari...” o “Dolé no quié pondé Vamo a llamá Dolé” (“Dolé no quiere responder, vamos a llamar a Dolé”), ambos referidos al cuento “Los Compadres” (Cabrera 1989: 90-111).

Sólo aquellos personajes que encarnan a los orishas dioses poseen el don de la palabra yoruba. En esa cosmología, la magia resultará elemental en los cuentos negros de Cabrera, el elemento propiciador y benefactor que resuelve favorablemente todas las dificultades. Qué hacen si no los padres de la princesa Dingadingá en “Bregantino Bregantín” (1989 [1940]: 37-52) cuando precisan los consejos del *babalawo* de la corte

para poner condiciones sobrenaturales a los pretendientes de la mano de su hija. Sólo “obtendría en premio a Dingadingá, lo cual equivalía a reinar después de ellos” aquél que con su “mejor tonada” hiciera bailar a la reina, “que tenía una rodilla mohosa”, y al rey, “quien se taparía con cera los oídos” (39). Cómo hacerlo sin la magia de un decreto, igualmente mágico, con el que el sacerdote *babalawo* pacta con los orishas una muerte final para quien pudiera conseguir el reto, un auténtico canto fúnebre ininteligible para los profanos: “boggiará arayé micho berere bei oku kué oku eron ogguá odgá oni ombaodgá omiokué” (39).

A propósito, Fernando Ortiz señala, de nuevo, que se emplean,

ante todo, palabras, nombres, y locuciones peculiares que se estiman muy eficaces e irresistibles, generalmente secretas, fórmulas misteriosas, fijadas por la tradición, consagradas por la experiencia mística o reveladas (Ortiz 1975: 251).

Los únicos personajes de Lydia Cabrera que interactúan con los orishas en la locución religiosa están normalmente representados por el *babalawo* sacerdote, por un animal ente o por ese espíritu que puede contestarles y establecer

una comunicación con el misterio sobrehumano para propiciarlo; bien para merecer su auxilio, mediante el halago, bien para dominarlos con la fuerza mística de la palabra o para increparlo y hacer que cambie de actitud. (Ortiz 1975: 189)

Así, mediante el empleo del lenguaje ceremonial los personajes mágicos de Lydia Cabrera son convocados mediante cantos, conjuros y hechizos, tal y como se llama a los *orishas* dioses que establece la religión afrocubana en la Regla de Ocha y ellos, en respuesta, siempre aplicarán sus trances, sus maleficios y sus poderes sobre los personajes humanos que les ofenden en las tramas.

En “Tatabisaco” la mulata protagonista, por no saber “darle las gracias, como era

debido” a Tatabisako, “Padre de la Laguna”, sufrirá el enojo del orisha “en una noche de fango y sangre”. El orisha viejo le quita a su “Negrito” y sólo un ritual con las palabras mágicas podrá destruir la cólera del “Padre Agua” y devolver al niño: “¡Tatabisako, túa dila Moana mé, Tatabisako, kuenda y brikuendé. Kuma imbombo yo, yo!” (Cabrera 1989 [1940]: 141).

El antropólogo Maurice Blondel (1861-1949) ya explicó, al respecto, en 1927, que el lenguaje esotérico y poderoso que contienen las palabras yoruba encriptadas en las prácticas afrocubanas, esos nombres herméticos, no son una mera etiqueta sino que significan un conjunto de inusuales propiedades místicas, pues

pronunciar el nombre es tocar a la persona, al ser o la cosa, es alterarlos, y es también evocarlos y forzarlos a aparecer [...]. De ahí todas las preocupaciones que toman los yoruba con los nombres de las personas, de los animales y de los objetos. (Blondel 1927: 61).

Este poder de la palabra se establece en muchas otras cosmogonías, no sólo en la yoruba y, ciertamente, es un símbolo universal que se convoca desde tiempos remotos, como ocurre en la gran obertura del “Prólogo de San Juan”, donde se canta al poderoso Logos, origen de todo lo creado con ese “*in principium erat verbum*, Yo primordial a quien todo retorna” (Juan 1: 1-3); o como también se recoge, por otro lado, en el “Himno de la Creación” del *Rigveda*, uno de los himnos más sublimes de la tradición hindú, cuyas palabras se remontan al período cósmico más remoto concebible:

No había muerte ni inmortalidad entonces.

Ningún signo distinguía la noche del día.

Uno solo respiraba sin aliento por su propio poder.

Más allá de eso nada existía. (*Rigveda* 1968: X, 129)

Todo el universo onírico que existe en las páginas de *Cuentos Negros de Cuba* es un canto lúdico a esa naturaleza tan dotada y hermética que es capaz de retorcerse

“extrañamente” como los “juncos” de la laguna de “Tatabisako” (Cabrera 1989: 136-141), que “silbaron y se alargaron ondulando, transformados en negras culebras venenosas” al pasar una mujer que tenía en su cuerpo maleficio de muerte (1989: 138); lo mismo que las piedras de “la laguna negra” fueron capaces de avanzar alrededor de la mujer “solas, enormes cocodrilos con las fauces abiertas”, en un afán rabioso por saldar, con la misma poderosa magia, “agravios antiguos” de rituales de “roja sangre” que no fueron celebrados y ofrecidos adecuadamente (1989: 138).

La realidad invisible del “hechizo” afrocubano acechará detrás de cada imagen de los *Cuentos* de Lydia Cabrera. La información sobre esos espíritus orishas y dioses yoruba que ha ido recopilando en sus investigaciones, colabora en la construcción de cada relato. La narradora los “utiliza” para que aporten su sabiduría, apliquen sus destinos o jueguen con los hechos y, así, el resto de personajes queden totalmente sometidos a su antojo, “secundados por los espíritus invisibles que se beben el agua de los vasos que les dejan en las cocinas” (Figueroa 1983: 13).

La divinidad misteriosa no se detiene en los relatos cabrerianos y el sortilegio, malo o bueno, el poder, que señalamos antes, quedará justificado y se colará entre la dosis de una ficción aparente. Nótese el episodio, nuevamente de “Los Compadres”, donde se describe la sentencia de muerte que tuvo una santera, “la negra lavandera”, que “se fue de esta vida miserable” por culpa “de un *trabajo* que le hizo un mayombero”; entre la ficción y el desarrollo del relato en primer plano, Lydia Cabrera cuela datos secundarios dignos de cualquier manual de religión afrocubana:

¡Nadie muere de muerte natural! Contaba con enemigos entre la santería [...] Cuando le avisaron que habían oído mentar su nombre arriba de la “prenda”, ya el “bilongo” lo tenía muy adentro y el “resguardo” que se hizo para el cuerpo de nada le sirvió... Le habían cogido la delantera. Así es la brujería: guerra continua en emboscada. Un clavo sacando a otro clavo, pero si el daño lo sazona y viene de un brujo que sabe su oficio, es muy difícil librarse, muy difícil. (1989 [1940]: 99)

Nada escapa a la sugestión bajo las atmósferas cabrerianas. Todas las

narraciones exploran el universo afrocubano en su esplendor, recreando una lectura que, como apunta Rosario Hiriart, consigue “un armónico resultado de inteligentes y complejas reflexiones estéticas” y está elaborada desde un abanico de múltiples construcciones narrativas (1989: 21). Hiriart recalca que Lydia Cabrera se desentiende del esquema académico literario para introducir sus correspondencias mágico-religiosas, pues “todo, en ella, está estudiado, hasta el aparente caos de las onomatopeyas que poseen la fuerza de la sugestión” (1989: 27). Observemos para ello el manejo poético con el que se presenta la soberbia muerte final del protagonista de “La Loma de Mambiala”:

El Ahogado subía entonces en el agua inmóvil, de lo profundo, silencioso, escalando el silencio. Un sordo chapoteo desleía las estrellas caídas, y todo el Ahogado, volvía en dos manos abiertas y desesperadas, subiendo por el olor de la Yerba Buena. Las habían visto las negras que al oscurecer no se acercan al pozo. Demasiado tarde para salvarse, demasiado tarde para que sus gritos se oyeran, solos en el sueño con el pozo, las manos que asomaban por las piedras del brocal, se apoderaban de ellos, frías y duras como las piedras, y los sumergían en el fondo pavoroso de inenarrables secretos. (Cabrera 1989: 123)

Acaso, por todo lo expuesto, el hilo narrativo de aquellos cuentos tradicionales conocidos, tan ordenados y ritualizados con el «Érase una vez...», «... y fueron felices», no se muestra en los relatos de Lydia Cabrera. Por el contrario, conforman un caótico y nada lineal universo de ficción en el que la autora se puede permitir, por ejemplo, que no existan finales totalmente conclusos, sino atmósferas poéticas como las de “Arere Marekén”, que concluye con la metáfora de un amor insólito capaz de transformar hasta el caparazón de tortuga Hicotea:

Por fin llegó la noche, con la luna lunera, cascabelera. Hicotea —todo en pedazos—, resucitó. ¿Y quién diría que su cuerpo no era áspero, sino duro, liso y suave? Tantas cicatrices por el amor de Arere, de Arere Marekén. (Cabrera 1989: 144).

O, por otro lado, las tampoco lineales descripciones ácidas y burlonas que interrumpen la trama principal de cuentos como “Los Compadres” o “Ñoguma”, colando en ellas una ironía que sólo puede desvelarse desde la clave afrocubana. Véanse dos muestras:

No era una muerte como todas las muertes. “No señó”. Lo sabían tan bien, en lo más oscuro de sus almas, que no se atrevían a hablar de ello. [...] Y lo que pasó fue esto, ni más ni menos. Nadie podrá olvidarlo. Capinche venía bufando y arrastrándose por el suelo, hasta los pies de la muerta. Deshizo el sudario. Se echó encima del cadáver. La estrujaba, la besaba en la boca, era una culebra revolviéndose en el cuerpo de Dolé. “– ¿Yo no se lo advertí, José María?, –dijo la negra crispándose con el viejo. – ¿Cuándo ha visto usted que así se llore muerto?”. (Cabrera 1989: 109-111)

En casa de Tigre no hay cocinero. Nadie busca allí acomodo. ¿Quién va a cocinarles a los Tigres? ¿Quién se atreve? Se comen la comida que les presenta el cocinero, en pailas. Después se comen vivo al cocinero. Siempre han hecho así. Es la costumbre. (1989: 158)⁷⁶.

En otro pasaje, esta vez en “La Vida Suave”, Lydia Cabrera desfila durante cinco páginas (1989: 124-128) por los sucesos de una familia *haragana* “de nacimiento”, que “vivían felices sin hacer nada, nada que al cuerpo le diera pena”. Mientras se va narrando el acontecer de unos protagonistas “sin fatiga” y sin dar nunca “un golpe”, llega el final abrupto, pero hermoso: “¡Nada! Cerró la noche. La vieja miró al cielo; ¡al Gran Indiferente!... Se encogió de hombros y se fue a dormir” (Cabrera 1989: 128).

Muchos pasajes cabrerianos no provienen de esa vertiente literaria tradicional africana, que ya hemos apuntado, y que la autora ha reelaborado o reparado en una labor de conservación magistral. Un “número considerable” de sus relatos “son producto exclusivo de la fecunda y libérrima imaginación” de la autora quien inventa el tema original vertiéndolos en los moldes de la narrativa afrocubana popular (J. Castellanos

76 En el largometraje cubano de animación *Vampiros en la Habana* (1985), el personaje de “Tigre” representa la caricatura del arquetipo del negro cubano que siempre está hambriento y se lo come todo.

1993: 189). Lydia tendrá que recrear en muchos otros cuentos, el empeño por reproducir ese peculiar ambiente psicosocial que los tradicionales pataquines reflejan por sí mismos y “lo logra a cabalidad” (Castellanos 1993: 191), como cuando la “inmensa cabellera” de la mulata Soyán Dekín, en el cuento “El Limo del Almendares”, flotaba en la misma “agua verde, sombría” que se la traga “lentamente” y, desde el fondo, “en los sitios que es más limpio y más profundo el río”, una “bellísima” mujer de canela “al moverse dilata el corazón del agua” (Cabrera 1989 [1940]: 148-149).

Lydia Cabrera muestra una técnica narrativa única en una obra que no aspiraba, ni por asomo, a conseguir una trascendencia literaria “extraordinariamente original y precursora” (Castellanos 1993: 188), que está a la altura de los escritores cubanos que destacaron en el subgénero del cuento. Para Esperanza Figueroa, esta trascendencia es la que obliga a “situar a Cabrera en el lugar que le corresponde: es la inventora del subjetivismo telúrico”, donde todo está en movimiento, lo que va viene, da vueltas, sigue, se aleja, se “rumbea” con historias que están dentro de otras, como en el relato “Bregantino Bregantín”, donde el tiempo es prescindible y se cuelean una y otra narraciones sin cesar, buscarle novio a la princesa, después Lombriz, luego Toro, luego Sanune y su emancipación, una combinación de tramas donde “relojes y calendarios difuminan el pecado y la moral helénica” al estilo de *Las Mil y una noches* (Figueroa 1983: 14).

Y desde esa perspectiva, el mundo entero de Cabrera es un *reguilete* y entra en una narrativa lógica, espontánea, con palabras que son cuadros donde la vida sucede en “sólo un instante de una belleza horrenda” (Cabrera 1989 [1940]: 52), por donde se pasean “gentes”, según insiste también Figueroa, que

nunca entran en las casas, viven al aire libre. Leen las nubes y las hojas de los árboles, entienden el lenguaje de los animales, conversan diariamente con espíritus y con arcángeles, atraviesan “camino de morado suntuoso”, sienten, poseen “la codicia de la tierra”. Al contrario de los flemáticos ingleses no han sido necesarios castillos para hablar con los fantasmas. (Figueroa 1983: 11)

Al respecto, Jorge Castellanos sitúa los relatos de Lydia Cabrera en la antesala del realismo mágico maravilloso que se atribuirá a la narrativa del boom americano posterior, la de Juan Rulfo o García Márquez. Para Castellanos,

la autora de *Cuentos Negros* reproduce con gran exactitud la cosmovisión de los descendientes de esclavos africanos, no sólo en los detalles externos sino en lo más hondo de su espíritu. Elementos básicos de esta concepción del mundo son, entre otros muchos, el animismo y la magia. Y esa es la realidad espiritual que priva en estos relatos. Hoy esta orientación literaria tiene un título: realismo mágico. Lydia Cabrera fue la precursora de esa escuela y, a la vez, uno de sus representantes más felices (J. Castellanos 1993: 191-192)

En realidad es una característica imprescindible en las narraciones de corte sobrenatural. Si no hay sucesos extraordinarios, no existe trama. Lydia Cabrera, “dotada de un talento extraordinario” (J. Castellanos 1993: 161) para captar la epidermis y el colorismo de las atmósferas, nos transporta a ese cotidiano acontecer, mitad real mitad fantástico, que con naturalidad pasmosa sucede “por el bochorno de un día de verano de un año que no se sabe” (“Bregantino Bregantin” 1989: 37), donde “las paredes del horizonte que habían dejado atrás temblaron y se derrumbaron en estruendo silencioso” (“Taita Hicotea y Taita Tigres” 1989 [1940]: 70).

Cada instante sobrenatural de *Cuentos Negros de Cuba* va enmarcado en ambientaciones de realismo mágico de gran belleza que se entregan y se rinden por completo ante los extraordinarios acontecimientos. En el relato “Apopoito Miamá”, la libertad de la narradora es absoluta al describir como un “Castigo de Dios” convierte en desgracia “todo lo que había sido alegría” y vida de capricho para la mulata protagonista, por “jactanciosa de sus carnes” y “pindonguera”:

Cuando el sol caía de plano, en la calle de la Cruz Verde, relumbraban como si fueran a estallar de luz, los cristales del farol, y los muros encalados cegaban de blancura, las paredes de su casa quedaban en sombra. La casa, a todas horas, se hundía en una penumbra de atardecer cansado, que encogía el corazón. Era la

casa de la Mala Sombra –de la muerte viva-, de la ventana cerrada. [...] No hubo yerba ni blandura que no se le convirtiera en piedra. Frescura que no se tornara polvo. (Cabrera 1989: 133)

El “genio de la fantasía” cabreriana habita entre las páginas de sus *Cuentos Negros de Cuba* y existe en el mismo sentido que definiría Jorge Luis Borges años más tarde. Para escribir un cuento sobrenatural, “intencionadamente”, ella no necesitaba “sentir que todo el universo era fantástico y misterioso”; aunque pretendiera “escribir de modo realista acerca del mundo”, estaría igualmente escribiendo una historia fantástica, “porque el mundo es en sí fantástico, misterioso, insondable”⁷⁷. Un mundo de ingeniosos guiños que, en la prosa de Lydia Cabrera, puede convertirse en madre selva, venado, tigres, jicotea, o en la *real* región de Cocosumba del cuento “Bregantino, Bregantín” donde sólo podían nacer mujeres y todo estaba sometido a la voluntad del único varón “Toro” despiadado:

si acaso la única innovación, a partir de cierta época, consistió en eliminar también del lenguaje corriente, el género masculino, cuando no se aludía al Toro. Por ejemplo: allí se hubiera dicho, que se clavaba con «martilla», se guisaba en la «fogona» y se chapeaba con la «macheta». Un pie, era «una pie»; así la pela, la ojo, la pecha, la cuella —o pescueza— las diez dedas de la mana, etc. Nadie se hubiera referido al Cielo, sino a la «Ciela»; Ciela abierta... (Cabrera 1989: 49-50)

Los guiños, el humor, la picardía, el realismo mágico y los componentes de narrativa oral que destilan los veintidós *pattakines negros de Cuba* de Lydia, hoy, poseen la novedad que la editorial Gallimard entregó a los lectores parisinos en aquel lejano 1936. No imaginaba Lydia Cabrera la dimensión que esos relatos llegarían a alcanzar décadas después. Si los escribió para que Teresa olvidara su dura enfermedad había que trabajarlos, inventarlos con una estructura hilada finamente.

⁷⁷ Entrevista de Ronald Christ a Jorge Luis Borges aparecida en el número 40 de la revista *The Paris Review* en 1967 donde el escritor revela su particular definición de “cuento fantástico”.

Los *Cuentos Negros de Cuba* hay que leerlos una y otra vez. La primera para reír, la segunda para entender y la tercera para disfrutar, sentir y descodificar. Las metáforas, los giros léxicos lucumí, las tramas, los personajes, no son puro ejercicio del lenguaje narrativo que pretenda deleitar al lector, incluso sorprender. La verdadera complejidad de los relatos descansa en su código sobrenatural, en su cosmogonía religiosa afrocubana que, desde las mismas raíces de la cultura yoruba africana, es sobrenatural.

En definitiva, tratemos de entrar en *Los Cuentos Negros de Cuba*, con la actitud del escritor de *Cuba Roja*⁷⁸, quien mostraba escaso interés por las obras literarias que convocaban a fuerzas sobrenaturales esotéricas. Seamos ateos y sólo mostremos respeto. Da igual. De seguro, quedaremos atrapados en una belleza incontrolable que tomará formas, cientos de formas, todas las formas posibles y las no posibles. Y debajo, envuelto, el licor de los verdaderos códigos: la cosmogonía afrocubana girando en lo profundo, los *sones* de los ancestros negros que se cuelan en la ficción de Lydia Cabrera convocando a “Elegguá, portero del monte”, para que les deje pasar (Bolívar 2008: 41). Ahí están para quedarse, eternamente.

78 El escritor al que hacemos referencia es Román Orozco, autor del “Prólogo” de la obra *Orishas del Panteón cubano*, de Natalia Bolívar Aróstegui (2008). El escritor hace un guiño diciendo que es “ateo profundo” de la magia yoruba, y, sin embargo, asegura que cae rendido a los pies de la primera obra de Bolívar, *Los orishas en Cuba*.

3.3. Lydia Cabrera a la vanguardia: Negrismo Vs. Negritud.

“¿Tengo necesidad de decir que desde muy alto el eminente sabio mira de arriba abajo a las poblaciones nativas que «no han participado» en el desarrollo de la ciencia moderna?”

Aimé Césaire

“Cuando llegue la luna llena iré a Santiago de Cuba, en un coche de agua negra”.

Federico García Lorca⁷⁹

“Inteligencia, dame el nombre exacto de las cosas”.

Juan Ramón Jiménez

“La palabra *como* se evapora: el ser es idéntico a sí mismo”.

Octavio Paz

“Now you are going to hear Lies above suspicion”.⁸⁰

Zora Neale

Este trabajo no pretende realizar un estudio exhaustivo sobre la influencia de los movimientos vanguardistas latinoamericanos, pero creemos necesario introducir un breve contexto que ayude a digerir el mosaico de influencias que coexisten en la narrativa de Lydia Cabrera.

Parece lógico que un “espíritu nuevo” tan transformador que removi6 los respectivos contextos nacionales y las conciencias artísticas de los latinoamericanos m6s l6cidos de ese periodo, C6sar Vallejo, Jos6 Carlos Mari6tegui, los hermanos Andrade,

79 Federico Garc3a Lorca dedica estos versos a don Fernando Ortiz; pertenecen al poema “Son de negros en Cuba”, de la obra *Poeta en Nueva York*, escrita en la ciudad de las *cuatro columnas de cieno* entre 1929-1930, una publicaci6n anterior a *Cuentos Negros de Cuba* de Lydia Cabrera.

80 “Ahora ustedes van a oír mentiras fuera de toda sospecha”, traducci6n propia.

Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, Ciro Alegría, Roa Bastos, Aimé Césaire o Jorge Luis Borges, abrazara también el universo creativo de la autora cubana.

Siguiendo la periodización de las páginas de *Las Vanguardias Latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (1991), el amplio trabajo de investigación de Jorge Schwartz, las primeras referencias que recibirán los nuevos movimientos en América Latina llegan, por un lado, de la mano del iniciador del Modernismo. Curiosamente, será Rubén Darío quien publique la primera mención sobre el “innovador” Manifiesto Futurista de Marinetti (París, 20 febrero de 1909); a pesar de la ironía que verterá hacia los ecos renovadores del futurismo, diremos, con sus “automóviles rugientes”, el “extenso” comentario de Darío ve la luz “en el prestigioso diario *La Nación* de Buenos Aires” (Schwartz 1991: 28). Unos meses más tarde, también en 1909, “sale, en Brasil, el artículo «Uma nova escola literaria»”, esta vez publicado en un diario de Salvador de Bahía por el escritor y crítico Almacchio Dinis (1880-1937), quien fuera el primer traductor al portugués y divulgador del manifiesto futurista de Marinetti.

Otra fecha necesaria para “el momento inaugural de las vanguardias en el continente”, como apunta igualmente Schwartz, es 1914, con la lectura pública del manifiesto “Non Serviam” por el propio Vicente Huidobro, quien instaurará la base teórica de una primera vanguardia latinoamericana fundamentada en el Creacionismo y sus intenciones estéticas de “irreverentes postulados” (Schwartz 1991: 29).

Los *ismos* de renovación del continente, en comparación con la Europa contemporánea, brotaron con “niveles de distinta originalidad” y con unas dimensiones ideológicas muy significativas (Schwartz 1991: 29), pero no existe realmente texto o programa de vanguardia en América Latina que no proclame su voluntad de someter todo lo nuevo “bajo el sol”⁸¹.

El continente, quizás influenciado por unas culturas regionales de raíces propias y densas, dibujó un proyecto estético de vanguardia nuevo, alejado, en cierto modo, de las influencias “de las metrópolis”, lo que Alfredo Bosi ha preferido denominar como

81 «Todo nuevo bajo el sol», expresión que reinventa el conocido proverbio del Eclesiastés y que se convertirá en ideario de los promotores de la vanguardia por lo que significa de “desafío a la autoridad bíblica y a la tradición”, en la época (Schwartz 1991: 42).

“vanguardia enraizada”, pues, aunque todos los artistas se beneficiaron de los aires de libertad que soplaron en los años 20, el artista latinoamericano también “se miró así mismo” en su propia búsqueda y “encontró un rostro humano”, universal, “en sus cantos y mitos, en las pasiones de la cotidianidad y en las figuras de la memoria” (Bosi 1991: 20).

Futuristas, dadaístas, ultraístas, creacionistas, surrealistas, cubistas, negristas, todos sintieron y respondieron a la vanguardia desde una rebelión “contra la razón”, en el sentido que apuntara Octavio Paz en *Los hijos del limo* (1981 [1974]: 147). El cuerpo, sus pasiones, sus visiones, el erotismo, el sueño, la inspiración, las posibilidades del lenguaje, el humor, la política, la negación de la realidad visible por otra más mágica, sobrenatural, “suprarreal”, la oposición arte frente a vida, la belleza irregular, nueva, única, original, *bizarra* (que cantara Baudelaire) y la muerte; todas corresponden a esas características vanguardistas de ruptura y exploración infinita de “un mundo en que ha desaparecido la identidad —o sea: la eternidad cristiana” (Paz 1981 [1974]: 110), donde la transgresión, afirma Octavio Paz “enfrenta rápidamente al artista con los límites de su arte o de su talento” hasta “perforar el muro” o “saltar al abismo” (1981 [1974]: 161).

Qué fue para André Breton “toda su búsqueda” del surrealismo (1914) sino la exploración de territorios psíquicos desconocidos, la:

reconquista de un reino perdido: la palabra del principio, el hombre anterior a los hombres y las civilizaciones. El surrealismo fue su orden de caballería y su acción entera fue una *Quête du Graal*.⁸² (Paz 1983 [1974]: 55).

Haciendo propias las palabras del gran poeta de las «oscuras cavernas del sentido» (como llamaría María Zambrano a José Lezama Lima [Zambrano 1970: 321]), sólo lo difícil resulta estimulante; por tanto, es inevitable que entremos en una de tantas “lucideces” de Lydia Cabrera si pretendemos salir de la “oscuridad”, esto es, adentrarnos en la génesis vanguardista de la escritora, descubrir sus genialidades (sean cuales fueren sus inmensas resonancias artísticas) y, por ende, trasladar los hallazgos a *Cuentos Negros de Cuba*, una obra que esconde “soberbias” entre sus páginas.

82 “Búsqueda del Grial”, traducción propia.

La cuestión americana (1957) de Lezama Lima plantea estas y otras revelaciones que nos resultan fundamentales. Según el escritor cubano, la originalidad artística de América Latina radica en cómo “ha invencionado todo” a lo largo de las épocas literarias; así,

los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecen sus conjuros, sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos son nuevos mitos, con nuevos cansancios y terrores. (Lezama 1993 [1957]: 14).

Para Lezama Lima, no podríamos concebir la mirada *nueva* de autoras como Lydia Cabrera, que presenta “encuentros” continuos “entre Oriente y Occidente”, sin comprender que sus resonancias estéticas y su pensamiento aportan una escritura única dentro del cóctel literario o “banquete literario” contemporáneo, como lo describe Lezama Lima:

el occidental amaestrado añade esa esencia, un lujo occidental que ampliaba con esa gota oriental las metafísicas variables del gusto. El americano traía ese refinamiento del banquete occidental, el primor apelable, el rotundo punto final de la hoja de tabaco. Traía [...] el otro refinamiento de la naturaleza, que recordaba la primera etapa anterior a la transmutación del fuego. (1993 [1957]: 87)

Lydia Cabrera recibió influencias vanguardistas porque estaba en la Vanguardia. Las amistades cultivadas en las tardes y noches parisinas, catalanas, madrileñas, habaneras fueron muchas. En una conversación de Rosario Hiriart con Francisco Ayala, el escritor español le recuerda que “por aquellos años estábamos en contacto con los escritores nuevos de entonces” y “con los mismos de la generación que luego se ha denominado de 1927” (Hiriart 1989: 13). Eran los testigos directos de la renovación total que trajo la vanguardia en ambas orillas. La recién estrenada Independencia, las entreguerras mundiales, Batista en Cuba, la Guerra Civil en España, un palco histórico de lujo que el espíritu inquieto de Lydia Cabrera saboreaba desde el arte y el

conocimiento.

La innovación, la conoció cerca del argentino Borges, quien llevará la literatura a exponenciales “transmutaciones de la realidad palpable” (Bellini 1986: 354) proclamadas en la revista ultraísta *Prisma* (1921). Lydia Cabrera tomó los frutos artísticos que iban regalando las novedades, así como los sabios consejos, del “patriarca” don Ramón Menéndez-Pidal (como lo llama Gastón Baquero [1991: 239]), de Juan Ramón Jiménez⁸³ o de Ramón Gómez de la Serna. La escritora vivirá “como artista las 24 horas del día” y traspasará la barrera de lo esperado, pues, según estima Celedonio González,

Hay escritores que son iguales a sus páginas. Los hay que decepcionan al conocerlos, ya que son lo opuesto, a la que nos había pronosticado nuestra apreciación de lectores. Y, los hay, ahí está situada Lydia, que rebasan, con el atractivo de su personalidad, todo vaticinio imaginable. (González 1987: 45)

Por otro lado, la publicación, en 1935, de un ejemplar totalmente combativo, el parisino *L'étudiant noir* (El estudiante negro)⁸⁴, cambiará todos los enfoques de la ruptura vanguardista: lo que antes era objeto se postulaba como sujeto. El martiniqueño Aimé Césaire (1913-2008) con su manifiesto *Cuaderno de un retorno al país natal*, acuñaba entre las páginas del periódico el término “Negritud” (un año antes de la publicación de *Cuentos Negros de Cuba*, también en París), removiendo los pilares de todas las conciencias:

Yo digo ¡hurra! La vieja negritud se cadaveriza progresivamente (,) el horizonte

83 El paso de Juan Ramón Jiménez por La Habana, junto a Zenobia, dejó sus sabores agridulces, al menos, en la visión del escritor cubano Gastón Baquero que le dedica dos textos excepcionales en *Indios, blancos y negros en el caldero de América* (1991: 281-289).

84 El periódico “El Estudiante Negro” (*L'Étudiant Noir*), fundado hacia 1934, es el que concreta la apertura del movimiento de la Negritud con el objetivo de acabar con la tribalización y el sistema de clanes vigente en el Barrio Latino parisino. Los estudiantes reunidos en torno a las publicaciones del periódico, debajaban de “ser unos estudiantes de Martinica, Guadalupe, la Guayana, África o Madagascar para convertirse en un solo e idéntico estudiante negro (*noir*). Adiós a la vida en circuito cerrado.” (texto original en portugués: “ser um estudante essencialmente martiniquense, guadalupeano, guianense, africano, malgache, para não ser mais do que um único e mesmo estudante negro. Não vivemos mais numa redoma” [cit. p. Rousselet 2012: 46]).

se deshace, retrocede y se ensancha y entre desgarrones de nubes aparece el fulgor de un signo [...] El negrero cruje por todas partes... Su vientre se convulsiona y resuena... La horrible tenia de su cargamento roe los intestinos fétidos del extraño niño de pecho de los mares [...] La negrería que huele a cebolla frita vuelve a encontrar en su sangre derramada el sabor amargo de la libertad... (Césaire 2011 [1935]: 197)

Cuando esta identidad negra decide situarse de cara, principalmente, a la cultura francófona pedía algo más que dignidad para todos los “corazones de dátil” esparcidos por la tierra, reivindicaba una visibilización de la identidad y la cultura negras frente a esa cultura dominante y opresora que evaluaba al “negro como se es dependiente de segunda clase: esperando mejora y con la posibilidad de subir más alto” (Césaire 2011 [1935]: 196).

En *Discurso sobre el Colonialismo* (1950), aunque suponga una obra posterior a los movimientos de vanguardia, podemos percibir la preocupación de Césaire por reivindicar la Negritud como manera de vivir la historia dentro de la historia, “de poder vivir el humanismo verdadero, el humanismo a la medida del mundo” (Césaire 2006 [1950]: 40). El poeta caribeño expone ampliamente que no denunciaban como mero reclamo, panfletarismo o populismo político, ni tampoco se trataba de una lucha simple de los intelectuales negros por la sensibilización racial o la igualdad cultural para visibilizar las injusticias:

Yo, yo hablo de sociedades vaciadas de ellas mismas, de culturas pisoteadas, de instituciones minadas, de tierras confiscadas, de religiones asesinadas, de magnificencias artísticas aniquiladas, de extraordinarias *posibilidades* suprimidas. [...] Yo, Yo hablo de millones de hombres desarraigados de sus dioses, de su tierra, de sus costumbres, de su vida, de la vida, de la danza, de la sabiduría. [...] ¡Maldito racismo! ¡Maldito colonialismo! Huele demasiado mal su barbarie. (Césaire 2006 [1950]: 20).

Lydia Cabrera introdujo en Cuba el texto pionero de Aimé Césaire, fue la

primera traductora al castellano de la obra. Ocho años después que en París (1943), consiguió que se publicara en La Habana con las ilustraciones del cubista cubano Wifredo Lam y la colaboración del poeta surrealista francés Benjamín Péret.

La gestación y expansión de la Negritud y las consecuencias de la diáspora africana de París atesoraban sus propios “padres” negros. Junto a Aimé Césaire, destacaron figuras como la del escritor y político Léopold Sédar Senghor (1906-2001), uno de los intelectuales negros más exponenciales que ha dado el siglo XX, presidente de Senegal entre 1960 y 1980⁸⁵. Graduado en Gramática Francesa por la Universidad de París, fue el primer profesor de raza negra que impartió clases de lengua francesa en Francia, en las universidades de Tours y París durante 1935 y 1945, período de contacto con Aimé Césaire y Léon-Gontran Damas (1912-1978).

Aquella nueva vía de expresión que iniciaban estos creadores serviría de base ideológica para otras culturas⁸⁶, independencias y pensamientos antirracistas que culminarían con revolucionarios posteriores, como el psiquiatra negro Franz Fanon (1925-1961). En una de sus obras representativas, *Piel negra, máscaras blancas* (1952), el filósofo y escritor francés elabora la psicopatología más auténtica del “período de la antropofagia” de la colonización (Fanon 1973 [1952]: 187), ensayo que concluye con este canto consciente y sensato para la humanidad:

Yo, hombre de color, sólo quiero una cosa: que cese para siempre la esclavización del hombre por el hombre. Es decir, de mí por el otro. Que se me permita descubrir y querer al hombre donde quiera que esté. El negro no es. No más que el blanco [...] ¿Superioridad? ¿Inferioridad? [...] Al final de esta obra quisiera que los demás sintiesen como yo la dimensión abierta de toda conciencia. Mi última oración: ¡Oh, cuerpo mío, haz de mí, siempre, un hombre que interroge! (Fanon 1973 [1952]: 192)

85 Léopold Sédar Senghor dedicó gran parte de su obra poética al concepto de la Negritud, véase títulos como: *Chants d'ombre* (Cantos de sombra), de 1945; *Éthiopiennes* (Etiópicas), de 1956; *Nocturnes* (Nocturnos), de 1961; *Élégies majeures* (Elegías mayores), de 1979. (cit. p. *Casa África* s.f.: en línea).

86 La reivindicación negra despertó mismamente la sensibilidad intelectual blanca con trabajos pioneros como el notable *Decamerón negro* (1910), del etnólogo alemán Leo Frobenius (1873-1938), o la *Antología Negra* (1921), del poeta suizo-francés Blaise Cendrars (1887-1961).

Respecto a Cuba, la Negritud traspasó las barreras étnicas con textos tanto científico antropológicos como estéticos, visibilizando “la cuestión tabú”⁸⁷ de una riquísima cultura que estaba prácticamente silenciada: el negro, su lugar subalterno en la cultura y la sociedad cubanas, así como el aporte de las culturas y religiones de origen africano. Con ello, se plantearon las primeras respuestas cubanas sobre las cuestiones raciales y, “a pesar de la masacre de miles de negros en la mal llamada «Guerrita de Agosto», en braceros caribeños”, en el plano artístico “comienza una mirada a la raíz africana de nuestra cultura” (Zurbano 2006: 112): el *afrocubanismo*, que denominaría Alejo Carpentier en *La Música de Cuba*, pues “hacía tiempo que los negros habían dejado de ser esclavos” (1972 [1946]: 286).

En estos inicios del movimiento de la negritud cubana, la figura de Fernando Ortiz es fundamental. Con sólo 20 años ejercía de diplomático en España, Italia y París. Toda la intelectualidad conocía a Fernando Ortiz y don Fernando Ortiz se relacionaba con todos: Federico García Lorca, Menéndez Pidal, Fernando de los Ríos, Juan Ramón Jiménez, María Zambrano, Rafael Alberti, Wifredo Lam, Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, José María Chacón y Calvo, Rita Montaner, Miguel Ángel Asturias, José Lezama Lima. La divulgación humanística de sus obras fue exponencial, de una amplitud científica sin precedentes. Es uno de los sabios imprescindibles, la historia y la crítica le debe más de un neologismo:

Nos permitimos usar por primera vez el vocablo *transculturación* [...] para que en la terminología sociológica se pueda sustituir, en gran parte al menos, al vocablo *aculturación* [...] por las complejísimas transmutaciones de culturas que aquí se verifican, sin conocer las cuales es imposible entender la evolución del pueblo cubano (Ortiz 2002: 254).

Enrico Mario Santí, en la “Introducción” a *Contrapunteo cubano del tabaco y*

87 Al respecto, nos ha parecido clarificador el estudio *La cuestión tabú. El pensamiento negro cubano de 1840 a 1959*, compilado por María Poumier. Un revelador ensayo que recoge “las mejores páginas reflexivas” del pensamiento negro cubano y que aparece como respuesta a “la supremacía blanca”. La intelectualidad cubana negra destacó, hasta el triunfo de la revolución del 1959, como grito contra la esclavitud y como visibilización del punto de vista negro que, según Poumier “ha sido víctima de una ocultación sistemática en el mercado cultural”. Los textos que recoge la autora, “constituyen una voz coral” que ofrece un relato inédito de la historia cubana, “con tono justo y profético” (Poumier 2007: 65).

azúcar (2002: 23-103) reconoce que la figura de Ortiz es necesaria para la comprensión de todo el proceso histórico de nacionalización de Cuba, de igual manera que para cualquier estudio que pretenda acercarse a las raíces de la negritud cubana.

Jorge Schwartz ha precisado que el término “Negritud” no está exento de cierta polémica y como manifestación ideológica que engloba a los movimientos surgidos sobre los años 30 para reivindicar los derechos de los negros (en Cuba y Brasil principalmente durante la década del 20 al 30), “no debe confundirse con el negrismo” (1991: 616) y, en ese aspecto, la Negritud fue realmente la toma de conciencia de la originalidad del pensamiento africano y “el descubrimiento de una nueva nobleza” (1991: 625). Por otro lado, según el planteamiento de Schwartz, el negrismo vanguardista fue realmente una manifestación “específicamente literaria” y tomó influencias de la “huella abierta” por algunos artistas plásticos europeos (Piscasso, Vlaminck, Braque, Brancusi, Klee, Giacometti), quienes recurrieron al primitivismo negro como fuente de tema y formas (1991: 617). Y, ante tal fascinación, la temática negrista se incorporará a las vanguardias, constituyendo un repertorio importado,

un discurso plástico producido por una élite blanca y europea que incorpora la temática negra para divulgarla ante un público también blanco, en general perteneciente al mismo grupo de élite cultural. (Schwartz 1991: 618)

Las manifestaciones artísticas europeas inspiradas en la cultura africana quedaron sujetas a sonidos, ambientes, descripciones exóticas de lo negro, a la sensualidad de su mitología, al anhelo de su universo primitivo y, a pesar de revolucionar el arte moderno de la época, no conformaron una tendencia ideológica de liberación; planteado así, el negrismo europeo vanguardista no hizo sino avivar los fuegos de la negritud, más si tenemos en cuenta que fue un movimiento artístico cuya visión del negro y de su cultura pasaba por el filtro de la perspectiva artística blanca y sus élites blancas.

De esta manera, se explicaría el que algunas publicaciones cubanas provocaran un auténtico impacto y trascendieran las fronteras de la isla, como ocurrió con los poemas *Motivos del Son* (1930), del cubano Nicolás Guillén, que aparecieron en

“*Ideales de una raza*”, el suplemento dominical del habanero *Diario de la Marina*, haciendo resurgir la poesía negra y, por ende, un negrismo literario que mezclaba ética y estética, un negrismo propiamente cubano, que bebía de la Negritud, de la cuestión negra en toda su dimensión, así como del Negrismo vanguardista artístico.

Al respecto, Roger Bastide (1898-1974)⁸⁸ ha planteado que el poeta Nicolás Guillén impulsó el movimiento como forma cultural original y válida dentro del contexto mestizo latinoamericano y que su producción va mucho más allá del negrismo propiamente dicho, “expresa el África viva, pero en las encantadas islas de América” mezclando el “africano” con las jergas de “los bajos fondos” o “el castellano criollizado” (1969: 18). Cuando prologa su obra *Sóngoro Cosongo* (1931), citada por el propio Guillén como “poemas mulatos”, no ignora,

desde luego, que estos versos les repugnan a muchas personas, porque ellos tratan asuntos de los negros y del pueblo. No me importa. O mejor dicho: me alegra. Participan acaso de los mismos elementos que entran en la composición étnica de Cuba [...] El negro, a mi juicio, aporta esencias muy firmes a nuestro cóctel. (Guillén 1981 [1931]: 92)

El interés por divulgar una sensibilidad se hizo presente. Aquel canto y repique de *Sóngoro cosongo* transformaba planteamientos no sólo por su aporte estético, pues aparecía repleto de voces negroides en honor a la *jitanjáfora* vanguardista acuñada por el cubano Mariano Brull, esas onomatopeyas carentes de significado, pero responsables del sabor y ritmo negroides de los versos de Guillén (Madrigal 1995: 26); los “poemas mulatos” constituirían, igualmente, una innovación por el singular modo de reivindicar el *afrocubanismo* y, para Nicolás Guillén, instaurarían la reafirmación de una “composición étnica de Cuba, donde todos somos un poco níspero” (1981 [1931]: 91), la declaración del pasado negro imperecedero, siempre latente en Cuba:

88 No evocamos las palabras de Roger Bastide (1898-1974) sólo porque haya sido considerado un auténtico pionero de la investigación afroamericanista dentro del campo de la antropología americanista francesa. El sociólogo y antropólogo francés fue gran amigo de la cubana Lydia Cabrera, incluso prologó alguna de sus obras, *Anagó. Vocabulario Lucumí* (1957); mantuvieron una asidua correspondencia en francés que se conserva en la *Cuban Heritage Collection* de la Universidad de Miami.

La inyección africana en esta tierra es tan profunda [...] Las dos razas que en la Isla salen a flor de agua, distantes en lo que se ve, se tienden un garfio submarino, como esos puentes hondos que unen en secreto dos continentes. Por lo pronto, el espíritu de Cuba es mestizo. Y del espíritu hacia la piel nos vendrá el color definitivo. (Guillén 1981 [1931]: 93)

Estas palabras de Guillén están contenidas en el “Prólogo” de *Sóngoro cosongo* y escritas el mismo año en que Alejo Carpentier publicaba *¡Ecue-Yamba-O!* (1931), su primera novela declaradamente negrista en la que, el escritor, incorporará la inédita mirada antropológica de lo afrocubano como instrumento para fabular una “cosa novata, pintoresca” (Carpentier 1933: 3). Una obra por la que pululan inéditos protagonismos, expresándose en jergas mulatas heredadas, que habían pasado desapercibidos hasta entonces para la narrativa cubana. Según apunta Arnaldo E. Valero, el mundo oculto de las manifestaciones religiosas afrocubanas se cuele “magistralmente” entre los acontecimientos principales de la novela, con descripciones amplias de rituales, escenarios, altares, atuendos, santeros. En la ficción de Carpentier, los roles desempeñados por los “iniciados” someten el relato de tal forma que hasta “el destino de Menegildo Cué”, será “el de morir en un enfrentamiento entre potencias ñañigas” (2002: 162).

Si tenemos en cuenta, también, las apreciaciones del etnólogo cubano Rómulo Lachateñeré⁸⁹, este final de *¡Ecue-Yamba-O!* resultó poderosamente oportuno y acertado en 1931, al conectar con una “década en la que el culto yoruba era” concebido como “una sugestiva forma de superstición que, paradójicamente” debía ser valorada, y, “considerada componente de la cultura nacional” (Lachateñeré, 1992: 3). En el “Prólogo”, el propio Alejo Carpentier lo explica justificando que:

89 Según tesis de Jorge Castellanos, el progreso de los estudios antropológicos en Cuba, durante la primera mitad del siglo XX, se debe fundamentalmente a los “tres pioneros” de la etnografía afrocubana Fernando Ortiz, Lydia Cabrera y Rómulo Lachateñeré, cuyas labores se complementan. Lachateñeré fue farmacéutico y etnógrafo autodidacta, quien fijaría su atención en la religión afrocubana “tratando de deslindar todos sus campos diversos”; a pesar de su muerte temprana, Lachateñeré desarrolló una labor de investigación importante y sus “preciosas contribuciones seminales” también fueron pioneras dentro y fuera de Cuba (J. Castellanos 2003: 187). Para Castellanos, la obra de Ortiz, Cabrera y Lachateñeré, en su conjunto, “abre las puertas a todos los notables desarrollos que se producen en el seno de la etnografía cubana” (2003: 233).

había, pues, que ser «nacionalista», tratándose, a la vez, de ser «vanguardista». *That's the question...* Propósito difícil puesto que todo nacionalismo descansa en el culto a una tradición y el «vanguardismo» significaba, por fuerza, una ruptura con la tradición. De ahí que la ecuación de más y menos, de menos y más, de conciliación de los contrarios, se resolviera, para mi hamlético monólogo juvenil, en el producto híbrido —forzosamente híbrido, aunque no carente de pequeños aciertos, lo reconozco— que ahora va a leerse... (Carpentier 1933: 4)

La *potencia* afrocubana irrumpe por primera vez en la vanguardia de la isla con Alejo Carpentier. Aunque primeramente publica el poema de características africanas “Liturgia” en la revista *Avance* en 1930, serán las páginas de *¡Ekue-Yamba-O!* donde el escritor logra trasvasar “los mitos, las leyendas y cantos religiosos de los afrocubanos” para asimilarlos “a los cánones aceptados o reconocidos para el lector convencional” (Valero 2002: 163). A pesar de haberse opuesto a su reimpresión unos años después, en 1933, en Madrid, la propuesta estética de la novela de Carpentier resulta toda una antesala de la vanguardia de lo afrocubano que posteriormente podrá percibirse en la Lydia Cabrera de *Cuentos Negros de Cuba*.

De este modo, el Negrismo fue regalando otras bondades cubanas que no sólo se hallaron en la poesía de *Motivos de Son* (1930) o en la prosa de *¡Ecue-Yamba-Ó!* (1933), artistas como el pintor Wifredo Lam⁹⁰ o el *conguero* Chano Pozo⁹¹ triunfaron en Nueva York y los tintes de este movimiento artístico permitieron desarrollar trayectorias sobresalientes dentro y fuera de Cuba: Ramón Guirao, Emilio Ballagas, Pichardo Moya, el portorriqueño Luis Palés Matos, que traduce todo el mundo mítico africano dentro de *Tuntún de pasa y grifería* (1937) o la colección de relatos breves *¡Oh mío Yemayá!*, de Rómulo Lachateñeré, que suponen la primera colección de cuentos folklóricos publicados en Cuba, a pesar de ser posteriores a los *Cuentos Negros de Cuba*

90 A propósito de la figura del pintor Wifredo Lam existen menciones interesantísimas como las que le ha dedicado André Breton en varias ocasiones. Los artículos “A la larga nostalgia de los poetas...” y “De noche en Haití”, escritos en 1946, recalcan la figura de Lam, el negrista “de lo maravilloso primitivo”, testimonio artístico “único y estremecido” que va “con la estrella de la liana en la frente y todo lo que toca ardiendo de luciolas” (Breton 1977: 199). El arte de Wifredo Lam, para Breton, “se dispara desde ese punto donde la fuente vital refleja el árbol misterio, quiero decir el alma perseverante de la raza, para regar de estrellas el DEVENIR que debe ser el mayor bienestar humano” (Breton 1977: 200).

91 Sobre la música cubana de la época véase el brillante trabajo de Alejo Carpentier en *La música afrocubana de Cuba* (1972 [1946]).

de Lydia Cabrera (1936).

En este marco intelectual se insertan las primeras publicaciones de *Cuentos Negros de Cuba* (1936/1940) de Lydia Cabrera, no exentas de polémica a pesar de la novedad. Lydia Cabrera se ha de desmarcar con buenos argumentos de aquellos “estudiosos de la época cargados de prejuicios” con “una mentalidad todavía provinciana y mal informada” (Cabrera 1958: 7-8).

A pesar de las presiones intelectuales, los negristas cubanos envueltos en la polémica, Lydia Cabrera entre ellos, no detuvieron su proceso de mulatez, traspasarían fronteras. Sin estos espíritus cultivadísimos, tan inquietos, quizás el Negrismo hubiera quedado sólo como un *ismo* secundario más dentro de los europeos, los que, por otro lado, fueron de efímera duración en la isla (Bellini 1986: 474).

En la línea que plantea Carlos Uxó (2010), es inevitable establecer una conexión entre “los ciclos de una literatura abolicionista”, que publicaba entre 1838 y 1901, la posterior narrativa republicana (que una y otra vez retornaba a la crudeza triste del periodo colonial) y esa otra generación de escritores más jóvenes (blancos o negros), donde se sitúa Lydia Cabrera, que están cercanos a la prosa periodística de Nicolás Guillén en artículos como “El Camino de Harlem”, “El blanco, he ahí el problema” o “La conquista del blanco”, publicados en el *Diario de la Marina* (1929). Los jóvenes intelectuales cubanos hacían visible la necesidad de la igualdad racial, enseñando:

—alguna vez los maestros habíamos de ser nosotros— que nuestra piel oscura está cubriendo un hombre que se parece muchísimo al que late detrás de su piel blanca. (“El Camino de Harlem”, cit. p. Poumier 2007: 193).

Los “negristas” cubanos son los herederos, además, de esa búsqueda de contenidos nuevos que se abrían paso gracias a la transmisión fecunda, ya lo apuntamos antes, de blancos infatigables como Leo Frobenius, el helenista alemán considerado el descubridor del mundo yoruba, de las ruinas de Ifé, el “iniciador del género literario de los cuentos negros que cultivarían después Lydia Cabrera y Rómulo Lachateñeré” (Poumier 2007: 63).

Los estudios africanistas de Frobenius se conocen en Cuba en 1931, gracias a las traducciones de algunos de sus textos fundamentales⁹², a la vez que ya se leían los brillantes estudios sobre la psicología y la cultura afrocubana del antropólogo Fernando Ortiz, admirado inspirador, como hemos dicho, de la trayectoria de Lydia Cabrera. Tampoco olvidamos que, entre los precursores del estilo negrista, había blancos españoles: un excelente poeta satírico e importante figura de los antecedentes del teatro bufo cubano que era tanto *Creto Gangá* como Bartolomé Crespo, nacido en el Ferrol y (1811-1871), y el asturiano cubano Alfonso Camín (1890-1982), quien publicara sus primeros versos negros en el citado *Diario de la Marina* (1925), el primer poeta “en implantar el tono elevado para celebrar las cosas de negros” (Poumier 2011: 24).

Sin embargo, en *Cuentos Negros de Cuba*, como en alguna ocasión precisó la propia Lydia Cabrera, “no hay protestas ni reivindicaciones... no tienen razón en un mundo de fantasía” (cit. p. Hiriart 1989: 17). Con unas inquietudes multiculturales latiendo en lo profundo, el Negrismo que se esconde entre las páginas de la narradora cumple otros deseos, también aquel “sueño de todo latinoamericano —especialmente de intelectuales y artistas—”, como precisa Ángeles Mateo del Pino, que es viajar a una de las metrópolis europeas, “París: cuna de la civilización y el progreso” (2008: 92).

Cuando *Cuentos Negros de Cuba* se publica en París (1936) ya irradia entre sus páginas el nuevo lenguaje torrencial de la Vanguardia, ese que “se apropia de la lengua de Cervantes fecundándola en apasionado abrazo” (López Álvarez 1974: 15), al estilo del brillante Miguel Ángel Asturias con la “pura invención del autor arrastrado por el desbordamiento de alegría de su liberación total” (López Álvarez 1974: 15).

Ya hemos adelantado que sus primeras “flores” negroides brotan gracias a la parisina Editorial Gallimard. El novelista Paul Morand insistió en incluir *Contes nègres de Cuba* en la colección de *La Renaissance de la Nouvelle* y se publica simultáneamente junto a *Légendes du Guatemala* de Miguel Ángel Asturias⁹³. A ambos escritores latinoamericanos los descubrieron los franceses.

92 En una anterior cita hemos apuntado el *Decamerón negro* que, junto a los doce volúmenes de *Atlantis, contes et poésies populaires d'Afrique* son los títulos de Frobenius que más han trascendido en Cuba, gracias a las publicaciones de *Revista de Occidente* entre 1925 y 1929.

93 Rosario Hiriart subraya que ante la publicación simultánea, “la crítica estableció de inmediato sus aspectos coincidentes y pasó por alto, salvo alguna excepción, las diferencias” y además añade: “no obstante sí conviene llamar la atención sobre las diversas circunstancias culturales: *negra* de los cuentos, *india* de las leyendas” (1989: 18-19).

El siempre oportuno Alejo Carpentier, como anticipamos en otro epígrafe, conociendo casi al instante el recibimiento entusiasta que despertó la publicación de Cabrera en París, se despachó en alabanzas literarias hacia la escritora en el artículo “Los Cuentos Negros de Lydia Cabrera”, publicado en la revista habanera *Carteles* el 11 de octubre de 1936. Carpentier no *impondrá barreras a su admiración*, destacando el valor innovador y único que aporta la obra, una obra de ruptura cargada de raíces “suntuosas” que le seducen de principio a fin; permítasenos algunos de esos elogios al completo:

Acaba de publicarse en París un gran libro cubano. Un libro maravilloso. Un libro que puede colocarse en las bibliotecas al lado de Kipling y lord Dunsany, cerca del viaje de Nils Holgersons, de Selma Lagerlöf. Y ese libro ha sido escrito por una cubana. ¿Percibís toda la importancia del acontecimiento? Los *Cuentos Negros* de Lydia Cabrera constituyen una obra única en nuestra literatura. Aportan un acento nuevo. Son de una deslumbradora originalidad. Y si me hacen evocar los nombres de Kipling, lord Dunsany y Selma Lagerlöf, es porque, con remotas e involuntarias analogías de propósitos, “soportan la comparación” con ciertos relatos de estos autores. No impondré barreras a mi admiración. No quiero atenuar la maravillada sorpresa que me dejó la lectura de ese libro, buscando, entre página y página, detalles susceptibles de inspirar reparos críticos. Los Cuentos Negros de Lydia Cabrera salvan los límites de nuestras fronteras de agua salada. Conquistan un lugar de excepción en la literatura hispanoamericana [...] merecen plenamente el título de obra maestra. (Carpentier 1936)

Estas lisonjas literarias de 1936 adelantan y revelan la personalidad artística de una mujer de vanguardia, inquieta, innovadora, investigadora, contemporánea. La negritud que despierta en Lydia Cabrera, por tanto, “traza una parábola universal” rompiendo los esquemas elitistas de la mentalidad europea (Respall Fina 1993: 10) y, si acaso, está perfectamente enmarcada en la imagen “genuina” de autor(a) “americano” contemporáneo que había considerado Lezama Lima, pues, en la escritora cubana también:

lo sobrenatural, el poder de las fuerzas de la naturaleza tienen un toque puramente americano que bebió de la influencia hispana de Góngora y Quevedo y la figura oriental, pero que se hizo pura maravilla y puro sabor en [...] la literatura hispanoamericana. (Lezama Lima 1993 [1957]: 87)

Entre La Habana y París, Cabrera va configurando sus negroides universos de ficción y aprende a conocer la *Afrocuba* fuera de la isla, la más endógena, la más supersticiosa, la de las creencias religiosas. De esta forma, asimilará, con un respeto honorable, todos los sincretismos con que África se “adaptará” a la sociedad cubana de la época. Como recoge Luis López Álvarez,

las palabras se cambian unas en otras, energías vegetales y animales se funden en ellas forzándolas a una nueva abundancia de movimientos y voluntades perpetuamente renovadas. Y también las palabras de la raza y del país se mezclan con ellas según su mestizaje que ha contribuido a la originalidad de esas nuevas naciones. (López Álvarez 1974: 15-16).

De acuerdo con lo expresado, el antecedente gigante de *Cuentos Negros de Cuba* pudo haber llegado con las *Leyendas de Guatemala*, la obra de “la filosofía del realismo interior” de Miguel Ángel Asturias —como designó Lanoël (1995: 27) a la escritura del guatemalteco; la novela de Asturias fue publicada en 1930 por la Editorial Oriente de Madrid y representaba una Guatemala inédita, sus coloridos paisajes, sus volcanes, las tradiciones mayas y el entorno mágico de los mitos; Asturias lograba crear de forma “imperecedera” una “imagen germinal de ese fruto magnífico que es el pensamiento mágico del Popol Vuh”⁹⁴ (Lanoël 1995: 27).

En 1936, Francis de Miomandre traducía *Légendes du Guatemala*⁹⁵ para la

94 El *Popol Vuh*, texto precolombino considerado *Biblia* de los mayas que, en su mensaje profundo, mantiene vivas las tradiciones orales sagradas y la cosmogonía de una de las civilizaciones antiguas más importantes del mundo.

95 La versión francesa de Francis Miomandre recibió el Premio Literario *Sylla Monsegur*, premio instaurado por el empresario y mecenas argentino, con el propósito de premiar a la mejor edición francesa

editorial Gallimard. Se lanzaba en París en tándem con *Cuentos Negros de Cuba*. Juntos en Francia. Dos obras alejadas en estructura y en autoría, pero similares en casi todo lo que podía unirles. De la mano iban en cuanto al tratamiento alegre, vivo, gracioso de la negritud cubana y el hermoso matiz triste y distante de las leyendas indias (Hiriart 1989: 19).

Veamos, como ejemplo de similitudes, el enfoque que cada autor hace de la muerte que baila, la “danza macabra” que les vincula a la tradición hispana del *riktus* perpetuo tan desarrollado en los “sueños” de Quevedo, los “autos” de Calderón y en “Las barcas” de Gil Vicente. La universal temática, el deseo de la *Sibila* griega, nos sale al encuentro también desde las páginas de Miguel Ángel Asturias y Lydia Cabrera. Parafraseemos esa correspondencia:

Dos eucaliptos gigantes rezaban salmos penitenciales. Atada a los pies de un cadáver, sin poder moverse, lloró desconsoladamente, tragándose las lágrimas en silencio como los enfermos a quienes se les secan y enfrían los órganos por partes. Se sentía muerta, se sentía aterrada, sentía que en su tumba —el vestido de huérfana que ella llenaba de tierra con su ser- florecían rosales de palabras blancas. (Asturias 1995: 107)⁹⁶

«¡Carabela tá levantá pa bailá tambó también!». Y el muerto baila, ¡ya lo creo que baila! Con su pañuelo blanco que le cierra las quijadas y da los tres golpes frente al tambor, como cualquier vivo. Los criollos, espantados, arrancan a correr. Los africanos, no; siguen bailando con el muerto... Así era antes. Hasta que el difunto volvió a envolverse en su mortaja y esperó que lo llevaran a enterrar, muy serio y muy tieso, en unas parihuelas. (Cabrera 1989: 104-105)⁹⁷

En este sentido recuperamos, una vez más, las palabras de Lezama Lima en *La cuestión americana*, concretamente aquellas páginas donde insiste en la originalidad con que los escritores de las “corrientes sumergidas” del continente aportaban ese

de una obra de origen hispanoamericano (Lanoël 1995: 34).

96 En “Leyenda del Cadejo”, de *Leyendas de Guatemala*.

97 En “Los Compadres”, de *Cuentos Negros de Cuba*.

ingrediente nuevo, ese guiño inédito a las temáticas universales en sus obras, pues las palabras y los contenidos que les inspiraban “tienen del mineral, de la costumbre y del milagro”, lo mismo que “del silencioso redoble de la muerte en el día en que nos morimos” (Lezama Lima 1993: 88). Asimismo, Lezama sugiere que los escritores vanguardistas (como Asturias y Cabrera), van reformulando de modo original y extraordinario arquetipos como *la muerte* para poder bailar su particular *danse macabre* americana:

La importancia de tratar a la muerte como si todos los esqueletos sonrieran [...] reírse con ella, llorar con ella, hacerle un ritual lleno de fiesta, baile y algarabía. Pura sátira para hacer un exorcismo con el dolor y la tristeza. Ya que no puedes luchar contra ella, te unes y la aceptas con la mejor cara. (Lezama Lima 1993: 88)

Así entendemos la sonrisa de ultratumba, fresca, espeluznante pero encantadora que se cuele en el cuento “Bregantino, Bregantin” (Cabrera 1989: 49) cuando a la negra *sandunguera*

Sanune la encontraron muerta, con una campanilla entra las manos. Muerta, riéndose, que nadie podía creer, cuanto más se la miraba, que fuera posible cosa... ¡Un cadáver tan contento!... (Cabrera 1989: 49)

Esta forma de sentir la muerte responde al modelo de correspondencias recuperadas por la vanguardia literaria, que, en los relatos de Lydia Cabrera, brillan completamente vinculadas a las sonoridades ancestrales de la ceiba, de las riñas y las comparsas que nunca temen a la parca, del barro “chorreando” de los pantalones de unos protagonistas de manos vacías y corazón *chévere* (cuento “Los Compadres” 1989: 94).

Cuentos Negros de Cuba, contribuye a comprender el legado cultural del África negra en la fecunda América de la década de 1930 y, a pesar de que el negrismo reanudó

la tendencia a lo exótico-aborigen, el talento de las páginas de Cabrera recorre lo mismo de vanguardia que de una literatura mulata que “ha ido a la plaza y ha salido en busca de todos” (Lezama Lima 1993: 88).

Ya hemos valorado cómo el aroma parisino de la modernidad impregna las obras de los artistas, las páginas de los intelectuales y escritores, también cubanos, que se trasladan a España, a París, dando entrada a las temáticas artísticas donde *los otros*, eternos secundarios, se convierten en protagonistas por justa belleza y riqueza de matices, sin combate, sólo fantasía. Y estos márgenes, estas orillas en Lydia Cabrera, logran “descansar en la fuerza de una conciencia popular”, como valora Raimundo Respall Fina, devolviéndole a ese pueblo cubano silenciado su verdadera dimensión cultural y trazando una vez más “la ruta de las carabelas”, mientras los

iremes y orishas cruzan el océano para reinar en el mismo corazón de una Europa que de tanto hacerse la antigua, ha envejecido con frutos marchitos (Respall Fina 1993: 10).

No en vano, años después, en la obra crítica publicada como homenaje al cincuentenario de los *relatos negros*, se valorará ese perfil poético, “el legítimo quehacer poético” que se vierte en toda su obra y se hace verdad compartida: “te busca y te encuentra en la luz o bajo la sombra” para devolverle a los afrocubanos su genuinos orígenes, y es que eso es Lydia Cabrera,

Más que un perfil que se asoma al coral de una Isla en el Caribe, Reina y Perla [...] Es sin lugar a dudas un perfil poético de Cuba [...] un mosaico de látigos redimidos, de balcones recostados al olvido, de persianas y adoquines, de medios puntos mitigadores de luces vengativas, una puerta y una aldaba siempre abierta. (Núñez 1987: 21)

Odette Casamayor Cisneros (2001) sostiene que de lo que se trata es de recrear un fantástico regreso a los orígenes sobrenaturales de “un mundo maravilloso”, donde Cabrera encuentra respuestas a la insensatez cotidiana, una selva de perspectiva única

pero “con significados inextricables” que se vierten en un negrismo de ficción en el que:

no sabe ser enteramente árbol un árbol, ni objeto la cosa, o animal el animal. No, han de ser lo vegetal, lo animal y lo inanimado también Hombre para que el ser humano se confunda en materia universal. (Casamayor 2001)

Entre voces, besos, desgracias, alegrías y aconteceres, la etnóloga cubana es capaz de apostar por los espacios silenciados, los sujetos apartados como “tambolero” negro “Capinche”, en el relato “Los compadres” (Cabrera 1989: 99), que “andaba sin mujer fija, sino que hoy una, mañana otra, y pasado, a lo mejor ninguna” que se había ido “enamoricando de Dolé”. Un personaje, este Capinche, bien parecido a aquellos de los noviazgos prohibidos que Carpentier describiera en su ensayo *La música de Cuba*, señoritos que buscaban

la satisfacción de sus deseos en el mundo de las hijas y nietas de los esclavos que habían cimentado su fortuna, olvidando por unas horas, la inferioridad de la gente de color quebradizo. Lo que no debía verse en el coro de la Iglesia, bien podía servir para íntimos esparcimientos. (Carpentier 1972 [1946]: 141)

Toda la obra de Lydia Cabrera es una insinuación sobrenatural, un homenaje a la “ancestral África, escondida en los barracones, llevada en las mentes de los esclavos” (Carpentier 1972 [1946]: 143). Como hiciera su gran admirado Federico García Lorca, redefiniendo el concepto vanguardista de la otredad, de lo marginal, ella igualmente supo apostar por el *malditismo* afrocubano, su enorme trascendencia, y no necesitaba espejos en Jean Cocteau, Baudelaire, Lautréamont o Rimbaud. Los gitanos, elementos regionales del margen en el *Primer Romancero Gitano* del duende granadino (1924-1927), eran de algún modo, también negros⁹⁸. Lo sabemos. Los negros y las negras de

98 Hay *negros* explícitos en la obra *Poeta en Nueva York* en los hermosísimos y crudos poemas “Norma y paraíso de los Negros”, “El Rey del Harlem”, “Iglesia abandonada. Balada de la Gran Guerra”, aunque el periplo *newyorkino* terminará en Cuba, donde el poeta conoce a muchos de los grandes intelectuales y artistas del momento entre los que están el antropólogo Fernando Ortiz. La angustia vivida en la experiencia norteamericana contrasta con esa Cuba que reconcilia al poeta con el mundo devolviéndole

Lydia, diez años después (1936), también fueron algo gitanos.

A pesar de su temática cerrada en el singular universo mágico afrocubano, *Cuentos Negros de Cuba* recoge influencias tanto de las fuertes huellas ideológicas de la novísima vanguardia, como de la corriente modernista más atraída por la exploración de lo arcano y las doctrinas orientales religiosas y esotéricas; aparecen influencias de un nacionalismo cubano que reafirmaba orígenes propios, como del pensamiento negro que luchaba por la igualdad racial dentro y fuera de la isla; en sus cuentos coexisten la psicología social-religiosa del primitivismo africano y las tan arraigadas costumbres católicas importadas desde la conquista. Todo el conjunto de influencias ideológicas y artísticas representa, por igual, ese universo narrativo único que construye Lydia Cabrera, quien abrió otras posibilidades literarias creando una obra mulata, *blanquinegra*, para Lezama, en su ensayo “El nombre de Lydia Cabrera” (1956) que publicó en *Tratados de la Habana*, una obra mágica. Transcribimos esas alabanzas:

el nombre de Lydia Cabrera está unido a ciertas mágicas asociaciones del Iluminismo. A las comisiones de botánicos franceses clasificando en los jardines bogotanos. A los doce de la piedra cúbica, en los sellos del Cagliostro. A los egiptólogos del periodo napoleónico, estableciendo las variantes de la clave veintiuna del Tarot. Al barón de Humboldt, saboreando como filólogo y naturista la Diomedea galabrata, “flor de aquellas islas corales, que sirven para fijar las arenas móviles enredándolas en sus raíces”. En aquella región donde el ceremonial se entrecruza con el misterio desde el punto de vista de la morfología de las culturas, tiene la misma importancia la recepción de Orase Walpole en casa de Madame Du Deffaud, que la hecha en la “Villa San José” para recibir a Don José de Calazán Herrera, el Moro, el gran *babalawo* Abakuá. (Lezama Lima 1977: 529-530)

Como génesis literaria de Lydia Cabrera, *Cuentos Negros de Cuba* constituye un relevo respecto de sus iniciadores y aporta, a su vez, una gota de creatividad a la narrativa vanguardista que no se ciñó al canon negrista. El genio y talento de Lydia

serenidad y alegría. Entre otras anécdotas, aprovechando una de las visitas de Federico García Lorca a la isla (1930), Lydia condujo al poeta, en varias ocasiones, a disfrutar de las ceremonias secretas afrocubanas, donde quedó fascinado.

Cabrera atravesarán las entrañas afrocubanas. En la Negritud de Lydia Cabrera, quien escribe es la *afrocubanía* sobrenatural, esos negros y negras cubanos con sus sombras y luces orishas: “ellos son los verdaderos autores” (Cabrera 1993 [1954]: 9).



Fig. 23: “*Madame Lumumba*, Wifredo Lam”.

4. AFROCUBANÍA CABRERIANA



Fig. 24: “Lydia Cabrera en las investigaciones”.

4.1. Las raíces afrocubanas.

“No hay odio de razas, porque no hay razas”.

José Martí

“Adán y Eva eran negros, y negros eran sus hijos Caín y Abel.

El asesino del hermano, palideció de culpa y miedo,
y tanto palideció que blanco quedó hasta el fin de sus días.

Los blancos somos todos hijos de Caín”.

Eduardo Galeano

“Nadie podrá estimar debidamente la cultura afrocubana
sin oír las resonancias del Continente Negro”.

Fernando Ortiz

“¿No veis estos tambores en mis ojos?”.

Nicolás Guillén

“El NEGRO afrocubano es yoruba”.

Natalia Bolívar

El peso de la influencia africana en la población cubana “es incalculable”, recalca Lydia Cabrera “Al lector” de su obra capital *El Monte*; “no se comprenderá a nuestro pueblo sin conocer al negro”, pues “no nos adentraremos en la vida cubana”, insiste, sin dejar de encontrarnos “con una presencia africana que no se manifiesta exclusivamente en la coloración de la piel” (Cabrera 1993: 13).

Desde el trasvase ultra oceánico como esclavo durante la trata negrera, siglo tras siglo, la condición del negro en Cuba ha atravesado un camino racial lleno de trances, dolor y lucha que poco difiere del que se ha trazado en otras partes del mundo en iguales circunstancias:

conocidos como ladinos, en su mayoría se trataba de esclavos muy hispanizados, dedicados por lo general a labores domésticas, que solían

permanecer durante largos períodos de tiempo, cuando no por toda la vida, al servicio de una misma familia. (Uxó 2010: 47)

Los miles de seres humanos negros esclavizados que llegaron a la isla arribaron con los colonizadores blancos; primero de España, que ya estaba “colmada” por entonces de esclavos guineanos y congoleños, luego, directamente desde toda la *Nigricia*⁹⁹ sirviéndose de las Islas Canarias como arrimadero para el comercio de personas¹⁰⁰.

Tal y como lo detalla un conmovedor Fernando Ortiz, los esclavos negros trasladaron sus culturas diversas, su multitud de razas, lenguajes, clases, sexos y edades, aunque, “confundidos en los barcos y barracones de la trata”, fueron socialmente igualados por idéntica esclavitud (2002 [1940]: 258); “los negros trajeron con sus cuerpos sus espíritus”, pero

arrancados, heridos y trozados como las cañas en el ingenio y como éstas fueron molidos y estrujados para sacarles su jugo de trabajo. No hubo otro elemento humano en más profunda y continua transmigración de ambientes, culturas, de clases y de conciencias. (2002: 259)

La cultura tribal era engullida por otra “más potente”, como le ocurrió a los indios cubanos, sin embargo, para Ortiz, la desesperación y el trance de la esclavitud negra no podía ser comparable entre unos y otros sometidos, las personas aborígenes cubanas:

sufrieron en su tierra nativa, creyendo que al morir pasaban al lado invisible de su propio mundo cubano, y los negros, con suerte más cruel, cruzaron el mar en agonía y creyendo que aún, después de muertos, tenían que repararlo para

99 Fernando Ortiz refiere, con la voz “Nigricia”, al conjunto de tribus y culturas que fueron desplazadas al Nuevo Mundo con la trata de esclavos (2002 [1940]: 258).

100 La trata negrera generó el llamado “Comercio Triangular”, el gigantesco y jugoso negocio de larga distancia entre Europa, África y América durante los siglos XVI al XVIII, donde las islas atlánticas de Madeira, Canarias, Cabo Verde, Sao Tomé y Príncipe fueron utilizadas como puertos base para las distintas transacciones de personas y mercancías (Cortés 2001:19).

revivir allá en África con sus padres perdidos (2002: 259).

Desde nuestra concepción, es lógico entender que en tales condiciones de desgarró y amputación social, como relatara Ortiz en esas líneas, en medio de ese “terror” del oprimido por la esclavitud o del “terror” del opresor por la posible revancha, no fuera a existir un proyecto de nación común cubana entre blancos y negros hasta finales del siglo XIX (Poumier 2007: 26). En 1916, Lino D’ou¹⁰¹ reclamaba en “El vacío blanco”¹⁰², lo siguiente:

somos 700.000 negros cubanos declarados; somos quien dio a Heredia, secretario de Obras Públicas y alcalde de París; somos la raza que dio a White, a Brindis de Salas y al estupendo Lico Jiménez [...] La justicia, ese “sol del mundo moral”, está con nosotros. No podrán tapanlo con un dedo. (Poumier 2011: 185)

No son las únicas palabras que confirman unos primeros años del siglo XX cubano convulsos, raciales. Desde todos los ámbitos despertaba la visibilidad del negro, “la rehabilitación del negro en la historiografía cubana”, como ha apuntado María Poumier (2007: 13), destacando, entre otras, las notables reivindicaciones periodísticas del poeta Nicolás Guillén: “El blanco, he aquí el problema”, denunciaría, en 1929, en el *Diario de la Marina*, con el claro afán de eliminar el esquema inconsciente de la supremacía blanca (Guillén 2007: 201-203). De alguna forma, el pensamiento comenzaba a explorar y considerar las influencias negras: sociedad, intelectualidad y arte empezaban a tener nombres y apellidos negros.

La “mulatez” en la cultura cubana es innegable, pero en la era de la abolición de

101 Lino D’ou fue uno de los mestizos cubanos más reconocidos. Vinculado a la vida política como ayudante de José Maceo, había participado en la Guerra de la Independencia cubana en 1895, donde ganó el grado de Teniente Coronel. Participó en la Cámara de Representantes de la República neocolonial con un espíritu abolicionista, proponiendo medidas justas que lograran eliminar la discriminación racial de Cuba. Durante toda su vida desarrolló una faceta intelectual de calado en la representación del conflicto racial desde el oficio de periodista y caricaturista. (Danzie 2013)

102 El artículo completo fue publicado en la revista *Labor Nueva*, revista literaria ilustrada que se fundó ese mismo año y que se publicaba mensualmente no sólo enfocada hacia la problemática racial, además dio cabida a producciones de carácter literario. Véase “Labor Nueva” en el *Diccionario de la literatura cubana* de la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*.

la esclavitud (1880), o de los levantamientos separatistas por la independencia de Cuba, los precursores fueron hombres negros como Juan Francisco Manzano (1797-1857), el poeta esclavo que aprendió a leer clandestinamente contra la voluntad de su amo y autor de *Autobiografía*, el documento antiesclavista más delator de la esclavitud africana (Soto 1988: 17), Plácido, pseudónimo de Gabriel de la Concepción Valdés (1809-1844), autor del romance “Jinotental”, o mujeres poetas como “la safo negra”, la escritora Mercedes Matamoros (“Ofelia” le gustaba llamarse), “la disidente sin remedio” (Poumier 2007: 24).

Estas figuras iniciadoras del derecho a la presencia africana en una intelectualidad y sociedad aún coloniales, defendían abolir tanto los separatismos raciales como la doble discriminación de las mujeres (mujer y negra) en Cuba, reivindicaban la igualdad al mismo tiempo que luchaban por vivir. Uno de los defensores del abolicionismo cubano, el escritor Juan Francisco Calcagno Monzón (1827), recopila en *Poetas de color* (1887) los nombres de unos escritores que, no son solo los primeros autores negros cubanos que se convirtieron en ciudadanos (Bastide 1969: 7), sino “los primeros negros que ingresan a la ciudad letrada (esclavista) del siglo XIX cubano”, toda una “herejía” que, según Roberto Zurbano, “pagan bien cara, con la marginación, el silencio y hasta la muerte” (2006: 112).

Resulta determinante cómo estos precursores de descendencia negra “no se interesaron mucho por el tema africano”, según plantea también Sara Soto, no escribieron sobre sus ancestros o continuaron la literatura oral de sus padres, la inspiración la encontraron “en los patrones españoles dominantes” y cultivaron una militancia de corte romántico al más puro estilo esproncediano (1988: 17).

En la narrativa, la década de 1830 a 1840 establece inicios importantes en la temática antiesclavista y aparecen páginas fundamentales como las de *Francisco* (1839), de Anselmo Suárez y Romero (1818-1878), una obra que refleja con claridad la barbarie de la esclavitud así como la vida, los cantos y los ritos africanos en los ingenios azucareros, que marcará la intersección entre el Romanticismo y el Realismo del período siguiente. Otra novela, *Sab* (1841), concebida como la prosa romántica sobresaliente de la época, de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), que presentará el amor doliente e imposible entre el esclavo negro enamorado de la joven blanca de clase alta.

Y *Cecilia Valdés*, considerada como la obra más importante de la década, de Cirilo Valverde (1812-1894), donde ya se puede encontrar el planteamiento de la magia como elemento fundamental en el acontecer diario del africano (Soto 1988: 17).

La Guerra de los Diez Años (1868-1878)¹⁰³, en lo que respecta al aspecto social, pudo contribuir a la integración entre personas blancas y negras, pero no aportó ninguna salida al problema esclavista. Tampoco la generación intelectual del 68 apostó por una abolición inmediata sino gradual, grupo donde destacó el padre de Lydia Cabrera, don Raimundo Cabrera. El único verdadero abolicionista e independentista, el mulato Antonio Maceo, fue tildado de racista por sus aspiraciones hacia una República negra en Cuba (Soto 1988: 17).

Uno de los padres de la pedagogía cubana, el filósofo José de la Luz y Caballero (1800-1862), reclamaba unos años más tarde que no bastaba con abanderar acciones individuales, sino que debían asumirse todas las consecuencias de esa transgresión y perversidad que se cometió con la raza subyugada, pues

en la cuestión de los negros lo menos negro es el negro[...] ¡En qué atmósfera vivimos sumergidos! Culpa de nosotros y de nuestros padres –verdadero pecado original [...] Al ver la obcecación que todavía persiste en la materia, diríase que el destino quiere prohiar la causa de los africanos, para vengarlos con usura. (1981: 110-112)

Sobre la compleja amalgama de opiniones que se siguen vertiendo a cerca del problema racial en Cuba, sus orígenes y los distintos momentos que ha vivido, *La cuestión tabú*, de María Poumier (2007), supone uno de los acercamientos más novedosos y reveladores que se han publicado. No sólo porque recoge todos los

103 Se le conoció también como “Guerra Grande” o “Guerra del 68”, la primera de las tres guerras por la independencia de Cuba de la metrópoli española que ocurrieron en la segunda mitad del siglo XIX. La contienda tuvo una marcada voluntad antiesclavista, anticolonialista y de liberación nacional. Políticamente, trató de lograr la independencia afianzó el sentimiento patriótico cubano, luchó por el progreso de la economía y la sociedad, así como instauró un movimiento contracultural que trató de derribar la cultura hegemónica imperante (para los contendientes, la auténtica traba del desarrollo del nacionalismo cubano). La “Guerra de los Diez Años” acabó con la Paz de Zanjón o Pacto del Zanjón, un acuerdo que no garantizaba ninguno de los dos objetivos que habían iniciado la guerra, ni la independencia de Cuba ni la abolición de la esclavitud (Bonilla 1976: 204).

pensamientos intelectuales y artísticos, todas las polémicas que sobre el negro ha escrito el propio negro cubano desde la segunda mitad del siglo XIX hasta nuestros días, y que nunca antes han sido reeditadas debido a la censura, sino porque también recuerda que no puede existir una verdadera Historia si sabemos solo la mitad de lo que el pensamiento blanco cubano ha contado desde el principio.

En esta línea, por otro lado, Carlos Uxó recuerda que las gentes negras, en Cuba, han sido quienes se arraigaron más al territorio isleño, evidentemente por necesidad, “asumiendo la herencia y la responsabilidad de los autóctonos cuasi desaparecidos tras la conquista europea” (2010: 14). Una posición que generará a su vez un sentimiento de lucha con raíces más profundas donde “la protesta negra” será “tan fuerte que el polo antagónico buscará sofocarla despiadadamente”, tanto es así que como explica también Uxó “casi ninguno de los textos presentados” en la obra compilada por Poumier ha sido reeditado [en Cuba] después de 1959”¹⁰⁴ (Uxó 2010: 14).

A pesar de la proliferación de análisis literarios sobre las expresiones culturales y religiosas afrocubanas durante las dos últimas décadas, Carlos Uxó González asegura al respecto que tal profusión crítica, “sin embargo”, no ha alcanzado el campo literario cubano en el cual “todavía en 2004 resultaba poco «usual» abordar las problemáticas raciales” (2010: 14) en las lecturas y los enfoques. En este sentido, el autor también señala que la ambigüedad racial pervive y es el propio afrocubano quien confiesa que,

algunas veces, la gente me considera negro; otras veces soy mulato. Depende de la persona y del contexto. Yo me considero las dos cosas. Lo importante es que no soy blanco. (cit. p. Uxó 2010: 124)

Sin que nuestra pretensión sea centrar el análisis y la evolución del combate racial en Cuba —¿acaso ha cesado?—, es precisamente en ese contexto que Lydia Cabrera supone una singular y extraordinaria diferencia. Aunque ya se ha apuntado que la escritora llega a la investigación desde la creación literaria, las dos décadas que

104 Sin embargo, todos los textos incluidos en *La cuestión tabú. El pensamiento negro cubano de 1840 a 1959*, de María Poumier, se encuentran en la Bibliografía sobre temas afrocubanos que publicó la Biblioteca Nacional José Martí en 1985.

transcurren entre la publicación de *Cuentos Negros de Cuba* (1936) en París y *El Monte* (1954) son fundamentales para la construcción del pensamiento negro cabreriano. Si bien la trayectoria más sociológica sobre el estudio del afrocubano está marcada por los inicios junto a Fernando Ortiz, con quien desarrolló una labor en conjunto maestro-discípula, la filosofía y el imaginario que subyacen en la obra de Lydia Cabrera no pueden definirse como meros sucesores del antropólogo Ortiz, quien delineó un canon de los estudios afrocubanos desde la inspiración nacionalista.

Como han sugerido las interpretaciones más recientes de Edna M. Rodríguez-Mangual, Lydia Cabrera supera su etapa más sociológica junto al maestro aportando a la narrativa de la República una nueva figura del afrocubano que dista del lugar secundario que había ocupado hasta el momento en las distintas narraciones y ensayos, incluidos los volúmenes de Ortiz. Los sujetos con que Lydia Cabrera defiende la esencia de la cultura cubana en sus ficciones son, según Rodríguez-Mangual, “afrocubanos y mulatos o mestizos, no criollos blancos” (2004: 20).

La influencia “todopoderosa” del pueblo yoruba sobrevivió por encima de la compleja amalgama¹⁰⁵ de supersticiones que cada pueblo africano importó con la esclavitud, no sólo “por su superioridad con referencia a las demás”, como ha revelado Fernando Ortiz, sino porque “la sociedad secreta del *ñañiguismo*” realmente constituía un adelanto y “respondía a un estrato superior de la civilización negra” (1975 [1916]: 69).

A principios del siglo XX, los rituales y ceremonias yoruba solo podían celebrarse¹⁰⁶ “a orillas de la ciudad” (Ortiz 1975 [1916]: 20). Tanto Fernando Ortiz, Alejo Carpentier como la propia Lydia Cabrera compartieron en ocasiones las visitas a los rituales ñañigos. Nunca antes unos estudios sociales se habían acercado tanto a la siempre denostada raza negra, tachada de supersticiosa, bruja, con el lastre cargando a sus espaldas desde su llegada a Cuba mediante la continua trata negrera. A pesar de que “los negros habían dejado de ser esclavos”, en

105 Para el antropólogo Fernando Ortiz, la amalgama de pueblos en la esclavitud cubana —yolofes, fulas, mandingas, bambarás, lucumís, ararás, dajomés, minas, carabalís, congos— hace difícil el estudio de la raza negra en Cuba, “pues a poco que se profundice se descubren diferencias de costumbres, religión, carácter” (Ortiz 1975 [1916]: 69).

106 A propósito, Natalia Bolívar recuerda que las prácticas religiosas africanas, reconocidas como tales, fueron oficialmente legales en 1870, y que hacia 1880 “vivían numerosos yorubas en una finca llamada *El Palenque*, en Marianao” (Bolívar 2008: 23).

un país nuevo que aspiraba a ponerse a tono con las grandes corrientes culturales del siglo, lo auténticamente negro —es decir: lo que realmente entrañaba supervivencias africanas al estado puro— era mirado con disgusto. (Carpentier 1972 [1946]: 286)

Pero he ahí el privilegio de todo artista: ser capaz de descubrir, como recuerdan las palabras de Lezama Lima, “regiones que parecían sumergidas, formas de expresión o conocimiento” que superan y desnudan lo anterior “permaneciendo creadoras” (1993 [1957]: 110). Aunque la escritora cubana no expuso un combate abierto en defensa de la cultura y religión africanas en la isla, nadie puede negar que su impronta sea esencial para el entendimiento del cosmos afrocubano. Lydia Cabrera mejoró la percepción que existía sobre los orígenes de esa cultura cubana “poblada de sudor, esclavos, son, tabaco, azúcar y color negro”, así como enriqueció la condición social de aquel afrocubano de mágicos rituales con unas formas de vida “a veces ramplonas, a veces profundas, que van cargadas de una simbología riquísima” (Lezama 1993[1957]: 112).

La cubana aprendió a “ver más allá de la apariencia simplona” de los afrocubanos —mera excusa para la supervivencia—, abriendo “las páginas de un recetario de gentes de dos soles, el de África y el de su Cuba natal” (1993[1957]: 112), en medio de una República más preocupada por la “politiquería” que por su hermosa “mezcla” de conciudadanos, al decir de Carpentier:

el hombre blanco de levita, tan superficial, desconfiaba, por principio de todo lo negro, sin advertir que [...] en el calor de las fundiciones, bajo el sol de las canteras o en el pescante de los coches de *punto* extranjero, se movía una humanidad que conservaba tradiciones poéticas y musicales muy dignas de ser estudiadas. (1972 [1946]: 287)



Fig. 25: “Lydia Cabrera con un grupo de informantes”.

El propio cosmos afrocubano convierte a Lydia Cabrera en una manipuladora de fantasías capaz de conceder a sus narraciones tal autenticidad que, en más de una ocasión, ha confundido a los expertos, como “le sucedió a Don Fernando Ortiz con varios de los primeros *Cuentos Negros de Cuba*”, pues “creyó ver liebre” etnológica y científica “allí donde no había sino puro gato cabrerístico” (Castellanos y Castellanos 1994: 102).

La escritora dotó de normalidad la vida religiosa del negro afrocubano, limpió la imagen criminal de sus *babalawo* o *babalao*¹⁰⁷, la visión de brujos condenados durante años a la sombra: mulatos y negros afrocubanos, descendientes de esclavos o de cimarrones o de liberto que mantenían vivas, casi intactas, sus costumbres más ancestrales en torno a cabildos¹⁰⁸ yoruba (Ortiz 1992 [1921]: 1).

107 “Sacerdote afrocubano”, en lucumí.

108 Según Fernando Ortiz, el cabildo era algo así como “el consejo o cámara que ostentaba la representación de todos los negros de un mismo origen [...] sostenidos sobre la base de mutualidad benéfica y religiosa”, en *Los cabildos y la fiesta afrocubana del Día de Reyes*, La Habana, Editorial Ciencias Sociales, Colección Fernando Ortiz, 1992: 1. El original fue publicado en *Revista Bimembre*

Su personaje negro, por tanto, de igual aliento en la obra narrativa que en la de corte más científico, habitará “un complejo y controvertido espacio”, como lo describe Carlos Uxó, “a mitad de camino entre la ficción literaria y la antropología más pura” (2010: 172). Los afrocubanos de Lydia Cabrera y sus relatos sobrenaturales serán protagonistas en igualdad de condiciones, auténticos co-narradores de sus textos, los de ficción y los antropológicos, de tal modo que su obra supone un intento consciente de concederle “voz al subalterno negro” y reemplazar el estilo tradicional (lógico, académico, racionalista) por un estilo concienzudamente caótico que “difumina los límites de la realidad y de la ficción” (Uxó 2010: 173).

La prioridad de la autora es reescribir la historia de su nación desde una óptica profundamente afrocubana, legitimando “una voz de resistencia desde adentro del discurso del poder” (Rodríguez-Mangual 2004: 107) para trasgredir la supremacía blanca con gentes de “naturaleza primitiva, pero terriblemente exigente” que consiguen que el universo les nutra “al ritmo contagioso de Beni Moré” (Lezama 1993[1957]: 120-121).

4.2. Lydia Cabrera *Blanquinegra*.

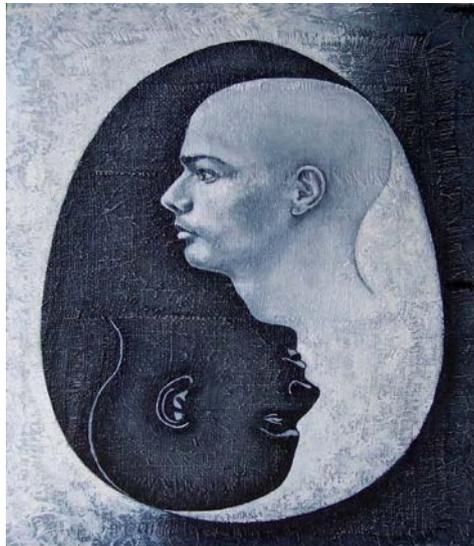


Fig. 26: “Huevo cósmico o duplicidad en lo Uno”.

“Los orishas, los mpúngus, los santos,
los espíritus que les influncian
no son esencialmente ni buenos ni malos.
Se prestan a todo, a lo bueno y a lo malo.
En última instancia, el bien y el mal son una misma cosa.
Igual que la naturaleza: «La brisa es buena, refresca,
¿pero y el ciclón? Y los dos son aire»”.

El Monte 1954: 148

“El misticismo africano es una forma apasionante,
compleja y bella de misticismo: una fuente
en que las almas pueden calmar su sed
y beber el cielo”.

Roger Bastide

Si Lydia Cabrera volviera a nacer sería negra. No con la tonalidad combatiente y

popular del poeta Nicolás Guillén. Mujer y negra, seguramente se parecería a la Sanune de su cuento “Bregantino Bergantín” (que “no era fiel pero no era mala”) y, como ella, tocaría la tierra besándola “con la yema de sus dedos” (*Cuentos Negros de Cuba* 1989: 46).

Sugerente y simbólica, tan alejada de los ecos combativos, la negritud que invade la obra de Lydia Cabrera está elaborada con una mezcla de *éban*o y azahar, los dos extraídos tanto de las investigaciones en los márgenes habaneros negros y los bohíos criollos de provincia, como del aroma blanco de la artista europeizada infatigable. Una combinación de “datos imaginativos con datos etnográficos”, mitad arte mitad ciencia, que queda al descubierto al entrar “en las libretas de campo de Cabrera” (Castellanos 1993: 190) y que se fue forjando antes de cumplir los treinta años.

La cubana acompañó a Fernando Ortiz y Alejo Carpentier “a observar una ceremonia ñáñiga” entre los barracones de los afrocubanos “del barrio de Pogolotti de Marianao”, en La Habana, era 1927 (Castellanos 1993: 193). Sus propósitos se hacen más claros a partir de 1930, “unas vacaciones en que fui a casa” a pasar una temporada (cit. p. Hiriart 1989: 17). Lydia Cabrera comienza las primeras investigaciones y conecta con “sus más asiduos informantes”, Calixta Morales (Oddeddei), José de Calachán Herrera (Bangoché), Lolita la Cabezona, Josefina Tarafa y otros (Castellanos 1993: 192-193), pero, sobre todo, Teresa Muñoz, “*Omi-Tomí*”, quien “me ayudaba a penetrar en su mundo” negro¹⁰⁹ (cit. p. Hiriart 1989: 17).

África le conduce a unas tradiciones que pervivían completamente a través de los cubanos, hijos y nietos de esclavos. “Y con esto la naturaleza recobró de nuevo sus derechos”, termina “Bregantino Bergantín”, uno de los cuentos de Lydia Cabrera (1989 [1940]: 5), destacando, por tanto, este concepto de recuperación natural de los derechos

109 *Omi-Tomí* está escrito en lucumí, es el nombre de la costurera negra que entró a trabajar en la casa de Lydia Cabrera. A parte de la cita que recoge Rosario Hiriart, también Edna Rodríguez-Mangual documenta que Cabrera estuvo expuesta personalmente a la cultura afrocubana desde niña, a través de “su nana Tata Tula y su costurera Omí Tomí” (traducción propia del texto original en inglés “her black nanny, Tata Tula, and the sean-stress Teresa [Omí Tomí]”) (Rodríguez-Mangual 2004: 8). Sabemos de buena fe y por nuestra fuente familiar canario-cubana que la relación con las *tatas* negras estaba muy presente en los hogares blancos acomodados de la Cuba de finales del siglo XIX y principios del XX, produciéndose un encuentro casi espontáneo entre dos culturas. No es un detalle exclusivo dentro de la biografía de Lydia Cabrera, pero en la cubana ese contacto *blanquinegro* se asimilará ingeniosamente dentro de su repertorio literario ancestral.

legítimos de la raza tribal. Así es como se vira su intelectualidad, el afán por encontrar las peculiaridades de la cultura cubana que desvelaban su génesis para vaciarla de pastiches. El tono “blanquinegro” que invade todas sus obras, las de ensayo y las de ficción, es pues, la raíz: África y Cuba, lo más tradicional y puro de ambas.

Fernando Ortiz defiende y recuerda en el “Prólogo a la edición castellana” (1940) de los *Relatos negros* de Cabrera que el problema de la identidad cubana no debe plantearse desde la cuestión racial, sino desde una apertura “leal” entre culturas, como “la autora ha hecho”, y “una colaboración, la del folklore negro con su traductora blanca” (1989 [1940]: 32). *Cuentos Negros de Cuba*, según concluye el sabio, otorga

Un rico aporte a la literatura folklórica de Cuba. Que es blanquinegra, pese a las actitudes negativas que suelen adoptarse por ignorancia [...] la verdadera cultura y el positivo progreso están en las afirmaciones y no en los reniegos. Todo pueblo que se niega a sí mismo está en trance de suicidio. Lo dice un proverbio afrocubano: «Chivo que rompe tambó, con su pellejo paga». (Ortiz 1989 [1940]: 34-35)

En una revisión más actual de la cuestión racial, Roberto Zurbano plantea que la década de 1930 constituyó “uno de los momentos más intensos del debate nacional identitario y las expresiones literarias que lo acompañaron”, lo que pudo provocar, a su entender, que en la mayoría de las interpretaciones críticas de estas obras se escondiera “un intento por invisibilizar las realidades sociales que encarnan dichos textos” (2006: 113), y, desde luego, la repercusión mediática de sus autores.

Como “no hay odio de razas, porque no hay razas”, que diría José Martí, y los pueblos “pueden guardar una picota para quien los azuza a odios inútiles y otra para quien no les dice a tiempo la verdad”¹¹⁰ (1985 [1977]: 38), la propia Lydia Cabrera

110 Las palabras de José Martí pertenecen al ensayo “Nuestra América”, que fue publicado en *La Revista Ilustrada* de Nueva York el 10 de enero de 1891, y en *El Partido Liberal* de México el 30 de enero de 1891. Es uno de los textos más conocidos de Martí, donde el pensamiento del escritor toma conciencia de la realidad *americana* y se atreve a dialogar con las diversas posturas ideológicas que recorrieron el siglo XIX, anticipando, además, muchas de las preocupaciones que llegarán con el siglo XX. Desde el punto de vista literario, consideramos que “Nuestra América” puede concebirse como una de las mejores representaciones del ensayo del siglo XIX en lengua hispana.

ejercedrá el derecho a la palabra. Los apartados en que sale al paso de sus críticos y polemistas serán numerosos y no tendrá reparos a la hora de advertir “que entre nosotros” existe “un complejo de mestizaje difícil de dominar” y “una mentalidad todavía provinciana y mal informada” que, lejos de impulsar “el interés de posibles investigaciones, lo desvían como de algo vergonzoso” (Cabrera 1958: 8).

Encontramos numerosas ocasiones en su obra completa, donde la escritora insiste en eliminar los prejuicios de la mentalidad blanca con un rigor apasionado y fraternal. Su discurso resulta convincente cuando justifica todo lo que pueden unir, más que separar, las diferencias religiosas de la Cuba finisecular y se muestra tajante ante la sinrazón o falta de ecuanimidad de ciertas creencias, pues “también los «cristianos, blancos o negros», somos mezcla de bien y de mal”, declara, y “los dos principios” pueden coexistir inseparables” manifestándose “alternativamente «en todos los corazones»” (Cabrera 1993 [1954]: 148).

En un intento por borrar equívocos sobre la conducta afrocubana, “en lo que a su ética se refiere”, la escritora aclara cada concepto, cada comentario porque lo ha experimentado previamente en las propias investigaciones y “es lo que se empeñan en evidenciar mis informantes ante alguna objeción o sorpresa de mi parte”. En este sentido, la cubana razona que

la moral circunstancial de nuestros paleros y santeros, y la de su numerosa clientela, son el reflejo de un concepto natural de la vida que no han perdido nuestros negros. Conviene tenerlo siempre presente para juzgar la amoralidad, tan característica, del sacerdocio afrocubano; y no pasemos del sacerdocio afrocubano al resto de la colectividad en todas las esferas. Punto. ¡Dake!¹¹¹.
(Cabrera 1993 [1954]: 148)

Otras veces, la escritora perfila los discursos con una dosis de *socarronería* que mengua el tono ofensivo de las voces críticas. A través de sus palabras y ante “el juicio, que nos divierte recordar como muy expresivo, de un excelente prosista y universitario”, Lydia Cabrera resuelve el alegato jugando con un humor “de sello personalísimo”

111 “Dake” significa “silencio”, en lucumí.

(Castellanos 1993: 188):

En alguno de nuestros intelectuales, en muchos de nuestros arios, a veces con abuelas olvidadas por muy tostadas al sol indiscreto del Caribe, se observa que ese malestar [sobre los ritos afrocubanos] acaso es solo comparable al de los ángeles cuando se les mojan las alas; al del Pavo Real cuando se mira los pies. (Cabrera 1958: 8)

Utilizar inteligentemente la ironía, del mismo modo que cuando escribe que “en sus extremos la negrofobia puede ser, como creía Lord Olivier, síntoma de debilidad cerebral” (Cabrera 1958: 9), no implica, por otro lado, que esta escritora abandone la contundencia de sus réplicas, siempre dirigidas al “«patriotismo», enemigo encarnizado de la antropología cultural” de “muchos” asépticos que, según Lydia Cabrera, creen que “sondear en el viejo, incalculablemente rico fondo cultural africanos”, significaría “alzaprimar al negro, estimular la barbarie... dicho de otro modo, alentar contra la dignidad nacional” (1958: 8). Para la escritora, ese sentido y legado africano enriquece la cultura cubana de una solidez resistente y, obviarlos

obligaría a volvernos de espaldas a la realidad de las hondas influencias ejercidas por varios grupos étnicos africanos en la sociedad cubana, demasiado evidentes para que puedan ocultarse y demasiado interesantes como sujeto de estudio para ser rechazados. (Cabrera 1958: 8)

Una sociedad de raíces negras y (o) africanas que llegó en “los buques negreros”, donde se transportaban “no sólo hombres, mujeres y niños, sino también sus dioses, sus creencias y su folklore”, como sostiene Roger Bastide (1969: 323). En *Las Américas Negras* el investigador también explica que, contra la opresión de los blancos que pretendían arrancarles de sus culturas nativas para imponerles su propia cultura, los negros opusieron fuerte resistencia, “sobre todo en las ciudades, donde podían reunirse de noche y reconstruir sus comunidades primitivas” (Bastide 1969: 323).

Los esclavos yorubas, “a la par que sembraban los campos de cañas”, escribe una vez más la cubana, “iban dejando en esta tierra la simiente perdurable de su vieja cultura” (Cabrera 1957: 20). Así que, ante las evidencias, Lydia Cabrera decide colorear con una peculiar tonalidad la *africanía*¹¹² de Cuba, “con sus miles de adeptos negros, blancos y mestizos” (1958: 9), localizados en la Habana, en la ciudad de Cárdenas, en la provincia de Matanzas, donde logró acercarse a *iyalochas* (sacerdotisas) y *babalawos* que conservaban mucho prestigio y lucidez. Según Cabrera, “los descendientes de lucumí se jactan”, y en general los de otros grupos étnicos, “de que es en sus campos y poblados donde se conserva más puro el legado de África” (Cabrera 1993 [1973]: 8). La propia Lydia Cabrera lo volverá a confirmar cuando se introduce en las aguas de *La laguna sagrada de San Joaquín* de Matanzas:

Para los que buscábamos además de lo típico, la marca africana, esta era más o menos evidente desde el Cabo San Antonio a la Punta de Maisí, pero Ifé, Ilé Ifé, la Meca, la Roma lucumí, se hallaba en Matanzas [...] A pesar del tiempo transcurrido, como si el reloj no hubiera avanzado desde el 1887¹¹³ al 1959, año en que también nuestro reloj se detuvo, muchos negros viejos matanceros nos hablaban de las luchas tribales, de guerras con el rey de Dajomi [...] No habían perdido nada del carácter ni olvidado las enseñanzas de los progenitores; ni siquiera el habla. Africana, cuando se la conocía, era el alma de aquellos pueblos matanceros. (Cabrera 1993 [1973]: 8-9)

Lo mismo ancianos, cubanas de abolengo o jefes religiosos, en las entrevistas “con unos y con otros o entablado un diálogo en plena calle”, se acercará a aquellos “ñañigos tan mal afamados” sin miedo o desprecio, sin preocuparle la piel, interesándole el aspecto espiritual del ñañiguismo “no el aspecto criminoso sino, y aún más, el material poético que habíamos sospechado en sus tinieblas” (Cabrera 1958: 11).

112 La mayor concentración de personas negras de distintas etnias se produjo en Cuba hacia finales del siglo XVIII, por el auge del crecimiento de la industria azucarera y tras la crisis de esta industria en Haití; con mano de obra esclava, las provincias de Matanzas y La Habana se convirtieron pronto en tierras de fértiles cañaverales e ingenios azucareros (Reyes 2004:14).

113 Con el dato de “pararse el reloj”, Lydia Cabrera establece un símil que recalca por un lado la fecha en la que se inició el cese del comercio de personas esclavas con África en 1887 y el inicio de la Revolución cubana con el comandante Fidel Castro en 1959.

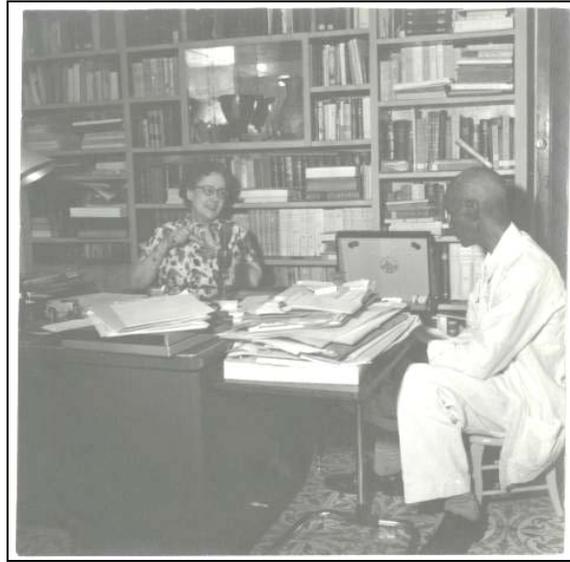


Fig. 27: “Lydia Cabrera con Saibeke, informante, Quinta San José”.

Entre diálogos mulatos, conversaciones afrocubanas, rituales yorubas y encuentros etnográficos, la fabuladora, “esa mujer admirable que no presume siquiera de escritora, estando dotada de un formidable potencial de poesía y de una maravillosa riqueza” (Carpentier 2009 [1936]: párr. 6), se hace *blanquinegra*. Sin aspiraciones ni presagios artísticos, su obra primera queda “maravillosamente” trazada al construir unos relatos “enriquecidos por suntuosas visiones de paisajes y costumbres criollos”, en los que no se sabe “exactamente en qué proporción el elemento folklórico se mezcla con el puramente imaginativo”, reseñando nuevamente a Carpentier en “Los *Cuentos Negros* de Lydia Cabrera”:

Y no se me vaya a decir que la escritora se siente demasiado atraída por los aspectos pueriles de nuestro folklore. Nada se parece menos a los cuentos de hadas que los relatos de Lydia Cabrera. Sus animales filósofos o pícaros son tan «humanos» como los de Kipling. (Carpentier 2009 [1936])

Sorprendentes conjunciones hacen más sugestivo este primer camino literario de Lydia Cabrera. Por un lado, mujer que incursiona en unas costumbres espirituales exclusivas, la cerrada religiosidad afrocubana, casta apta solo para “iniciados” de caché

divino (o *aché*); por otro, que fuera “blanca”, una blanca cultivada, amplia conocedora de los cánones artísticos, científicos y, sobre todo, filosóficos de Europa e Hispanoamérica. La combinación resulta excelente y motivadora para esta intelectual de clase media que, con el rigor de los etnógrafos, se atrevió a “descubrir” otras influencias, encontrar raíces más antiguas, primitivas, y formular los eternos interrogantes de la vida desde los umbrales religiosos negros, de ahí la visión de Reinaldo Arenas cuando afirmó que,

Con Lydia Cabrera nos llega la voz del monte, el ritmo de la Isla, los mitos que la engrandecen y sostienen. La magia con que todo un pueblo marginado y esclavizado se ha sabido mantener (flotar) imponer siempre (...) Su obra abarca desde el estudio de las piedras preciosas y los metales hasta el de las estrellas, desde la voz de los negros viejos hasta las cosmogonías continentales. (Arenas 1987: 27-28)

La blanca escritora de alma negra se adentrará en las letras cubanas aportando “la dimensión más secreta” de una cultura mezclada de tambores, montes, cristos agonizantes o chivos decapitados (Arenas 1987: 28), y otorgando la convicción firme de que

«Cuba es la más blanca de las islas del Caribe»; pero el peso de la influencia africana en la misma población que se tiene por blanca es incalculable, aunque a simple vista no puede apreciarse. No se comprenderá a nuestro pueblo sin conocer al negro. (Cabrera 1993 [1954]: 13).

4.2.1. Las incursiones en el misticismo yoruba.

“El folklore es un poco de la tierra que ha abandonado el exiliado”

Roger Bastide

“Decir ñáñigo es decir hombre valeroso,
hombre que no conoce el miedo y
desprecia todos los peligros”.

Lydia Cabrera

La continua labor de investigación que desarrolló Lydia Cabrera sobre la cultura afrocubana quedará enriquecida por esa insistente apertura hacia los frutos de la “convivencia de siglos con los negros”, quienes “estuvieron demasiado integrados en la sociedad cubana” (Cabrera 1996 [1974]: 239). La escritora concibió esta vinculación como un “fenómeno de mestizaje psíquico” de culturas que se hacía evidente en todas las relaciones sociales establecidas, valorando, al respecto, hasta la presencia de las tiernas tatas negras en los hogares, pues, según Cabrera, es un hecho que explica que “aunque no sea negro el tronco del árbol genealógico de todos nuestros compatriotas, se advierten en su temperamento rasgos que son africanos (1996 [1974]: 239)”.

Ya hemos explicado cómo la correspondencia *blanquinegra* enriqueció profundamente el sentido espiritual-simbólico de Lydia Cabrera y le era perceptible, además, en los modos de expresión amulados de aquellos “viejos” que iba conociendo (hijos de africanos muchos de ellos), respetuosos continuadores de las tradiciones heredadas cuya confianza conquistó (Cabrera 1993: 11). Quizás fue debido al profundo respeto que mantuvo siempre hacia todas las religiones y a cada creyente, pero jamás sintió restricciones para acceder a los informantes, ni “en los límites de la misma Habana” ni en aquel “círculo restringido de algunos viejos”, entre los que conoció “a varios lucumís que vivían aún en el 1928-30” (Cabrera 1957: 14). Menos si iba “de la mano” de su querida costurera y madrina de iniciación Teresa Muñoz; *Omi-Tomí* solía acompañarla “generosamente” y le ayudaba a establecer “los primeros contactos” con los ñáñigos facilitándole “la entrada” (Cabrera 1958: 11).

Sin levantar suspicacias pudo acceder a los conocimientos que sustenta la *Sociedad Secreta Abakuá*¹¹⁴, la cofradía religiosa de raíces yoruba africanas¹¹⁵. Según documenta Lydia Cabrera, esta sociedad selecta no sólo estaba compuesta por creyentes y *babalaos* negros o mulatos, también “se iniciaban desde el siglo pasado”, mediados del siglo XIX, algunos blancos que “siempre fueron clientes solapados de santero y mayomberos y, como es sabido, a veces de buenas familias” y otros “que pasaban por blancos y los que, sin convencimiento interno, presumían de blancos” (1958: 14); un sin número de devotos que “constituían la entrañada religión del pueblo” cuyas creencias, o “pactos con Ekue”, aún siendo tolerados, “se negaban a la luz del día” permaneciendo secretos por temor a las persecuciones. Como atestigua Cabrera, “se temía, era lógico, la intromisión” de ciertos blancos ajenos a su fe, “de una intrusa como podría ser yo, que acaso podría denunciarlos” (1958: 15).

Ya hemos adelantado que desde las primeras entrevistas, Lydia Cabrera quiso enmendar las calumnias que pesaban sobre la naturaleza de la agrupación ñáñiga¹¹⁶, divulgando la riqueza de sus costumbres, “la dignidad de sus ritos misteriosos” y todo “el material poético que había sospechado en sus tinieblas” (1957: 11). Hizo honor a

114 Uno de los acercamientos más actuales sobre la organización espiritual ha sido publicado por el historiador e investigador Ivor L. Miller, miembro del Programa de Estudios de la Diáspora Africana en el Caribe y las Américas, quien describe la sociedad abakuá cubana como “descendiente de las sociedades èfik ékpè y ejagham gbè del sudeste de Nigeria y el suroeste de Camerún, fue fundada en La Habana en la década del treinta del siglo XIX por los líderes capturados de las aldeas del río Cross” (Miller 2005: 23).

¹¹⁵ El camino de la investigación siempre es hermoso y no deja de sorprendernos el otro dato que confirma que será una Sociedad de ida y de vuelta a África, pues una cuarta parte de la criolla comunidad de ñáñigos que se documenta a principios del siglo XX en la Isla de Fernando Po, de nuevo en el continente negro, será fundada por la gente negra que regresará a su tierra africana desde Cuba tras la abolición de la esclavitud. Para conocer más sobre esta interesante huella de los ex esclavos lucumis cubanos en el ñáñigo “fernandista” africano, léase la amplia obra de observación directa que ha desarrollado la antropóloga y profesora de música Isabela de Aranzadi, quien no ha cesado de analizar los orígenes de la música y los instrumentos de las etnias de Guinea Ecuatorial, los fang, bubis, ndowe, bisó, annoboneses y criollos (cubanos) fernandinos, así como su relación con la literatura y la memoria oral. Recomendamos el volumen *Instrumentos musicales de las etnias de Guinea Ecuatorial* (2009) y, concretamente, el capítulo dedicado a “Los criollos (fernandinos-kríos) y la música” (153-177) de la antigua Isla de Fernando Po, hoy isla de Bioko, donde Aranzadi confirma que la música de estos criollos “es una música africana con influencias de Sierra Leona, Nigeria (etnia de los ñáñigos efik) y otros lugares en las costas africanas”, una música que no sólo tiene influencias directas, sino que en ella confluyen elementos que han hecho el viaje “de ida y vuelta desde África”, recibiendo influencias europeas en el continente americano por la comunidad de cubanos que “España ordenó trasladar a Fernando Po en el siglo XIX, y los cubanos trajeron de influencias que había recibido de Nigeria, lugar de procedencia de numerosos esclavos llevados a Cuba” (Aranzadi 2009: 159).

¹¹⁶ Los ñáñigos cubanos, de finales del siglo XIX fueron duramente perseguidos también en España. Según recoge la propia Lydia Cabrera, se documentan algunos apresados incluso en Ceuta atormentados por la fama “ciertas prácticas de hechicería que se caracterizaban por los sacrificios de niños blancos” (1958: 11).

palabras sabias como las que le regalara el viejo informante Saibeke, su “bokairán” y “natákua preferido”¹¹⁷ quien le aconsejó que “antes de condenar hay que saber lo que se condena” (Cabrera 1958: 12). Acercase a los creyentes *ñáñigos* o abakuás supuso un paciente empeño en conocerlos por dentro interesándose “no en su aspecto criminoso sino en el religioso” (1958:11). Al margen de los datos que “consentían” darle, asegura la propia Cabrera, anotaba todas las palabras “que aparecían inseparables de un rito” (Cabrera 1957: 14), acompañaban una historia o se decían en un canto y no tardó en descubrir que:

aprendiéndolas de memoria y colocándolas oportunamente en una conversación, ganaba mucho en el aprecio de aquellos viejos que me descubrían un mundo de relaciones cada vez más cautivante. (1957: 14)

En ciertos rincones ocultos habaneros vive los primeros *tumbaos* con los *orishas*, asiste con asombro a las primeras celebraciones secretas de auténticas castas sacerdotales yoruba, unos rituales declaradamente herméticos a los que no se llegaba tan libremente ya que “no era nada fácil para una mujer abordar a los *kuákara*”, como explica la investigadora, “por múltiples razones”, pero

la más importante: porque un *ñáñigo* que se respete sólo hablará de aquellos aspectos (externos). Aquel secreto incommunicable en que reside el Misterio —y el prestigio de la Sociedad—, costase lo que costase se callaba. (Cabrera 1958: 11)

La antropóloga cubana accederá, mediante sus exploraciones, a una innumerable letanía de códigos mágicos que no tarda en documentar y asimilar. Entre otros fundamentos aprende que “los lucumí, al igual que los babilonios, se consideraban hijos de las divinidades que veneraban” (Cabrera 1993 [1973]: 92) y que para adentrarse en esa cultura *ñáñiga* era imprescindible conocer los cimientos donde se sostiene.

117 “Natákua” o “bokairán” significa “maestro, sabio, erudito en lucumí (yoruba), el “idioma que hablan los sacerdotes de la religión orishas” (Cabrera 1958:17).

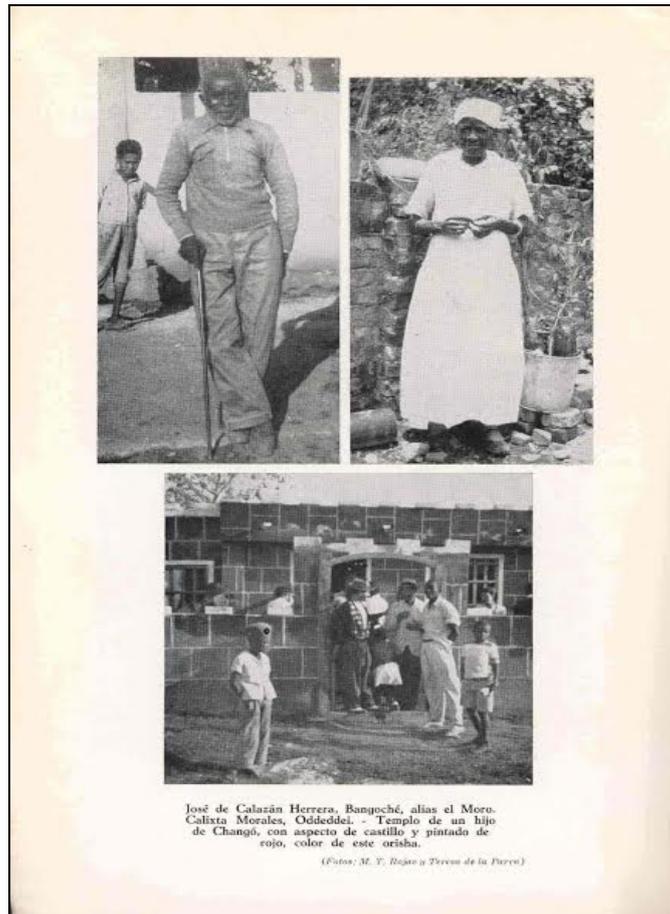


Fig. 28: “Informantes de Lydia Cabrera”.

“Ser Abakuá” significa, según describe la misma Lydia Cabrera, establecer nexos “sagrados y de infinitas consecuencias con lo suprasensible”, recibiendo, a cambio, el privilegio supremo de una alianza con lo sobrenatural:

esos beneficios serán temporales, físicos; espirituales, eternos; el cuerpo se pudre y el alma sigue viviendo por ahí; cuando vuelve a ver la luz [...] viene a sellar un pacto con los Espíritus... «Lo que se ha escrito no se borra» —yuate makateréré— reza una sentencia Abakuá. (1958: 15)

La etnóloga traducirá la intrincada cultura ñáñiga a la comprensión occidental. A

lo largo de toda su extensa obra, de indudable valor científico como literario, Cabrera se preocupará por establecer equivalencias esotéricas con otras cosmogonías más cercanas, más occidentalizadas y universales, revelando que quien entra en “el ritual complicado” de “filiación lucumí-yoruba” es comparable a quien opta por las prácticas herméticas antiguas del “iniciado en los Misterios de Deméter, de Isis o de Mitra”, igualmente cree obtener “la salvación” (Cabrera 1958: 14) y ese *más allá* le asegura, lo mismo “al obonékue, al iniciado, que los Misterios a los antiguos”, unos privilegios o “beneficios supremos” de Consagración, en otras palabras, le garantiza “una alianza —Nyuo— con lo sobrenatural” (1958: 15).

La también antropóloga Natalia Bolívar¹¹⁸, discípula de Lydia Cabrera y de Fernando Ortiz, ha puntualizado al respecto que es “difícil valorar” el sentido de las “magias” yoruba sin apreciar primero los antagonismos existentes “entre el pensamiento moderno y el primitivo” que frecuentemente “nos obstaculizan la comprensión”. Distancias, señala Bolívar, que se aprecian en esa peculiar concepción del mundo primitivo que no distingue “las alucinaciones” o “los sueños” de sus percepciones normales “en estado de vigilia”, ni “tampoco” separa de manera rigurosa el mundo de “los vivos de los muertos” estableciendo, de este modo, un orden donde “todo” lo que ocurre “goza de una indiscutible realidad” (2008: 25).

La propia Lydia Cabrera reflexionaba en *El Monte* que, si ansiaba regresar a las fuentes vivas, “inapreciables, a punto de agotarse de los rituales” o percibir el significado “real y profundo de la cultura secreta y mágica afrocubana”, cargada de revelaciones subjetivadas y de un cosmos que carece de espacio homogéneo, debía “aprender a entenderlos; esto es aprender a pensar como ellos” (1954: 11), desde el respeto y la paciencia:

hay que someterse a sus caprichos y resabios, a sus estados de ánimo; adaptarse a sus horas, deshoras y demoras desesperantes; no conocen la celeridad que mina la vida moderna y enferma el espíritu de los blancos. «De la prisa no se saca más que el cansancio». (1954: 12)

118 Natalia Bolívar Aróstegui ha sido directora del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba.

Los cientos de personas afrocubanas que pudo conocer eran herederas de una religiosidad que entronca directamente con la tradición oral africana y, por tanto, como informantes, conformaban la evidencia de una “huella profunda y viva” que ha quedado en la isla a través de los conceptos mágicos y religiosos, de las creencias y prácticas de “los negros importados de África durante varios siglos de trata ininterrumpida” (Cabrera 1954: 11).

Según los testimonios que recoge la escritora, sus informantes estaban convencidos de que las divinidades orisha lucumí, los vodú de Dajomi, arraigados “más en Matanzas que en La Habana”, los Mpungu de los congos (Kalunga, Baliande), Má Umbo, Choya Wengue, Mama Kasimba (espíritus fluviales de Angola), las señoras “Naná, Oba y otras dueñas de los ríos allá en África”, Loango, Musundi, Benguela, Mumbansa, en fin, todo el panteón afrocubano, acompañó a sus “adoradores amontonados como mercancías humanas en la dolorosa travesía de los barcos que los trasladaron a la isla” y, ya en Cuba, “no tardaron en enseñorearse a la vez que de sus ríos, de sus bosques y de sus sabanas”, poblaron las aguas y las maniguas cubanas donde:

los mandingas, los carabalí, los graciosos macuá, los gangás, grandes cuentistas, y otros arrancados por la trata al suelo natal, hicieron revivir sus duendes, genios y sirenas y recontaron sus mitos. (Cabrera 1993 [1973]: 12)

Lydia Cabrera comprende, ante todo, que sus informantes ñañigos, sus iniciados y sus iniciadas, conformaban una religión y una forma de pensamiento donde “toda” existencia se considera plena de vida y posee individualidad, no sólo el hombre sino también el animal, la planta, el mineral o los fenómenos naturales. Asimismo, la idea de “comunidad”, para el pensamiento primitivo yoruba, abarca la naturaleza completa.

Alguna vez también fuimos como el hombre primitivo, incapaz de concebir su propia existencia sino como miembro del “clan” que ignora el individualismo. Este concepto de linaje de aquellos antepasados no pasará desapercibido para la etnóloga, está grabado en la religiosidad de la “tribu” afrocubana, en sus lenguajes ocultos invisibles, *blanquinegros*, mitad luz mitad sombras, con tal intensidad que expandieron

su mirada artística hacia nuevos horizontes intelectuales.

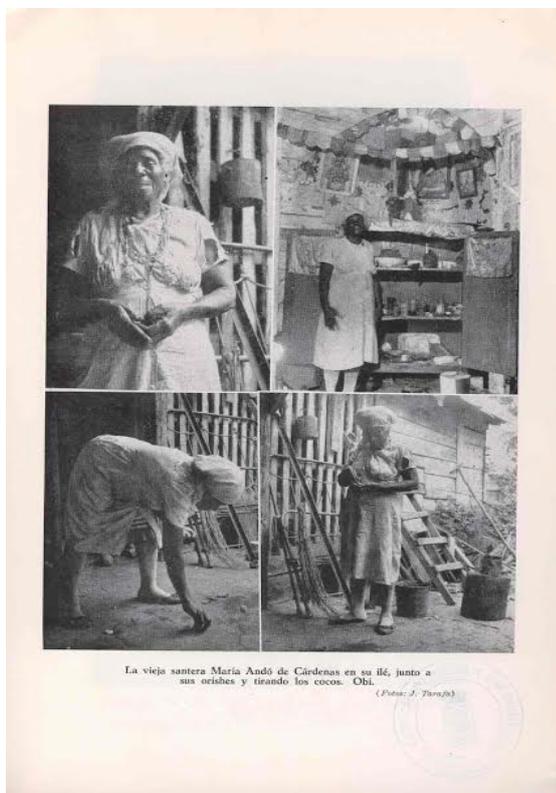


Fig. 29: “La vieja santera María Andó, de Cárdenas”.

En todas las obras, se percibe la necesidad apasionada de traducir esto, tanto en lo estético como en lo científico, lo que dará lugar a un material que sirve para la reflexión múltiple, sea la del lingüista, el antropólogo o el sociólogo, donde ciencia y arte se pueden dar la mano (Bastide 1957: 8). Quizás por ello, Alejo Carpentier —que no solía malgastar energía en elogios— afirmó que Lydia Cabrera “es la única mujer de nuestras tierras que ha estudiado, con rigor de etnógrafo, las leyendas y mitos afrocubanos” (Carpentier 1936: párr. 8).

En el “Prefacio” a la obra *Anagó. Vocabulario Lucumí (El yoruba que se habla en Cuba)*, el escritor Roger Bastide, su cercano amigo antes y después del exilio, se muestra sorprendido por si las páginas no han sido escritas por un hada, pues Lydia Cabrera ha logrado la extraordinaria metamorfosis de transmutar un simple léxico en una fuente de poesía, para concluir incitándonos imperativamente con un apasionado

lector, vuelve pronto la hoja para emprender, a través de las palabras recogidas del pueblo por Lydia Cabrera, el hermoso viaje por el país de la fidelidad negra. (Bastide 1957: 11)

De esta larga y marcada impregnación africana derivan precisamente la originalidad y fuerza de los cuentos de Lidia Cabrera, esos relatos “lentos de sol y de trópico” que “crean un género nuevo en los dominios de una poesía esencialmente criolla” (Carpentier 1936). La antropóloga los debió recoger sobre la década de 1930 entre los diferentes informantes cubanos (Alejo Carpentier documenta “el año 1927”, cuando “andaba cazando documentos para mi *Ecue-Yamba-Ó*”, recuerda haberse tropezado con Lydia Cabrera en “un juramento ñañigo celebrado en plena manigua, en las cercanías de Marianao” [1936]).

Sus informantes también fueron mujeres, iniciadas afrocubanas de mucha fuerza espiritual, entre ellas, su cercana Omi-Tomí (Teresa M. o Teresa Muñoz), la antigua costurera de su abuela y de su propia madre, “la inolvidable” Calixta Morales, gran amiga de Omi-Tomí, a quien Cabrera recuerda como “la gran” Oddeddei, una *Iyalocha*¹¹⁹ muy estimada en La Habana, “la última gran llamadora de santos de alta escuela” (Cabrera: 1993 [1954]: 29) y Josefina Tarafa, responsable de muchos de los documentos fotográficos que ilustran algunas obras etnográficas de Lydia Cabrera y la gran amiga matancera que le acercó a informantes tan fundamentales de la provincia como *Má Francisquilla*, la Mamáloya¹²⁰ “que nunca se desprendía de sus collares de Santo, vieja y ducha” (Cabrera 1993 [1973]: 12), Francisquilla Ibáñez

que a punto de cumplir sus cien años —es capaz de no haber muerto de edad o de hambre todavía— era un verdadero prodigio de vitalidad y resistencia. Madre de dos santeras, suegra de un *babalawo*, nodriza de un conocido médico cubano, “su niño”, que murió octogenario. (Cabrera 1993 [1973]: 10)

119 Como ya hemos indicado, precisamos que “Iyalocha” o “Iyalosha” significa “Madre de santo, santera, sacerdotisa de los Orishas en lucumí” (ver Diccionario lucumí de Lydia Cabrera en la obra *Anagó: Vocabulario Lucumí. El yoruba que se habla en Cuba* [1957]).

120 “Mamáloya”: Santera que atesora grandes conocimientos lucumí, con gran prole espiritual a su cargo (Cabrera 1996 [1974]: 235).

Desde las primeras exploraciones en La Habana, aquéllas que ella consideraba “más difíciles” (Cabrera 1957: 14), hasta las exploraciones más tardías como aquella última en Matanzas “en el invierno de 1956” (Cabrera 1993 [1973]: 7), la cubana *blanca* “caía bien” a los informantes no forzando jamás ni manipulando su método para conseguir los objetivos investigadores:

Okuo, (saludo) era una llave de paso, y aunque el negro es cordial por naturaleza, las frases que me habían enseñado Oddeddei, Latuá y Bamboché, provocaban una sorpresa que se resolvía en carcajadas y en un alborozo que por lo general resultaba muy beneficioso a mi empeño. (Cabrera 1957: 14)

Tenía sutileza para conquistarse “el favor” de los que intuía más suspicaces y, en estos casos su “clavero de palabras” le servía eficazmente. Lydia Cabrera cuenta que las puertas de los desconocidos más interesantes para sus investigaciones de le abrían con menor “recelo” si al tiempo de tocar no se olvidaba decir: “¿Agó?” (1957: 14), que dicen los yorubas; así entraba a la secreta cultura, siempre bajo el permiso de lo sagrado y un respeto profundísimo, lo transcribimos íntegro:

El blanco no entra en la iglesia como Pedro por su casa... ¿Qué piensa el Santísimo si usted le vuelve la espalda al altar, cuando a lo que usted va es a pedirle que le dé salud, que lo ayude? Jesucristo se ofende. Porque todo tiene su manera [...] Pues lo mismo es el monte, y como allí también hay santos, y están las ánimas y los espíritus todos, tampoco se entra sin respeto y compostura. (Cabrera 1993: 19)

Ni pretendía obtener rédito en sus investigaciones, ni tampoco faltar a sus tradiciones sagradas, “temían, era lógico, la intrusión de ciertos blancos, ajenos a su fe; de una intrusa como yo, que acaso podría denunciarlos a la policía” (Cabrera 1957: 15); mucho menos pretendía manipular la información obtenida de sus viajes cubanos por calles, barrios y pueblos. Sólo le movía la incesante inquietud investigadora de quien

observa las diferencias lo mismo que las universales correspondencias porque, para la etnóloga, “por poco que se hurgue”, todo fenómeno religioso “arcaico” atesora paralelos y elementos que pueden observarse en la vida de alguna sociedad contemporánea (Cabrera 1958: 13):

Confieso que, cada vez que me confirmaba que una palabra se decía y significa lo mismo aquí que en Nigeria, había en mi sorpresa mucho de emoción. (Cabrera 1957: 20).

Aprendió a amar el universo yoruba estudiándolo con la corrección del científico, objetivamente, sin alterar ni una sola coma de lo aprendido y “deliberadamente” no quiso utilizar ningún diccionario yoruba. Sus “únicos” diccionarios son los mismos negros (Cabrera 1957: 17). Tal como escuchaba, así trataba de transcribir y enaltecer, a pesar de la dificultad de las anotaciones:

no pocas de las voces que aparecen en este vocabulario me fueron dictadas de viva voz por ellos, con una entonación que mi desconocimiento de la puntuación no supo registrar debidamente (1957: 15).

En su obra cumbre blanquinegra sobre las prácticas religiosas afrocubanas, *El Monte* (1954), hubo ocasiones en las que prefería no detenerse a valorar su credulidad:

el hecho fabuloso que inventa en..., poeta, basta que lo relate unas cuantas veces para que se transforme insensiblemente y se quede registrado en su conciencia como algo que le sucedió realmente. (Cabrera 1993: 18)

De este modo, todos los relatos recogidos en las exploraciones de campo despertaban en ella la verdadera conciencia de antropóloga, esa actitud de objetividad absoluta que permitía al informante expresar lo que “mejor que él no puede contar nadie” (*El Monte* 1993: 18). Cuando el lector se acerca a la prosa más divulgativa de otras publicaciones

de la escritora como *La Sociedad Secreta Abakuá* (1958), *Anagó/Vocabulario lucumí (El Yoruba que se habla en Cuba)* (1957), *Otan Iyebiyé. Las piedras preciosas* (1986 [1970]), *La laguna sagrada de San Joaquín* (1993 [1973]) o *Yemayá y Ochún: Kariocha, Iyalorichas y olorichas* (1996 [1974]), recibe la emoción de una casi escribana que se siente¹²¹ portadora de documentos únicos. Su forma tan particular y sugerente de captar la realidad enriquece con una belleza absoluta muchos pasajes de sus páginas, como la siguiente descripción inigualable de las aguas dulces de Matanzas:

Como en toda Cuba, en Matanzas, sin contar el Yurumí y el San Juan, que dividen en dos la ciudad, ríos pequeños, lagunas, arroyos y “ojos de agua”, son santuarios naturales en los que la devoción de nuestro pueblo rinde un culto constante a divinidades del panteón lucumí —que “son anfibias”, nos explican sus fieles—, pues viven en la tierra y en el agua, como Yemayá, Ochún, Inle. Puede decirse que donde menos se piensa, en cualquier arrollo, hasta en un charquillo [...] se haya presente e invisible una divinidad o un espíritu, y que no hay en nuestros campos manantial, zanja, agua viva o estancada que no merezca respeto o inspire temor como en todo lo que habita o es del dominio de una fuerza superior. (Cabrera 1993 [1973]:11-12)

Gran parte de la obra antropológica de Lydia Cabrera vio la luz décadas después de *Cuentos Negros de Cuba*, ahora bien, cada uno de los apuntes y las anotaciones de campo que recopiló durante los años de rastreo directo, están cuidados con una capacidad descriptiva privilegiada, una cualidad literaria que permite que las entrevistas y los pasajes narrativos se sostengan intactos en las magistrales adaptaciones de Lydia Cabrera, fieles al instante al que nos traslada. En este sentido, nos muestra aquellos pasajes en que introduce a la matancera *Má Francisquilla*:

121 El interés de Lydia Cabrera por mantenerse fiel al gran legado antropológico que se desprende de sus obras, le llevó a cargar por su cuenta con gran parte del coste económico de las publicaciones que vieron la luz en el exilio de Miami, “cuando podía los publicaba yo, naturalmente, los costaba” y, de este modo, la escritora se evitaba “muchos problemas editoriales”, como cuando le pidieron “doce mil dólares para editar *La lengua secreta de los Abakuá*, un vocabulario que está inédito todavía” (cit. p. Hasson 1987: 97).

Todos los días, cuando éramos huéspedes de Josefina Tarafa, a la hora temprana del desayuno, limpia y fresca como la mañana, aparecía Francisquilla, cubierta la cabeza con su pañuelo blanco, a charlar con nosotros, a “ilustrarnos”, en la terraza del fondo de la vivienda. (Cabrera 1993 [1973]:10)

Los trazos de *La laguna sagrada de San Joaquín*, cuatro décadas posteriores a las *Ficciones negras* nos regalan, sin objeción alguna, un registro literario más maduro. Lydia Cabrera se recrea contando esos paseos de Matanzas con la Mamáloya Francisquilla por

el “vergel”, es decir, el hermoso jardín que se extendía detrás y a un costado de ésta, plantado de numerosos y grandes Ylang Ylang traídos de Sumatra, cuyas flores exóticas, aunque su olor se insinuaba desde el atardecer y se posaba en todas las cosas, dejando en el aire un rastro de dulzor, abría de noche y la perfumaban intensamente. (Cabrera 1993 [1973]:10)

Publicaciones anteriores o de años después, la esencia afrocubana que le revelan sus inenarrables entrevistados será siempre atemporal y esconde, en todas las obras de su trayectoria, idéntica sabiduría, las mismas averiguaciones científicas que cuando Francisquilla le mostraba los nombres y “virtudes secretas” de las “humildes plantas” silvestres que crecían en “aquel jardín” de Matanzas, y le enseñaba a “pedirles permiso” si querían arrancar alguna de esas “pobrecitas y tímidas intrusas que habían escapado a la selectiva vigilancia del chino jardinero” (Cabrera 1993 [1973]:10).

Si Lydia Cabrera pretendía acceder a conocimientos añejos, estudiar sus costumbres lingüísticas, religiosas, no necesitaba demostrar la veracidad de los hechos de cada informante. Para ella, no cuestionar la psique ñáñiga —¿acaso eran miedos?—, también significaba aprenderles:

“Vi, se lo juro por mi alma —me confía mi querido maestro José de Calazán Herrera—, la cabeza de un negrazo, peludo como una araña, que le salían los pies de las orejas, guindando por una pata de una rama”. Y no pongamos en

duda la espeluznante realidad [...] formada en el misterio de la penumbra y del miedo [...] producto de alguna ilusión, que para un negro creyente pronto se convierten en una realidad. (Cabrera 1993 [1973]: 18).

Difícil quedarse exentos de cierta sugestión ante estos episodios; quizás fue idéntico atractivo el que pudo sentir el poeta y etnólogo cubano Miguel Barnet¹²² cuando, algunos años más tarde, se abrazó a los mismos interrogantes sobre la espiritualidad afrocubana dentro de las páginas de su *Cimarrón*¹²³. La novela testimonial, que el escritor convertiría en una perla autobiográfica, es un completo homenaje a Esteban Montejo tras largas entrevistas y conversaciones donde en algún pasaje se explica con una credulidad consciente que:

Hay cosas que yo no me explico de la vida. Todo eso que tiene que ver con la Naturaleza para mí está muy oscuro, y lo de los dioses más. Ellos son los llamados a originar todos esos fenómenos que uno ve, que yo *vide* y que es positivo que han existido. Los dioses son caprichosos e inconformes. (Barnet 2002 [1966]: 17)

Documento o ilusión. Voces que se escuchan más allá de la fantasía o reales historias. Verdades que se inscriben. Lo cierto es que pocos autores cubanos, como también apunta la investigadora italiana Irina Bajini¹²⁴ (2011), se han resistido a descifrar esa atracción profunda que provoca el misticismo afrocubano:

Será por la gran humanidad pluralista de los *orishas* o *santos* (que comparten con los hombres muchos de sus vicios y virtudes), o será por la organización

122 Presidente, entre otros cargos, de la Fundación Alejo Carpentier. Nace en 1940 en La Habana y estudia Secundaria en exclusivas escuelas privadas norteamericanas; tras la Revolución, su vida girará de rumbo (Gutiérrez 2000: 55-56) dedicándose con auténtica devoción al estudio de la historia y del folklore cubano como discípulo de Fernando Ortiz; recogerá la herencia de su maestro, muere en 1969, sin dejar nunca de cultivar su propia vocación literaria. En 1995 recibió el Premio Nacional de Poesía de Cuba.

123 Los *cimarrones* eran esclavos que pudieron huir de los ingenios azucareros y se ocultaron en el monte, hasta que llegó el decreto de abolición de la esclavitud.

124 Irina Bajini acaba de publicar la compilación de ensayos *La Isla Mujeres. Recorridos literarios femeninos en Cuba de la Independencia al Período Especial* (2012).

para nada autoritaria de una comunidad de creyentes que establece con las divinidades y las figuras sacerdotales (*santeros* y *babalawos*) una relación de libre parentesco filial, pero hay un hecho irrefutable: cada vez que, durante el siglo XX, un etnólogo cubano se ha acercado al mundo religioso de los afrodescendientes, ha sido fascinado y conquistado mucho más allá del simple interés científico. (Bajini 2011: 60)

Cuestiones de fe aparte, no es posible comprender la trayectoria de una escritora como Lydia Cabrera sin las profundas resonancias espirituales de abakuás, lucumís, ararás o congos, todas las castas yoruba vigentes en Cuba a las que accedió en sus investigaciones y que van a estar latentes en sus cuentos convocando un cosmos de coherencia casi perfecta. El pensamiento de idealización espiritual afrocubano es raíz y base de sus ficciones. No podemos entrar en las páginas de sus *Cuentos Negros de Cuba* sin recordar esos orishas, esos *fantasmas*, esas supersticiones, esos trances, esos códigos simbólicos. Ni tampoco sin recordar que, para Lydia Cabrera, en ningún otro país que recibiera “copiosas cargas de ébano, hombres de las tierras de Ifá, de Changó, Oyá, Yemayá y Oshún”, se ha conservado lo que ha conservado Cuba “de su larga impregnación africana” (Cabrera 1957: 20).

Este convencimiento patrimonial de lo africano y su singularidad artística la separan del resto de los coetáneos cubanos. Los “*Cuentos Negros* de Lydia Cabrera”, como escribiría al respecto Alejo Carpentier (permítasenos parafrasearlo),

conquistan un lugar de excepción en la literatura hispanoamericana. Y, como obra de mujer, crean un precedente. Las escritoras nuestras nos han habituado —salvo en casos aislados— a expresiones que llegaron a representar, para nosotros, sinónimos de una determinada sensibilidad femenina... Lo raro es hallar en este continente una escritora ávida de explorar nuestras cosas en profundidad, esquivando aspectos superficiales para fijar hombres y mitos de nuestras tierras con esa finísima intuición que es la de la inteligencia femenina —inteligencia que siempre sabe mostrarse pragmática, aun dentro de un clima fantasioso. El tipo de escritora a lo Emily Bronte, es casi desconocido en América. Por ello estimo que los *Cuentos Negros* de Lydia Cabrera sientan un

precedente fecundo. (Carpentier 1936: párr. 5-6)

Todas las tradiciones presentan cierto grado de pureza. Algo que deja las puertas entreabiertas a quienes, con perseverancia, aprecien el valor etnográfico y la pervivencia que poseen las culturas. Lydia Cabrera nos ha probado que para acceder a la Cuba más ancestral sólo se necesita penetrar “más allá los campos de caña”, expresándolo más poéticamente, al modo de Alejo Carpentier, intuir esa *cubanía* que se nos revela “cuando se encienden las luciérnagas” y “las noches se llenan de cantos”, la singularidad que “sigue bien presente en el hombre de la calle, el espíritu garboso, ocurrente [...] de Papá Montero, el «ñáñigo de bastón y canalla rumbero»” (*La música de Cuba* 1972 [1946]: 362).

4.3. Bebiendo del “ajiaco”.

“Mezcláranse o no sus sangres, se entremezclaban
las almas, las palabras, las creencias y supersticiones,
las costumbres, los sentimientos,
entre todos hicieron el mestizaje americano,
que aún está dorándose en el horno.”

Gastón Baquero

4.3.1. Fernando Ortiz.

La admiración de Lydia Cabrera por el gran maestro cubano traspasaba la relación familiar. Fernando Ortiz era, sin duda, la máxima autoridad de su país en los estudios etnológicos y antropológicos. Tal como hemos apuntado, fue pionero en el estudio de las culturas y sociedades negras de *Las Américas*, no en vano la crítica contemporánea lo colocaba junto al brasileño Nina Rodríguez y al norteamericano U. B. Philips por su vocación de investigador y sólida preparación científica (Blanco 1971: 9). Su primera obra, bajo el título *Hampa afrocubana: Los negros brujos* (1906), revolucionó los círculos intelectuales en Cuba. Ortiz publicaba un auténtica *bomba* científica y sociológica “con una misión claramente finalista”, como apunta José Luciano Franco, el antropólogo buscó “en las tradiciones orales de los africanos y sus descendientes criollos, el origen y desarrollo histórico” que bautizaría después como “cultura mulata” (Franco 1975: 9).

Nadie había escrito sobre los negros de Cuba, menos en términos tan jurídicos, económicos y filosóficos. El propio Ortiz relata su interés inicial en el ensayo *Los negros esclavos* (1916):

Apenas regresé de mis años universitarios en el extranjero, me puse a escudriñar la vida cubana y enseguida me salió al paso el negro. Sin el negro Cuba no sería Cuba. No podía ser pues ignorado. Era preciso estudiar ese factor integrante de Cuba; pero nadie lo había estudiado y hasta parecía que nadie lo quisiera

estudiar. (cit. por Franco 1975: 9)

Cuando ve la luz este ensayo del *maestro* Lydia Cabrera tenía ya 17 años. Fernando Ortiz la introduciría en la cultura afrocubana con el rigor del científico, mostrándole el método y despertándole el gusto por los aspectos más lingüísticos y etnológicos de la religiosidad negra. Del mismo modo, la manifestación de lo “nacional” no hubiera trascendido a *blanquinegro* en la narradora cubana sin el camino y la trayectoria del antropólogo.

A este respecto, Raimundo Respall Fina apunta, además, que la figura de Fernando Ortiz pertenece a “esa intelectualidad” de principios del siglo XX que fue capaz de rastrear el nacionalismo cubano al modo de un buscador que entra

en la cultura constante de nuestras raíces, en la comprensión de lo cubano como producto de siglos de transculturación y en la inserción definitiva de lo *local* y *circunscrito* —parafraseando a Miguel de Unamuno— en lo *universal* y *eterno*. (Respall Fina 1993: 7)

La amplísima obra de Ortiz sobre el “ajiaco criollo”, como solía decir Fernando Ortiz¹²⁵, con títulos como *Los negros esclavos*, *Las cuatro culturas Indias de Cuba*, *La Filosofía Penal de los Espiritistas* o *Historia de una pelea cubana contra los demonios*, no se ciñe a la pura erudición, pues su afán era bucear en la tradición oral de los afrocubanos para, desde ahí, llegar al origen, los fundamentos y el desarrollo de la propia sociedad cubana. Estos estudios eran necesarios, como él mismo justifica:

Había literatura abundante acerca de la esclavitud y su abolición y mucha polémica en torno de ese trágico tema, pero embebida de odios, mitos, políticas, cálculos y romanticismo; había también algunos escritos de encomio de Aponte, de Manzano, de Plácido, de Maceo y de otros hombres de color que habían

125 La metáfora del *ajiaco*, como crisol de culturas, se incorporó a los discursos de la cubanía a partir de “Los factores humanos de la cubanidad”, la conferencia impartida por Fernando Ortiz en la Universidad de La Habana, en 1939 que fue publicada al año siguiente en la *Revista Bimestre Cubana* (1991: 14-15).

logrado gran relieve nacional en las letras o en las luchas por la libertad; pero del negro como ser humano, de su espíritu, de su historia, de sus antepasados, de sus lenguajes, de sus artes, de sus valores positivos y de sus posibilidades... nada... (Ortiz 1975 b: 10)

En una semblanza que acompaña a la primera edición de Cátedra (2002) de *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar* (1940), una de las obras más sólidas, su hija, la también investigadora María Fernanda Ortiz Herrera, ha señalado que “el espíritu crítico, positivista y riguroso”, acompañó siempre a su padre, “sin hacer concesión alguna, ni de lenguaje ni de conceptos”, respecto de una cultura que constituía “una herencia irrenunciable” (Ortiz Herrera 2002: 20).

En este orden, igual que no se entiende la sociedad cubana sin los tratados de Fernando Ortiz no se entendería tampoco la historia de la música en Cuba, títulos como *La africanía de la música cubana* o *Los instrumentos de la música afrocubana*, establecen una redefinición del origen cubano desde los bailes, la música, el folklore, el teatro, que son sustento de títulos fundamentales posteriores como *La música de Cuba* de Alejandro Carpentier.

Fernando Ortiz intentó permanentemente descifrar la *cubanidad*, para ello elaboró una teoría antropológica precisa sobre el encuentro de culturas o transculturación, entendiendo que “la verdadera historia de Cuba es la historia de sus *transculturaciones*”. Ortiz enumera, para ello, varias razones:

Primero la transculturación del indio paleolítico al neolítico y la desaparición de éste por no acomodarse al impacto de la nueva cultura castellana [...] Después la transculturación de una corriente incesante de blancos [...] Al mismo tiempo, la transculturación de una continua chorrera humana de negros africanos, de razas y culturas diversas [...] Y todavía más culturas inmigratorias [...] Y cada inmigrante como un desarraigado de su tierra nativa en doble trance de desajuste y reajuste, [...] al fin de síntesis, *transculturación*. (Ortiz 2002 [1940]: 261)

El humanista y científico es quien abona estos conocimientos e influencias en Lydia Cabrera, el gusto antropológico por los orígenes africanos de la cultura cubana, por las ceremonias religiosas afrocubanas. Según un preciso detalle cronológico que ya hemos citado por el escritor Alejo Carpentier y que también recoge Respall Fina, la primera de las incursiones yoruba de Lydia Cabrera ocurrió aquella tarde de 1927, cuando acompañó a unos ya asiduos Ortiz y Carpentier a una ceremonia de santería:

Cuenta el cronista de *Letra y Solfa* que vieron venir a Lydia Cabrera en compañía de la escritora venezolana Teresa de la Parra, ambas se habían dado cita en aquel toque de tambor, interesadas en escuchar las sonoridades ancestrales de nuestro pueblo. (Respall Fina 1993: 5)

El sabio y escritor Ortiz alumbrará cada paso inicial de Lydia Cabrera hacia la negritud, de hecho, ya señalamos que fue su padrino de ciencia y prologó la primera edición española de *Cuentos Negros de Cuba*: “este libro” publicado en La Habana (1940) “es el primero de una mujer habanera, a quien hace años iniciamos en el gusto por el folklore afrocubano” y no “hay que olvidar que estos cuentos” llegan “por una colaboración, la del folklore negro con su traductora blanca” (Ortiz 1989 [1940]: 32). En ese “Prólogo a la primera edición castellana” realiza un detallado recorrido por las maniguas “de fantasía” de la autora cubana, insertando en ellas unos relatos “de fuerte carácter exótico de fondo y forma”, unos “cuentos afrocubanos” que, para Ortiz, conforman la “colección” que “abre un nuevo capítulo folklórico en la literatura cubana” (Ortiz 1989 [1940]: 33).

Este aplauso crítico de Ortiz no será el único análisis de alguna obra de Lydia Cabrera, el maestro Ortiz adulará a la fiel discípula en otros artículos como “Dos nuevos libros del folklore afrocubano” (1938) o “Lydia Cabrera, una cubana afroamericanista” (1949). Por su parte, cuando Lydia Cabrera logra publicar *El Monte* (1954), “la Biblia de las religiones y liturgias de nuestros negros” (Hiriart 1989: 13), esa obra cumbre sobre la religión, costumbres y celebraciones afrocubanas, la dedicará “A Fernando Ortiz, con afecto fraternal” (Cabrera 1993 [1954]: 11).

Desde París, Carpentier no será ajeno a la publicación y avala con igual

testimonio la obra de la escritora, aunque, como apunta Respall Fina, quizás “no podía sospechar que aquel día” de 1927, cuando se tropezó con Lydia Cabrera en un juramento ñáñigo en plena manigua, “acaso, había nacido la vocación de la joven cubana, por el estudio de los ritos de la magia afrocubana” (Respall Fina 1993: 5).

Por otro lado, Respall Fina insiste en la necesidad de estos autores, maestro y discípula, dentro de la cultura afrocubana para que se produzca lo que considera una “universalización” de lo ancestral de la isla e igualmente se interroga:

Qué sería de nosotros sin ese contrapunteo de tabaco y azúcar, metáfora económica de cubanidad sin par. Qué sería lo real maravilloso sin esa fe ancestral de nuestra gente por lo ignoto. Qué sería de La jungla sin esos güijes fundidos con senos y caderas amuladas, en plena selva de cañas dulces. Qué sería de la Poesía sin la fusión de la lengua cervantina y el ritmo africano... Dejarían de ser una señal de nuestro Tiempo. (Respall Fina 1993: 8)

Antes de cerrar estas huellas de Ortiz no podemos olvidar la recepción crítica posterior que ha recibido, concretamente, obras suyas como *Contrapunto cubano del tabaco y del azúcar* (1940), algo que nos permite desdibujar un poco esa solemnidad científica donde se suele encorsetar a Fernando Ortiz, alumbrándonos la conciencia artística del escritor que se encuentra más allá de la mera información expositiva.

Estas valoraciones quedan recogidas por Enrico Mario Santí en la edición de Ortiz de 2002, entre otras, la de Gustavo Pérez Firmat, quien coloca la retórica de Ortiz dentro de la línea del ensayo literario (Mario Santí 2002: 95); o el otro análisis de Roberto González Echevarría, quien establece conexiones del antropólogo con la vanguardia (sobre todo con el movimiento afrocubanista), añadiendo que este título “es un largo, prolijo, joyceano juego de palabras y conceptos” en el que predomina “la poesía” (cit. p. Mario Santí 2002: 95). Tal vez no haya que ir tan lejos, al asociar a Ortiz con Joyce, pero la observación acierta en cuanto a la tendencia neo-barroca que se sugiere en la obra del más que antropólogo, también, escritor cubano.

La lectura literaria de *Contrapunteo* es extensa, pero añade luces, sobre todo para comprender la influencia que ejerce sobre Lydia Cabrera y sus *Cuentos Negros de*

Cuba. Gracias al trasfondo y las huellas del maestro durante toda su trayectoria, la escritora tejerá un hilo de Ariadna propio donde la belleza de Adonis será retratada con *pataquines* y leyendas del *mujeriego* Changó.

4.3.2. De África negra a Cuba.

“Sí, el negro es el eje, la constante sobre la cual gira la historia cubana”.

Gastón Baquero

“La hierba seca incendiará la hierba húmeda”.

Proverbio africano que los esclavos llevaron a las Américas

El modo en el que Lydia Cabrera incursiona en la literatura de ficción trae implícito el aroma del enorme imaginario ñáñigo. La extraordinaria cultura yoruba se abrió ante sus ojos a través de los informantes que entrevistó, ya lo hemos adelantado, recorriendo calles y *cabildos*¹²⁶, una prueba más “de la resistente solidez” de los valores de ese legado negro que queda otorgado por la llamada Sociedad Secreta Abakuá, pues, “cuando Abakuá «juega»,” explica la etnóloga, “todo se reintegra al tiempo antiguo” (Cabrera 1958: 9).

El universo primitivo revelado en los distintos trabajos de campo que pudo desarrollar a lo ancho y largo de Cuba, nutrió sin competidores las páginas de sus narraciones y “no hubo miedo” a perderse en “esa jungla de acertijos, *ewe*¹²⁷ y plantas” (Respall Fina 1993: 9). A través de sus Cuentos, la escritora cubana pudo acentuar una atmósfera sin fronteras en la que no existe separación alguna entre la certeza anotada y la magia, entre lo verdadero y lo irreal.

A veces enmascarados de ficción literaria, como en los *Cuentos Negros de Cuba*, otras, adornados bajo el prisma objetivo de la etnóloga que describe los hechos con rigor apasionado, en toda la obra de Lydia Cabrera respiran y perviven muchos de los

126 Los “*cabildos*” son las cofradías religiosas afrocubanas donde se agrupan los devotos.

127 *Ewe* significa “hierbas” en lucumí.

relatos sobrenaturales de los dioses negros africanos. El resultado es tal que casi se corresponde o confunde con la propia literatura africana subsahariana donde “el arte”, como precisa el escritor Donato Ndongo,

—y sigamos apropiándonos de palabras europeas para expresar ideas africanas—, en nuestras latitudes, tiende a manifestarse integral: la música no se entiende sin la danza, la danza sin máscaras (escultura), la escultura sin pintura; y todo ello ligado a la literatura oral. (Ndongo 2000 [1984]: 47)

El fenómeno social de la deculturación, como lo ha descrito Moreno Friginals, que pudo haberse producido provocando la desaparición de las raíces culturales propias de la *nigricia* llegada a Cuba, con la única finalidad de explotarlos y utilizarlos como fuerza de trabajo (1977: 14), nunca se dio por completo, la propia explotación generó una resistencia en el oprimido que contribuyó a perpetuar sus tradiciones en su descendencia.

Y de esta mutua asimilación de culturas, de estos préstamos que quedaron a pesar de la esclavitud hacinada en los barracones o concentrada en sus fiestas de cabildos, de esta *transculturación*, que acuñara Fernando Ortiz, despertó un linaje que se movía al ritmo del son y la guaracha, una nueva “nación” negra y mulata que conservaba lo telúrico y más ancestral de su África.

En tal sentido, cobra sublime importancia la figura de Lydia Cabrera. Junto a Fernando Ortiz, contribuyó a preservar las raíces negras cubanas con sus investigaciones y una prosa de diversa índole que desarrollará casi hasta el fin de su trayectoria. Una escritora pionera, como recoge Sara Soto, que

editaba en Cuba sus *Cuentos negros cubanos* y aún no se había producido en forma sistemática la Poesía negra en la isla, que empieza sobre los años 1930 y se expande por todas las Antillas y América Latina. (1988: 28)

El detallismo de obras como *Yemayá y Ochún*, de 1974, es brillante. No duda en

recrearse minuciosamente en cada concepto de sus estudios, por ejemplo, cuando explica que las divinidades africanas, “como antaño en Nigeria”, son “como hombres y mujeres de carne y hueso” a quienes hay que adorar, “en secreta preferencia”, con fidelidad, y “sus reacciones” son idénticas a las de quienes les conciben “a su imagen y semejanza”, por tanto, pueden ser

susceptibles, apasionados, celosos en extremo y vengativos hasta que se les pasa el enojo, no es prudente despertar sus celos o herir su amor propio. (Cabrera 1996 [1974]: 114)

No obstante, en Cuba, según matiza también Lydia Cabrera, “ya no ocurre” como en el culto original nigeriano donde cada devoto se dedica a adorar especialmente a una única divinidad, “en Cuba debe rendirle culto a todos los Orichas a la vez que a su Oricha tutelar” (1996 [1974]: 114). La escritora explica en más de una ocasión que:

para saber cuál es el Oricha del que un creyente es hijo se necesita cumplir un complejo ritual iniciático. Un ritual que no siempre se realiza; así, una persona puede convertirse en adepta a un Oricha viendo que su personalidad encaja en el carácter de su santo, lo cual no está exento de peligros, pues no se escoge a un Oricha; son los Orichas quienes eligen a su prole (Cabrera 1980: 115).

Como hemos visto, sus informantes ñañigos le enseñan y aprende que existen santos “que comen mango y guayaba”, dioses que “habitan en palmares y devoran chivos” y “animas reconocibles” (Respall Fina 1993: 9) por cualquiera de esos cubanos descendientes directos de los esclavizados africanos yoruba¹²⁸ (llegados a la zona del Caribe con la dura trata negrera, principalmente a Cuba, Haití, Trinidad, Puerto Rico, Venezuela y Brasil).

128 Los yoruba habitan hoy al sur de Nigeria, son descendientes de la raza guineana. Fueron duramente castigados por la trata de esclavos negros que iniciaran Inglaterra, Francia y España en sus colonias a finales del siglo XVI, sumándose después Estados Unidos. Fueron desarraigados a zonas de ultramar, sobre todo a América. El imperio yoruba se deshizo en el siglo XVIII, aunque, según registra García Ysábal, “su influencia perdura y se renueva en la cultura de los nigerianos actuales” (1990: 69).

Cabrera no hubiera podido escarbar en las entrañas yoruba sin las creencias afrocubanas de esos informantes y sin la mimetización que logra con ese *chébere* que describe en el “Liminar” de su texto *La Sociedad Secreta Abakuá* (1958), ese descendiente africano que “es el ñáñigo por autonomasia (sic)” en Cuba, el “arquetipo de Mokóngo”, como lo “Mokóngo Má chébere”, el Jefe de la Potencia Abakuá,

el chébere monina, tan “echao pa adelante”, que todo lo hace en esta vida de a porque sí. Guapetón, jactancioso, impulsivo, ególatra, de una vanidad quisquillosa e infinita, de una presunción insultante [...] No es necesario ir a buscarlo a la hampa, ni al barrio de Jesús María ni al Pocito. Este chébere hace años que transita por todas parte [...] Este puro chébere, aunque por confusión amenudo en el lenguaje familiar ocurra que también se llame chébere a cualquiera, es por su mentalidad, ética y estilo, un producto con perfume ñáñigo y, en el cheberismo los antecedentes son Abakuá, o los son por contagio o atavismo. (1958: 10)



Fig. 30: “Africanos con idolillos a principios del siglo XX”.

Las menciones que Lydia Cabrera realiza sobre los entrevistados ñáñigos que discurren por sus páginas son constantes aunque, a veces, mantenga el anonimato de sus nombres o la distancia, según confiesa, por respeto a sus identidades y a las tradiciones —que es también una forma de respetarse a sí misma. Ñáñigos, brujos, obonekues, tocadores, lectores de tabaquería, morenos, lumbreras, sacerdotisas, santeros y santeras, babalorishas, babalaos e iyalochas “reputados entre los fieles” que le aportan ese “esclarecimiento” ante lo que consideran “la verdad tradicional Abakuá” y, de todos, ella toma notas en “numerosas libretas manuscritas” (Cabrera 1958: 24).

En la obra *Anagó. Vocabulario Lucumí* (1957) la etnóloga explica cómo acompañada de lápiz y libreta (antes de que se inventara la grabadora), continuó “coleccionando palabras” y ampliando su “curiosidad” a medida “que penetraba más en la vida religiosa del negro” (1957: 15). Un lenguaje significativo, el *lucumí*, “el lenguaje sagrado de los Orishas” que, según documenta Cabrera, permanecía vivo entre los devotos, en las “libretas manuscritas o copiadas a máquina que corren de mano en mano” (1957: 16) y donde aprendían:

El Padre Nuestro, —Babá gbá tin nbé lorún ogbó loruko iyo Oba re de ifé tiré
kaeké layñe bi tún nché lorún fún gbá lonyé ayo gbá loni dari eche gba yingba
biatín ndari eche yín eiguí aferawo la oche aferawó elukulú— la Salve y el
Credo en yoruba. (Cabrera 1957: 17)

Los cuadernos viejos y *manoseados* escondían palabras que para Cabrera “era interesante” leerlas con sus propios autores, pues sentía que pronunciaban “las palabras como las escucharon a sus mayores y las escribieron como Dios les dio a entender” (1957: 17) y, en este sentido, sus únicos diccionarios fueron “los mismos negros” y los informantes más cercanos como la ya mencionada tata y costurera de la familia de Lydia Cabrera, Omi-Tomí. La influencia y aportación de Teresa Muñoz es muy valiosa para la escritora y para nosotros, pues nos permite conocer, aún más, el origen de las fuentes yoruba en la autora cubana:

Hoy centenaria, Teresa M., fue en sus buenos tiempos costurera de muchas

familias antiguas y opulentas de La Habana, conocida en la “crema” de los días de la colonia, en las fiestas del famoso cabildo Changó Terddún y de las casas de santos, en El palenque de los Ibeyes, o en el Pocito... *Omi-Tomí*, su nombre secreto en lucumí (Cabrera 1993 [1954]: 22)

Algunas de esas narraciones sobre la *tata* Teresa resultan auténticas biografías descritas por Cabrera:

Hija de esclava [...] Teresa M. fue emancipada al nacer, a la par que su madre africana y criada, “no en el findeo (sic) de la casa, en la cocina y el traspatio”, como recalca llenándose de orgullo cada vez que evoca sus recuerdos [...] “Crecí en la sala como señorita blanca”, con todos los cuidados y la ternura excesiva que hubieran prodigado sus amas —dos solteronas— a una hija [...] al extremo de nombrarla heredera de sus bienes. (Cabrera 1993 [1954]: 28)

El acontecimiento de la infancia que ya hemos referido en otro episodio del análisis y que Lydia Cabrera le contara a la investigadora y escritora Rosario Hiriart, del mismo modo en *El Monte* (1954), su obra maestra, destaca cómo llega la *tata* Teresa Muñoz a la familia con verdadero interés y detalle:

Sé que mi padre, ya abogado famoso, aunque muy joven todavía, tuvo lástima de una clienta de color que vino un día a consultarlo. La negra, a quien habían burlado miserablemente los blancos, “como de costumbre” en aquellos días, esperaba del joven abogado un milagro. Todo estaba previsto. Teresa M. había sido legalmente desposeída de sus derechos. (Cabrera 1993 [1954]: 28)

De aquella época en la infancia de Cabrera data la presencia de *Omi-Tomí* en la familia. La costurera de su abuela y de su madre fue quien la introdujo por primera vez en los ambientes afrocubanos yoruba, a pesar de desmentírsele una y otra vez, como documentará la propia escritora:

“De negros yo no sé nada” —me contestaba Omi-Tomí cuando le hacía preguntas, entonces indiscretas e inesperadas para ella, sobre la mitología y los ritos de sus padres, también lucumís [...] “¡Si de niña no me dejaron acercar a ningún negro; siempre apegada a los blancos! ¿Cómo voy a saber de esas cosas?”. (1993 [1954]: 29)

Teresa la Negrita (como también la llamaban afectuosamente en su casa) fue quien le da la entrada, finalmente, al “primer asiento” convencida del verdadero interés y respeto de Lydia Cabrera por sus raíces afrocubanas; la conduce con “la inolvidable Oddeddei, Calixta Morales”, gran amiga de *Omi-Tomí*, como confirma Lydia Cabrera, “muy digna, de puro linaje, orilé, lucumí: una aristócrata siempre vestida de blanco y de limpio” (Cabrera 1993 [1954]: 28), un encuentro que la escritora recuerda, de este modo, en el siguiente pasaje:

Me presentó a la gran Oddeddei. Esta pasó toda una tarde observándome, con silencios que prolongaba con una sonrisa de dientes apretados y menudos — poseía una dentadura envidiable— o con evasivas muy oportunas. Pero acabó por darme en su interior el visto bueno [...] me llevaron al “día del medio” del asiento de una mulata que recibía a Oshún para curarse de no sé qué mal rebelde, y todo el día estuvo a mi lado explicándome, ya sin ambages, lo que yo veía por primera vez. (Cabrera 1993 [1954]: 29)



Fig. 31: “Lydia Cabrera junto a Oddeddei, años 1920-1953”.

Estas narraciones que inserta Lydia Cabrera en *El Monte*, aunque pertenezcan a una obra posterior a las primeras ficciones negras, nos parecen fundamentales para la trayectoria completa que desarrollará como etnógrafa y como narradora. No sólo porque contienen el primer estudio serio y detenido que la etnógrafa cubana dedica a la Sociedad Secreta Abakuá, sino también porque el texto, como ha señalado Jorge Castellanos (2003: 208), adquiere “a ratos” un tono de “íntima y personal vibración humana” y, al mismo tiempo, nos acerca a la Cabrera que entró al universo negro a través de sus mujeres ñáñigas.

Sin informantes singulares como *Omi-Tomí*, acaso no hubiera aparecido la sonoridad del tambor santo en las obras de Lydia Cabrera, las ceremonias, el humor ñáñigo pícaro, la alegría de los negros. A *Omi-Tomí* debe —para bien— esa embaucadora atmósfera afrocubana:

Omi-Tomí, “la que no sabía nada, ¡nada!, de esas cosas de negros”, y que no había bailado más que danzas y lanceros en las sociedades de recreo [...], tuve que sacarla prácticamente, a la hora de marcharnos, de una habitación donde bailaba, con sus entonces ochenta años a cuestras, entre un grupo de amigas y contemporáneas suyas, todas en trance, con los santos subidos; y fue menester que esperase a que el santo se le bajase y se despidiese. (Cabrera 1993 [1954]: 29)

La información y las atmósferas la aportan sus ñáñigos, la ciencia y el estudio, Fernando Ortiz y la imaginación fecunda, Lydia Cabrera. La creación de *Cuentos Negros de Cuba* nace del conocimiento de la *Regla de Ocha* yoruba, las leyes y los relatos o pataquíes de sus dioses orishas. Sin esas historias, a modo de leyendas, no se entendería ninguna de las cosmogonías africanas en general, pero menos aún los cuentos de Lydia Cabrera. Mediante la oralidad, los pattakines yoruba son verdaderos legados de la historia viva del pueblo africano.

Los relatos sagrados perviven en la religión yoruba bajo nombres como el de “Pataki de Orula”, “Pataki de Oggún”, “Pataki de Ochosi”, “Pataki de Yemayá”, “Pataki de Changó”, “Pataki de Ochún”, “Pataki de Osain”. Representan la mitología de

los dioses orishas y los orígenes de la existencia humana, según las creencias religiosas africanas yoruba. Posteriormente a *Cuentos Negros*, Lydia Cabrera recogerá toda esta cosmogonía yoruba en *El Monte* (1954), convirtiéndose en la primera obra de tales características que se publica al respecto y, como revela la propia autora, cumpliendo un “propósito” firme:

ofrecer a los especialistas, con toda modestia y la mayor fidelidad, un material que no ha pasado por el filtro peligroso de la interpretación. He cuidado siempre de deslindar, en el mapa místico de las influencias continentales heredadas, las dos áreas más importantes y persistentes: la lucumí y la conga –yoruba y bantú-, confundidas largo tiempo por los profanos, y que suelen catalogar bajo un título erróneo e impreciso: ñañiguismo. (Cabrera 1993 [1954]: 12)

Si *El Monte* supone una monumental aportación a la etnografía contemporánea, no por ello deja de ser una recopilación “apasionante” de relatos insertados entre las investigaciones, como apunta en un análisis más reciente Antonio Fernández Ferrer (2006: 174). A este respecto, el compendio de huellas sagradas yoruba que ofrece Lydia Cabrera se ve envuelto en una fabulación de extraordinaria fertilidad imaginativa, pero, con un ingenio y talento que, para nosotros, ya habían nacido casi dos décadas antes con los relatos de *Cuentos Negros de Cuba*.

La narrativa de las veintidós ficciones de la autora conectan con esa tradición afrocubana que pervive a través de la riqueza de todos los canales de expresión: el folclore negroafricano, música y danza, artes y tradición oral, y, a veces, también la conjuración oral africana, un caudal de correspondencias utilizadas, en la línea que apunta García Ysábal (1994: 31), como equivalente, por extraordinario que parezca, “a la literatura clásica, con su historia, sus conocimientos, sus costumbres, sus leyendas”.

Las primeras incursiones en la *selva* de informantes es anterior a la publicación de *Cuentos Negros de Cuba*, sin embargo, vertebran una labor posterior fecunda. África le regalará umbrales apasionantes y el cultivo de relaciones imprescindibles en su trayectoria que ampliaron aún más su heterogéneo universo, así la que mantuvo con el africanista francés y magnífico fotógrafo Pierre Verger.

Según el investigador Jesús Cañete, Verger desarrollaría su labor más destacada como reportero principalmente entre África e Hispanoamérica. Afincado en Brasil, iniciado en la religión yoruba, se conocerían en París en 1954. Su encuentro quedaría sellado en una intensa relación epistolar que Jesús Cañete ha recogido en “Cartas de Yemayá a Changó. Epistolario inédito de Lydia Cabrera y Pierre Verger” (Cañete 2011:1-60). Cuando Pierre Verger y Lydia Cabrera se encuentran en París en noviembre de 1954 han pasado casi 30 años de la primera estancia de Lydia en la capital francesa y es, en esos momentos, una de las personalidades fundamentales de la cultura cubana.



Fig. 32: “Lydia Cabrera y el fotógrafo Pierre Verger”.

“Shangó”, le llamaba Lydia en las cartas. “Chère Yemayá” es el cariñoso tratamiento del inicio de muchas de esas epístolas que Pierre Verger envió a Lydia Cabrera, a la que en ocasiones se refiere como “Yemayá Ataramagba”, avatar de la orisha Yemayá, “la que se interna en el bosque virgen, en los parajes solitarios”, como recoge Cañete (2011: 12).

Un internarse en parajes solitarios que constata -aún más- la enorme dedicación de la “sencilla trabajadora del silencio”, como la llamaba Gastón Baquero¹²⁹, y los años

129 Gastón Baquero (1914-1997), excelente ensayista y periodista cubano. Su nombre aparece asociado a *Orígenes*, la revista fundada por Lezama Lima, además fue el promotor de la revista *Clavileño*.

que entregó en cuerpo y alma, al conocimiento de la Sociedad Secreta Abakuá:

¡Que una mujer blanca, perteneciente a la llamada aristocracia cubana, lograra poner al descubierto los resortes más íntimos de una sociedad esotérica masculina de negros procedentes de los sectores populares de país, se acerca mucho más a la categoría de milagro! (Castellanos 2003: 209)

4.3.3. De Java a Cuba.

“Sea cual fuere la forma en la que uno desee adorar a la divinidad, a cada persona le otorgo el tipo de fe adecuado para que siga su camino”.

Bhagavad Ghîta

Los orígenes negros de Cuba se le revelaron a Lydia Cabrera mientras entregaba horas al estudio de otras cosmogonías universales. En París, la escritora rastreaba las apasionantes huellas de las civilizaciones antiguas y sus distintas simbologías de lo sagrado, como búsqueda del germen propio en una génesis cubana no europea.

La influencia de las culturas exóticas, algo común en todos los imaginarios de los coetáneos de Cabrera, le mostrará un infinito *magnum* de correspondencias que llenarán su universo artístico: el misterio de la naturaleza humana y los orígenes del mundo aparecieron, también, a los pies de *Therevada*, *Mahayana*¹³⁰ y *Brahma*¹³¹.

130 Lydia Cabrera estudió fervientemente los caminos de vida y cultivación orientales. Se impregnó de la belleza del Budismo, dividido actualmente en dos grandes ramas, el Budismo Therevada o camino de sabios y el Budismo Mahāyāna o el gran vehículo, extendidas ambas en todo el mundo, pero, principalmente, por las regiones de India, Sri Lanka, Tailandia, Camboya, Birmania, Laos, China, Japón, Nepal, Mongolia y Corea. Ambas corrientes están representadas por hermosas esculturas que llevan sus nombres.

¹³¹ En el hinduismo la deidad Brahma representa al Dios de la creación, el señor de todas las criaturas, el

India le fascinaba, las múltiples deidades del hinduismo. Una religión con un credo aparentemente politeísta para quienes no están familiarizados con sus fundamentos, pues existen miles de divinidades particulares, pero que para la mayoría de los hindúes, sin embargo, se fundamenta en un único Ser Supremo que gobierna a los numerosos semidioses o dioses menores que rigen todos los acontecimientos universales (*Dioses y Diosas, Mantrams, Meditaciones y Dones* 2013 [2008]).

Lydia Cabrera se dejó atrapar por el exotismo de esta poderosísima cultura hindú repleta, además, de mitos, caminos del ser y universales ofrendas. Según las escrituras védicas, sólo *Brahma*, el señor de todas las criaturas y Dios de la creación, que “brilla sobre todas las cosas y seres creados”, está “por encima de todo porque es el ser supremo” (*Rigveda*¹³² 1968: X, 121, 10) y según la religión yoruba sólo *Olodumare* u *Olofi* es el gran arquitecto del universo. Una correspondencia entre dos cosmogonías tan geográficamente dispares, que, sin embargo inspiraron a Lydia Cabrera hasta el punto de comprender la totalidad de sus analogías. Dos culturas ancestrales que reconocen la habilidad divina para manifestarse a través de gran variedad de formas, porque la deidad hindú, como en la significación yoruba, es ilimitada y no está sujeta a las imágenes que nuestra mente tiende a proyectar sobre Ella o Él. Infinito es infinito.

Baste observar la imagen con la que los vedas representan a *Jagannatha* o *Jaganatha* el señor del universo conocido como “el de los ojos de Loto”. En la imagen se comprueba que, bajo el colorido de sus collares, ropa y plumas, bajo esa sonrisa de iluminada que para vedas y tibetanos florece en las aguas pantanosas igual que el Loto, destaca esa piel negra, como si fuera el más azabache corazón oscuro de un orisha yoruba.

supremo que brilla sobre todas las cosas y seres creados (*Dioses y Diosas, Mantrams, Meditaciones y Dones* 2013 [2008]).

¹³² El *Rigveda* o *Rig Veda*, el texto más antiguo de la India que ya hemos citado en otro epígrafe de nuestro análisis, es una colección de himnos a los distintos dioses védicos que se suceden sin un orden definido. La obra se divide en diez partes o libros, conocidos como mandalas, que se organizan de manera parecida a lo largo de los 1028 himnos que contiene (o 1017 si se descuentan los once himnos apócrifos, los *vala-khilia*, desde el 8, 49 al 8, 59 incluidos). Cada mandala posee *sūktas*, que están compuestos de versos individuales en sánscrito védico llamados *rich* (plural *richas*), de donde viene el nombre *Rigveda*. Los himnos védicos fueron compuestos y transmitidos oralmente durante siglos por distintos linajes o familias de poetas, conteniendo cada libro el aporte de una de ellas (*Rigveda* 1968).



Fig. 33: “Jagannatha o Jaganatha”.

Igualmente que bebió de la rica cosmogonía hindú, Lydia Cabrera se dejó atraer por el elevado pensamiento budista. El arte de la Isla de Java, sus iconografías. Es precisamente en un bajorrelieve de la escultura gigantesca de *Borobudur*¹³³, el tesoro budista máspreciado, en donde aparece la otra orilla, más blanquinegra, más hermosa, más sabia de Lydia Cabrera:

133 La llanura Kedu de la Isla de Java está cubierta de maravillosos templos, ornatos y esculturas. El más famoso es el gigantesco Borobudur, el templo-montaña artificial construido en el siglo VI, que constituye una de las obras maestras de la arquitectura y escultura de todos los tiempos. Quienes pueden gozar de conocer Borobudur quedan atrapados por la enorme simbología que vierten las *miles* de estatuas, especialmente bellas; juntas forman un mandala de piedra que simboliza el cosmos, el camino de la salvación y la integridad de las enseñanzas de Buda (Conze 1983: 97).

Hay un bajorrelieve en que aparece una mujer con unas frutas tropicales en la cabeza y me dije: —¡Pero si esto es Cuba! Claro, en la distancia, había crecido en mí ese recuerdo ilusionado, especie de nostalgia entonces inconsciente, que se siente fuera del país propio. Iba así descubriendo, mejor redescubriendo, lo que difícilmente puede verse de cerca... (cit. p. Hiriart 1989: 15)

La mirada de Lydia Cabrera se impregna de “otro” exotismo más tribal cargado de rituales, primitivismos, observa un mundo que rebosa historia, significado, potencial que, desde India, la transportará al África negra en una correspondencia mágico religiosa. De este modo, la cubana comprende que el misterio de lo negro “cuenta” y decide ampliar su paleta de colores. *Cuentos Negros de Cuba* nacen en francés y Lydia Cabrera se convierte en nuestra *Esopo* negra, como la consideró Guillermo de la Torre en el año 1936 (Torre 1936: 5-11).

La revelación sagrada de los *Cuatro Vedas*, en su serie de himnos, *Rik*, melodías, *Samam*, sacrificios, *Yajus* y fórmulas mágicas, *Atharva* podrían navegar sincretizados en los *Cuentos Negros de Cuba* bajo la forma de las leyendas afrocubanas, pattakines yoruba y los relatos místicos. De este modo, lo sublime y original de la de Lydia Cabrera será encontrar el modo narrativo, la técnica con la que conectar estas nuevas revelaciones orientales y africanas con sus ficciones negras, conectar desde la ficción los rituales védicos con las ceremonias Abakuá, la etimología sánscrita con la lucumí, la galería celestial de las divinidades hindúes con el panteón yoruba, el poder del linaje brahmánico con el poder de la stirpe ñáñiga.

Mariela A. Gutiérrez, en su empeño afortunado de establecer lazos entre la simbología afrocubana de la cuentística de Lydia Cabrera y la fuente mitológica universal, defiende que el parentesco entre las “fábulas mito-africanas” de Lydia Cabrera y otras simbologías no puede estudiarse por separado, pues “la tradición universal los une” (Gutiérrez 1997:149). En una de las muchas correspondencias de Lydia Cabrera, Gutiérrez señala la presencia de mitologías que “datan de la antigüedad” como la oriental india, justificándolo en los despliegues simbólicos al que Lydia Cabrera somete, por ejemplo, a su personaje recurrente Hicotea, la pequeña tortuga de agua dulce de “naturaleza mágica” que es capaz de resucitar de todas las muertes posibles y reintegrarse “en la unidad primigenia” como comprende la mitología hindú

(Gutiérrez 1997: 155).

La escritora cubana, con todo, conferirá a los relatos pócimas de textos sagrados que están suficientemente avalados y documentados por unas cosmogonías ancestrales muy antiguas, y en este sentido, llevándolo al escenario de nacionalismo efervescente de la Cuba de 1936/40, hace plantearnos una dimensión artística de Lydia Cabrera mucho más compleja, donde la intencionalidad de sus obras no descansaría solamente en honrar las raíces afrocubanas, sino enfocar la obra también como instrumento de nacionalización elevando el pasado afrocubano a la categoría de poderoso, con su propia cofradía esotérica antiquísima a las espaldas.

Según lo dicho, la opinión de Armando de Armas enmarca a Lydia Cabrera en línea con otros intelectuales de la época que también aportarían sus textos nacionales sagrados o *biblias*, Lezama Lima con *Paradiso* (1966), Fernando Ortiz con *Contrapunteo cubano de tabaco y azúcar* (1940) y Lydia Cabrera con *El Monte* (1954) (Armas 2011: párr. 1).

5. DIOSAS DE ÉBANO



Fig. 34: "Orisha"

“Lo admirable de lo fantástico es que no es fantástico sino real”.

André Breton

“El mito es la última verdad de la historia;
lo demás es efímero periodismo”

Jorge Luis Borges

Una y otra vez el ser humano ha intentado fundamentar su relación con las fuerzas de la Naturaleza, comprender el origen inexplicable de su designio. Todas las culturas han sido forjadas dejándole espacio a lo inabarcable, un territorio tan cercano al infinito que se ha convertido en objeto recurrente de observación para las miradas más inquietas.

La fuerza telúrica con la que ejercen poder los elementos de la naturaleza o la relación del ser humano con el ser divino han sobrevivido casi intactos en la Literatura Universal (Paz 1981 [1974]: 10). Octavio Paz lo atribuye a la comunión que subyace incesante “entre magia y arte” y que transforma toda obra “de objeto de contemplación estética en instrumento de acción mágica” (Paz 1983 [1974]: 48). A modo de ejemplo, el escritor mexicano revela que:

en *La vita nuova* es notable la presencia del número nueve, cifra dorada de poderes ciertos en la obra de Dante. El prestigio del número nueve en la obra de Dante —como el del siete en la de Nerval— proviene precisamente de su valor como signo astrológico. Entre magia y arte hay un flujo y reflujo continuo: la poesía descubre correspondencias y analogías que no son extrañas a la magia, para producir una suerte de hechizo verbal. (Paz 1983 [1974]: 48)

En esa comunión, magia y arte, descansa aquel ímpetu renacentista de los siglos XV y XVI, “nuevo espíritu de observación del mundo físico y espiritual del hombre, de sus ambiciones, deseos y anhelos” (Damiani 1978: 26). Los atrevidos humanistas envolvieron sus páginas con un manejo esotérico único. El converso Fernando de Rojas nos regala imágenes capaces de convocar al mismísimo infierno a través de un lenguaje

“revelado”, antesala de las corrientes ocultistas posteriores, sólo a la altura de la inolvidable y atemporal hechicera:

Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada, capitán soberbio de los condenados ángeles, señor de los sulfúreos fuegos que los hirvientes étnicos montes manan, gobernador y veedor de los tormentos y atormentadores de las pecadoras ánimas [...] administrador de todas las cosas negras del reino [...] Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro por la virtud y fuerza de estas bermejas letras, por la sangre de aquella nocturna ave con que están escritas [...] vengas sin tardanza a obedecer mi voluntad. (Rojas 1978: 107-108)

Pero mucho antes, en la era de los clásicos, Ovidio nos había entregado el discurso imaginario de aquel “Pitágoras” de la *Metamorfosis*, un ser casi de la misma “naturaleza del aire”, absoluto conocedor de los misterios del origen del mundo, que:

llegaba con el espíritu hasta los dioses a pesar de estar estos alejados en la religión celestial, y las cosas que la naturaleza negaba a la observación humana él las extraía con los ojos del alma [...] y a las muchedumbres de silenciosos admiradores de sus palabras les enseñaba los orígenes del vasto mundo y las causas de las cosas y qué era la naturaleza, qué la divinidad [...] si era Júpiter el que tronaba a los vientos al rasgar las nubes, qué era lo que hacía temblar la tierra, bajo qué leyes se movían los astros, y todo lo que está oculto. (Ovidio XV: vv. 61-72)

El canto poderoso de la *Metamorfosis* nos adentra en narraciones sobrenaturales que invocan a los oráculos, desprecian la ignorancia humana y elevan el intelecto como un dios hacia la inmortalidad:

Voy a seguir puntualmente al dios que mueve mi boca, voy a abrir mi Delfos y el cielo mismo, y voy a descubrir los oráculos de la augusta sabiduría: voy a

cantar cosas grandes y no averiguadas por el talento de los hombres de antes, y lo que por mucho tiempo ha estado oculto. (Ovidio XV: vv. 144-149)

Lucrecio, en *De la Naturaleza*, pedía aplicar “un oído libre y un espíritu sagaz”, invitándonos a no despreciar la temática inaccesible aunque nos asuste su novedad (I: 29). Una obra fundamental que adelantaba el gusto del intelecto por el análisis *atomista* de lo misterioso:

Nuestra mente se plantea, en efecto una pregunta: siendo infinito el espacio allende estas murallas del mundo, ¿qué hay en aquellas regiones en las que la inteligencia desea hundir su mirada y hacia las que remonta el libre vuelo del espíritu? (Lucrecio II: 101)

Quienes bebieron de la Ascética y la Mística caminaron, oscilando entre lo religioso o filosófico, hacia las luces y las sombras. En este sentido, ambos planteamientos elevaron las obras literarias hacia la existencia de Dios o las hicieron descender hasta el mar de lo desconocido entre múltiples tribulaciones. La santa Teresa de Jesús, sin ir más lejos, contemplaba el alma “como un castillo todo de un diamante o muy claro cristal” repleto de aposentos, “muchas moradas”, por donde acceder a la elevación y comunión con el Supremo (De Jesús 1972: 8).

Edgar Allan Poe y la corriente de escritores enmarcados en el Romanticismo oscuro¹³⁴ fueron exponentes literarios imprescindibles de la temática telúrica, continuadores de los imperios de la sombra y precursores de la explosión fantástica contemporánea. Recordemos ese pasaje donde el protagonista de “Manuscrito Hallado en una Botella” (Poe 1969: 135-146) trata de encontrarle sentido a las nuevas capacidades a las que accede su intelecto cuando se embarca en “aquel viaje” por la costa oriental de Java, que le hizo pisar “la cubierta del pavoroso buque”, donde permaneció oculto de “hombres incomprensibles enfrascados en meditaciones” que no

134 Las obras del también llamado ‘Dark Romanticism’, subgénero literario estadounidense de mediados del siglo XIX, destacaron por sus ideas trascendentalistas sobre la condición humana y su íntima relación con la divinidad y la naturaleza misteriosa.

logra adivinar. A pesar de una educación fuera de lo común y su “poderosa afición a la filosofía de la Naturaleza”, la razón del versado protagonista se desvanecerá, mientras continúa escondido en el navío fantasma, sin encontrar respuestas a las “cosas obra de una díscola realidad” de las que es testigo; finalmente, decidirá transmitir los *misterios* que han sucedido al mundo escribiéndolos dentro de una botella que, luego, lanza al mar:

Un sentimiento, para el cual no hallo nombre, se había apoderado de mi alma, una sensación que no admitiría análisis; para el cual los léxicos de los tiempos pasados serían impropios, y cuya clave, según pienso, tampoco podrá ofrecerme lo por venir. Para un espíritu formado como el mío, esta última consideración es una verdadera desgracia. [...] Pero no es maravilla que tales concepciones sean indefinibles, puesto que tienen su origen en fuentes tan absolutamente nuevas. Un nuevo sentido, una nueva entidad ha sido añadida a mi alma. (Poe 1969: 141)

Como hemos apuntado, la búsqueda constante de manantiales inagotables donde desarrollar el pensamiento onírico despertó el moderno interés finisecular por lo *divino* y guió la inspiración de muchos escritores como Lydia Cabrera hacia los textos sagrados de cosmogonías milenarias extraeuropeas. La *Cábala* judía, las egipcias *Enseñanzas secretas de Isis a Horus*, de Hermes Trismegisto, se convirtieron en valiosas enciclopedias de lo oculto. En tal sentido, también lo es el *Dhammapada*, antiquísimo canto filosófico budista que constituye todo un sendero iniciático de auto-cultivación con el que vencer la ignorancia¹³⁵, el peor de los velos humanos, y comprender la impermanencia del mundo temporal si se pretende trascender hasta la felicidad infinita:

Quien sepa que este cuerpo es frágil como una tinaja de barro y haga que su mente sea tan fuerte cual una ciudad fortificada, podrá vencer a Mara con el

135 El Budismo sostiene que la persona que nombran con el epíteto “El Iluminado”, o “Buda”, redescubrió una sabiduría muy antigua y duradera “de hecho eterna, y que esto ocurrió en Bihar, en la India, alrededor del 600 ó 400 a.C. (se desconoce la fecha exacta)” (Conze 1983: 9). El *Dhammapada* y otros textos sagrados budistas han pervivido intactos durante casi 2.500 años.

cuchillo de la sabiduría. Luego cuidará su victoria y podrá vivir sin apego.¹³⁶
(*Dhammapada* III: v. 40)

El hombre que se ejercite, comprenderá esta tierra y el mundo de los espíritus y Devas. El discípulo que se ejercite, descubrirá el Camino de la Sabiduría, como el experto selecciona las mejores flores. (III: v. 45)

Todas estas epopeyas hermosas colmadas de enseñanzas sublimes transformaron las razones de aquellos precursores del siglo XX que buscaban urgentemente saciar sus vacíos. Ángel Rama ha apuntado que, esta tendencia finisecular al sincretismo religioso, en América Latina, entrecruzando formas de espiritualidad que quedaban siempre justificadas por el prestigio de unos orígenes antiguos y herméticos, obedece, a la necesidad de completar la “valiosa otredad de América” y emanciparse de “la marca cultural” impuesta buscando la propia voz de sus literaturas e, igualmente, responde a la “insatisfacción que la emergencia científica causó en las conciencias humanas y que no podían colmar las religiones tradicionales” (Rama 2004 [1984]: 16).

Lo (supuestamente) “nuevo” sagrado consiguió enriquecer a todos los innovadores, tanto como a aquellos otros antiguos, “los Rajarshis, los sabios, los videntes de la Esencia de las cosas” de las lejanas regiones hinduistas (*Bhagavad Ghâtâ* 2006: 72), y les permitió conectar con la unidad total apreciando el secreto de lo oculto, interpretando revelaciones cargadas de la filosofía espiritual más sutil:

El hombre lleno de fe, así como el que subyuga sus sentidos, logra sabiduría, y una vez lograda, llega velozmente a la Suprema Paz. Pero el ignorante, el hombre sin fe y esclavo de la duda, camina hacia su perdición; porque ni en este mundo ni en los mundos del más allá hay felicidad para quien duda. (*Bhagavad Ghâtâ* 2006: 73)

136 “Mara” simboliza la fuerza a la que se atribuye la muerte, “el Asesino que nos induce a separarnos de nuestra esencia inmortal y nos aleja de la senda que nos devuelve a la libertad” (Conze 1983: 12). Según las enseñanzas de Buda somos esencialmente inmortales y podemos vencer a Mara mediante la cultivación física, mental y espiritual.

Te alabo públicamente, Padre, Señor del Cielo y de la Tierra, porque has mantenido estas cosas ocultas de sabios e intelectuales y las revelaste a los (niños)¹³⁷. (Mateo 11: 25)

Yo soy el alfa y la omega, el primero y el último, el principio y el fin. Bienaventurados los que lavan sus túnicas para tener derecho al árbol de la vida. (Apocalipsis 22: 13-14)¹³⁸

Estas alegorías tan cultivadas en el Modernismo más fantástico, el de la luz y la sombra, nos hacen recordar de nuevo a Rubén Darío como uno de los precursores que trataron de buscar respuestas literarias a la época tan convulsa finisecular, esa que coloreó de simbolismo y misterio la trayectoria artística de no pocos autores. Aunque Darío inundó su poesía de lejanas alusiones mitológicas, el cronista y narrador gustaba más de la temática ocultista. Olivio Jiménez apunta al respecto que la afición entusiasta de Darío por lo esotérico pudo comenzar hacia 1890 acercándose a la Sociedad Teosófica y las prácticas iniciáticas¹³⁹:

Creía y descreía en todo, en un movimiento oscilante que nunca le apartó de un modo total de la raíz católica de donde procedía y en la que vino a morir. (Jiménez 1982 [1976]: 17)

Dentro de sus múltiples narraciones, Darío insiste en un conocimiento humano que es capaz de elevar al intelecto a ciertas revelaciones y acceder a una total ciencia de la vida. Resulta significativo el despliegue esotérico del “doctor Z”, personaje de *El Caso de la Señorita Amelia* (1894), quien asegura no haber podido “alzar una línea del manto

137 Según la cita textual “pequeñuelos”, en “Evangelio de San Mateo” (1964, 11: 25).

138 El título griego *Apocalipsis* significa revelación y ha servido para designar un género literario especial que no es exclusivo de la obra de San Juan. El género apocalíptico, en sí, es un género profético (Nácar y Colunga 1964: 1265).

139 El gusto por las trasmutaciones, los misterios, lo fantástico, la teosofía, el ocultismo, las creencias, la unidad de la materia no son exclusivas en Darío. Fue una manifestación generalizada de la burguesía modernista de fin de siglo y, quizás, una “máscara”, tal y como ha apuntado el cubano José Olivio Jiménez, “que encubría la inseguridad del hispanoamericano frente a Europa, y delataba la expresa voluntad de superar el trasnochado colonialismo espiritual de la América hispana del XIX” (1982 [1976]: 19).

que cubre” lo absoluto, aún siendo poseedor de una lista ostentosa de conocimientos elocuentes de “Academias ilustres”:

yo que he penetrado en la cábala, en el ocultismo y en la teosofía, que he pasado del plano material del *sabio* al plano astral del *mágico* y al plano espiritual del *mag*, que sé cómo obraba Apolonio el Thianense y Paracelso, y que he ayudado en su laboratorio, en nuestros días al inglés Crookes; yo que ahondé en el Karma búdhico y en el misticismo cristiano, y sé al mismo tiempo la ciencia desconocida de los fakires y la teología de los sacerdotes romanos, yo os digo que *no hemos visto los sabios ni un solo rayo de la luz suprema*, y que la inmensidad y la eternidad del *misterio* forman la única y pavorosa verdad. (Darío 1982 [1976]: 45)

Rubén Darío solía disfrutar de largas e incansables conversaciones telúricas con escritores amigos como los “iniciados” Leopoldo Lugones y Patricio Piñeiro Sorondo. La afición común por las logias o la participación conjunta en sociedades secretas era conocida (Jiménez 1982 [1976]: 17). El propio Lugones, en su cuento “El Puñal” (*Cuentos Fatales* 1924: 67-96), navega en conversaciones con un “enviado del emir” sobre “la primera gran logia” y “verdadera academia de ciencias, famosa en todo el Oriente”, la “Casa de la Sabiduría”; ambos vaticinan sobre “una doble señal de muerte violenta” en “la palma de la mano izquierda” de Lugones. El augurio resulta fatal “por haber nacido un 13, bajo el signo de Saturno” y premonitorio “por las connotaciones de su nombre: Leo = León = violencia; pold = puñal en antiguo germánico; o la inicial repetida en nombre y apellido” (Benítez 1988: 27-28). “El Puñal” es buena muestra de las construcciones modernistas de Lugones que responden a esa tendencia por enmarcar todos los fenómenos bajo la influencia de fuerzas sobrenaturales y poderes adivinatorios.

Este flujo de escritores atraídos por la temática extraordinaria y el espiritismo¹⁴⁰

¹⁴⁰ El espiritismo se ha documentado como doctrina religiosa, filosófica y científica, a partir de los estudios del profesor Allan Kardec (1804-1869), el investigador francés que se dedicó a estudiar a lo largo de quince años el fenómeno de la mediumidad y las manifestaciones de espíritus desencarnados, quien fundaría la doctrina del espiritismo como tal y la recogería en cinco libros, trascendiendo el primero de ellos, el *Libro de los Espíritus*, el más conocido de todos.

contribuye a ampliar la heterogeneidad de un fin de siglo, insistimos, sediento y dispuesto a “superar la creencia desmedida en el progreso”, como ha sugerido Elena Almeda (2009: 1).

Aparecieron, así, actitudes a modo de refugio que buscaron sustitutos en la obra artística y alimentaron una conciencia crítica en torno al saber humano predispuesta a explicaciones quiméricas del universo y, a su vez, entregada a la vinculación entre culturas que, desde la antigüedad la humanidad, ha creído y fundamentado la posibilidad de comunicación que establecen los vivos con los espíritus de los muertos.

En la Grecia antigua, era posible entrar en contacto con las ánimas mediante rituales mágicos. Recordamos cómo, a su llegada al inframundo Hades, La *Odisea* de Homero relata el ritual que Odiseo realiza por indicación de la hechicera Circe “la de lindas trenzas, la terrible diosa dotada de voz”, para lograr conectar con el espíritu de su padre y las almas de sus compañeros muertos en la Guerra de Troya (1996: XI)

Durante el siglo XIX, se levantó en todas las grandes ciudades del mundo una oleada de fenómenos espiritistas. En 1848, concretamente, se registró en la localidad neoyorquina de Hydesville, Estados Unidos, el primer caso de un fenómeno *poltergeist*. que luego extendió sus prácticas y conocimientos a varios países europeos.

La cultura, espejo fiel del mundo, ha revelado el espiritismo en infinidad de páginas de los autores más universales a lo largo de los siglos, el *Hamlet* de Shakespeare (1564-1616), Victor Hugo (1802-1885), Edgar Allan Poe (1809-1849), Charles Dickens (1812-1870) y, con la entrada de las nuevas artes visuales, la afinidad espiritual, los contactos nigromantes, la perturbación espiritual tras la muerte, se abrazará al cine y a la televisión con imágenes de fidelidad pasmosa que ilustran muchos de los conceptos de esta doctrina espiritista de la que han bebido, como del cáliz, tantos universales.

Por consiguiente, la búsqueda de lo nuevo en territorios insospechados no será otro que ese reflejo de una “sociedad contemporánea” inmersa en ese malestar general “lastrado por la crisis de conciencia religiosa, interpretaciones esotéricas o pseudo-científicas de la realidad” (Almeda 2009: 1), que propició la aparición de palancas colosales de renovación mental como fue la *Revista de Occidente*. La altura metafísica de José Ortega y Gasset impulsó “la intelectualidad hispánica” (Gómez de la Serna

1969: 13-14) y removió las conciencias de *espectadores* “dispuestos a renacer en toda hora de un credo habitual a un credo insólito” (Ortega y Gasset 1969 [1916]: 19). *El Espectador*, su “libro escrito en voz baja” (1969 [1916]: 19), se dio a conocer entre 1916 y 1934 para intelectuales conscientes de que “cada individuo es un órgano de percepción distinto de todos los demás” que, “como un tentáculo”, atraviesa “trozos de universo para los otros inasequibles” (1969 [1916]: 21). Ortega y Gasset no sólo apela a los intelectuales para que sean capaces de integrar sus visiones “en generosa colaboración espiritual, como las riberas independientes se aúnan en la gruesa vena del río” (1969 [1916]: 21), además se posiciona ante el intelectual contemporáneo proponiéndole que supere todas las doctrinas de “lo viejo” y avance con “el deber de presentir lo nuevo”, con el valor de inclinar “el oído pura y fielmente a los rumores” del “corazón” y entrever así:

una edad más rica, más compleja, más sana, más noble, más quieta, con más ciencia y más religión y más placer –donde puedan desenvolverse mejor las diferencias personales e infinitas posibilidades de emoción se abran. (Ortega y Gasset 1969 [1916]: 22)

Las revelaciones, asimismo, de Octavio Paz nos resultan fundamentales, de nuevo, para descifrar los complejos y ambiguos inicios del siglo XX. Un tiempo de “genio poético” que “se siente cortado del fluir de la vida”, como describe Paz, y que compensa su “sensación de orfandad y mutilación” mediante

toda clase de sucedáneos; religiones políticas, embrutecedoras diversiones colectivas, promiscuidad sexual, guerra total, suicidio en masa, etcétera. (1983 [1974]: 49-50)

Para saciar ambas, ruptura y soledad, los escritores *modernos* inventaron unas mitologías (más o menos personales) “hechas de retazos de filosofías y religiones”, concibiendo la realidad dentro de un Todo poético; en estas circunstancias, aceptar la creencia de lo mágico, como continúa planteando Octavio Paz, no entrañaba “aceptar la

realidad de los fantasmas de la magia, sino entrar al origen” mismo del hombre:

Volver a la magia no quiere decir restaurar los ritos de fertilidad o danzar en coro para atraer la lluvia, sino usar de nuevo los poderes de exorcismo de la vida: restablecer nuestro contacto con el todo y tornar erótica, eléctrica, nuestra relación con el mundo. *Tocar con el pensamiento y pensar con el cuerpo*. Abrir las compuertas, recobrar la unidad. Asimilar, en suma, la antigua y aún viviente concepción del universo como un orden amoroso de correspondencias y no como una ciega cadena de causas efectos. (Paz 1983 [1974]: 51)

Entre los escritores finiseculares, el enfoque más existencialista del paradigma de lo misterioso podríamos encontrarlo, quizás, en la agónica letanía del protagonista de *San Manuel Bueno Mártir*. Oscilando entre creer o negar al Cristo o *salvador* celestial, Unamuno plantea la duda más absoluta de todo ser humano ante el desenlace inevitable de la muerte, el verdadero misterio de “nieve” que nos iguala a todos y que vuelve frágil la fe humana sin un dios que le salve:

He podido mirar, allí, a la cabecera de su lecho de muerte, toda la negrura de la cima del tedio de vivir. ¡Mil veces peor que el hambre! Sigamos, pues, Lázaro suicidándonos en nuestra obra y en nuestro pueblo, y que sueñe éste vida como el lago sueña el cielo ¿Has visto, Lázaro, misterio mayor que el de la nieve cayendo en el lago y muriendo en él mientras cubre con su toca a la montaña? [...] ¡Déjalos! ¡Es tan difícil hacerles comprender dónde acaba la creencia ortodoxa y dónde empieza la superstición! Y más para nosotros. Déjalos, pues, mientras se consuelen. Vale más que lo crean todo, aún cosas contradictorias entre sí, a no que no crean nada. (Unamuno 1991: 130-131)

En un equilibrio poético bien distinto, el milagro iniciático encontró la voz propia de Juan Ramón Jiménez. Su búsqueda incansable de la belleza hizo del Arte puro una auténtica senda *divina* para alcanzar la eternidad,

No estás en ti, belleza innúmera,
que con tu fin me tientas, infinita,
a un sinfín de deleites!
¡Estás en mí, que te penetro
hasta el fondo, anhelando, cada instante,
traspasar los nadires más ocultos!
¡Estás en mí, que tengo
en mi pecho la aurora
y en mi espalda el poniente
—quemándome, transparentándome
en una sola llama—; estás en mí, que te entro
en tu cuerpo mi alma
insaciable y eterna! (Jiménez 2005: 534-535)

En la poética de Juan Ramón las palabras trascendieron cada vez más desnudas, pero el brebaje de la eternidad y sus interrogantes aparecieron sutilmente disfrazados en otros *cánones* contemporáneos de *misteriosa* belleza,

¿Tú quién eres, el que estás
tras de los cielos oculto,
dando influjo a esta invisible
máquina eterna del mundo?
¿Quién eres tú, que el espacio
pueblas de átomos innúmeros,
y das fuego al sol naciente
y orillas al mar profundo?
¿Quién eres tú, que en las sombras

labras el misterio augusto
del ser, y en la sombra dejás
que se resuelva el futuro? (Torón 1990: 41)

Los decadentes y los surrealistas trajeron lo onírico envuelto en nuevas metáforas —aún existirían formas originalísimas de llamar a lo *extraordinario*—. La dimensión *sobrenatural* lograba dibujarse novedosamente con pigmentos, con tonalidades insólitas y, en ese arco iris, un solo color latía como icono de la belleza por encima del resto, conteniéndolos a todos: el “negro”. Las *flores enfermizas*¹⁴¹ immortalizan a la arquetípica mulata *Jeanne Duval*:

BIZARRE déité, brune comme les nuits,
Au parfum mélangé de musc et de havane,
Aeuvre de quelque obi, le Faust de la savane,
Sorcière au flanc d'ébène, enfant des noirs minuits¹⁴². (Baudelaire 1961: 40)

Los resultados tan dispares de otras disciplinas modernas propiciaron igualmente la reformulación del símbolo y el interés contemporáneo por sus orígenes. En esta línea se ha apuntado que las imágenes telúricas que pueblan las diversas experiencias poéticas, antes y después de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), están plenamente influenciadas por los descubrimientos de la Psicología y por las búsquedas del primer Surrealismo (Eliade 1974: 9).

Lecturas claves como *La interpretación de los sueños* (1905) de Sigmund Freud (1856-1939), padre del Psicoanálisis y, sobre todo, las aportaciones de C. G. Jung (1875-1961), a quien se le atribuye “haber restaurado la significación espiritual de la Imagen”

141 Fue el propio poeta francés Charles Baudelaire quien bautizara como “*fleurs malades*” su maravillosa obra *Les Fleurs du Mal* (1961:13), catalogada hoy como obra cumbre de la poesía contemporánea, atmósfera genial del *spleen* e inicio de la llamada estética del Mal.

142 “Rara deidad, oscura cual la noche, de aroma/ mezclada de tabaco y de almizcle, que un obi/ haya creado, Fausto de la sabana, oh bruja/ de ébano, criatura de negras medianoches”, en la traducción de Luis Martínez de Merlo (Baudelaire 1995: 155).

(Eliade 1974: 26), impulsaron a los escritores de entre siglos a verter el elixir espiritual con un ingenio más automático y espontáneo. El mundo contemporáneo reinventará así su lenguaje consagrándose a la experiencia de oníricos, exóticos y cosmopolitas paraísos perdidos que navegan en el inconsciente, espacio que les resulta mucho más poético “—y añadiremos, más filosófico, más mítico—” que la vida consciente (Eliade 1974:13).

El “Manifiesto del Surrealismo” de André Breton (1924) alude expresamente a los descubrimientos de Freud como decisivos en la exploración de “lejanos territorios” que no se limiten sólo a las realidades más evidentes del racionalismo absoluto:

Bajo la capa de la civilización, bajo el pretexto del progreso, se ha llegado a excluir del espíritu todo lo que puede tildarse a tuertas o a derechas de superstición, de quimera; a proscribir todo modo de investigación de la verdad que no esté conforme con el uso [...] Fue un gran acierto de Freud dirigir su crítica hacia el sueño [...] Es que el hombre cuando cesa de dormir, es ante todo juguete de su memoria. (Breton 1977: 40)

Marguerite Bonnet explica que la predilección bretoniana por colocar constantemente “en tela de juicio” el orden de las cosas, los valores sociales, “la naturaleza y los fines del acto poético” podrá resolverse, en gran parte, por la defensa de la práctica surrealista de la escritura automática (1977: 15), “que nació de la observación de los estados de semisueño y de una aplicación libre del método freudiano de las asociaciones espontáneas” (1977: 16). El escritor francés reivindicará para los poetas adelantarse en los caminos que llevan a la verdad del hombre y hacer progresar el conocimiento de todos.

Las virtudes de la Literatura sobrepasarán con André Breton cualquier meta artística defendiendo, desde el “Manifiesto del Surrealismo”, una técnica que permite romper la servidumbre mental y “hacer justicia frente al *odio de lo maravilloso* que domina en ciertos hombres” (Breton 1977: 44). Se postula así un nuevo centro *extraordinario* creador de belleza:

La imaginación está quizás a punto de recobrar sus derechos. Si las profundidades de nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar las que se advierten en la superficie, o de luchar victoriosamente contra ellas, hay el mayor interés en captarlas [...] Digámoslo sin rodeos: lo maravilloso es siempre bello, cualquier clase de maravilloso es bello, sea lo que fuere, es bello, e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello. (1977: 44)

Su argumentario defiende la imaginación, el mundo de las ensoñaciones como las fuentes de donde la inspiración emana sin límites al modo que hacen “los niños” y “los locos”; André Breton entiende que son “ellos” quienes “sacan gran consuelo en su imaginación”, quienes “saborean su delirio” (1977: 39), y, de este modo, apela al ejercicio del noble trabajo poético con un lenguaje “sin reserva” capaz de decir:

¡Adiós a las selecciones absurdas, a los sueños de abismo, a las rivalidades, a las largas paciencias, a la fuga de las estaciones, al orden oficial de las ideas, a la rampa del peligro, al tiempo para todo! Tómese tan sólo el trabajo de *practicar* la poesía. (1977: 44)

Las exploraciones ilimitadas de Breton defendiendo la creatividad más pura reabrirá las puertas de la inspiración a dioses, diosas, héroes, magos, hadas, hermandades, todo un universo de referencias telúricas, hechizos que cohabitarán, en las distintas estéticas finiseculares, con los sueños, las nostalgias, los deseos y otras tantas fuerzas que proyectan al ser humano.

Y ante esas puertas de referencias bretonianas también se situará el mundo inexplorado de la manigua yoruba con sus cosmogonías color de ébano y sus *otras* magias. Precisamente será Lydia Cabrera, como ya hemos ido alumbrando, quien aporte por primera vez estas correspondencias esotéricas a la narrativa contemporánea latinoamericana. Junto a su escritura se comprende lo que ya señalara Fernando Ortiz, que “cada época, como cada país, tiene su trasmundo, su metafísica” (cit. p. Hiriart 1978: 14).

5.1. La alquimia de *Cuentos negros de Cuba*: intrahistoria.

“Son mis *mil y una noches* negras”.

Guillermo Cabrera Infante

Como ya hemos señalado, *Contes nègres de Cuba* se editó fortuitamente en París, en 1936, traducidos al francés por Francis de Miomandre, “uno de los amigos excelentes” de los que tuvo en Francia y quien, según defiende la propia Lydia Cabrera, “tanto hizo por la literatura española e hispanoamericana” (cit. p. Hiriart 1978: 156).

Los veintidós relatos se publicaron en la Editorial Gallimard con un éxito y acogida rotundos, quizás porque el París de finales de los años 20, donde aterrizaba Lydia Cabrera, continuaba “bajo los efectos de *la fiebre negra*” que provocaban Josephine Baker (1906-1975), la Venus negra del charlestón, la diosa criolla que también enamoró con su voz en *La Revue nègre*, el gusto por los sonidos afro latinos y el jazz, “o la popularidad del prolífico narrador y poeta Blaise Cendrars” (1887-1961), autor de *Antología negra*” (1921), la colección de relatos que reúnen lo más interesante de la literatura tradicional africana, todo ello, “testimonio” manifiesto “del interés de las Primeras Vanguardias por el arte primitivo” (Cañete 2011: 13).

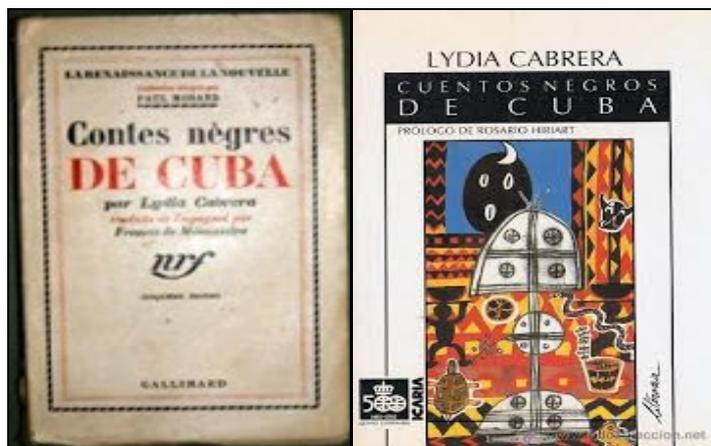


Fig. 35: “*Contes nègres de Cuba*, 1936 y *Cuentos Negros de Cuba*, 1989”.

Algunos de los cuentos de Lydia Cabrera vieron la luz, además, en las revistas europeas *Revue de Paris*, *Les Nouvelles Littéraires* o *Cahiers du Sud*. En medio de aquellas páginas, *Contes nègres de Cuba* despertaba las oralidades guardadas en la memoria de la escritora desde la infancia, aquellas narradas de viva voz, oídas también en sus primeros rastreos de campo por La Habana porque:

claro, en la distancia, había crecido en mí ese recuerdo ilusionado, especie de nostalgia entonces inconsciente, que se siente fuera del país propio. Iba así descubriendo, mejor redescubriendo, lo que difícilmente puede verse de cerca... Después, en uno de los viajes de vacaciones en que fui a casa, hice las primeras investigaciones. En el barrio de Pogolotti (Marianao, La Habana), por medio de Omi-Tomí, quien me ayudó a penetrar en su mundo. (cit. p. Hiriart 1989: 18)

El azar y Francis de Miomandre¹⁴³ hicieron el resto; según recoge Rosario Hiriart, Lydia insiste en que los sus “cuentos se publicaron por casualidad” tras una charla,

un día hablando con Miomandre sobre una “calabaza negra” que había comprado en el *marché aux puces*¹⁴⁴ —me gustaba mucho el arte negro—, pasamos a conversar de la cultura africana. Le conté que tenía una serie de cuentos que iba escribiendo para entretener a Teresa (él era muy amigo de ambas), quiso verlos. Le gustaron, se los llevó y por su cuenta se los entregó a Paul Morand que los quiso para la colección que dirigía Gallimard. (1989: 19)

143 Como ya hemos apuntado, la figura de Francis de Miomandre ha sido importantísima para la difusión de las letras españolas y latinoamericanas. Su gran y reconocida labor como traductor al francés de la literatura en lengua española y como crítico literario es inestimable. A este gran novelista, poeta y ensayista, se le deben las traducciones no sólo de *Cuentos Negros de Cuba*, también de otras obras conocidas como *Ifigenia* de Teresa Parra o *Leyendas de Guatemala* de Miguel Ángel Asturias.

144 El *Marché aux Puces* es universalmente conocido como el *Mercado de las pulgas* y se localiza más allá del barrio de Montmartre, el legendario barrio de la bohemia parisina donde se afincó, como sabemos, Lydia Cabrera. No se trata de un simple mercadillo, *Marché aux Puces* es el más famoso y antiguo de París. Más que un simple mercado, se trata de un complejo de unos 3.000 puestos y tiendas que funcionan en la franja norte de la ciudad. En “Les Puces”, su nombre popular, los *cazadores* de tesoros o coleccionistas pueden encontrar piezas únicas, realmente valiosas. Un detalle que nos parece interesantísimo para destacar el espíritu inquieto y la personalidad rastreadora de Lydia Cabrera. El *Marché aux Puces* es para París lo que *Portobello Road* para Londres o *Feira da Ladra* para Lisboa.

Los veintidós relatos de *Cuentos Negros de Cuba* le regalarían un pasaje a la escritura de ficción que continuaría cultivando años más tarde. La condición de escritora de imaginación precede, sin dudas, a la Lydia Cabrera etnóloga y a toda su obra investigadora posterior. Tras la publicación primera del libro, Alejo Carpentier fue el primer escritor que lo reseña: “todo sensibilidad e inteligencia”, alaba desde París, redactando unas líneas bien afortunadas para una obra “que instituye” —recalca— un nuevo diapason de criollismo, al margen de todo lo hecho hasta ahora en la literatura cubana” (Cabrera 1936). Para Rosario Hiriart, “la mejor Lydia Cabrera, la narradora por excelencia, está en las páginas de su literatura de ficción” (1989: 16). También nos lo parece. Aunque, sin la insistencia de Teresa de la Parra, quizás nunca se hubiera publicado la obra, al fin y al cabo, esas primeras narraciones se engendraron como entretenimiento para mitigar la dura enfermedad. Desde el sanatorio suizo de Leysin, la venezolana le impulsaba a escribir:

Tu cuento del limo Almendares es precioso. El otro tiene mucha gracia, pero ese de la mulata me recuerda los bailes buenos de la Argentina. Es lo popular estilizado con verdadero acierto. El bordado del baile sobre la música, la armonía íntima de los dos ritmos, me los recuerda en tu cuento la imagen de la mulata hundiéndose en los círculos de agua. La llamada a la madre es muy evocadora y pinta muy bien la angustia. ¿Tiene música? ¿Sabes que tienen una variedad extraordinaria? Los veo en un libro (tienes para varios tomos) amenísimo... (Parra 1988 b: 174)

Amén de que su faceta investigadora es la más conocida, y mencionarla significa abordar buen número de títulos dedicados, casi exclusivamente, al estudio sociológico y etnográfico de las anchas huellas africanas¹⁴⁵, “esta mujer llega a los trabajos de investigación desde su condición de escritora de imaginación” (Hiriart 1989: 16). Una

145 Para la gran mayoría de lectores interesados en las tradiciones religiosas afrocubanas, las publicaciones de Lydia Cabrera sobre la influencia yoruba, en Cuba, son consideradas obras imprescindibles, auténticos manuales de estilo: *El Monte* (1954); *Refranes de negros viejos* (1955); *Anagó: Vocabulario lucumí* (1957); *La Sociedad Secreta Abakuá* (1958); *Yemayá y Ochún* (1974); *Anaforuana: ritual y símbolos de la iniciación en la sociedad secreta Abakuá* (1975); *Reglas de Congo: Palo Monte Mayombe* (1979); *Koekó Iyawó, aprende novicia: pequeño tratado de regla lucumí* (1980); *Supersticiones y buenos consejos* (1987); *La Laguna Sagrada de San Joaquín* (1973) o *La lengua sagrada de los ñáñigos* (1988), su título más reciente, entre otros ensayos.

cualidad que no podrá trazar en Cuba sin rodearle algo de polémica, teniendo en cuenta las circunstancias sociopolíticas en que estaba inmersa la isla en torno a la cuestión racial.

Tras la edición parisina de Gallimard, pasaron cuatro años hasta que *Cuentos Negros de Cuba* pudo publicarse en español. La primera obra de Lydia Cabrera veía la luz en Cuba en 1940 y, aunque no tuvo el mismo éxito de París, ni aquella acogida entusiasta de “obra única en nuestra literatura” que valorara Alejo Carpentier el 11 de octubre de 1936 en la revista *Carteles*, los relatos de Cabrera salvaron “los límites de nuestras fronteras saladas” (1936: 40).

La primera edición española¹⁴⁶ nace gracias al empuje de Gabriela Mistral y del exiliado poeta malagueño Manuel Altolaguirre, ya por entonces en la Habana. El poeta lo edita en su propia imprenta, La Verónica, cuatro años después que el ejemplar de París (1940). La nueva edición de la obra de Lydia Cabrera no quedará huérfana, los relatos irán prologados por Fernando Ortiz, quien le brinda su apoyo incondicional con un “Prólogo a la edición castellana” ciertamente rotundo:

Este libro es el primero de una mujer habanera, a quien hace años iniciamos en el gusto del folklore afrocubano [que] fue penetrando en el bosque de las leyendas negras de La Habana por simple curiosidad y después por deleite. (1989 [1940]: 31)

La escritora e investigadora cubana Rosario Hiriart es la responsable de la reedición más actual de los primeros *relatos negros* (1989), con diseño e ilustración de la pintora catalana Helena de la Guardia y los prólogos de Fernando Ortiz (1940) y de la propia Rosario Hiriart, realizada en Barcelona por Icaria editorial —también la 2ª ed. (1997) —, una publicación que Lydia Cabrera pudo conocer dos años antes de su último aliento y que le conmovió de la siguiente forma:

146 La edición que hemos utilizado para nuestro estudio es la publicada en castellano, en octubre de 1989, primera edición de *Cuentos Negros de Cuba*, ICARIA Editorial, S.A., Barcelona, que aparece prologada doblemente por Rosario Hiriart y por Fernando Ortiz.

Sé por Rosario que fue a Barcelona, que la *Editorial Icaria* prepara una nueva edición de “cuentos negros”, los escribí hace ya cuántos años... para entretener a Teresa entonces enferma en Leysin (a ella los dediqué), ni siquiera pensaba publicarlos. Hoy; el libro ha cumplido más de cinco décadas. Me gusta que se publiquen, están agotados hace tiempo. De España conservo muchos recuerdos, allí he vivido en momentos distintos, tuve y aún tengo buenos amigos. No escribo (por razón de mi vista), tengo que dictar las caras y esto me aísla e impide mantener correspondencia pero a todos hago llegar mis mejores saludos de una cubana que no olvida a los que conoció y recibe en su afecto a los nuevos amigos. (Hiriart 1989: 29)

Cuentos negros de Cuba y El Monte, sus obras más conocidas, constituyen, hoy por hoy, los dos únicos títulos que se han permitido reeditar dentro de Cuba durante los últimos cincuenta años, sólo están aún disponibles en moneda convertible, pero, a pesar de la censura y del silencio “al cual la tiene aún condenada la inquisición revolucionaria” y aunque se trate de una autora “fantasma anclada entre el polvo y la sombra del rígido sistema editorial cubano” (Madrazo 2014: 2), Lydia Cabrera es autora de otras tantas ficciones y conocidos ensayos que ya hemos referido, como *Refranes de negros viejos* (1955), *Anagó: Vocabulario Lucumí* (1957)¹⁴⁷, *La Sociedad Secreta Abakuá* (1958), *Otán Iyebiyé: las piedras preciosas* (1970), *La Laguna Sagrada de San Joaquín* (1973), *Yemayá y Ochún: Kariocha, Iyalorichas y Olorichas* (1974), *Francisco y Francisca: chascarillos de negros viejos* (1976), *Itinerarios del insomnio, Trinidad de Cuba* (1977), *Reglas de Congo: Palo Monte Mayombe* (1979), obras que han sido publicadas gracias a la voluntad de Ediciones Universal en Miami y la colección del Chicherekú¹⁴⁸.

147 Aunque ya hemos utilizado en nuestro trabajo el término “lucumí” indistintamente, llegados a este punto explicaremos que la voz hace referencia a la variedad dialectal del lenguaje yoruba que pervive en Cuba entre los rituales y cultos afrocubanos. La obra *Anagó: Vocabulario Lucumí. (El Yoruba que se habla en Cuba)* supone el estudio más detallado de Lydia Cabrera sobre “el número increíble” de las palabras “en lengua lucumí” que “aún viven en Cuba, salvadas por la fe intangible” (1957: 13). Según recoge Lydia Cabrera el “lucumí” se ha conservado entre “los ancianos, criollos reyoyos (sic), aferrados a su cultura ancestral” que están localizados en “los pueblos de provincia donde la gente de color es más genuina, más conservadora, impresionantemente africana”, lugares en los que “no se ha dejado de hablar la lengua que aprendieron en la infancia y que deben emplear a diario para comunicarse con sus divinidades, la que llega a los Orishas y escuchan los muertos complacidos” (1957: 16).

148 Colección que comienza con el primer libro que publicó en ella, *El Monte* (1954). Ya en Miami, la colección se denominó Colección del Chicherekú en el exilio, donde se han publicado gran parte de sus

Las publicaciones de ficción, en particular, están construidas con igual -o mayor- intensidad narrativa que sus primerizos *Cuentos negros de Cuba*. Obras que vuelven a oscilar entre la temática sobrenatural y la cosmogonía afrocubana. Es el caso de *¿Por qué? Cuentos negros de Cuba* (1948), su segundo libro de ficción, con el sello de C.R., publicado en La Habana antes del triunfo de la Revolución y también en francés (1954), con la traducción, nuevamente, de Francis de Miomandre. O *Ayapá: Cuentos de Jicotea* (1971) que constituye su tercer volumen. El último título en el exilio, *Cuentos para adultos, niños y retrasados mentales* (1983), se publica en Miami.

La pervivencia de su figura, gracias entre otros, a los hermanos Castellanos se ha logrado mantener mediante un valioso legado que Lydia Cabrera donó antes de morir. Hoy se conserva intacto en la Universidad de Miami a través de la *Cuban Heritage Collection*: notas de sus escritos inéditos, dibujos sobre las investigaciones, objetos personales, una carta de puño y letra de Gabriela Mistral con “Cara, cara Lydia, cubana y mía”; una foto con Amelia Peláez en el barco que las llevara a París en la década de 1920, siempre a la vista en el pequeño apartamento de Coral Gables; una foto con Octavio paz en el invierno frío de 1984, en Nueva York; otra con Teresa de la Parra, en Suiza. Esas joyas incluyen, además, apuntes que se conservan en “papelitos”, sobres de cartas, notas del trabajo de campo organizadas con la “medio locura” científica, pero detallados con su método, sus garabatos mientras hablaba por teléfono.

No hay duda de que estamos ante una escritora que trazó un rumbo inesperado a través de lo que se ha considerado una fecunda y monumental obra. La brújula de Lydia Cabrera, como ha expresado Juan Antonio Madrazo Luna, “marcó la ruta del cabildo de nación a la casa del santo” internándose en la manigua, dando voz a la inagotable sabiduría de las nanas negras, al cantar de las “Iyalochas de la laguna sagrada de San Joaquín, donde aún se escuchan los ecos de los tambores” negroides, penetrando, en todos sus títulos, la lengua espiritual sagrada y las magias privadas “de una nación íntima que aún estamos por descubrir” (Madrazo 2014: 2).

obras a partir de 1971 y que incluimos en nuestra bibliografía. Como describe la propia Lydia Cabrera en su conversación de 1978 con Rosario Hiriart, la colección surgió porque “el Chicherekú es un muñeco de palo que construye el Ochono (el santero), insuflándole vida, y que manda de noche a hacer maldades. Se me ocurrió que era un buen nombre para la serie de libros que pensaba editar. Los Orishas (dioses), se trasladaron al exilio con sus adoradores, sus Omó, sus hijos. ¿Por qué no iban a venir también los chicherekús?, y aquí tengo al Chicherekú en el exilio” (Hiriart 1978: 91-92).

5.2. Simbología cabreriana: *Cuentos y calderos*.

“Oh Cuba!;Oh, ritmo de semillas secas!
Iré a Santiago.
¡Oh, cintura caliente y gota de madera!”
Federico García Lorca

“Mira aquí están las máscaras”
Alain-Michel Boyer

“Todas las tradiciones esotéricas tejen
enrevesada red de correspondencias
entre elementos naturales, piedras, colores,
palabras, números, astros, fuerzas”.
Luis López Álvarez

“El Monte es el Alfa y Omega
de la existencia religiosa del negro”.
Mercedes Cros Sandoval

¿Qué nutre la curiosidad del artista históricamente condicionado? ¿Qué alimenta su mente creadora? Dentro del amplio espectro tejido alrededor de mito, imagen y símbolo, el mundo de los significados “ocultos” nos resulta fascinante, más aún si tratan de adentrarse en el complejo psíquico que sostiene cualquier manifestación cultural y, en el caso que nos ocupa, el cosmos simbólico de una artista que maneja, como piedra angular de sus ficciones, la Africanía, lo africano ancestral.

Otros estudiosos como, Frazer, Durand, Mircea Eliade, Tony Allan, Sophia Kokkinou, Matilde Battistini, Hans Biedermann, Karen Armstrong, nos han allanado el camino con certeras obras, diccionarios de símbolos, motivos míticos y ensayos, que, en ocasiones, difieren sobre ese “haz” de las múltiples significaciones o símbolo —más cuando términos como “símbolo” pasaron por la lupa del Psicoanálisis de S. Freud o G. Jung, quienes lo lanzaron al discurso de la conversación cotidiana.

Durante el siglo XX, los artistas, en una superación del *cientifismo*, abren las puertas al interés por lo no racional porque el inconsciente es mucho más poético, más filosófico, más mítico, pues “no sólo monstruos pueblan el inconsciente”, como escribiría Mircea Eliade, también habitan en él los dioses, las diosas, los héroes, las hadas, sobre todo, en los años propiciados por el Surrealismo, que elevaron el símbolo a la categoría de conocimiento autónomo (Eliade 1974 [1955]: 13).

La apertura sin límites hacia lo mágico, más cuando algunas corrientes artísticas “volvieron a entronar los propios principios estéticos y creativos con la tradición esotérica del pasado” (Battistini 2003: 7), logró girar la tuerca del arte dándole entrada, incluso, al absurdo (recordemos qué era si no el genial desfile del *esperpento* de Valle-Inclán, acuñado en 1920 y su fabuloso personaje *Max Estrella*¹⁴⁹, para quien “La Vida” era “un magro puchero” y “La Muerte una carantoña ensabanada que enseña los dientes” [Valle-Inclán 1996: 56]).

Sea como fuere, todos los artistas e intelectuales se inspiran en iconográficas que les guían en sus creaciones permitiéndoles profundizar, curiosear, jugar con el conocimiento y el fascinante mundo de las ricas sorpresas (Battistini 2003: 7). Todos, creyentes o no creyentes de todas las tradiciones, permanecen atados a la referencia universal, que jamás desaparece, y sus infinitas correspondencias quedan unidas gracias al poder globalizador de los símbolos, pues, tal como ha subrayado de otro modo Eliade, desde “la existencia más mediocre” hasta la del hombre más realista “vive de imágenes” y, aunque cambien de aspecto sus máscaras, el significado simbólico universal es el mismo (1974 [1955]: 16).

La investigadora Mariela A. Gutiérrez ha dedicado gran parte de sus estudios a la poderosa influencia mitológica que existe dentro de la cuentística cabreriana. Aunque, “por supuesto, lo africano” vertebró la literatura de la etnóloga, Gutiérrez defiende que “detrás de la africanía de los cuentos” existe una base mucho más compleja y universal que, sin duda, enriquece nuestra propia visión en este estudio (1997: 22). Al respecto, la obra de Lydia Cabrera *Los animales en el folklore y la magia de Cuba* (1988) o los interesantes ensayos y artículos de Gutiérrez, como *El cosmos de Lydia Cabrera*:

149 “Max Estrella”, protagonista de la obra teatral *Luces de Bohemia* de Valle-Inclán (1920), contrafigura del escritor Alejandro Sawa muerto, ciego y loco, en Madrid, en 1909. La muerte de este sevillano, envenenado de literatura y de bohemia, conmovió a los jóvenes que por entonces se abrían camino hacia la fama literaria.

Dioses, animales y hombres (1991), *Lydia Cabrera: aproximaciones mítico-simbólicas a su cuentística* (1997), “El Monte: Cielo en Infierno del hombre afroamericano” (1989) y “La armonía cósmica africana en los cuentos de Lydia Cabrera” (1997), sirven de impagable referencia para penetrar en el universo ancestral de *Cuentos Negros de Cuba*, abriéndonos puertas imprescindibles y perspectivas nuevas a la cosmogonía literaria de la gran etnóloga cubana, tan marcada por la naturaleza psíquico-espiritual, así como por las fuentes mitológicas tradicionales y africanas.

El paralelismo religión-magia, plegaria-fórmula mágica o sacerdote-hechicero, demuestran una relación entre los actos religiosos y los mágicos que se ha interpretado sobremanera y de diversas formas a lo largo de la simbología. Según Frazer, la magia es un modo pre-científico que permite resolver los enigmas que suceden más allá del conocimiento práctico de la propia naturaleza y que se puede fundamentar en la seguridad de que a ciertas causas corresponden ciertos efectos (tal como si se tratara del *modus* de una ciencia experimental). La diferencia, por otro lado, entre magia y culto, sería la forma y uso de la plegaria para inclinar la voluntad divina favorablemente hacia los creyentes; la magia, en cambio, propone una posibilidad activa que trata de dominar los fenómenos llamados sobrenaturales: utiliza el *abracadabra*, la fórmula mágica (Frazer 1981: 33-62)

En ese sentido, el mensaje religioso sobrenatural o *abracadabra* que seduce a Lydia Cabrera es uno de los más primitivos de África y anda plagado de una espiritualidad profundamente vinculada a la Naturaleza como “centro todopoderoso”, donde los reinos vegetal y el animal establecen las leyes de relación entre todas las especies (Bajini 2011: 60). Una cosmogonía negra memorizada, transmitida y narrada de forma oral durante muchísimo tiempo en los relatos de las gentes iniciadas y en los *pataquíes* litúrgicos afrocubanos, que Cabrera descubrirá por vía directa a través de sus informantes.

África, un mundo diferente que tiene por arte más destacado todo lo que está unido al lenguaje, África, donde se hablan más de mil idiomas. África, por otro lado, que conserva una canción para todo (hay canciones de caza, de labranza, de tallar madera, de transportar cargas, de construir caballas, de nacimientos de hijos, de rituales funerarios, de la Naturaleza, de alegrías...). África y sus narraciones cargadas de

simbología, de canciones y de proverbios.

¿Qué ocupación habría más noble que la que permite “frecuentar a los grandes místicos de todas las religiones, vivir entre símbolos y misterios”, leer y comprender los mitos? (Eliade 1974 [1955]). Así que no erraremos si acudimos al concepto de *simbología cabreriana* para tratar de establecer esas equivalencias tan interesantes que le han permitido conocer, como justifica la misma Lydia Cabrera (1957: 13), durante largos años, “a individuos que son más contemporáneos de Sumer y Egipto que de la era atómica”.

Dentro del *caldero* (en su sentido de instrumento esotérico yoruba), estas correspondencias *cabrerianas* no sólo proceden de las fuentes antiguas occidentales, de la tradición oriental, o de la africana, afrocubana-criolla, sino también del *sincretismo*, ese fenómeno que podría definirse desde su enfoque social, histórico o filosófico pero que, en su dimensión propiamente religiosa, identifica a las divinidades y reglas afrocubanas con el catolicismo y el espiritismo influyentes en Cuba a partir de principios del siglo XX, como documenta la propia Lydia Cabrera:

Bajo el delgado manto de esta sincreisis, hoy, el pueblo cubano sin distinción de razas rinde abiertamente culto a los orishas yorubas. La patrona de Cuba es Oshún –la Virgen del Cobre-, y del puerto habanero, Yemayá, -la Virgen de Regla. (1958: 9)

El *sincretismo* religioso encierra mucha riqueza espiritual, para Alejandro E. Delgado Torres, significa “algo más que comparar imágenes o relacionar las condiciones fetichistas de una deidad y establecer paralelismos” con elementos superficiales que subsisten casi intactos. En el caso de la santería afrocubana o Regla de Ocha, este autor plantea que el concepto debe ser observado como esa “potencialidad” o “energía cósmica universal de los seres humanos que surgió”, en circunstancias adversas, “bajo un solo anhelo de espiritualidad eterna” (2005: 115). Asimismo, la opinión de Burgos Almeida añade que es preciso asimilar el sincretismo religioso afrocubano, “esa amalgama, esa mezcla tan palpable cuando se mira de cerca”, como algo que difiere de la conformación de una nueva religión, el sincretismo es un

“proceso” que envuelve elementos visibles e invisibles, “es la pervivencia de unas creencias en un mundo diferente, con una lógica diferente” (Burgos 2012: 82-83).

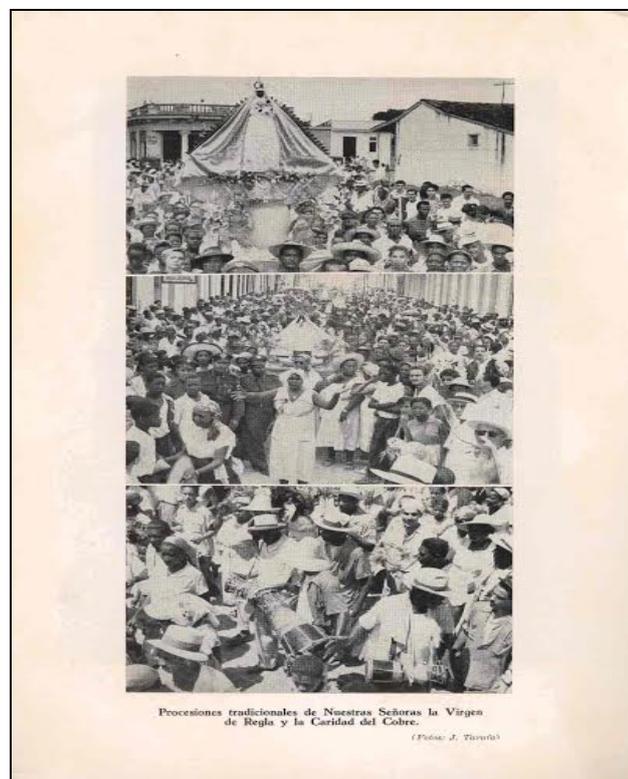


Fig. 36: “Procesiones y sincretismo”.

Lydia Cabrera alude en más de una ocasión al sincretismo que existe en la *doctrina* afrocubana. Su estudio más detallado sobre esta transculturación, “El Sincretismo Religioso en Cuba: Santos, Orishas, Ngangas. Lucumís y Congos”, fue publicado en la revista habanera *Orígenes* el mismo año en que apareció *El Monte*¹⁵⁰ (1954). En sus párrafos plantea una visión más psicológica del concepto y justifica cómo el fenómeno sincrético afrocubano se había producido a un nivel mucho más profundo. Comprender la religión *blanca* que se les imponía en la colonización, sintiendo, a la vez, que sus divinidades les habían acompañado en la diáspora (cit. p. Castellanos 2003: 195). En ese artículo, para confirmar su tesis sobre el sincretismo, Lydia Cabrera reproduce las palabras de un babalocha (sacerdote santero):

150 El artículo fue dedicado a José Lezama Lima (cit. p. J. Castellanos 2003: 196).

Adoramos a los ocha (orishas). A los católicos ¡Cómo no! Si un Santo aquí es San Pedro; allá en África es Oggún; Ochosi es San Norberto, Boku es Santiago, Ochaoko, San Isidro y todos se corresponden con los de allá [...] Andan por otros caminos pero son los mismos. En la Iglesia se le adora como en la Iglesia [...] En la casa de un Santero de Regla de Ocha ese mismo santo hay que cuidarlo, está metido dentro de su piedra [...] y allí hay que cuidarlo y alimentarlo a la africana para que corresponda y nos ampare. Y tocarle tambor, afamarlo y bailarle. (cit. p. J. Castellanos 2003: 197)

Como se ha apuntado, el entrecruce de los cultos católicos y africanos se produce a muchos niveles y pone máscaras a unas creencias afrocubanas que, a la vez, quedaban protegidas de las persecuciones oficiales. A este respecto, Burgos Almeida (2012: 75) analiza que las asociaciones de ayuda mutua, llamadas cabildos, aunque estaban auspiciadas por las autoridades españolas, entre otras razones para acelerar la catolización de los esclavos africanos, se convirtieron, sin embargo, en los templos donde los afrocubanos pudieron encontrar una mejor manera de adaptarse a su “nuevo” ambiente y donde continuaron celebrando, en mayor o menor grado, muchas de las ceremonias propias de su añorada África.

En sus cabildos, bajo el manto del sincretismo, adoraban imágenes de vírgenes y santos católicos, sin embargo, lo que sus “amos” ignoraban era que todas las imágenes a las que se rendía culto en los altares enmascaraban alguna similitud con los orishas ancestrales y que aquellos rituales de alegría, éxtasis y relajación, disimulaban la esperanza de una protección divina por parte del sanctasanctórum yoruba más sobrenatural (Almeida 2012: 76).

Un desfile de equivalencias que son capaces de vivir híbridas porque bajo el disfraz, el pueblo afrocubano nunca olvida a sus dioses orishas, descritos con maestría, más recientemente, en *Memorias del Fuego* del escritor uruguayo Eduardo Galeano:

Oaxalá, a la vez hombre y mujer, se disfrazará de San Jerónimo y de Santa Bárbara. Obatalá será Jesucristo; y Ochún, espíritu de la sensualidad y las

aguas frescas, se convertirá en la Caridad. [...] Dentro de San Lázaro cantará Babalú. Los truenos y los fuegos del terrible Shangó transfigurarán en San Juan Bautista y Santa Bárbara. En Cuba Elegguá seguirá teniendo dos caras, la vida y la muerte. (1982: 221)

Gracias a la doble personalidad que poseen estos dioses, los credos africanos han sobrevivido en regiones como Cuba sintetizando un trasplante de creencias en el que “Ochún”, desde el sentido que ilustra Mariela A. Gutiérrez,

no puede seguir siendo Ochún la diosa africana del amor y los ríos, el hombre blanco no lo aceptaría, no lo permitiría; Ochún, entonces, hace osmosis con la Virgen de la Caridad, patrona de Cuba, y es venerada en ésta su nueva forma por los afrocubanos para que el blanco no se lo impida. (1997: 34)

Sin el *sincretismo* tan asimilado por Lydia Cabrera a través de sus investigaciones y contactos con la afrocubanía, que adora orishas a lo africano en un cabildo y santos a lo católico en la iglesia, no se podrían comprender personajes de *Cuentos Negros de Cuba*, como aquel “conocido de Evaristo” en el relato “Los Compadres” al que

aplastó un carretón de mangos. ¿Por qué? Le había concedido un altar a San Lázaro, a Babalúayé, si le concedía la lotería. Ganó, cobró cien monedas; alquiló un puesto de frutas, se compró un caballo, un carretón... El resto lo gastó rumbeando. Se le olvidó el altar a San Lázaro [...] Y el hombre remoloneando y contestando con guasita: –pues el viejo que se espere, ¿qué prisa tiene? Lo espanzurró (sic), yendo al mercado, el carretón de otro frutero, ni se sabe cómo. (Cabrera 1989 [1940]: 101)

El *sincretismo* afrocubano, la comprensión profunda de una y otra mitología, la correlación simbólico-religiosa de las culturas esotéricas conocidas y las desconocidas más antiguas, lejanas al canon literario universal, endulzan toda la narrativa de Lydia

Cabrera. En ese aspecto, la *simbología cabreriana*, de por sí sugerente, se revela en todos sus relatos convirtiendo su escritura, si cabe, todavía más poderosa, sobrenatural, “hubiera sido difícil que escuchando a nuestros ñáñigos”, confesaría la escritora en una ocasión, “no despertase en nosotros a menudo el recuerdo de lo *poco* que hemos leído sobre los antiguos Misterios (Cabrera 1958: 13)”.

Sin embargo, el verdadero misterio de los *Cuentos Negros* es aún más profundo. En la cuentística de Cabrera pulula, entre los humanos, una mitología sobrenatural *selecta* que nada tiene que envidiarle al Olimpo griego (Gutiérrez 1997: 22), una simbología que yace en el esoterismo afrocubano, tan escondido a la luz de todos; quien quiera entrar en la lectura de los relatos de Cabrera ha de conocer las claves-llaves-leyes para hacerlo, sus esenciales secretos y, con ellos, el “poder” de sus magias. Ya se lo han ido repitiendo sus ñáñigos:

El negro que se adentra en la manigua, que penetra de lleno en un «corazón de monte», no duda del contacto directo que establece con las fuerzas sobrenaturales que allí, en sus propios dominios, lo rodean. (Cabrera 1993: 17)

Cuentos Negros de Cuba esconde ese código cifrado de la cultura secreta Abakuá afrocubana. Sin los verdaderos sentidos de los símbolos, a la vez que sin el *permiso*, antes de entrar a la magia yoruba en el que se fundamentan todos los ritos, la narración de Cabrera no se entendería, la lógica de su imagen o disfraz estético se perdería. Hay que entrar. El lector ha de conocer el itinerario simbólico de sus arquetipos más utilizados, deducir la belleza mística que se esconde detrás de las palabras, pues *no son lo que parecen*.

Igual que los ñáñigos, el sentido profundo de la magia literaria de Lydia Cabrera no podemos reducirla a una simple cantidad o calidad de conocimientos, tiene que ver con otra forma de aprehender la realidad (Bolívar 2008: 25). Semejante a un mago ñáñigo poseedor de la *chispa* divina que le permite manejar códigos misteriosos, Lydia Cabrera mimetiza los símbolos secretos desde la belleza del lenguaje literario, provocando atmósferas narrativas sublimes, ambientes y personajes capaces de soportar idéntica fuerza sobrenatural que en la cosmogonía afrocubana.

No olvidemos que la vocación artística de Lydia Cabrera fue, realmente, la pintura; ella visualizaba perfectamente las imágenes antes de pintarlas, después le añadía el aporte científico de su perfil de etnóloga, las anotaciones de años y el sincretismo, para mezclarlo todo en el *caldero* de la ficción con un talento literario soberano. En los *Cuentos negros*, detrás de la imagen colorista, lo que se esconde: sólo blanco y negro, *yin yan* orisha, naturaleza y humano, Alfa y Omega.

Nada podemos objetar ante este acierto y talento creativos. Descifremos algunos de sus ingenios:

LA NATURALEZA ES MONTE.

“Muchos temen perderse en la selva;
otros sabemos que sin ella estamos
perdidos”.

Joaquín Araujo

Existe en el negro cubano la creencia de la espiritualidad del monte. Y existe en Lydia la necesidad de recordarnos su aroma vertido en medio de las páginas, esa fragancia húmeda de “*los montes y las malezas de Cuba*” donde habitan,

como en las selvas de África, las mismas divinidades ancestrales, los espíritus poderosos que todavía hoy, igual que en los días de la trata, más teme y venera.
(Cabrera 1993: 17)

Nada hay más sagrado para el misticismo afrocubano que la naturaleza, entrar en el *monte*, el lugar donde habitan los *orishas*, las deidades, y la *Ceiba*. La naturaleza

sagrada de África es uno de los fundamentos que Lydia Cabrera aprende. El *monte* o el equivalente clásico a la tierra, en el contexto de Madre Tierra, el espacio donde nacer, morir y renacer, el hogar de todos. En tal sentido, Mariela A. Gutiérrez (1997: 32) señala que “en la psiquis africana” perdura esta “creencia de la espiritualidad del Monte, donde toda vida tiene allí su comienzo”, la de seres vivos, seres muertos (*nganga*)¹⁵¹, dioses (*orishas*), palmas, plantas y árboles colosales.

Quien se considera hijo de la *madre selva* sabe, “indiscutiblemente”, que, “todavía”, cualquier “remedio santo” y toda “la salvación providencial”, como documenta Lydia Cabrera,

están en el monte: en ileigi, igbó, yukó, obóyuro, ngüei, aráoco, eggó o nínfei, como lo llaman los descendiente lucumís; musito, miangu, dituto, nfindo, finda, kunfinda o anabuttu, [para] los descendientes de congo. (1993 [1954]: 24)

Dentro del *monte* sagrado afrocubano, los árboles o “ikí, nkuni, musí” son igualmente sagrados, pues representan las “habitaciones de orishas” y de espíritus “impregnados” con *elementales* o mágicas virtudes (Cabrera 1993 [1954]: 24). En idéntico sentido, pero ajustándolo a la fuente mitológica universal, la mayor correspondencia que existiría, por tanto, entre hombre y cosmos sería la propia Naturaleza a través de los árboles.

La imagen del árbol es la representación clásica de la vida en su totalidad, el eje o centro místico de la Naturaleza como elemento de conjunción entre el mundo subterráneo (raíces), la tierra (el tronco) y la dimensión celeste (las copas); “es el cosmos viviente que se genera bajo la apariencia de Venus” (Battistini 2003: 248).

El árbol, venerado en casi todos los pueblos del mundo entre robles, fresnos, tilos, higueras, olivos, granados, es, en Cuba, la *ceiba*, el árbol que, tal como explica Cabrera en *El Monte*, representa “lo más sagrado y lo más grande de este mundo” para el afrocubano:

151 “«Nganga quiere decir muerto, espíritu». «Nganga es lo mismo que Nkiso, que Vrillumba, espíritu de otro mundo». «Misterio»”, definiciones de tres informantes afrocubanos distintos recogidos en la obra *El Monte* (Cabrera 1993 [1954]: 119).

el árbol «del poder de Dios», «árbol de misterio» y prueba de ello es que los elementos desencadenados la respetan: no la abate, no la desgaja, el huracán más fiero: no la fulmina el rayo. «El rayo respeta a la ceiba y a más nadie». (1993:149)

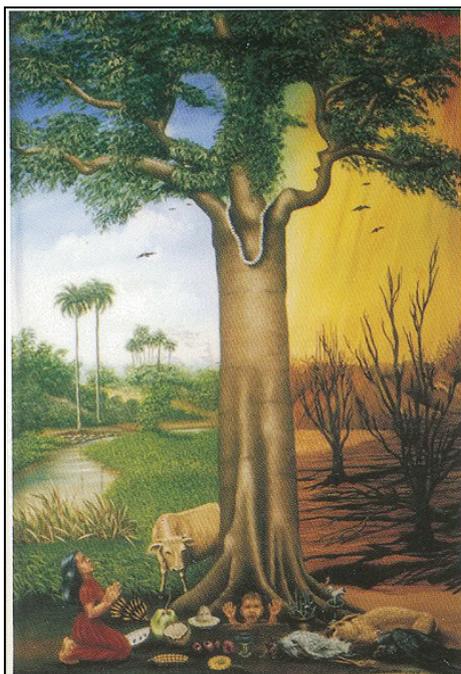


Fig. 37: “Árbol ceiba”.

El *árbol cósmico* de los yoruba, que se halla en medio del Universo con unas raíces que se hunden hasta los Infiernos y unas ramas que tocan el cielo, es el “Árbol del Mundo”, el arquetipo que se sostiene bajo diferentes formas en tantas cosmogonías primitivas, la mitología germánica, la India védica, la antigua China, el “poste sacrificial” que establece una “comunicación”, un “puente o escala” en medio del universo entre el cielo y la tierra (Eliade 1974 [1955]: 47-48).

Idéntico símbolo de la ascensión (por sus ramas) y, a su vez, de la vuelta a los orígenes (por las raíces) como han establecido las culturas antiguas, para la cosmogonía afrocubana el *árbol divino* está encarnado en la *ceiba*, el frondoso árbol de hojas rojas brillantes cubano, “un tipo perfecto de árbol sagrado; Iggi Olorum, Iroko, Nsanda Nkuni

Sambi, la «santísima ceiba», donde tantos personajes de Lydia Cabrera llegan a descansar bajo sus ramas y, para los ñañigos a los que accede, “Árbol Dios, más que Árbol de Dios” (1993 [1954]: 190).

Según describe Lydia Cabrera en la obra *El Monte* (Cap. I: 17-24) toda la espiritualidad del afrocubano procede de sus árboles, de sus siguarayas¹⁵², de sus *ceibas* y también del bosque o *manigua* donde habita: del *monte*. Todo se encuentra en el *monte* porque es *sagrado* y “todos somos hijos del monte porque la vida nace allí” (1993 [1954]: 17). Para entrar en él sus informantes, “los viejos criollos”, lo hacen “sombrero en mano” rezando antes “un Padrenuestro —pero en congo, así el monte lo entiende mejor”, la oración “que abre la puerta” de todas las maniguas (Cabrera 1993 [1954]: 115).

Ninguna magia, por tanto, sucede sin la oración al *monte*, “el recinto de las fuerzas sagradas” de los descendientes lucumí (Cabrera 1993 [1954]: 24).

EL ACHÉ ES ALIENTO MÁGICO.

El grueso socio-político-religioso de la mitología *lucumí* no se entendería sin la influencia omnipresente del *aché*, la materia divina que todo lo relaciona armoniosamente, la potente y “dinámica fuente suprema de energía llamada *aché*”. (Gutiérrez 1997: 207)¹⁵³. *Aché* es la chispa sagrada vital; el alma (de algo, su virtud) (Bolívar 2008: 231).

152 El cancionero cubano recoge continuas referencias a los poderes de la naturaleza, recuérdese la conocidísima rumba “Mata Siguaraya” (1951) inmortalizada por Benny Moré: “En mi Cuba nace una mata eh/ que sin mi permiso no se puede tumbar eh./ No se pue tumbar eeeh/porque son orishas,/esa mata nace en el monte,/ esa mata tiene un poder y/ esa mata es, Siguaraya / (congo con gonna. Mira esa mata tiene siete rayos,/ siete rayos tiene esa mata caballeros/ eh, no se pue tumbar) Siguaraya verá verá, con permiso yo va tumbá” (Fernández 2001: 42-43). Para los afrocubanos, dentro de la Siguaraya descansan los siete orishas principales yoruba, también conocidos como las siete potencias: Elegguá, Obbatalá, Changó, Oggún, Orunla, Ochún y Yemayá, aunque sus dueños son los de orishas Changó, la Santa Bárbara del catolicismo, dios del trueno y el fuego, y Elegguá: “Siguaraya arrasa con lo malo, desbarata la brujería” (Cabrera 1993 [1954]: 514).

153 Las páginas finales “A manera de Epílogo” de Mariela A. Gutiérrez, en *Lydia Cabrera: aproximaciones mítico-simbólicas a su cuentística*, según defiende la autora, están dedicadas al *Aché* como auténtica roca que sustenta la mitología yoruba (1997: 207-213).

En el *aché* reside, según las religiones cubanas de origen africano, el vínculo que se establece entre todas las relaciones del universo. Para el afrocubano, si el ser humano forma parte del Todo universal, “indiscutiblemente” estará unido al Todo mediante el *aché*, la conexión espiritual o unión divina que precisa de reverencias porque pertenece a los dioses orishas (Gutiérrez 1997: 207).

El *aché* alinea el universo físico afrocubano con sus modelos míticos y, en este sentido, Mariela A. Gutiérrez ha sugerido que la cuentística de Lydia Cabrera fluye también con el *aché* orisha. Al igual que “la vida humana la rige el *aché*” y, “entonces todo lo que acontece es destino”, en los cuentos

Las aguas, fluyen como el *aché* [...] los rituales afrocubanos, el bembé, el güemilere [...] aún las hojas, las piedras, los animales, utilizados en los rituales yoruba son vibraciones del *aché* mítico. (Gutiérrez 1997: 212)

La mística que practica Lydia Cabrera dentro de sus obras posee el símil del *aché* que todo afrocubano pretende, alcanzar la dimensión de consciencia orisha y acariciar espiritualmente el Olimpo de los dioses (Gutiérrez 1997: 212).

LA TORTUGA ES JICOTEA O HICOTEA¹⁵⁴.

La mitología africana asimila los ancestros orisha yoruba con animales de asombrosos poderes mágicos. De hecho, aún perviven clanes, “que se consideran descendientes de antepasados animales que se han convertido en sus tótems o símbolos, animales antes dioses” (Knappert 1988: 13).

La última obra antropológica de Lydia Cabrera en vida, *Los animales en el*

154 Lydia Cabrera utiliza indistintamente ambas acepciones en *Cuentos Negros de Cuba* (1936). En adelante, nos decantaremos por “Jicotea”, tal y como se dice en cubano, teniendo en cuenta, además, que, en las posteriores colecciones de cuentos de Cabrera, la escritora recoge siempre la acepción fricativa palatal “Jicotea”.

folklore y la magia de Cuba (1988), supone un hermoso canto antropológico al reino animal y una de las obras más maduras de su trayectoria de investigación. La escritora cubana muestra con estricto esmero los arquetipos del animalario que ha podido clasificar y las creencias (*magias*) que le “facilitaron los que debo llamar mis sabios iletrados” (10), sus informantes; pero también se cuele el pensamiento de la escritora sensible, benefactora, amante de los animales gracias a su “padre que le enseñó a quererlos” (10), una Lydia capaz de conmover y regalarnos momentos de una gran belleza poética. La “dedicatoria” misma nos enumera cada uno de los seres a quienes entrega sus páginas:

A ti, pequeña sombra inquieta entre los rosales del patio de «San José» bajo un cielo de jazmines. Y a ti, la China, en tu estera de sol acechando soñolienta los ratoncillos de luz que corretean entre las hojas. A tu memoria Dundu bueno. A Ninú, en Chartres. A Ratie que descansabas bajo una diamela junto a mi ventana. A Chibí, a Win-Win, a Bibí y a Rumbita, que me acompañó al exilio, víctima de los que vendieron en Cuba. Y a cuantos aman los animales y sufrirán leyendo muchas de estas notas. (Cabrera 1988: 5)

O los otros fragmentos del “Preámbulo” (1988: 7-11), más descriptivos y documentales, donde ensalza con “cándida convicción” a los “hermanos” animales:

Quienes como los poetas, no han roto con su infancia, recordarán que de niños creían que los animales pensaban y actuaban como los hombres. En el mundo interior de la infancia, todo, insectos, reptiles, hombres, pájaros, cuadrúpedos, aún los elementos, tienen un alma semejante a la suya y observan una misma conducta... humana ¿Qué son los animales? Lo reaprendí dialogando con aquellos adoradores de las divinidades Yorubas, de fuerzas naturales, y de espíritus bantúes, guardianes fieles de creencias inmemoriales. (Cabrera 1988: 7)

En ese sentido, como “hay quienes saben que no siempre los animales son tales

animales, «son espíritus que toman la forma de un animal» (1988: 8), el bestiario heterogéneo que maneja Lydia Cabrera le permitirá enriquecer los roles narrativos de sus *primeras ficciones negras* (1989 [1940]) que, en gran medida, estarán supeditados al esoterismo orisha o representarán sus atributos: “los animales” de *Cuentos* entrarán en estrecha “relación con Dioses y Demiurgos, con los espíritus de la naturaleza y del mundo de los muertos” (Cabrera 1988: 8).

Y ya que la residencia oficial de lo sagrado, según la representación yoruba, es el monte, todo tipo de mágicos seres, entes sobrenaturales, animales o espíritus de animales muertos que lo habiten, pueden protagonizar las fantásticas tramas de los *Cuentos negros*. En esta línea, Esperanza Figueroa nos recuerda que el “conciliábulo efervescente de complejos animales y animales complejos” que maneja Lydia Cabrera,

Son parte inexplicable de una humanidad abierta, sonora, terral, que no parte de una *terra mater* Tellus, sino que fue creada para un mundo nuevo como ella misma, más humilde y menos solemne que el mundo clásico. (Figueroa 1983: 18)

Del repertorio de actores animizados, el personaje por excelencia de Lydia Cabrera lo representa magistralmente la tortuga pequeña Jicotea o Hicotea:

Más cerca de nosotros, más humana, la agilidad de su inteligencia, su astucia en la que se estriba toda su fuerza y la defiende más que su duro carapacho [coraza], sus mañas y argucias, su gracejo, le han asignado, mejor, le han conservado en Cuba, el puesto importantísimo que ocupaba en el folklore del sur de Nigeria y de otras tierras del continente africano [...] «Dicen que los gatos tienen siete vidas, ¿dónde me deja usted a la Jicotea? Córtela la cabeza y ya muerta los ojos siguen mirando, y la boca se cierra, se abre, muerde y su corazón sigue latiendo. Palpita en agua hirviendo». (Cabrera 1988: 33-34)

La tortuga, ese animal tan representado en todas las civilizaciones, ya existía en época de dinosaurios impresionando a la humanidad con su útil casa auestas. Tan

considerada para la mitología oriental por su responsabilidad y su fuerza (Allan 2009: 52), la representación del cielo y la tierra gracias a su anatomía dual, de poderosa astucia para el pensamiento africano, donde además es considerada la diosa del parto, se convierte en el símbolo de la lentitud y la paciencia en Occidente, la “sin par tortuguita de agua dulce” (Gutiérrez 1997: 44), que quedará personificada en los veintidós relatos de Cabrera con su nombre indígena cubano, Jicotea, o en la voz lucumí “Ayapá”.

La tortuga protagonizará algunos de los momentos geniales de *Cuentos Negros de Cuba*, coloreada de un “cubanismo” que, según advierte Esperanza Figueroa, brilla cerca de todos los arquetipos de la tortuga universal y, por lo mismo, “asume infinitas máscaras y oficios en los códigos Cabrera” donde se representa “simpática, andariega, vengativa, mentirosa, perseverante, tozuda” (Figueroa 1983: 17).

La escritora cubana convocará constantemente a la tortuga en sus relatos como si del símbolo universal de las aguas se tratase¹⁵⁵. La dimensión psicológica que otorga a la Jicotea alcanza tal magnitud que sobrepasará los límites de la ficción a lo largo de sus obras posteriores. En *La Laguna Sagrada de San Joaquín* (1993 [1973]) las describe como unas

criaturas misteriosas, mitad duendes, con marcas indescifrables en sus cuerpos esféricos y pétreos. En realidad no son hijas del agua, sino del fuego, pero viven en los ríos para no consumirse. (Cabrera 1993: 17)

El “Prefacio” de *Ayapá: Cuentos de Jicotea* (1971), su tercer libro de relatos, está dedicado por completo a la singular tortuga, donde nos describe los orígenes y las razones de la múltiple personalidad que se le asigna “en el *Phanteon* de los esclavos” (Figueroa 1983: 17). Un animal *nada animal* que queda bendecido con poderes por Lydia Cabrera:

Las jicoteas nacen cuando truena [...] el trueno se encarga de abrir los huevos de

155 Para conocer más sobre el simbolismo y presencia de “las aguas” en los relatos cabrerianos, véase el capítulo “La temática de las aguas” de Mariela A. Gutiérrez, en *Lydia Cabrera: aproximaciones mítico-simbólicas a su cuentística* (1997: 43- 109).

Jicotea [...] su naturaleza, su esencia, es fuego; así se explica que more en las aguas dulces y no pueda, aunque viva y trafique en la tierra, prescindir del agua. ¡Ardería y perecería consumida por su propio fuego! (Cabrera 1971: 16-17)

Jicotea protagoniza sus propias Génesis y “al principio del mundo”, como se puede leer en los primeros *Cuentos negros* de Lydia Cabrera:

La jicotea crea la música con los cuernos del venado, su confiada víctima. Despierta la codicia de todos los animales pero prueba que la persistencia, el conocimiento, y la paciencia pueden prevalecer si se acompañan, cuando es necesario con la astucia y la adulación. (1983: 18)

De todas las virtudes y talentos de la peculiar tortuguita con las que Lydia Cabrera le hace justicia en su particular y privado zoológico, sólo una ejerce ese continuum que valoramos y apreciamos en toda su narrativa de ficción: la posibilidad de la presencia de la magia afrocubana, que va más allá de un animal salvado por el arca de Noé, porque los santos orishas también dotan a los animales de clarividencia, adivinación, brujería.

Desde esas aguas dulces o escondida en las zonas húmedas de las casas, siempre en los márgenes, Jicotea “vigila la entrada a la morada” de los orishas porque es la *tartarucha* griega que observa desde el *Hades* los castigos impuestos por los dioses (Gutiérrez 1997: 47).

Así, Lydia Cabrera la despoja de los atributos del resto del reino animal y le otorga un espíritu personificado *camaleónico* con cualidades sobrenaturales buenas y malas, un avatar de naturaleza andrógina que no pierde sus dones, sea “ella” o “él”, y que está asociado a Changó, el dios orisha del fuego, del trueno, poderoso guerrero al que Mercedes Cros Sandoval describe, además, como “próspero adivino y un excelente tamborero” (1975: 219).

La simbología religiosa afrocubana que Lydia Cabrera domina, y que es capaz de transformar en ingeniosa literatura, también toca el caparazón de Jicotea. La tortuga

de sus cuentos carga con los restos de sus ancestros. Las líneas del caparazón representan las cicatrices del esclavo negro que tuvo que urdir con su astucia embaucamientos, tretas, para soportar tanto sometimiento de los amos.

De ahí el protagonismo en muchísimas de sus páginas (en algunos de los setenta relatos que conforman los tres volúmenes de cuentos de la autora). Desde sus ancestros negros, “Jicotea lleva la superficie cuarteada de su carapacho¹⁵⁶”, pero podrá resucitar porque “posee naturaleza bruja, algo que al hombre le es vedado por los dioses” (Gutiérrez 1997: 47).

Virtuosa o maléfica, de lado santo o maligno, de conducta infinitamente paciente o perversa, dentro del relato cabreriano, Jicotea, es vital, portentosa, su “corazón [...] continúa latiendo varias horas después que ha muerto” y “se dice que [...] decapitada, su boca muerde, sus ojos miran” (Cabrera 1971: 12).

EL TODOPODEROSO ES ORISHA.

Las historias de la creación más primitivas suelen ser equivalentes. “No existía nada edificado”, narra el comienzo del sagrado *Popol Vuh* de los indios mayas, “solamente el agua limitada, solamente la mar tranquila, sola, limitada. Nada existía”, (2007: 5). Los orígenes Cheyenne cuentan que *al principio no había nada. Todo estaba vacío y Maheo, el gran espíritu...* El libro más antiguo sobre el mito y leyendas de Japón, el *Kojiki*, asigna un origen divino a los primeros pobladores imperiales. El mito mesopotámico refleja su canto de alabanza a través del “Enuma Elish” (“Cuando en lo alto”) y remite al origen divino de un universo *sin formar* donde *tan sólo existían las aguas saladas* (de la diosa Tiamat) y *las aguas dulces* (del dios Apsu)¹⁵⁷.

En África, aunque existen muchas versiones de la creación, los yorubas suelen iniciar sus génesis de forma similar: *en el principio no había nada más que oscuridad y*

156 “Caparazón” de tortuga y de algunos crustáceos, en su acepción cubana.

157 Sobre el mito del origen de las distintas civilizaciones arcaicas, véase *Mito y realidad* de Mircea Eliade (1973), *Reyes, Dioses y Espíritus de la Mitología africana* de Jan Knappert (1988), *Diccionario de Símbolos* (1993 [1989]) de Hans Biedermann, *Símbolos, descifrar y localizar motivos míticos y espirituales* (2009) de Tony Allan, o *Breve historia del mito* de Karen Armstrong (2005).

agua..., se comienza y el resto de situaciones extraordinarias van sucediendo “adaptadas a las circunstancias y experiencias de los diferentes pueblos” (Knappert 1988: 15).

A su vez, muchas de estas mitologías antiguas coinciden en una historia de la creación muy ligada al origen divino de su propia tribu (Knappert 1988: 15). Los dioses ejercen su fuerza primigenia, por tanto, en casi todas las génesis primitivas como hacedores del universo y, asimismo se cree que los dioses *orishas* alguna vez fueron humanos, derivándose de ellos muchos de los *pattakines*, relatos en la Tierra.

La cosmogonía de orishas de Lydia Cabrera nace en los yoruba de Nigeria, con una mitología riquísima de dioses y espíritus que ejercen una influencia total sobre la vida de los seres humanos. Cuentan los yorubas que

el gran Orisha, el Espíritu Divino, vivía en su casa al pie de una montaña rocosa. [...] Un gran peñasco cayó sobre su casa y quedó esparcido por todas las direcciones, pero como era el Dios, su espíritu no podía morir. Diseminado en todas las direcciones, por eso ahora existen 401 orishas o dioses. (Knappert 1988: 37)

A pesar de la multiplicidad de fuentes que cohabitan en los *Cuentos negros* (criollas, cubanas, clásicas, africanas...), Lydia Cabrera goza en sus páginas del firmamento orisha: de sus equivalentes sincretizados al catolicismo; de los espíritus, las energías que viven en todo y que pueden interactuar con los *orishas*, como *el Toro* en “Bregantino, Bergantín”; incluso de su transfiguración en humanos, el caso del brujo “Osain de un Pie”.

Los orishas de Lydia Cabrera representan personajes que viven en un mundo más allá del bien y del mal, donde no existe el concepto de pecado aunque pueden quebrantar los valores morales, como se revela al inicio de “Los Compadres”:

Todos somos hijos de los Santos, y lo de la malicia y el gusto de pecar ya le viene al hombre de los santos. Por enredos de mujeres, de tierra Tácula —el más santo de todos, Changó—, llegó una vez huyendo a la tierra de Ochún.

(Cabrera 1989: 90)

Los dioses orishas son caprichosos, como recoge Lydia Cabrera en *La laguna sagrada de San Joaquín* (1973), la obra que documenta la fiesta anual que se celebraba siempre en honor de la diosa azul. A la orilla de las aguas aparentemente bondadosas e inalterables de San Joaquín de Ibáñez, en Matanzas:

Yemayá se enamoró de su hermano y lo retuvo un año a su lado. A veces se los roba para siempre o según su capricho, los devuelven a la vida. (Cabrera 1993 [1973]: 22)

En una relación escueta, permítasenos mencionar algunos de los dioses más representativos del panteón *orisha* que desfilan a su antojo por los relatos cabrerianos: a la cabeza, el dios supremo *Olodumare* u *Olofi*, el creador del universo que después desapareció y que, aunque vive separado de todo, y no se le conoce ritual, nada se mueve sin su voluntad; *Obatalá*, el más grande de todos los seres creados, hijo de *Olofi*, macho y hembra en él, además el creador del género humano, quien representa las energías reproductoras de la naturaleza y el equivalente lucumí de Jesucristo o de la Virgen de las Mercedes; *Changó*, el orisha dios del trueno, el fuego y la guerra, equivalente de Santa Bárbara, explosivo y arrogante, el Don Juan de los dioses africanos (Gutiérrez 1997: 37), muy mujeriego además de tener dos esposas, *Obbá* dueña de las lagunas y los lagos, y *Oyá*, la orisha de la centella, del remolino y las tormentas (Nuestra Señora de la Candelaria, en su equivalente católico); el último de los considerados grandes *orishas* está representado por *Ifá*, el gran adivino o *Banga*, el revelador de lo oculto que pone nombre a la *Regla de Ifá*, como hemos señalado, el ritual de adivinación de los *babalaos*.

Entre los numerosísimos restantes orishas, también nacida de Obatalá, la diosa del mar es Yemanyá o Yemayá, la patrona de los marineros, equivalente de la Virgen de Regla, la madre de los arroyos y de las fuentes, cualquier piedra de agua la representa como objeto o *fetiché*, sus hijos son *Changó* y *Oggún*, el segundo dios de la guerra y del machete. *Ochún* es la diosa del río, dueña del cobre, del oro, de los corales, todos los

hombres y dioses viven prendados de ella, la Venus negra rodeada de decenas de pattakines que narran sus amores, considerada por los afrocubanos como la diosa del amor, identificada, además, como la patrona de la isla, la Virgen de la Caridad del Cobre. La divinidad de la curación está representada por *Babalú-Ayé*, o *Tata Fumbe* (San Lázaro). *Elegguá*, es un orisha de fervientes devotos, tiene las llaves del destino y abre o cierra las puertas a la desgracia o a la felicidad, en cierto modo el más malévolo, el vengativo, el equivalente de Lucifer para muchos *babalaos*, que constantemente requiere de sacrificios para calmar sus iras y demonios, representado — paradójicamente— por las ánimas benditas del purgatorio. Y *Osain*, el orisha que tiene una sola mano, una sola pierna, un solo ojo, una oreja grande sorda y otra pequeña por la que escucha, es el señor de las hierbas, el dueño de la naturaleza que cuida el monte divino, protagonista sin igual de uno de los relatos más sugerentes de Lydia Cabrera “Osain de un Pie” (*Cuentos negros de Cuba* 1989 [1940]: 167-172)¹⁵⁸, relato al que dedicamos un intenso capítulo en nuestro Diploma de Estudios Avanzados, el primer acercamiento crítico que hemos realizado sobre la escritora y sobre *Cuentos Negros de Cuba*.

Como auténticos prototipos de la vitalidad y el fino humor, los dioses cabrerianos superan la realidad cotidiana y trascienden en los relatos en la manera en que Lydia Cabrera los *ha oído* de sus informantes. Dentro de los *Cuentos Negros*, la autora se limita rigurosamente a consignarles “sin prejuicio” sus caminos de *lucumí* (1993 [1954]: 13) y asimismo respeta la voz de quienes le contaron que “muchos son hermafroditas”, lo son Changó, Agayú, Inle, Naná-Bulukú, y Olokun, la mayor de las Yemayá que “bajo la apariencia de una mujer, sale del río y va a pasearse por la sabana y los que la han visto de lejos, aseguran que es bellísima” (Cabrera 1993 [1973]: 21-22]).

La vida y la muerte se unifican, se confunden y funden en ellos (Hiriart 1989: 21), los *orisha* yoruba africanos representan esa entidad dual y no sería posible asimilarlos de otro modo¹⁵⁹. Lydia Cabrera aprenderá a reconocer sus códigos y

158 Sobre una relación más detallada de los orishas afrocubanos, sus nombres, avatares, fetiches y con quiénes se sincretizan, véase *El Monte* (1993 [1954]) de Lydia Cabrera, *La religión afrocubana* (1975) de Mercedes Cros Sandoval o, también, *Orishas del panteón afrocubano* (2008) de Natalia Bolívar Aróstegui.

159 Recordemos, en este sentido, al genial J.G. Frazer (1922[1944]) cuando explicaba cómo la evolución

entiende que lo más importante de las creencias de esta África exportada es la firme determinación de seguir viviendo después de la muerte, de cuerpo en cuerpo: “lo que nosotros mismos llamamos espíritus” (Knappert 1988: 37), y quien quiera encontrarlos, vivos o muertos, tendrá que entrar en el *monte* (donde quiera que *el monte* se encuentre representado): “descendemos de los dioses” (Cabrera 1996 [1974]: 93).

EL AGUA ES SANTUARIO.

Desde el arquetipo del diluvio universal, en cuántas ocasiones la raza humana se ha alimentado, refrescado, orado, reído, llorado, “lamentándose” a los pies de las corrientes de las aguas, o en las charcas y las lagunas (Frazer 1981 [1944]: 99). Las aguas donde habitan dioses o enviados de los dioses como el avatar Pez *Matsya*, para la tradición hindú, el protector ante los desastres naturales o el encargado de salvaguardar la seguridad para marineros y viajeros.

Tal y como se lo han narrado sus *enciclopédicos* afrocubanos, Lydia Cabrera explica que:

sin agua, los animales, los hombres y las plantas morirían. ¡*Oyo so ko ni awadó!*
No llueve... ¡maiz no crece! Sin agua no hay vida. De Yemayá nació la vida. Y del mar nació el Santo, el Caracol, el Ocha verdadero. (1996 [1974]: 21)

Según esa mentalidad primitiva pero, a la vez, tan lógica, que encontramos en ciertas palabras de los informantes de Lydia Cabrera, el agua lo es todo porque “la bebemos al nacer, la bebemos al morir y ella nos refresca el camino cuando nos llevan a enterrar” y si no, “¿qué sería del mundo al faltarle el agua?” (1996 [1974]: 24).

El elemento vital supone una constante en la simbología de la que bebe Lydia Cabrera. Toda su narrativa queda inundada por la importancia del agua, del mismo

de todas las religiones “ha estado subordinada por el miedo a los muertos”, una fuerza aún más poderosa “en la formación de la religión primitiva” (13).

modo que los hijos y devotos de orishas, ofrecen agua para recibir y saludar a sus santos “cuando bajan a bailar” (1996 [1974]: 24). Pero no podemos olvidarnos de una lógica mayor, como bien revela Mariela A. Gutiérrez: Cuba es isla y agua, “rodeada de agua por todas partes” lo mismo que atravesada por lagunas, ríos, arroyos, manantiales, “más aún que África”; así que se hace evidente que “el escenario de las aguas forme parte de la mítica afrocubana y por ende de la cuentística de Lydia Cabrera”.

Y en ese santuario natural donde el agua es símbolo de la supervivencia de la vida terrestre, las aguas cobran importancia en el imaginario orisha por su relación directa con las diosas que gobiernan esas aguas: Yemayá y Ochún, hermosas por las aguas y por su belleza. En ese templo acuático viven. Una vez más, la fuerza documental de Lydia Cabrera conseguirá “sacarlas a la luz”, en palabras de Gutiérrez, revivirlas por medio de “los rituales de las diferentes diosas fluviales veneradas en Cuba y los múltiples *appatakis* contados por sus adeptos” (1997: 103).

El neófito, en ese punto, se sentará en una “sillita baja o en un cajón”, los pies descalzos y las manos apoyadas en las rodillas con las palmas hacia arriba, “tres chorritos de agua en el suelo” y la *Iyalocha* o sacerdotisa reza:

Omí tuti, ana tutu

Tutu laroye ilé tuto. (Cabrera 1996 [1974]: 143)

En lucumí: Agua fresca para que todos tengan fresco, se sientan bien, haya comprensión y benevolencia “y el ilé esté tranquilo” (1996 [1974]: 143).

EL FUEGO ES SACRIFICIO.

No se trata de viajar de la ciencia al mito, pero, cuando observamos detenidamente la transmutación o sacrificio de distintas criaturas alrededor de los fuegos redondos de *Cuentos Negros de Cuba*, nos viene al pensamiento la primera de

las leyes más sólidas que existe en la Naturaleza, quizás la única para la que el hombre no tiene dudas, el primer principio de termodinámica. Si *la energía ni se crea ni se destruye*, aunque cierto es, que puede *transformarse en otra entidad*, mejor cocerla a fuego lento, en un “fuego africano”, aderezada con una pizca de orfismo, pitagorismo, neoplatonismo, cábala, hermetismo y tambor africano. Sólo entonces, el símbolo girará y girará entre Oriente y Occidente, sólo así podremos entender que la narrativa mítica de Cabrera, como sugiere Gutiérrez, “está saturada de lo sobrenatural” de unas iconografías y de otras (1997: 22).

Dentro del *caldero* cabreriano se juntan en movimiento las mismas consonancias universales, revelándonos que el casi redondo “huevo cósmico”, *awi* indoeuropeo, *matriz* de Venus o *alambique alquimista* representan un símbolo que impregna la historia de la Humanidad desde épocas remotas, “creando una red de correspondencias entre civilizaciones y culturas aparentemente muy distantes entre sí” (Battistini 2003: 133).

Arte, filosofía y religión se han acercado al misterio inefable de la vida mediante este símbolo de la perfección que une al “Todo”. El *ovum*, el *útero* ¿no contiene, acaso, el negro al blanco y el blanco al negro en la taoísta iconografía del círculo y no es *mandala* para el tibetano o *mandorla* en los sagrados retablos cristianos? ¿No contienen todos en *él* la naturaleza divina, incluso una vida que supera a la de cualquier otra forma de comunicación humana? (Allan 2009: 80).

Las narraciones de *Cuentos Negros de Cuba* no pueden sostenerse sin la superstición africana, sin esa simbología que necesita de *calderos* y de *mayomberos* yoruba que enciendan el fuego. Si de verdad se pretende luchar contra la *brujería*, dentro del universo de ficción cabreriano, ha de ser un sacerdote afrocubano, un *brujero mayombero*, el que puede luchar con la misma *brujería*: “¡nganga contra nganga!”, conjuro contra conjuro, es decir “energía contra energía”, o “lo que hace un brujo, otro lo deshace” (Cabrera 1993 [1954]: 26).

Lydia Cabrera, lo expresa, lo mezcla en sus *Cuentos* desde la recurrente presencia del sacrificio de algunos personajes, quienes giran hirviendo de calor, fundiéndose dentro del *caldero*, igual que la vida yoruba gira en torno a su religión y ha de fundirse con el *todo*. No es trágico tal final para cualquier personaje si quien está

dentro del fuego es Jicotea, ya lo hemos expresado, puro *avatar*, virtuosa energía y espíritu de los *orishas*, eternidad que resucita siempre, representación de la sabiduría, de la astucia que persiste humilde ante la arrogante ignorancia humana, símbolo de la resurrección.

¿Qué sentido tienen entonces todos estos mitos y todos estos ritos? “Es que el mundo nace, se esteriliza, perece y nace de nuevo a un ritmo muy precipitado”, como se contestara Eliade (1975 [1955]: 79). Los símbolos están ligados a la vida espiritual, pertenecen a su sustancia, pese a que se haya pretendido extirpar la idea en alguna etapa de la historia. Sin esta premisa es imposible entrar en la obra literaria de Lydia Cabrera. Aunque siempre pueden venir otra vez al paso las ciencias físicas de la termodinámica, para demostrar cualquier argumento y decir, según el otro principio básico, que *todo es relativo*.

5.3. Los imaginarios femeninos de Lydia Cabrera.



Fig. 38: “Ofrenda”

“Jamás me he creado un sistema
como lo hacen las mujeres inteligentes,
jamás me he atado a ninguna concepción del mundo
como lo hacen los hombres aún más inteligentes,
tampoco me he construido un arca.

Yo soy libre”.

Else Laske-Schüler

“Yo había pasado el día comiendo manzanas y leyendo,
en un Balzac prohibido,
el extraño idilio de un hombre y de una pantera.”

Simone de Beauvoir

“No son las diferencias las que nos inmovilizan
sino el silencio.”

Audre Lorde

Actualmente, se considera un tópico ya realzar el valor de una escritora por el acto de escribir en un universo copado por hombres, pero no nos exime de tenerlo en

cuenta si pretendemos identificar marcas de género en la configuración de los primeros personajes femeninos de Lydia Cabrera y ahondar en la extraordinaria personalidad de esta autora nacida en 1899 y cultivada en la Vanguardia europea.

Aunque en torno a la cuestión de identidad sexual “aún no se transparentan las consecuencias del trabajo interdisciplinario ni los cruces metodológicos, propios de los estudios culturales” (Castro 2012: 9), el proceso ha sido arduo y difícil para tantas personas investigadoras que a lo largo del pasado siglo XX fueron publicando, casi en la trinchera, distintos trabajos de género sobre feminismo y mujeres.

Algunos de esos volúmenes se han convertido en manuales imprescindibles de consulta que conforman un amplio catálogo de bibliografía especializada que, sin duda, ha logrado despojar del anonimato a un raudal de mujeres artistas, filósofas, científicas, pedagogas, calificadas de heroínas, reinas, *brujas*, hechiceras, sanadoras, que han engendrado la *otra* historia del mundo¹⁶⁰.

Dentro de la *nueva* identidad que reflejan las luces femeninas no pretendemos profundizar, aquí, sobre el debate igualdad/diferencia —nuestro compromiso y nuestra convicción apuestan por el primero—, más cuando que esa labor ya comenzó con las identidades del posestructuralismo, como apunta Angie Simonis [2008:38]); ni tampoco trataremos de justificar las diferentes corrientes que el Feminismo ha mantenido a lo largo de su historia, pues nuestro sendero no apunta hacia esos objetivos. Sin embargo, desde otro orden de análisis, sí nos interesa alumbrar —con placer— a las iniciadoras de una escritura femenina que se erige como antecedente universal de la cubana Lydia

160 Véase al respecto obras como: Isabel Morant (dir.) (2005) *Historia de las mujeres en España y América Latina*; Georges Duby y Michelle Perrot (dirs.) (1993) *Historia de las mujeres en Occidente*; Bonnie S. Anderson y Judith P. Zinsser (1991) *Historia de las mujeres: una historia propia. 2 vols*; Margaret Alic (1991) *El legado de Hipatia. Historia de las mujeres en la ciencia desde la Antigüedad hasta fines del siglo XIX*; Celia Amorós (ed.) (2000) *Feminismo y filosofía*; Henrietta Moore (1991) *Antropología y feminismo*; M^o Ángeles Querol y C. Triviño (2004) *La mujer en el origen del hombre*; C. Clement y J. Kristeva (2000) *Lo femenino y lo sagrado*; Judith Butler (2001) *El grito de Antígona y (2007) El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*; Pilar Pérez Cantó y Margarita Ortega (eds.) (2002) *Las edades de las mujeres*; Ana Caro (1993) *Valor, agravio y mujer*. Barbara Ehrenreich y Deirdre English (1988 [1973]) *Brujas, comadronas y enfermeras: Historia de las sanadoras*; Patricia Mayayo (2003) *Historias de mujeres, historias del arte*; Iris Zavala (dir.) (1977) *Breve historia feminista de la literatura española en lengua castellana: la literatura escrita por mujeres de la Edad Media al siglo XVIII*; Noemí Martínez y Marian López Fernández Cao (2001) *Pintando el mundo. Artistas latinoamericanas y españolas (1850-1950)*; Anne Caballé (ed.) (2004) *La vida escrita por mujeres. IV. Por mi alma os digo. De la Edad Media a la Ilustración*; Uta Grosenick (2003) *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*; Angie Simonis (coord.) (2012) *Feminismo/s n^o 20: La Diosa y el poder de las mujeres. Reflexiones sobre la espiritualidad femenina en el siglo XXI*.

Cabrera: escritoras que reconstruyen el pasado de la escritura femenina desde otro paradigma, desde otra dimensión social. Todas ellas reescriben esa otra Historia, *el otro lado de la luna* apenas narrado por escritores varones.

Nuestra tarea supondrá mirar hacia las nuevas fuentes que captan estas experiencias de la escritura femenina en su realidad completa, heterogénea, sin ocultarlas ni excluirlas, las flamantes valoraciones historiográficas que son capaces, como plantea Sara Beatriz Guardia, de abordar una manera inesperada de interpretación y reformulación del análisis teórico caduco y revisar, otra vez, conceptos y métodos existentes pero con el propósito de

convertir a las mujeres en sujetos de la historia, reconstruir sus vidas en toda su diversidad y complejidad, mostrando cómo habían actuado y reaccionado en circunstancias impuestas. (2005: 21)

El derecho a una identidad conquistada posee una trayectoria de adelantadas que han abierto los caminos: Cristine de Pizan (1365-1430), Hildegard von Bingen, de vocación tardía (1098–1179) o Madeleine de Scudéry (1607-1701), más conocida por *Carte de Tendre* que por sus novelas heroicas y galantes. Todas ellas conforman un mapa de condición y autoconciencia femenina donde “la pasión de los sentidos” queda “eclipsada por la afinidad de las almas” (Bollmann 2007: 46), como ocurre en los *eclipses negros* de Lydia Cabrera.

Hasta Simone de Beauvoir (1908-1986), autora del ensayo feminista de más influencia del siglo XX, *Segundo Sexo* (1949), quien alzó la voz convencida de que la historia de la mujer había sido escrita siempre por hombres, admitía que hubo ciertas épocas (gran parte del siglo XVIII) “particularmente favorables para las mujeres” (Bollmann 2007: 40), aunque algunas pagaran su protagonismo con la guillotina¹⁶¹.

Esta ha sido una reivindicación justa, más al amparo de callar las críticas fanáticas que promovieron algunos varones *decimonónicos* como Heinrich Heine (1797-1856), quien pregonaba que la creatividad era un privilegio masculino y las mujeres

161 Tal como le ocurrió a la francesa Olimpia de Gouges, autora de la *Declaración de los derechos de la mujer* (1791).

estaban para encarnar la belleza y no para hacer arte. Heine despreciaba a las escritoras acusándolas de frivolidad; las mujeres que escribían, “tenían un ojo fijo en el papel y el otro en un hombre” para él, mientras los escritores “no cogían la pluma más que por amor al arte” (Bollman 2007: 48). De entre todas las difamaciones de Heine a las escritoras, destacaba su hostigamiento a la parisina Madame Germaine de Staël, quien claramente había destacado entre los hombres por su atractiva inteligencia.

Situadas al margen de la Historia de la Literatura, estas mujeres han conquistado su lugar, a veces, desde una personalidad misteriosa y huidiza, como la inglesa Jane Austen, creadora de personajes femeninos que “se hacen cargo de su destino, con valentía, con honestidad, sin regatear” (Bollman 2007: 60); otras veces se desdoblaron bajo exitosos pseudónimos, recordemos en este sentido a la maravillosa Aurore Dupin o *George Sand*, a quien Franz Liszt le confesara en una de tantas cartas, “no se ha encontrado un corazón de hombre lo suficientemente femenino para amarte...” (cit. p. Bollman 2007: 60). George Sand consiguió vivir de los ingresos literarios: “¡Seamos artistas!”, decía a sus amigos una vez instalada en una buhardilla de París, “¡vivamos la vida de artista! ¡Nuestro lema es la libertad!” (2007: 63).

No nos incumbe, en esta senda de investigación, seguir justificando la presencia de una riquísima escritura femenina universal, pero, “¿Por qué escribir solamente la historia de las heroínas?”, como se pregunta Lilia Granillo Vázquez, “¿qué hay de las semisantas o vírgenes apócrifas, de las brujas y la papisas?” (2005:40). Si queremos establecer una trayectoria en Lydia Cabrera, no hemos de olvidar el buen número de voces femeninas que han luchado con auténtica huella en la vida pública y privada, mujeres que continúan invisibles o borradas de los archivos de la Historia, pero que, sin duda, existen y cuyos nombres no hemos de obviar a la hora de establecer cualquier adecuado análisis literario.

En “Historia de Mujeres: un derecho conquistado” (2005), Sara Beatriz Guardia, demuestra que varios factores sociopolíticos permitieron este cambio necesario hacia la visibilidad de las escritoras, por ejemplo, el liberalismo del siglo XIX, donde la “historia se convirtió en un relato erudito” que empezaba a plantear la presencia de la mujer en términos de igualdad (Guardia 2005: 14). Así se entiende que, durante la Revolución Francesa, una escritora como Mary Wollstonecraft (1759-1797) publicara

Vindicación de los derechos de la mujer (1792)¹⁶², reclamando la presencia necesaria de las mujeres no sólo como ciudadanas, sino por su igual derecho a participar activamente en la política.

Imprescindibles nombres de mujeres que —otra hora— fueron excluidas, silenciadas en su acceso a la escritura por un androcentrismo patriarcal que las alejó de los grandes acontecimientos económicos, sociales, políticos y culturales de la historia (Guardia 2005: 13), y donde destacan muchísimas escritoras mayúsculas: la judía alemana Rahel (Levin) Varnhagen quien no trascendería en el mundo de las letras hasta después de su muerte (1833), tan cercana, por otro lado, a la entusiasta y atractiva escritora parisina Germaine (Madame) de Staël, conocida por su militancia liberal antinapoleónica, la mujer que pagó con el exilio ser poseedora de una versada intelectualidad (antesala del Romanticismo francés) tan alejada de los cánones, el propio Napoleón mandó triturar la primera edición de los volúmenes de *Alemania* (1810); las hermanas Brönte¹⁶³, sobre todo Emily, autora de *Cumbres Borrascosas* (1847), *sondeadoras* de las leyes del corazón y de las locuras más desatadas; Brožena Němcová, la que se conoce como la primera checa moderna, convertida en un verdadero mito nacional después de su muerte en 1862; Harriet Beecher Stowe (1811-1896) y *La cabaña del tío Tom*, la obra más vendida del siglo XIX, protagonizada por el esclavo afroamericano Tom, nacida como impulso a la causa abolicionista en los Estados Unidos; Sidonie-Gabrielle Colette (1873-1954), la más voluptuosa de todas las escritoras precursoras de la modernidad, considerada así misma como una *vagabunda*, título que dio a su novela autobiográfica publicada en 1910, la única gran escritora, como la describiera Simone de Beauvoir; o la misma Beauvoir, autora y filósofa francesa, imprescindible no sólo para las corrientes feministas, la mujer que promulgara, desde nuevas perspectivas, el derecho de las mujeres a la visibilidad en todas las esferas y la conquista de sus propias identidades como seres humanos completos¹⁶⁴.

Durante los siglos XVII y XVIII, por tierras de lengua hispana, continuarían los ecos ilustrados de una literatura pseudo-activista en todas sus vertientes poéticas o

162 Madre de Mary Shelley, la exitosa creadora del gran mito moderno *Frankenstein*.

163 Charlotte (1816-1855) autora de *Jane Eyre*, Emily (1818-1848) y Anne (1820-1849).

164 Como ya ha apuntado la crítica en más de una ocasión, Simone de Beauvoir hizo de su vida una obra y, ambas, vida y obra, “constituyen dos esferas inseparables” de una absoluta intelectual libre (Tinat 2009: 755).

autobiográficas, fundamentalmente vinculada a religiosas como sor María de Ágreda (1602-1665), *La Venerable*, o la *Décima Musa mexicana* sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), reformistas consumadas de sus órdenes y conventos al estilo de la precursora santa de Ávila, Teresa de Jesús (1515-1582). Otras mujeres florecerían en el género de la correspondencia despertando el interés literario por sus inteligentes y observadoras cartas, donde situaríamos a María Josefa Alonso Pimentel y Téllez-Girón (1750-1834), conocida más por su título nobiliario (*XII condesa de Benavente, duquesa consorte de Osuna*) y por ser mecenas del pintor Goya, así como de otros artistas y científicos.

En esta línea, M^a Victoria López Cordón asegura que, a pesar de vivir un momento “en que la educación femenina estaba de moda”, inclinarse por el género epistolar demuestra, “de alguna manera”, que estas mujeres florecientes “intentaron expresarse buscando los cauces más propicios” y “supieron adaptarlos a las circunstancias”, especialmente cuando “se incrementó notoriamente la publicación de textos traducidos” en el siglo XIX (López Cordón 2005: 208).

No extraña que también sea el siglo recordado por el *bovarismo*, en resonancia con la voraz lectora protagonista de Flaubert¹⁶⁵, el resurgimiento del gran fervor hacia la lectura y el deseo de vivir las otras vidas que se esconden dentro de las obras. Las escritoras abrieron las ganas y asomaron, entre otros, los negros cabellos de verbo *romanticista* de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873) o la “dulce sombra” de nostalgia exponencial de Rosalía de Castro (1837-1885).

Y con los cambios, las voces posteriores que irían huyendo del *Parnaso americano* irrumpiendo inevitables a la manera de Delmira Agustini (1886-1914), con lengua única, soberbia, precursora, más atrevida y desajustada que nunca. Estas escritoras inauguraron una nueva embriaguez de confianzas, “un delirio de intimidades”, como ha sugerido Matilde Muñoz, quien apunta que:

la mujer, reducida al silencio y el estímulo de sus deseos [...], los gritó en la cara del día. Algunas se extraviaron en aquella vorágine de libertad. Otras se

165 Término no recogido en el Diccionario de la Real Academia Española, pero acuñado en 1892 por Jules de Gaultier (1858-1942) dentro del ensayo *LeBovarysme, la psychologie dans l'oeuvre de Flaubert*.

depuraron, se forjaron en aquel yunque vivo. (Muñoz 1946: 17)

El ejemplo de la personalidad arrolladora de la mexicana Frida Kahlo (1907-1954), cuya impactante obra ya triunfaba en Nueva York o en París por los mismos años en que Lydia Cabrera viviera en la ciudad; o una Juana Ibarbourou (1892-1979), tan *ultraliteraria*, tan obsesiva a la par que femenina, tan *Juana de América*; o las evidencias emancipadoras que se perciben en la Rosario Castellanos de “Meditación en el umbral” un poema desconcertante y rotundo que ya recogía la búsqueda “de otro modo de ser”, la necesidad de una alteridad femenina:

No, no es la solución
tirarse bajo un tren como la Ana de Tolstoi
ni apurar el arsénico de Madame Bovary
ni aguardar en los páramos de Ávila la visita
del ángel con venablo
antes de liarse el manto a la cabeza
y comenzar a actuar.
Ni concluir las leyes geométricas, contando
las vigas de la celda de castigo como lo hizo Sor Juana.
No es la solución escribir mientras llegan las visitas,
en la sala de estar de la familia Austen
ni encerrarse en el ático
de alguna residencia de la Nueva Inglaterra
y soñar, con la Biblia de los Dickinson,
debajo de una almohada de soltera.
Debe haber otro modo que no se llame Safo
ni Mesalina ni María Egipcíaca

ni Magdalena ni Clemencia Isaura.

Otro modo de ser humano y libre.

Otro modo de ser. (Castellanos, 1985: 73)

Un poema donde Rosario Castellanos abría las puertas a la “gestión identitaria” del colectivo de las mujeres que fue evidenciándose y que ha trascendido lugares de origen, ocupaciones, edades, lenguas, culturas y estados civiles mediante una auténtica revolución silenciosa, pacífica, incesante y no exenta de represalias violentas que ha caracterizado a la transformación social insólita del movimiento de las mujeres:

¿Mujer de ideas? No, nunca he tenido una.

Jamás repetí otras (por pudor o por fallas nemotécnicas).

¿Mujer de acción? Tampoco.

Basta mirar la talla de mis pies y mis manos.

Mujer, pues, de palabra. No, de palabra no.

Pero sí de palabras,

muchas, contradictorias, ay, insignificantes, sonido puro, vacuo cernido de

[arabescos,

juegos de salón, chisme, espuma, olvido. (Castellanos 1985: 215)

En menos de veinte años la mujer latinoamericana se encontraba a la *vanguardia* publicando a un lado y al otro del Atlántico: Gabriela Mistral (1889-1957), Alfonsina Storni (1892-1938), las cubanas Dulce María Loynaz (1902-1997) o Mirta Aguirre (1912-1980), Emilia Pardo Bazán (1851-1921), Concha Méndez (1898-1986), María Zambrano (1904-1991), Ernestina de Champourcín (1905-1999), Carmen Conde (1907-1996), Josefina de la Torre (1907-2002). Todas resuenan en la genética discursiva de Lydia Cabrera.

Acercarse más a la trayectoria de la escritora es escuchar los latidos de otras mujeres compañeras de vida tan cercanas a Cabrera en sus viajes, en la literatura, en las

investigaciones y en las relaciones hermosas, como la que ya hemos mencionado que mantuvo con la escritora del personaje “Mamá Tina”¹⁶⁶ o “Blanca Nieves”, la novelista Teresa de Parra, o con su otra compañera de vida tras la muerte de la escritora venezolana, la cubana María Teresa de Rojas, *Titina*, custodia fiel de una parte de la correspondencia íntima de Lydia Cabrera, la encargada de salvaguardar las evidencias homoeróticas en todas las referencias, velar aquellos nombres comprometidos, los párrafos, algunas páginas y cartas enteras que necesitaban *invisibilidad* y protección mediática (Torres 2006: 259-260).

En no pocas ocasiones, la prosa de la venezolana Teresa de la Parra revela la necesidad de una “redención” de los derechos que habían quedado “malditos de serpientes” desde el mismísimo día en que los mitológicos Adán y Eva “pecaron por soberbia de la inteligencia” (Parra 1982: 322). Recordemos esa Teresa de la Parra que declara, en la “Advertencia” inicial de su obra *Memorias de Mamá Blanca*, que el pecado original fue, por tanto, una “represalia” del creador donde “Dios encerró en *ella* la mayoría de nuestros dolores y miserias” (Parra 1982: 322).

En esas páginas iniciales de las *Memorias*, la autora también justifica que “Mamá Blanca”, la protagonista que confiesa admirar desde que la conoce “cuando ella no tenía aún setenta años ni yo doce”, y con la que traba “amistad, como ocurre en los cuentos” (316), se le aparece “como una sombra”, para hacerle una “suave reprimenda” por *dar tantos rodeos* para la publicación de las *Memorias*. La obra muestra el arquetipo de una mujer que “amaba la sana alegría” y volaba “con alas de mariposa” (322), casi la revelación femenina donde Teresa de la Parra puede reafirmarse a sí misma y elevar, tras la imagen de Mamá Blanca, las palabras que defienden una vida libre y plena por encima de los juicios:

¡Chst! Basta de vanos argumentos. Hablas demasiado. ¿Por qué no aprendiste con mi piano viejo a errar sin disculparte? [...] Después de pecar por desobediencia y temeridad, como la mujer de Lot, me has negado varias veces por respeto humano, lo mismo que Pedro. Podría decirte muy severamente “vete

166 “Mamá Tina” es la protagonista de *Memorias de Mamá Blanca* (1929), obra que inmortalizó a la escritora venezolana Teresa de Parra, como apuntamos al principio del estudio, escritora conocida, también, por el éxito de su anterior novela *Ifigenia* (1924).

y no peque más”, si no fuese porque juzgo imprudente anatematizar el pecado con demasiada violencia. Proscrito del mundo, su absoluta ausencia podría dejar tras él una aridez de desierto, pues, ¿qué valdría ya la vida sin la gracia del perdón y la indulgencia? (Parra 1982: 322-323)

No hay nada que añadir a la evidencia: las mujeres siempre han tenido la misma necesidad de escribir que los hombres y, como sostiene Esther Tusquets, las mujeres de finales del siglo XIX y principios del XX no escribían con el propósito exclusivo de triunfar o hacerse famosas:

escribían por la misma razón que los escritores de cualquier sexo y de cualquier época: porque no podían dejar de hacerlo, porque escribir era una necesidad ineludible. Habían sido desde siempre grandes receptoras de historias, magníficas narradoras orales, les había llegado el momento de poder escribirlas, y no iban a perder la oportunidad de hacerlo. (Tusquets 2007: 11-12)

Conveniencia que Lydia Cabrera no desaprovecharía, cuya vocación, perfil intelectual y artístico florecieron más allá de limitaciones. Cuando *Cuentos negros* ve la luz, la escritora ya posee un sinfín de voces femeninas y masculinas en sus imaginarios; la cultura le sale por los poros porque ha consagrado sus *horas* leyendo a Virginia Woolf (1882-1941) lo mismo que a Verlaine (1844-1896).

Cabrera desarrolló su faceta investigadora en un mundo copado por la visión masculina patriarcal, pero legitimó un modesto prestigio literario que no ocuparon otros. No sólo se desarrolló como una escritora que publicaba sus trabajos dentro y fuera de Cuba, antes y durante el exilio, su capacidad creadora también estaba satisfecha. Lo atestigua el hermoso legado epistolar que mantuvo asiduamente con grandes amigos y amigas artistas, y que se ha podido publicar gracias a la posterior labor ensayística que se ha realizado sobre su vida y obra¹⁶⁷.

167 Ver la correspondencia y diálogos que mantuvo Lydia Cabrera con Rosario Hiriart, amiga y escritora cubana, en la obra *Lydia Cabrera: Vida hecha arte* (New York, 1978), así como *Cartas a Lydia Cabrera. (Correspondencia de Gabriela Mistral y Teresa de la Parra)* (Madrid, 1988). La especialista Mariela A.

Que Lydia Cabrera continúe la trayectoria que ya habían iniciado otras escritoras hispanoamericanas deslizándose por el *Parnaso* del continente con sello propio, no es el único enfoque femenino que nos puede haber imantado hacia las páginas de *Cuentos Negros de Cuba*.

Quienes realmente nos sumergen en esas páginas son sus mujeres protagonistas, las que no sólo explotan de belleza y encanto, sino que sorprenden por su astucia o por su alegría de vivir. La imagen que Lydia Cabrera nos ofrece de la mujer “impone cabalmente su voluntad” en los desenlaces de la narración y, como ha subrayado Odette Casamayor, “dista en grado sumo de aquella que se funde bajo el sol de la existencia ordinaria, entre las tenazas éticas de la sociedad contemporánea” (2001: artíc. 2556).

A pesar de que Lydia Cabrera nace en una época en la que el reconocimiento artístico y el protagonismo femenino en la escritura suponían una odisea, *Cuentos Negros de Cuba* destacan por la ficción, la mano femenina detrás de la ficción y el modo atrayente de reivindicar el acto de escribir sin exhibiciones combativas. Antes que nada, Lydia Cabrera fue artista: pintora. Cualidad que traslada a la escritura de ficción transformándola en un cosmos de palabras muy visual, un universo plagado de naturaleza, fuerzas telúricas y mucho ébano.

En sus relatos, el propósito de enaltecer los orígenes yoruba también se revela cuando dibuja a las mujeres, las raíces africanas de las protagonistas sobresalen dentro de un vasto fabulario que queda totalmente alejado de posiciones feministas. Una cosa es que Lydia haya sugerido y visibilizado el protagonismo de cuerpos que en literaturas anteriores no importaban, haciendo sobresalir de las maniguas de la otredad a unas mujeres que totalmente libres de la dominación simbólica que el patriarcado ha operado en su psiquismo (Simonis 2012: 33), y otro asunto es que apueste por un discurso feminista con mujeres dispuestas a practicar una lucha identitaria radical.

Ahora bien, consideramos meritorio que decidiera plasmar su talento artístico en medio de las castas negroides cubanas, tan vetadas a blancos y a mujeres. Lydia Cabrera es trasgresora en su totalidad, pero porque le tocó vivir en un mundo cultural-social-

Gutiérrez también cita, en su bibliografía sobre Lydia Cabrera, el artículo de Onilda A. Jiménez (1983) “Dos cartas inéditas de Gabriela Mistral a Lydia Cabrera”, publicado en *Hispanérica*. Así mismo, *Cartas de Yemayá a Changó. Epistolario inédito de Lydia Cabrera y Pierre Verger* (2011), la correspondencia que mantuvo con su fotógrafo y amigo Verger, publicada por Jesús Cañete.

históricamente de dominación masculina y, desde ahí, participó sutilmente en todas las luchas de la liberación universales que surgían ante el poder y la abominación de la época.

Al respecto, es importante reflexionar que en la narración de la modernidad artística o de cualquier otro momento histórico, la aparición y actividad de las mujeres estaba condicionada, eran “figuras convertidas en pasivas “por la mirada o por la acción de los hombres”, como bien plantea María Antonietta Trasforini, se menciona a las mujeres pero dentro de la categorización y la etiqueta:

las prostitutas y las bailarinas pintadas por Toulouse-Lautrec, Manet, Degas, Renoir, las viudas y las *old ladies* descritas en las novelas, las víctimas de homicidio de las narraciones de Poe, la *passante* («viandante») desconocida cantada por Baudelaire. (Trasforini 2009: 165)

Sin embargo, fuera de esa *habitación* de mirada masculina, junto a esos *dandis*, con un enfoque estético de la vida que hace del cuerpo femenino y de su existencia una obra de arte, aparece un balcón intelectual paradigmático donde se asoman las otras figuras femeninas, esas mujeres desafiantes, profundamente activas, con un proyecto de autonomía e independencia propio, las “descatalogadas” por la historia, las

excedentes, huéspedes no deseadas de la modernidad, como la solterona, la histórica, la lesbiana, la sufragista y sobre todo la artista, personajes que compondrán el variado e inquieto mosaico de identidades de la *nueva mujer*. (Trasforini 2009: 165)

Esta *nueva mujer* representa un desplazamiento complejo que define el perfil de figuras como la de Lydia Cabrera. La preocupación de estas intelectuales se establece llevando lo que antes era privado a lo público, amplían sus fronteras físicas u psicológicas traspasando el ámbito más personal. Lo mismo marcharán a vivir a las

ciudades¹⁶⁸ que moverán y transmutarán esos espacios cerrados, ocultados, de lo femenino sacándolos a la luz de las profesiones o de las nuevas identidades sociales (Trasforini 2009: 166).

En este sentido, Lydia Cabrera desarrolla su narrativa sugerente visibilizando el margen en toda amplitud y, para ello, escoge recuperar el mundo de lo esotérico, tan revelado a lo largo de la historia, desde la magia afrocubana. Hasta entonces, no existía nada más impenetrable en la isla de Cuba que la Sociedad Secreta Abakuá, cuna de la religión y psicología yorubas. Blanca y mujer, aportó su convicción y creatividad femeninas con profundo respeto, con objetividad y hasta con *aché*. Un riesgo y un acierto que hacen único el aporte artístico de Lydia Cabrera: que la producción literaria de una mujer blanca cubana, bebiera de las mismísimas raíces de la ceiba.

168 De aquí surge nos surge un interesante análisis que valoraría la historia del viaje, de los movimientos, desde un enfoque femenino, porque la propia historia del viaje es la historia de género donde las mujeres han quedado desplazadas, arrinconadas a la inmovilidad o a la eterna espera de los retornos. Desde el siglo XIX moverse y viajar ya no serán “prerrogativas” solo de los hombres (Trasforini 2009: 167). Aunque será disfrutado por las mujeres de clase media y alta, como la propia Lydia Cabrera, el viaje se convierte en el siglo XIX y principios del XX en una de las maneras de nuestras intelectuales para *salir* de aquel cerco estrecho donde se encorsetaba y dibujaba el entorno y la vida social de la mujer (Perrot 1998: 447).

5.4. Cartografías femeninas en *Cuentos negros de Cuba*: demiurgas, sandungueras, matrias, magas, iyalochas.

“En toda habitación vacía
a las doce de la noche
llora silencioso el fantasma
de alguna mujer olvidada.”

Lydia Cabrera

“¿No es verdad que es tu Safo encantadora?”

Mercedes Matamoros.

“¿O es la propia negrura
de tu rostro de ébano absoluto,
de fibra nocturna hasta el fondo,
la que te hace sonreír tan finamente
-como a la mujer grávida, cuando se queda sola,
el misterio de su hijo?”

Cintio Vitier

“HEMBRA PARIDORA DE HEMBRAS EN CELO”.

Miguel Ángel Martínez

“Te comparo con una santa diosa
Longina seductora”

Manuel Corona (1916)

Quiénes son las mujeres que evoca Lydia Cabrera. Qué dimensión les otorga en su nuevo paraíso de exuberantes Evas *afras*, tan negras, tan retintas como la mulata

de ojos claros que tenía el pelo lacio; sandunguera —más retrechera que Oyá—, sonsacadora de maridos y siempre soltera. Enamoraba a los hombres, y los hombres por ella abandonaban a sus mujeres. (Cabrera 1989 [1936]: 129)

Por qué sorprende la rica variedad de sus caracteres femeninos “en el retablo de los cuentos de Lydia Cabrera”, como también ha planteado Josefina Inclán, cuál es la atracción que encierran estas duales

diosas de mito, mujeres de leyenda, de autóctono blanco y negro, de blanco y negro criollo, mulatas tropicales, negras blanqueadas, blancas amulatadas y en lo interior buenas y malas, destructoras o forjadoras. (1987: 105)

La fábula “adulterada” de aquellas mujeres exóticas del África salvaje que, únicamente, estaban sometidas a dramas blancos de destino infiel y abandono, se transformará, dentro de las páginas cabrerianas, en un conjuro literario de afroditas negras llenas de aguardiente, voluptuosas, privilegiadas, bastante alejadas de los juicios que levantó la mulata decimonónica *Cecilia Valdés*, la protagonista de la homónima novela de Cirilo Villaverde que ya hemos apuntado.

Por sus perfiles femeninos, que son variados “porque variado es el aspecto de la vida cubana, de su religión y de sus creencias” (Inclán 1987: 105), la ficción de Lydia Cabrera es ola alejada de esas otras manifestaciones literarias que ya existían en la época. Sus damas quedarán dibujadas por los certeros rasgos físicos, pero más aún por los rasgos internos que de ellas destaca. Lydia Cabrera “penetra en sus personalidades, de ahí la naturalidad de sus vidas” (1987: 105), y logra desde ahí redescubrir mitos universales, empoderar, de algún, modo los arquetipos femeninos que acompañan a la historia de la humanidad.

Para Josefina Inclán, las “criollas ejemplares” de los cuentos de Lydia Cabrera, pueden enmarcarse en tres categorías de representación: la protectora madre que evoca el Génesis mitológico, la ninfa onírica evocadora del amor idealizado renacentista y la negra criolla tentadora, desconcertante, vital. “Son: Sanune, la Mujer de agua y Dolé” (Inclán 1987: 105), las protagonistas de los cuentos, en este orden, “Bregantino Bregantin” (*Cuentos Negros de Cuba* 1989 [1940]: 37-52), “La mujer de Agua” (*Cuentos para adultos niños y retrasados mentales* (1996 [1983]: 33-35) y “Los compadres” (*Cuentos Negros de Cuba* 1989 [1940]: 90-111).

Para nosotros, por su aroma, su color y el contoneo de sus caderas, la *ebenus* de

Cabrera se ganará la “fama” de hermosa entre todas las cubanas y estará concebida con una mezcla de canela, muy negra por dentro y *carmelita*¹⁶⁹ hacia la piel. Seductoras literarias muy cercanas, en la representación, a las femeninas fulminantes que describiera Alejo Carpentier en las páginas de *La Música de Cuba*, las que parten de lo esotérico para “insinuarse en abierto”, auténticas “mulatas por su ángel y sabrosura” que “destacaban en el baile” con exóticos “vestidos vistosos y pendientes de grandes aros” (1972 [1946]: 140).

Cabrera incluye musas exuberantes y “atrevidas” que protagonizan escenas como la de la “mujer que solivianta a los hombres” que “olía mejor que un cafetal” en el cuento “Apopoito Miamá” (1989 [1940]: 129-135), una mulata que “cifra su orgullo” en su propia belleza, ante la cual “las casadas, por usadas y feas” no podían “competir —ni ilusionar” a “sus maridos”, una mulata que las mujeres “temían más que al Diablo y la Viruela. La maldecían” (Cabrera 1989: 129)

O, también, introduce aquellas más africanas que aparecen con la imagen de la trabajadora de la tierra y su bebé a cuestas, como la mujer del otro relato “Tatabisaco” (1940 [1936]: 136-141); o aquellas intérpretes fatales que intiman con las aguas de la vida y son capaces de diluir cada drama en metáforas solo a la altura de diosas *negras por el centro* que viven en un Olimpo cargado de “sincretismo, idapo o mezcla que no son sino nombres académicos y yoruba, para designar la palpitante realidad de la mulatez cubana” (Perera 1971: 11).

Todos los sutiles destellos que se entretajan en las tramas de Lydia Cabrera van adivinando denotativamente y contienen la constante presencia de la soberbia África. ¡Qué representa esa pujante y vigorosa sexualidad femenina de los relatos cabrerianos sino a la mismísima África!

Al respecto, el importante estudio *Idapo. El sincretismo en los Cuentos negros de Lydia Cabrera* de Hilda Perera (1971), que pudo elaborar en contacto directo con la escritora cubana, nos recuerda que Lydia Cabrera consiguió entrar en el continente *matria* comprendiendo que el fenómeno del sincretismo de la sociedad cubana permitía “la fusión de razas y culturas negra y blanca”. Según Perera, la Lydia de *Cuentos Negros de Cuba* y de su posterior *¿Por qué: cuentos negros de Cuba* conforma un

169 *Carmelita*, acepción cubana para designar “color *canelo* o marrón claro”.

“producto artístico individual” dentro de la literatura cubana y está marcado por el “sincretismo” en estado puro desde las mismísimas “peculiaridades” que cimentaron “la encrucijada de su hogar criollo” (Perera 1971: 20), algo que impregnará sus narraciones de una “fisonomía *sui-generis*”, el alma “afanosa” con la que descubre “la cantera que yacía inexplorada en la propia Cuba” (Perera 1971: 21).

De este modo, Lydia Cabrera mece la interrelación de razas cuento a cuento: en el fondo, en los temas, en los personajes, en el estilo, en la técnica. A pesar de la constante imposición de la cultura blanca de la época sobre la tradición y mentalidad negroafricana, la escritora descubre el sincretismo “vital” logrado en los negros y dará voz a todo afrocubano que desfile por sus primeras ficciones. También a las mujeres, a quienes pintará mitad blancas mitad negras. Allí estarán la costurera Teresa M. (*Omi-Tomí*), Calixta Morales (*Oddeddei*), su gran amiga negra, elegante, de auténtico linaje *orilé*, lucumí, damas que quedarán mezcladas entre lo que es documento recordado de las investigaciones y lo que es la literatura o recreación artística propia de la escritora.

Es importante precisar de nuevo, en este punto, que todo el “pacto” de Lydia Cabrera con las afrocubanas de sus cuentos refleja ese animismo y la concepción mágica de la realidad que hay que comprender desde la propia mentalidad africana yoruba, la cultura lucumí perviviente en la Cuba de finales del siglo XIX y principios del XX, que es la que ha dejado mayor huella en sus investigaciones y, por ende, en toda su narrativa.

Como el resto de motivos personificados en *Cuentos Negros de Cuba*, las mujeres se conciben profundamente identificadas con la naturaleza, poseen la misma psique de las fuerzas naturales porque están dotadas de aquel animismo característico de toda cultura primitiva que Fernando Ortiz explica en *Los negros brujos*. Todo lo que nos rodea, el viento, el agua, el fuego, la piedra, todos los seres y fuerzas de la naturaleza quedan con una “vida semejante” a la que concibe el ser humano (Ortiz 1995 [1906]: 44).

Con esa similitud, se construyen unas protagonistas a las que no les sobraré deseo sexual hasta el punto de “soliviantar a los hombres”, estas coquetas y provocativas de fuego y agua a las que veneran tanto seres divinos como seres humanos son Yemayá y Ochún, las auténticas *andrófonas* o matadoras de hombres que rondarán

las tramas de *Cuentos Negros de Cuba* como auténticas Afroditas negras. Un juego literario con el que convertirá a sus *auroras* afrocubanas en recurso recurrente propio. Las evoca porque las ha estudiado bien, pues no olvidemos, como ya hemos ido señalando, que Lydia Cabrera dedicará a Yemayá, la diosa del mar, y a Ochún, la diosa del amor, muchas de sus narraciones y, entre otras, las más de trescientas cincuenta páginas de *Yemayá y Ochún: Kariocha, Iyalorichas y Olorichas* (1996 [1974]), una de sus obras de corte antropológico más hermosas y tardías, publicada en el exilio.

Alrededor del imaginario negro yoruba de estas femeninas y esculturales negras, Lydia Cabrera configurará sus mujeres protagonistas, siempre atribuyéndoles las mismas acciones mágicas, el mismo comportamiento poderoso, aunque en apariencia sean representadas de forma distinta¹⁷⁰. Todas se convierten en sinónimos de Venus: bellezas negras, lunas negras, sagradas negras, *basilis* o reinas negras.

Así, para la mentalidad afrocubana, como documenta la propia Lydia Cabrera, la diosa “criandera del mundo”, la doble africana de “Nuestra Señora la Virgen de Regla”, es Yemayá y “el lector deberá retener siempre que no hay más que una sola Yemayá”, para mejor comprensión:

Reina Universal porque es el Agua, la salada y la dulce, la Madre de todo lo creado. Ella a todos alimenta, pues siendo el Mundo tierra y mar, la tierra y cuanto vive en la tierra, gracias a Ella se sustenta. Se cumplió la voluntad de Dios, y al extenderse el mar y salir las estrellas y la Luna de su vientre, éste fue el primer paso de la creación del mundo. (1993 [1974]: 21).

Por otro lado, *Yeyé Kari*, Ochún concretamente, es la diosa que “infunde y protege el amor” y que “traspasa a sus hijas su «gancho», su sandunga” (Cabrera 1996 [1974]: 118). En *Cuentos Negros de Cuba*, la divinidad orisha tendrá tantos caminos en sus protagonistas como nombres ha podido documentar Lydia Cabrera: *Ochún Yeyé Moró* o *Yeyé Kari*, la más hermosa, eternamente alegre y coqueta, se mira, se pinta y se

170 Para el estudio de los personajes desde sus deseos y funciones en los cuentos, no sólo en la obra de Lydia Cabrera, sino en otros análisis literarios que se requieran, recomendamos entrar en las páginas de Vladimir Propp: *Las raíces históricas del cuento* (1979), *Morfología del cuento* (1977) y *Las transformaciones del cuento maravilloso* (1972).

perfuma, *Ochún Kayodé*, la rumbera dispendiosa y servicial, *Ochún Añá*, la bailadora que hace sonar sus campanillas paseándose por el monte amansando las fieras con su belleza y la de los tambores, *Ochún Yumú*, el aspecto más serio y severo de la diosa, *Ochún Akuara* o *Ibú*, la que vive entre el mar y el río, también la trabajadora y la que atiende a los enfermos (1996 [1974]: 70-71-224).

Si valoramos el patiquín afrocubano de la diosa *Ochún*, en la versión de Natalia Bolívar Aróstegui, se cuenta que:

Ochún [es] mujer de Changó y amiga de Elegguá, quien la protege. Siempre acompaña a Yemayá. Un día Oggún, el herrero infatigable que vive en la manigua, la vio pasar y sintió que se le traspasaba el corazón. Impetuoso y brutal, corrió detrás de la que soliviantaba su deseo decidida a poseerla. Ochún, que estaba enamorada de Changó, huyó asustada. Ágil como el venado, en su loca carrera [...], desesperada, se lanzó al río. Arrastrada por el torbellino de la corriente, llegó hasta la desembocadura donde se tropezó con la poderosa Yemayá, madre de todos los orishas. Compadecida, Yemayá la tomó bajo su protección, y le regaló el río para que viviera. Para alegrarla, la cubrió de joyas, corales e infinitas riquezas. Por eso Ochún vive en el río y quiere tanto a Yemayá. (Bolívar 2008: 167-169)



Fig. 39: “Ochún y Yemayá”.

Por tanto, todos los milagros femeninos de las ficciones de Cabrera, netamente afrocubanos, *ébanos* vivos, aman, se encaprichan, embrujan, sacrifican, embriagan, sueñan, sufren, bailan, chismean, al mismo tiempo que presentan virtudes o maleficios asociados a los avatares de estas inigualables diosas africanas orishas. Lejos ha quedado la visión de la esclava negra o mulata.

La protagonista de “El limo del Almendares” (Cabrera 1989: 145-149), Soyán Dekín, para Cabrera, es la única a la que “el Alcalde dio un bando proclamando que en todo el mundo no había mulata más linda” (Cabrera 1989: 145). Una heroína de la hermosura que, más que mujer, parece el calco terrenal de *Ochún*, la orisha del amor y de las aguas del río.

Esta “habanera, sabrosa; lavada de albahaca para ahuyentar pesares...” (Cabrera 1989: 146) acaba envuelta en un conflicto mortal, por ser la “criatura mejor formada” y “la más graciosa”, como su correspondiente diosa *Ochún*. El final aparentemente trágico de Soyán Dekín ocurre en las aguas dulces del río Almendares porque el celoso de Billillo, quien no soporta verla con otros hombres –igual de locos por ella, su belleza y su olor- le ha urdido una venganza de brujería; Soyán Dekín sintiéndose “presa, aislada en un cerco mágico: sola en el centro de un mundo imperturbable de vidrio” (Cabrera 1989: 146), muere hundida en el río y su “cabellera inmensa” queda flotando “en el agua verde, sombría” (Cabrera 1989: 148). Con la imagen del río concluye el relato, pero la alegoría no acabará “jamás” porque el río es posesión de la diosa *Ochún* y, mediante su magia, la mujer del cuento se hace eterna y regresa cada

noche, la mulata emerge y pasea la superficie, sin acercarse nunca a la orilla. En la orilla, llora un negro... (El pelo de Soyán Dekín es el limo del Almendares). (1989: 149)

Soyán Dekín se corresponde con “la más hermosa entre las bellas”, la *orisha* negra *Ochún*, dueña de la feminidad y del río, el símbolo afrocubano de la coquetería, la gracia y la sexualidad femeninas que Lydia Cabrera rescatará con maestría en más de una ocasión.

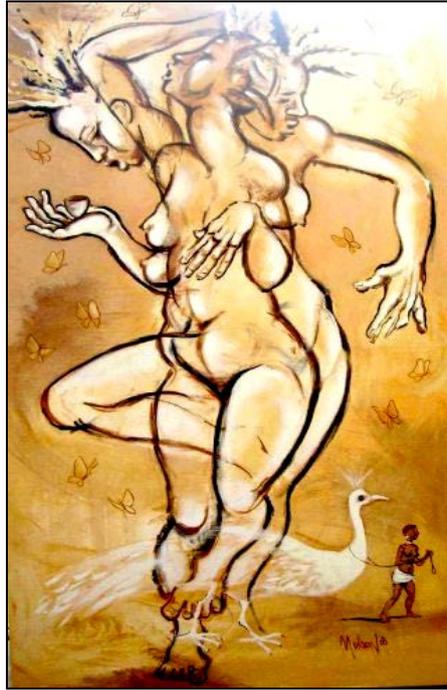


Fig. 40: “Oshún”.

Ese “mediodía”, dentro del relato “Bregantino Bergantín” (1989: 44) es inolvidable; entra en escena una Sanune “del color de la almendra tostada” y, a la vez, mientras la mulata se dispone a mostrar su ofrenda a su diosa, Lydia Cabrera engarza con el pataquí sagrado de Ochún, la *Venus* negra de los yoruba, insertando en la trama detalles del fundamento original de la Regla de Ocha lucumí a Ochún, el pataquín de la “señora de los ríos, de las fuentes, de los lagos” con Ogún, la que un día entró en la selva “para tentar” con “miel” al solitario y salvaje *orisha*:

Porque Ogún era el hombre de la selva que vivía en soledad. Tan sólo, que era la selva misma. No conocía más que a los animales —los ojos de su perro— y las yerbas. Si veía criatura humana se escondió. Y Ogún era virgen. Un día se entró en la selva una mujer; aquella mujer era Ochún (la Caridad del Cobre) señora de los ríos, de las fuentes, de los lagos. Y Ochún quiso tentar a Ogún en su soledad y apoderarse de él. Era su misión. Ochún lleno de miel a “ibá” (la jícara) y Ogún estaba metido en el tronco de un árbol, y ella dando vueltas, bailando en torno del árbol, le cantaba a Ogún: —“Iyá oñí oñí abbé Chketé oñí o abbé”. Y Ogún, al fin, sintió deseos de verla, por saber si era como la veía en

el canto; salió rasgando el tronco y al mostrársele, Ochún le frotó los labios con la miel (oñí); que Ogún, en su boca aquella dulzura repentina, fue amansado detrás de Ochún y se lo llevó atrayéndolo, esquivándolo, encantándolo, lejos de la selva. (1989 [1940]: 44)

El pasaje va cargado de una sensualidad que se vierte desde esa mezcla de *tropo* literario y la propia mitología afrocubana de la *oricha* Ochún que Lydia Cabrera suele colar casi intacta; veamos, al respecto, otro instante de sus apariciones en los *Cuentos Negros*:

Ochún se baña en el río; cuando sale del agua, provocadora y altiva, ha de hallar una bandeja de oro con las más exquisitas golosinas. El que sabe adorarla le lleva frutas al río... A veces, Ochún rema en su barca, tocada con su corona de calabaza. Si por descuido o ignorancia su devoto deja la ofrenda en cualquier parte, lejos de la orilla, se encoleriza y mata. Sanune le dio naranjas de china y dejó caer al fondo cinco monedas de cobre. El sol estaba en mitad del cielo, exactamente. (Cabrera 1989 [1940]: 48)

Siendo muy fiel a la fuente que escuchó y documentó, el mismo *pataquín* de la diosa quedará rescatado y publicado, años después, dentro de la obra *Yemayá y Ochún* (1996 [1974]), donde se aprecia la incorporación de la fuente antropológica que había ido documentando en sus entrevistas de campo; aquí, como muestra traemos ese fragmento casi íntegro:

Ogún hacía mucha falta en Ilé Ifé. ¿Qué nos hacemos sin los hierros? Se quejaba Olofi, ¿qué va a ser del mundo si Ogún no aporta sus herramientas, madres del progreso? ¡Y a Ogún nadie era capaz de sacarlo del monte! Elegguá no logró convencerlo; las mujeres fueron a tentarlo, pero salvaje y desconfiado, huía de ellas y se internaba más lejos en la manigua. Ochún declara que ella lo sacará del monte y lo llevará al pueblo. Llenó una jícara de miel, se ató cinco pañuelos a la cintura y sonando sus cinco manillas de cobre llegó donde estaba Ogún, que al verla corrió a esconderse bajo unas zarzas. Ochún canta. La voz de

Ochún es tan dulce que Ogún se queda quieto escuchándola. Se arriesga a asomar la cabeza y ella, rápida, le unta en los labios un poco de oñi, de la miel. Esta operación de ofrecerle, rehusarla y untarle la miel, que Ogún se lama con delicia, la repetirá Ochún durante cinco días, “oñí lo endulza”. Al fin se va tras ella embelesado. (Cabrera 1996 [1974]: 74-75)

En otro orden de análisis, Eliana Rivero recuerda que la representación mitológica de la orisha Ochún siempre ha despertado en los artistas imágenes de una seducción prodigiosa, algo que el cine ha podido recrear majestuosamente como, por ejemplo, en la película cubana *Cecilia* de Humberto Solás (1982)¹⁷¹, protagonizada por Daysy Granados, Imanol Arias y Raquel Revuelta, y ambientada en la ciudad de La Habana, en la década de 1830, donde podemos descubrir desde la primera “impactante imagen visual de la película” la representación de una “Ochún”, papel que también interpreta Daysy Granados, “en un baño ritual de miel” descomunal y muy sugerente (Rivero 2005: 95).

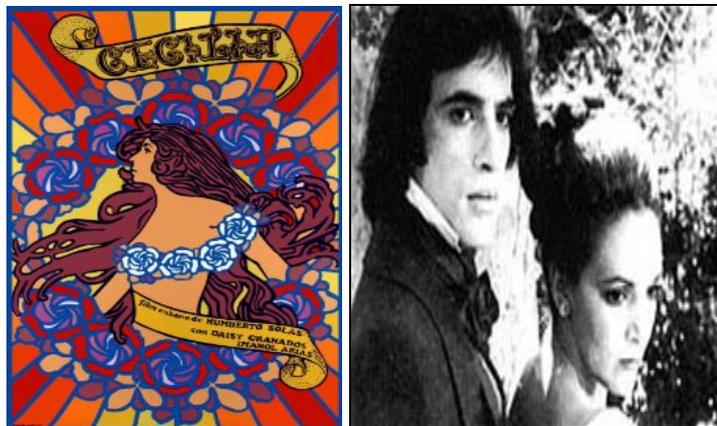


Fig. 41: “Cartel película *Cecilia*” y “Fotograma con Imanol Arias y Daisy Granados”.

Las mujeres cabrerianas, como plantea Mariela A. Gutiérrez, escogen sus destinos “de amor, protección, alimento, maternidad y fertilidad”, para subir “un segundo peldaño en su extraño camino liberador”, algo que las eleva a una mitología

171 La cinta del director cubano Humberto Solás participó en el Festival Internacional de Arte Cinematográfico de Cannes de 1982.

donde “el sacrificio simboliza la transmutación” a otra dimensión espiritual superior (1997: 85), donde la moralidad humana no existe.

A este respecto, Odette Casamayor añade, por otro lado, que en su papel de “hembras plenas” y sensuales, estos personajes llevan “vidas cubiertas de un simbolismo que no ilumina los senderos de la moral en uso” (2001); así pues, responden a otro ordenamiento cósmico de la realidad y, en consecuencia, se convierten en mujeres místicas capaces de andar y desandar un mundo propio creado por Lydia Cabrera.

Ante el sacrificio o la entrega, las protagonistas de *Cuentos Negros de Cuba* no se detienen. Tampoco lo hace la negra por la que suspiran los dos protagonistas varones de “Los compadres” (Cabrera 1989 [1940]: 90-111), cuando decide divertirse con su amante “a costa del tonto” de su marido. Tras la muerte repentina de su esposo Evaristo, destacamos el pasaje sobrecogedor donde la escritora describe el pánico de la negra Dolé que “nunca se sabe sola, a solas” porque, con frecuencia, presente de noche, a su espalda, la “tenacidad” de la “presencia” del “alma de Evaristo”, el espíritu del *cornudo* difunto que la persigue desde ultratumba por no haber respetado el luto:

Dolé escucha ruidos inexplicables. Pasos alterados recorren la pieza [...] Golpes secos, de nudillos en las maderas. En la puerta, en la mesa; en las vigas, muy fuertes, de maza. Cuenta uno, dos, tres; y dan de prisa y tan repetido que pierde la cuenta [...] El bastidor de la cama chirría, cuando se va a acostar, cediendo a un peso que no es el suyo. Un frío se estampa sobre su espalda. Se tapa y la destapan. Le dan un soplido en la oreja. [...] Cuando se consume la vela, la oscuridad se aprieta; la noche del cuarto respira angustiosamente. Nada duerme. (Cabrera 1989: 106)

Llegadas a este punto, la virtud de la faceta narradora de Lydia Cabrera que destacamos será, ante todo, ese particular estilo para hacer imposible, a veces, la separación entre lenguaje y acción, su singularidad para fundir letra y magia en una “síntesis temblorosa de religión y poesía” (Castellanos y Castellanos 1994: 110), que inunda todos sus personajes, también los femeninos, y toda su cuentística desde la primera obra *Cuentos Negros de Cuba* a la posterior narrativa.

Sirva de ejemplo el “aquelarre literario” (Castellanos y Castellanos 1994: 110) que se desprende del soberbio cuento sobrenatural “La Jicotea Endemoniada”, dentro de su obra cuentística *Ayapá. Cuentos de Jicotea* (2006 [1971]: 111-122). En esas páginas se puede leer una auténtica orgía de la magia más bruja en plena noche revuelta de abismos, de duelos, de muertos extraviados, de “asquerosos fetos verdes escalando muros”, donde iba borracho, “con risas, aullidos, dientes, alas y palabras rotas, el viento oscuro”; en esa noche del “Diablo” y de ángeles caídos por fin, se alza una voz “del amanecer de Dios”, la voz de “los Ángeles del despertar”, la voz de Chakumbe, una voz contra el “Espíritu Malo”, que aparece para ahuyentar a “la chusma revuelta y desatada del otro mundo” esa ultratumba que regresa a las cazuelas y calderos de los brujos literarios cuando Lydia Cabrera la invoca. ¿Cómo seguir para justificar la recurrente simbiosis de metáfora con mito en la toda la obra de la autora? Basta con buscar el final de este relato en las páginas de *Ayapá* y se comprobará la magistral ambigüedad con la que Cabrera manipula siempre lo documentado con lo onírico:

Y allí se estuvo la casa hasta que le faltó el sostén de aquella voz que le hacía creer, a ratos, en la realidad de su existencia. Jicotea fue la dueña venturosa de la laguna. Sólo que andando el tiempo, a su gran sorpresa, la abandonaron de improviso garzas, yaguasas, flamencos, corúas, marbellas y sebiyas. Desaparecieron los peces y las plantas, y los Güijes, los ligeros duendes de agua dulce, filtrándose por una grieta, se escondieron en la tierra buscando por venas subterráneas el nacer de algún río. Ya no espejó más el cielo, las nubes, las estrellas, la Luna, que atraía a sus orillas las rioladas silenciosas, los entes más pálidos de la noche. La Laguna comenzó a reducirse hasta ser una gota de rocío a punto de desprenderse del corazón sin perfume de una flor ambarina. (Cabrera 1996 [1971]: 121-122)

De ahí la evidencia que demuestra el empeño continuo y recurrente de Cabrera por dar ese carácter mágico religioso a todas sus narraciones, esa necesidad de afirmar el tono y sabor afrocubanos de las mismas, pues “—como sabemos—”, en la obra de la autora cubana, “lo numinoso pasa por el eje mismo de la existencia del negro y lo permea en todas sus expresiones vitales” (Castellanos y Castellanos 1994: 111).

Por otro lado, aferrándose conscientemente desde la ficción a este Olimpo nuevo liberado, Lydia Cabrera puede cerrar accesos hacia otros aspectos de la vida de los negros cubanos. En sus cuentos, como ya hemos señalado, *no hay protestas ni reivindicaciones*, no caben en el mundo simbólico de la escritora cubana “amiga del misterio y de la fantasía” (Inclán 1987: 119).

En este cosmos cabreriano, donde las contradicciones y angustias de la vida cotidiana (no sólo de las mujeres) se resuelven en un constante fluir de magias, no hay cabida para la problemática racial o la sexual, ni tan siquiera mediante la crítica jocosa que Cabrera sostiene en textos de años posteriores como éste discurso que reproducimos íntegro:

He aquí una lista de asociaciones femeninas bautizadas o adjetivadas, como sea más correcto decir, por el íntegro y amable misógino que nos la envía:

Asociación de Mujeres de Algodón Mielado.

Asociación de Tontonas Blandonas.

Asociación de Mujeres de Tierra Cocida.

Asociación de Mujeres de Pelo Largo y Cintura Cimbrenña.

Asociación de Mujeres Gardenias. (Muy exclusiva).

Asociación de Mujeres Teñidas de Negro y Adornado el Cabello con Flores

Marchitas del Cementerio.

Asociación de Mujeres en Paisaje de Mar y Palmeras.

Asociación de Mujeres Tipo Incubadora.

Asociación de Mujeres Palanganoides,

Asociación de Mujeres Glutinosas.

Asociación de Mujeres Totalmente Oseas.

Asociación de Mujeres de Noche y Guayaba.

Asociación de Mujeres Almendra Tostada y Sonrisa Prometedora.

Asociación de Mujeres Papihondas y Culipandallonas.

Asociación de Mujeres Sabihondas, Elocuentes y Constructivas.

Asociación de Prostitutas Filántropas. (Cabrera 1993: 72)

Tal como la autora entiende la “armonía en la vida social de sus «negros»”, las mujeres negras y mulatas de los *Cuentos* serán ajenas a la definición del pecado del que son víctimas comúnmente, “su afán seductor no podrá entonces ser juzgado” y conformarán un paraíso infinito, enteramente sometido a la fuerza del dominio orisha (Casamayor 2001). También estarán sujetas a una moralidad interna elaborada por la voz de la narradora omnisciente que la escritora practica y, desde ese empoderamiento creador, el universo de bellezas femeninas de Cabrera apuntará siempre hacia el profundo misterio que respetan y profesan. Así actúa, entre otras protagonistas, aquella “Sanune” del relato “Bregantino Bregantin” (1989 [1940]: 37-52), la simbólica madre que no es virgen, pero que se parece a la Madre cristiana y Virgen María, en su papel de mujer que engendrará al salvador del “reino de Cocosumba”, totalmente sometido a la voluntad del personaje “Toro”. En una vasta y rica mitología que domina la autora, donde mezcla y sincretiza a su antojo la tradición criolla con la tradición bíblica, la femenina protectora Sanune, bajo la mirada analítica también de Josefina Inclán, vivirá

en un cuento africano con el color de almendra tostada de su piel criolla que ya no es de azabache como la de los dioses que venera y que su madre le legó en herencia. Se le ve humilde y seca de cuerpo. Aparenta sumisión pero es terca y es rebelde [...] Ella es la creadora, la madre que salva la raza con la ayuda de los orishas y da al mito —mito ella también— un héroe nacido para redimir esclavitud. Sanune, con su belleza interior y sus nobles anhelos es un símbolo: el de la madre creadora de destino. (Inclán 1987: 110).

La misma simbología afrocubana que yace en todo lo humano y en lo extraordinario de sus narraciones donde es capaz de verter su crítica más ácida de tintes antiimperialistas y donde el rol femenino no sólo es fundamental, sino que puede resultar tan enigmático como en aquel final de otro de sus cuentos más tardíos, “El sabio desconfía de su misma sombra” donde “Un hombre cree que una mujer es

realmente una mujer”, al mismo tiempo que “una mujer está segura que un hombre no es más que un hombre. ¡Y nadie sabe lo que se esconde en un disfraz humano...!” (Cabrera 1972: 137).

Al respecto de estas intersecciones donde la ideología femenina de la Lydia Cabrera más oculta se muestra, la lectura de género más reciente de Mabel Cuesta subraya que es precisamente el pensamiento antropológico quien sustenta la expresión de sus deseos prohibidos y le permite dar voz “a saberes marginales tan proscritos como la cultura africana en Cuba y el deseo homoerótico femenino” (Cuesta 2015: 18). Para Cuesta, además, la asociación obvia entre deseo lésbico y antropología en Lydia Cabrera “ha rondado con naturalidad” a todas las personas que han abordado su narrativa, la misma libertad espontánea con la que “al final de sus días, mirara a María Teresa de Rojas ignorando a la cámara indiscreta” que las inmortalizara y “fuera a buscarlas a alguno de sus modestos apartamentos en la ciudad de Coral Gables, del condado de Miami Dade”. Como señala adelante Cuesta:

si tomamos esa foto correspondiente a sus últimos años de exilio como el momento en que cristalizan tanto sus relaciones homoeróticas como su trabajo antropológico, convendremos también en que para desembocar en este momento “esa mirada sosegada”, se ha de transitar antes por una serie de escollos de los cuales solo la ponen a salvo las alianzas con amigas y amantes. (Cuesta 2015: 13)



Fig. 42: “Titina y Lydia Cabrera, casa de Coral Gables, Miami”.

Lydia Cabrera se sorprendería comprobando que las precursoras negras de los *Cuentos* conforman un arquetipo que se ha ido transformando, abriendo caminos, casi noventa años después. Aunque claro está, esos espacios los inauguran también escritoras como Mercedes Matamoros (1851-1906), medio siglo mayor que Lydia Cabrera, quien participó “al modo literario en el combate por abrirse paso en la sociedad cubana” (Poumier 2011: 24). El pensamiento negro cubano recogido en la compilación de María Poumier reconoce la poética valiente de Mercedes Matamoros, la *Safo* negra, muy admirada, entre otros, por José Martí, quien leyó sus poemas en el Liceo de Guanabacoa en una época hambrienta de militancia y derechos para la mujer negra (Poumier 2011: 24).

Aquella primera mitad del siglo XX la literatura cubana regaló una sensibilidad femenina nueva con escritoras de la altura de Dulce María Loynaz (1902-1997) o las contemporáneas poetas Fina García Marruz (1923) y Carilda Oliver Labra (1924), artistas distintas a Cabrera pero con expresiones de una feminidad que, en palabras de la investigadora Irina Bajini, “muestra elementos sociales liberadores que son punto de partida” para el tópico de la *mulata cubana* como “una constante de transformación, susceptible de derivaciones y metamorfosis” (Bajini 2012:17).

Tanto es así que algunas de las *afroescritoras* surgidas a partir de la década de los 50, con unas estéticas y unas psicologías narrativas algo alejadas de la mirada cabreriana, han continuado impulsando, sin embargo, la figura de la mujer negra, esta vez, desde la doble perspectiva racial y de género, con voces tan destacadas como la de la escritora afrocubana Inés María Martiatu (1942-2013), recientemente fallecida, autora del ensayo *¿Y las negras qué? Pensando el afrofeminismo en Cuba*¹⁷². Las *afrofeministas* reivindican en la América contemporánea la presencia de esa negra que ha formado parte de la historia, a veces, invisible, una mujer que no se ha olvidado ni de su primera esclavitud ni de sus raíces, como defiende Martiatu:

La historia de las mujeres negras y mestizas en Cuba y en toda la diáspora,

172 Las palabras de *¿Y las negras qué? Pensando el afrofeminismo en Cuba* recibieron la Mención Especial Premio Casa de las Américas del año 2012 en la categoría Premio Extraordinario de estudios sobre la presencia negra en la América contemporánea.

como sabemos está marcada por la procedencia del continente africano, por la esclavitud y por último por el proceso tanto económico, como cultural que ellas sufrieron quedando relegadas por su condición racial y de género en una situación de subalteridad en la sociedad colonial como esclavas o libres. No es lo mismo un negro de descendencia africana o descendiente de blanco, como los hay en Cuba. Ni siquiera los negros y negras de origen yoruba, bantú, arará, caribeño-inglés o franco-haitiano responden a las mismas realidades socioculturales, pero todas somos hijas de la diáspora. Sí, todas mujeres negras y todas afrocubanas. (Martiatu y Rubiera 2011: 42)¹⁷³

Desde ese enfoque, las afrocubanas de la “diáspora cabreriana” no denuncian invisibilidades ni muestran el color de sus voces, se mantienen en un cosmos de ficción que da prioridad a la belleza afrocubana en su latitud más mística, antes que otros intereses. Y no reivindicar porque Cabrera se mantuviera ajena a esos planteamientos de corte, digamos, feminista. De hecho, en una narrativa posterior, como en *Consejos*, *Pensamientos* y *Notas de Lydia E. Pinbán*, existen fragmentos donde la escritora vierte la miel de una feroz ironía para criticar a una sociedad que sigue perpetuando la imagen de la mujer objeto:

Las lenguas viperinas de una ciudad cubana, al nombrar a cierta dama, nunca dejaban de dedicarle este juicio para ponernos en autos:

Puta su madre
Puta su abuela
y su tía.
¿Cómo no había de ser puta
si nació de putería?

Los conceptos de la moral han variado o no se ponen en práctica. El honor de los hombres se medía por su reputación. La honra de las mujeres por la

173 *Afrocubanas. Historia, Pensamiento y prácticas culturales*, de Inés María Martiatu y Daysi Rubiera presenta, en sus 408 folios, ensayos y artículos de notables intelectuales afrocubanas que nos acercan a planteamientos y enfoques femeninos poco tratados o realmente desconocidos sobre la historia y cultura cubanas, todas aportan la visión de una Cuba negra o mestiza, hasta entonces invisible para el mundo dominante.

inflexibilidad de sus piernas. (Cabrera 1993: 64)

Volviendo la mirada a las protagonistas de sus primeros *Cuentos*, las “lindas” que dibuja Cabrera se alzan por encima de veredictos populares banales, sobreviven en armonía con lo que las rodea mediante el *aché*. Humanas y espíritus, humanas y orishas se comprenden, van juntas y envueltas en la mitología de las leyes sobrenaturales que representan, aceptan sus destinos narrativos *extraordinarios* porque la cultura primitiva de la que hacen alarde es, de por sí, un “fantástico” refugio “secreto para alcanzar la inmortalidad” (Gutiérrez 1997: 122).

En otra perspectiva feminista y actual, esta vez de la *Diosa* como símbolo de belleza, fuerza y poder, la obra *La Diosa y el poder de las mujeres. Reflexiones sobre la espiritualidad femenina en el siglo XXI* (2012) recoge una interesante compilación de los estudios que se están planteando a cerca del tesoro cultural del mito de la Diosa y de cómo las distintas corrientes y colectivos de mujeres están formulando y recuperando, desde el discurso académico, la simbología para el retorno de la *Diosa* en la espiritualidad feminista.

En estos planteamientos, se insiste en recuperar la cultura de la *Diosa* que dignifica el poder femenino benéfico y creativo de la mujer sacerdotisa o *bruja* de todos los tiempos; se reanuda esa desinhibición del cuerpo femenino y la libertad erótica “que las religiones masculinas han perseguido y castigado como el más importante de sus anatemas” (Simonis 2012: 33), la “afirmación positiva y gozosa del cuerpo de la mujer y de sus ciclos” como un símbolo de poderes fundamentalmente cósmicos (Simonis 2012: 39).

En 1936, las afroditas negras de Lydia Cabrera ya eran estas cósmicas y mensajeras que entregaban sus sensualidades divinas para desatar los encantamientos. Lo mismo que la actual cultura feminista de la espiritualidad plantea, los cultos antiguos, tribales, de las musas cabrerianas se enredan entre los *Cuentos Negros*. Sus mujeres son bellas, “parejeras” y amorales con encanto, “cucarachas locas” y a veces “haraganas”, como la negra Dolé que “no era mala, pero no era fiel [y] todos los hombres la apetecían y el que menos le gustaba era el suyo”; mujeres exóticas pero cabales, inteligentes, avisadoras, conocedoras de las reglas que rigen el Panteón cubano, como la vecina de Juana Pedroso que para evitar que la “mulata que parecía de ámbar”

enamorara al marido fue diciendo:

mi negro y yo [...] estamos casados, sacramentados al estilo de los blancos. Nos casó con cura la Señora nuestra ama, allá en la capital. Y... ¡con sacramento no se juega! Si se le falta, se sufre para morir, y en el hoyo, aunque sea debajo de una cruz, se morderá la tierra. Con que si la mulata se me lleva a José María [...] ni armaré escándalo; pero juro que la haré andar hasta que encuentre a Apopoito Miamá! (Cabrera 1989: 131)

Al respecto, cabría plantearse si estas musas cabrerianas de *Cuentos Negros* que se erigen a sí mismas y se prefieren por encima de todo lo que existe, entroncan también con la imagen de la mujer que Rosario Castellanos presenta en los ensayos de su obra *Mujer que sabe latín...* (1995a [1973]), donde la escritora mexicana insiste en esa gestión identitaria que recurre a otras fuentes y no se deja “atrapar en la vieja trampa del intento de convertir, por un conjuro silogístico o mágico, al varón mutilado —que es mujer según santo Tomás— en varón entero” (R. Castellanos 1995b [1973]: 19).

La mujer que muestra Lydia Cabrera también posee esa fuerza que describe Rosario Castellanos “a la que no doblega ninguna coerción”, un poder que rompe los moldes impuestos “para alcanzar su imagen auténtica” donde es capaz de consumarse y consumir lo que le rodea (R. Castellanos 1995b [1973]: 20).

Las diosas de ébano de Lydia Cabrera “pese a todas las técnicas y tácticas y estrategias de domesticación” como denuncia también Rosario Castellanos, “usadas en todas las latitudes y en todas las épocas por todos los hombres” (1995b [1973]: 20), tienden siempre a ser mujer, giran en su propia órbita jóvenes e inquietas, se desnudan y se adentran “en el agua” sin “vergüenza”, orishas que cuando les rodean “la cintura” provocan los hechizos “¡sí seño, yáyabómbo, ayáyabón!”, y “abren las flores de cactus, milagrosas”, como la mujer de las “joyas de agua, rotas” del cuento “Suandénde” (Cabrera 1989: 150-154).

Los personajes femeninos de Cabrera son seres de auténtica androginia cuento a cuento, en su maravilla e imaginación. No sólo por la ambigüedad de unos protagonismos asexuados, como ha sugerido Rosario Hiriart (1989: 26), de dioses-

diosas como Changó, también conocido como Santa Bárbara, a quien le gustó Ochún, la mismísima Caridad del Cobre, sino también porque responden a los dos orígenes de Cuba, las dos razas que corren por las venas blanquinegras de las gentes afrocubanas. “La prodigiosa Gallina de Guinea” (Cabrera 1989 [1940]: 173-180) presenta tantas alusiones a la época de la colonia, como las voces en lucumí “Isé Kué Ariyénye! Isé Kué Ariyénye!”, de la rumba Mambisa de la astuta Gallina negra con “garganta de plata” que dejó plantada a toda la colonia, reyes de España y Colón incluidos, después de levantarles los cuartos.

La constante híbrida de Cabrera se percibe desde el primer cuento que abre los relatos negros, “Bregantino Bregantín”, donde la escritora juega con el léxico para recalcar la imagen machista del personaje Toro, “no hay hombre en el mundo más que yo” frente a un pueblo donde Toro somete a sus gentes y sólo deja vivas a las mujeres. Así, el pasaje donde se permite insinuar la primacía del universo femenino eliminando “del lenguaje corriente” de la región de Cocosumba, el género masculino:

Por ejemplo: allí se hubiera dicho, que se clavaba con la “martilla”, se guisaba en la “fogona” y se chapeaba con la “macheta”. Un pie, era “una pie”; así la pela, la ojo, la pecha, la cuella —o pescueza— las diez dedas de la mana, etc. Nadie se hubiera referido al Cielo, sino a la “Ciela”; Ciela abierta... (Cabrera 1989 [1940]: 50)

De este modo, Lydia Cabrera tiende a perfilar unas musas negras que recurren a otros testimonios nada contemporáneos y se hunden en el pasado —porque en el pasado se alimentan todas las raíces. La genética de sus afrocubanas tiene una densidad metafísica muy parecida a los arquetipos de mujeres por las que desfila la hilada prosa de Rosario Castellanos en “La mujer y su imagen”, esas:

monjas que derriban las paredes de su celda como Sor Juana y la Portuguesa; doncellas que burlan a los guardianes de su castidad para asir el amor como Melibea; enamoradas que saben que la abyección es una máscara del verdadero poderío y que el dominio es un disfraz de la incurable debilidad como Dorotea y

Amelia; casadas a las que el aburrimiento lleva a la locura como Ana de Ozores, o al suicidio como Ana Karenina, después de pasar, infructuosamente, por el adulterio [...] prostitutas generosas como la Pintada; ancianas a quienes los años no han añadido hipocresía como Celestina; amantes cuyo ímpetu sobrepasa su objeto... como todas. Cada una a su manera y en sus circunstancias niega lo convencional, hace estremecerse los cimientos de lo establecido. (1995b [1973]: 20-21)

Las mujeres de los *Relatos negros*, igualmente, serían capaces “de alarmar espíritus de la moral dominante” (Casamayor 2002), pertenecen al *monte*, al paraíso infinito sin pegado original, siempre protegidas por la mirada del *aché*, el aliento divino, pues, como explica la propia Cabrera, al igual que los hombres,

las Iyalochas [sacerdotisas] fueron en Cuba depositarias de la cultura de sus antepasados, conservada en los Cabildos de la colonia. Gozan de tanta autoridad como el Babalocha, y es que la mujer lucumí nunca estuvo en situación de inferioridad con respecto al hombre, nos aseguraban los viejos, “y el que le faltaba el respeto o maltrataba a una mujer” lo consideraban un canalla. (1996 [1974]: 236)

Ellas son la mismísima naturaleza africana encarnada en feminidad que “han de salvaguardar la especie”, a la que la humanidad debe la vida, “y no sólo el género humano, pues criatura existe en la tierra y en el agua, ¿no es así? nace de una madre” (Cabrera 1996 [1974]: 237). He aquí el tejido que compone la naturaleza femenina del relato, una vez más, “Bregantino Bregantin”, donde todo en Cocozumba era “nada más que mujeres” (Cabrera 1989 [1940: 49).

Todas representan blancas, negras y mulatas de una sensualidad firme, poderosa, que trasvasa la condición de género. Cuando Rosario Hiriart, en su obra *Lydia Cabrera: vida hecha Arte* (1978), le pregunta directamente a Cabrera “¿qué opina usted sobre el movimiento internacional en favor de los derechos de la mujer?”, no titubea a la hora de expresar lo que supone para ella la desigualdad, una postura totalmente alejada de la

militancia de los movimientos feministas de entonces; incluso narra un hecho sucedido años atrás cuando “una sufragista” se había molestado porque a Lydia Cabrera se le ocurrió decirle que:

una mujer podía ser tan capacitada como un hombre; igual al hombre no, porque nunca había visto a un hombre embarazado. Me dicen que es muy justo lo que piden, lo creo así, de acuerdo, ¡pero que no pierdan su feminidad! (cit. p. Hiriart 1978: 173)

La evidencia anterior revela un planteamiento de Lydia Cabrera que entronca con algunas de las convicciones nacidas a partir de los años setenta del pasado milenio, cuyas ideas rechazan, nos recuerda Angie Simonis, “la conveniencia de una lucha por la igualdad con los hombres porque equivaldría a ser iguales a quienes las oprimen” (2012: 31). Esta tendencia al esencialismo biológico validará años después al llamado feminismo cultural estadounidense (Mary Daly [1928-2010] y Adrienne Rich [1929-2012] podrían identificarse como dos de sus veneradas catalizadoras), quienes dirigen sus argumentos y esfuerzos a que la teoría y la praxis feminista “no exija cambiar a las mujeres, sino al mundo que las circunda, mejorando sus condiciones bajo el patriarcado”, manteniendo las diferencias entre los géneros desde una contracultura femenina “que penetre en el tejido social, basada en la censura de la masculinidad y la valoración de los rasgos femeninos” (Simonis 2012: 32).

Y claro, desde este enfoque de *otros cuerpos que importan* más reciente, el análisis se nos amplía estableciéndose un código femenino ajeno a los profanos que no es perceptible a un planteamiento más superficial. Igualmente que algunos de sus relatos quedan insertados en total simbología esotérica orisha y sólo se concibe el total significado de la magia afrocubana que esconde su prosa relacionando esos códigos, como hace Cabrera en el cuento “Osain de un Pie” (Cabrera 1989 [1940]: 167-172), un homenaje a los orishas más brujos que existen, el relato Walo-Wila (1989 [1940]: 60-63) esconderá, en tan sólo tres páginas, un cifrado connotativo que puede leerse en clave posmodernista y anti-identitario de *mujeres raras centradas en mujeres*. La propia cosmogonía afrocubana que concibe una ética divina distinta a la de los humanos, que

no establece juicios y tiene sus propios derechos, sirve de aliada perfecta para que Lydia Cabrera pueda trasmutar su propia identidad periférica.

La puerta queda entreabierta a una percepción singular de su narrativa, también en los primerizos *Cuentos Negros*, desde donde podemos intuir ese civismo cabreriano tan particular que ha permanecido oculto, invisible a lo largo de su trayectoria. En palabras de José Quiroga, se trata del propio “decir y deseo lésbicos” que busca “trazar coordenadas en paralelogramos más o menos equivalentes” donde “raza, sexualidad y culturas están incrustados uno dentro del otro” (Quiroga 1999: 91), y donde pueden sobrevivir, entre otras, las *mucho más que hermanas*, Walo-Wila y Ayere Kénde, que esperan al pretendiente adecuado en el brevísimo cuento “Walo-Wila”.

Si salimos a ese balcón, como lo hace la hermana “Ayere Kénde -o Kénde Ayere-” y observamos que la otra hermana “Walo-Wila, vivía, moría detrás de las persianas entornadas” (60). Si, además colocamos “dos codos en el barandal” para tomar “el fresco de la tarde que venía del mar”, podríamos *entender* que esas dos hermanas son la una para la otra.

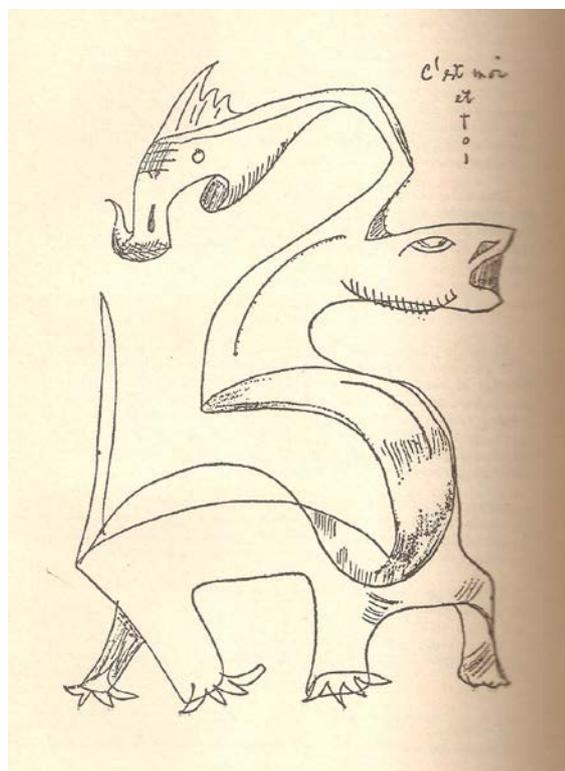


Fig. 43: “Dibujo de Lydia Cabrera”.

Entre la ambigüedad sexual del inicio y el conjuro afrocubano con que *termina* el relato, los códigos aparecen tan fugaces que podríamos pasarlos por alto en una primera lectura de esas escasas páginas. De entrada, el primer visitante que se acerca por debajo del balcón, es un surrealista “caballo de madera y música” *que tiene sed* (60).

¿Quién es ese *caballo*? En argot orisha, Lydia Cabrera documenta en su obra *Los animales en el folklore y la magia de Cuba* (1988), que los orígenes “animistas” del caballo son españoles (hoy “caballo” se le dice en Cuba al hombre portentoso, al guapo y fecundo) y que además “son agoreros. Anuncian una desgracia si se detienen frente a la casa en que ésta va a ocurrir” y “tienen mediundidad. Ven a los muertos, que en ellos cabalgan con frecuencia” (1988: 70). Toda una premonición porque bajo ese balcón van a desfilar varios pretendientes y ninguno tendrá la suerte de conocer a la hermana escondida, a Walo-Wila.

Realmente este caballo de madera, Pide “un poco de agua” y Ayere, quien “tenía copa de oro”, la llena de agua y le da de beber, a lo que el caballo responde que jamás había visto “una copa tan preciosa”. Qué juego insinúa ese gesto, a qué copa se refiere, qué hermetismo se puede mover detrás de una palabra que encierra un significado totalmente connotativo donde copa=cuerpo de mujer=pureza, se corresponden.

Ayere ofrece su *copa*, pero convencida de que “más bella, mucho más bella” es su hermana Walo-Wila. Un desfile de animales, a cual mejor, fieles representantes del esoterismo afrocubano animista en potencia, caminan bajo la mirada de Ayere y ninguno consigue cruzar el umbral de las persianas donde se oculta Walo-Wila. Y todos los que pasan,

Pasó Hombre Chivo, Hombre Toro, Hombre Morrocoy. Pasó Hombre Tigre, Hombre Elefante, Hombre León. Tenían sed. Cuando Ayere Kénde les brindaba su copa de oro fino, todos alababan la copa y ella decía: “Más bella, mucho más bella es mi hermana invisible.” Y todos la querían ver, pero cantaba Walo-Wila; cantaba una sombra detrás de las persianas: ¡Ay que yo soy fea, que yo soy tuerta, que soy gambada, que tengo sarna...! Y se alejaban con desprecio. (Cabrera 1988: 61-62)

Dos hermanas que juegan a que el otro sexo las repudie. La una en el balcón, a la luz de quienes la miran, la otra en la sombra, con una “identidad” oculta, al margen de lo que ocurre al “otro” lado de las persianas; ese “balcón”, metáfora de la vida pública, el escaparate donde mostrarse, el lugar que representa las apariencias sexuales impuestas por una época de mujeres sólo destinadas a casarse, el “balcón”, un entorno hostil a la femenina lésbica, un entorno contrario a mostrar las libertades sexuales y los deseos de las raras, los “raros” que esconden su identidad periférica en la otredad de las máscaras, de las cortinas.

Tampoco deberíamos pasar por alto, en este punto, las ya citadas existencias condicionadas, tanto la de Lydia Cabrera como la de la escritora Teresa de la Parra, tan encadenadas a la familia tradicional burguesa a la que ambas pertenecen. Una familia, al menos la de Teresa, que no compartió las identidades periféricas entre las escritoras ni su relación explícita nada convencional, prohibida por los condicionamientos y prejuicios de su clase social.

Teresa de la Parra, como en la vida misma que llevó, podría embelesar en ese cuento de Cabrera a los pretendientes desde el balcón porque ella parece Ayere, posee una singular belleza, y tiene su “copa de oro”, un *pedigrí* que nos recuerda aquellas descripciones que hacía de ella, en sus cartas, la escritora chilena Gabriela Mistral.

Además, en “Walo-Wila”, se mezclan el español y el lenguaje nativo lucumí, el que Lydia Cabrera ha podido estudiar bien y al que ha accedido directamente, reflejando en esas páginas la nueva lengua del afrocubano. No se olvide en este punto, que los pasajes en lucumí de Cabrera, siempre caen en los momentos donde se producen los trances, se convocan los orishas, se presentan los conjuros de las magias que existen en la literatura de todos los *Cuentos Negros*. Recuérdese los ruegos del negro Serapio, antes esclavo, quien iba huyendo de la miseria abrumadora y, tras soñar que estaba dentro de una calabaza que calmaría su hambruna, marcha al monte a buscar un calabazar; allí le implora a Dios y a “La Loma de Mambiala” (Cabrera 1989 [1940]: 112-123) en su español deformado, su jerga propia de la mezcla lingüística afrocubana, que aparezca la calabaza mágica:

¡Dámela, Mambiala, Mambiala!

¡Ay, Dio Mambiala!

¡Yo pobre, Mambiala!

¡Ay, Dio Mambiala!

¡Yo se muere de hambre, Mambiala, Mambiala! (Cabrera 1989 [1940]: 114)

En “Walo-Wila”, la mezcla de los restos del nativo con el español no sólo refleja “la nueva lengua del africano”, según apunta Sara Soto, con esas palabras indescifrables Lydia Cabrera llena de “poder mágico” el canto de la propia Walo-Wila, quien espanta a todos sus pretendientes con la fuerza sobrenatural que va encerrada dentro de cada palabra (Soto 1988: 60). La hermana que vive oculta canta, como en un trance, invocando a los *santos* negros para que no exista hombre que pueda interferir en su mundo, ese lugar “detrás de las persianas entornadas”, ese espacio privado donde “vivía, moría” Walo-Wila, la otra hermana, la que no se asomaba jamás al balcón.

El lucumí en el que se implora entra para entonar el canto ceremonial. Ahí comienza un conjuro veloz que espanta *del balcón* a quienes no comprenden ese lenguaje, pero las palabras no sólo ahuyentan a los profanos, desde una lectura de género espantarían, además, a quienes no comparten el sentido homoerótico de la narración.

Bajo la apariencia de cuento negroide, con esas pinceladas al poder mágico afrocubano que tanto inspira a Lydia Cabrera y a con el que da matices a todos los relatos de su obra, la escritora parece establecer un cifrado que sólo podrían interpretar las personas “entendidas”. El código recae sobre el personaje Venado, “el hijo de Madreselva”, quien curiosamente presenta como un hombre que “no había bebido en copa de oro” (realmente Venado no *bebería* jamás de una mujer) (1989 [1940]: 62). Otra lectura, de nuevo, desde un contexto de solidaridades entre personas con preferencias hacia el propio sexo.

Venado cruza el umbral de ese balcón porque les promete lealtad: “Ayere Kénde, yo la sabré mirar” (62); y ella percibe que “dulce son tus ojos” como un “hermano” (62). Venado cruza esas persianas para ver a Walo-Wila y casarse con ella, no sin antes superar la consiguiente *prueba* cargada de brujería, “calabaza” en mano, donde tendrá

que “bajar al fondo del mar donde vive la madre de mi hermana” para llenarla de agua santa, pura, divina, una magia final que se produce con estas palabras:

Venado corrió a la ribera del mar. Toda la ribera decía: “Walo-Wila, Walo-Wila, Walo-Wila, Walo-Wila”. Y se entró por las olas cortadas a filo de luna. Ayere Kénde toda la noche velando en su balcón. A la alborada volvía Venado. Traía la calabaza colmada de agua azul del zafiro de Olokun. Dijo Ayere Kénde: –“Entra en la alcoba de mi hermana”. Y Walo-Wila era más bella, más bella que la copa de Ayere Kénde. Cuando se besan la luna y el mar... (Cabrera 1989 [1940])

Es decir, al amanecer. Y la magia esconde hasta un agua “zafiro” digna sólo de Orisha. Según la simbología recogida por la propia Lydia Cabrera, el *zafiro* es una piedra preciosa que se utiliza entre los afrocubanos como “excelente tónico de corazón, extraordinariamente benéfico para los ojos”, también “antídoto de venenos” (1970: 94). Así que la prueba concluye para el “hermano Venado” traspasando el pórtico hasta la inaccesible diosa, la “más bella” hija de la mismísima diosa del mar. Una vez más Yemayá y Ochún se cuelan en la prosa de Cabrera sin necesidad de nombrarlas para elevarse como demiurgas por encima de los patrones establecidos.

¿Acaso, por otro lado, esas breves páginas de lenguaje indescifrable para profanos, que cuelan el lucumí ceremonial, no esconden una forma de establecer la propia representación, el código simbólico entre emisora y receptor(a) con el que interpretar un mensaje que se sustenta juguetonamente en esa trama de carácter mágico?

La utilización de ese idioma cifrado que Lydia Cabrera conoce de viva voz no sólo consiste en cumplir con el canon vanguardista que tiñe de elementos negros las obras de la época, para nosotros provoca, además, una interpretación connotativa y más profunda de “Walo-Wila” que se nos revela si comprendemos quién es la destinataria final de todos los relatos de la perspicaz escritora.

La complicidad *tapada* que se establece entre Lydia Cabrera y la persona que, de algún modo ha inspirado las veintidós narraciones, necesita un lenguaje secreto, un idioma que las una por encima de la propia realidad y que traspase los códigos establecidos, los juicios y las convicciones al menos en alguno de los relatos. Detrás de

esa única narración podría esconderse entonces ese sello, ese guiño de ojos solo *para ella*, para la persona que iba a leer las narraciones cuando ni siquiera se preveía que serían publicadas. Una evidencia que nos resulta posible si en la memoria late esa mujer que las leyó antes que nadie, la compañera golpeada por la enfermedad fatal, *la más que hermana* que, para Lydia Cabrera, “moría, vivía” al fin, eternamente, si quedaba representada de algún modo en la propia obra (*Walo-Wila* 1989 [1940]: 60).

¿Por qué no crear ese cosmos de alianza exclusiva en una de las veintidós ficciones, que las auto representará en un espacio mítico, divino, estableciéndose desde ahí así mismas? ¿Por qué no dejar constancia plena del placer propio ocultándolo bajo un simulacro sentimental que descansa bajo la piel de las ceremoniales diosas yoruba Walo-Wila y Ayere Kénde?

Visto así, la verdad de Lydia Cabrera dentro de las páginas de *Cuentos Negros de Cuba* se nos antoja *diferente* y, de este modo, desde la propia dimensión cifrada, es capaz de colarse para expresar tanto los deseos silenciados como para verter la magia afrocubana más antropológica, con los que logrará trascender la inútil separación con el otro género, unificar en un todo de afirmación positiva a la mujer plena, cabal y todopoderosa.

La fuerza creativa de la escritora, desde principio a fin, se podría parecer, entonces, a la *piedra preciosa* que muestra en la última de sus obras en vida, *Otán Iyebiyé*, donde Lydia Cabrera se convertirá, eternamente, en *potencia*, en:

Piedra preciosa, un amuleto que por sí misma, cuando el rito no la consagra, ejerce su influencia prendiéndose a una vida en un alfiler, brillando en un collar, en una pulsera, en un anillo, símbolo perfecto de alianza con algún poder arcano que, aún en los más profanos, implica una idea de ligamen a ese misterio que concentra y mira en las piedras preciosas como mira en las estrellas. (1970:113)



Fig. 44: “Lydia Cabrera y su piedras pintadas”.

6. CONCLUSIONES



Fig. 45: “Yemayá Reina del Mar”.

“Yo creo que mi obra
Apenas está comenzando...
Es todo lo que he hecho: empezar”.
Lydia Cabrera

“Pero si es necesaria una definición
para el papel de identidad, apunte
que soy mujer de buenas intenciones
y que he pavimentado
un camino directo y fácil al infierno”.
Rosario Castellanos

“Cuba será libre. Yo ya lo soy”.
Reinaldo Arenas

“Recordar: del latín re-cordis, volver a pasar por el corazón”.
Eduardo Galeano

Si hubiéramos valorado la obra primera de Lydia Cabrera desde una perspectiva única de estudio, esto es, percibir sólo la influencia de lo negroafricano en *Cuentos Negros de Cuba*, probablemente nos habría hecho redundar los mismos análisis que se han vertido sobre la autora y nos habría conducido, de igual modo, a encorsetar una vez más la percepción total y abrumadora de una autora que traspasa las fronteras de la propia contemporaneidad por tantísimos motivos.

No sólo hemos tratado de adentrarnos en su heterogénea faceta humanística desde múltiples vertientes académicas, además hemos abordado su análisis teniendo en cuenta que, en Lydia Cabrera, todo se relaciona con todo y en su concepción de la polaridad no es posible afirmar que “los cisnes son únicamente blancos”. La compleja visión creativa de su narrativa ha de valorarse alejada de la profunda paradoja de nuestra civilización que continúa vertebrando las razas, los sexos, los géneros, desde una sutil dominación de simbología patriarcal que pervive históricamente.

La mirada científica de Lydia Cabrera nos muestra los vínculos profundos de

unas raíces afrocubanas que llegan al continente más antiguo de todas las civilizaciones y, sin apearse a ese objeto único de investigación, con una humilde ambición intelectual, abre magistralmente la narrativa contemporánea a una tierra de tabaco y cañaveral que exige ofrendas sobrehumanas de códigos insólitos.

Desde ahí es posible percibir cómo “la autenticidad de la fuerza telúrica” de las ficciones “y la extraordinaria subsistencia de lo religioso primitivo”, en el mismo sentido que plantea Mariela A. Gutiérrez (1997: 124), se corresponde con universos desencadenantes nunca antes relatados por una mirada femenina.

La lectura de sus *Cuentos negros*, desde esa interpretación, nos hace participar de un *toque de bembé* sutil y diferente, como también sugiere Esperanza Figueroa, que está “bailado por la mujer de Antonio y Papá Montero, con un coro chambelonesco de maracas y bongó”, donde cada relato es un paseo insólito junto a *babalochas* poderosas, traviesos “chicherekús, gangas bailarinas, mayombés bilongos y millares de diablitos saltarines comiendo pan con timba” (Figueroa 1983: 22).

Si identificamos, como Judith Butler que “una es mujer”, y “desde luego que eso no es todo lo que una es” (2007: 49), la dimensión de Lydia Cabrera no se puede valorar sólo desde su perfil de escritora. Su voz debe apreciarse también por ser negra o blanca, heterosexual o lesbiana, occidental o budista, como mujer de familia adinerada o cubana que sobrevive en el exilio y podemos plantearnos el mismo interrogante que expresara Butler:

¿existe algún elemento que sea común entre las “mujeres” anterior a su opresión, o bien las “mujeres” se vinculan únicamente en virtud de su opresión?
(2007: 35)

Sin el sustento de todas las hipótesis feministas que surgirán en décadas posteriores, la autora cubana será capaz de recorrer y abrir una senda femenina más allá del *sexo que no es sexo*, más allá de *cuerpos que no importan*. Su personalidad conforma una isla propia, no sólo dentro de la Isla, donde desarrolla y publica una escritura al margen de la intelectualidad de la época, sino que será una isla dentro de la propia feminidad imperante que no podrá concebirse bajo los corsés, aún confusos, de la

distinción de géneros.

Lydia Cabrera establecerá su residencia intelectual en ese Lesbos silenciado único donde la escritora y la mujer podrán sobrevivir y desplegar alas. El deseo homoerótico de Lydia Cabrera podrá sobrevivir en esos atrayentes espacios *negros* libres de prejuicios: paradisiacos amasijos de ébano con un pasado doloroso pero exuberante, cuyas referencias transformarán su escritura y le permitirá convertir las lágrimas del negro esclavo en ese baile alegre de dioses y diosas contentas que es *Cuentos Negros de Cuba*.

Las curvas femeninas de sus relatos de ébano se convierten en símbolo del poder cósmico universal y quedan magistralmente representadas, sobre todo, desde ese esoterismo afrocubano que sustentará su narrativa completa. Un universo propio construido desde lo heredado donde caben las voces de los animales brujos más brujos y donde Lydia Cabrera podrá colar, con maestría, una androginia de hombres y mujeres que emergen libres de pecado *original*, cuento a cuento.

En ese paraíso de azabaches, en ese “marco de maravillosa riqueza imaginativa”, en palabras de Rosario Hiriart (1989: 26), conviven los seres de sensualidad vigorosa y telúrica de *Cuentos Negros de Cuba*. Allí emergen los tonos blanquinegros de la Sanune del relato “Bregantino Bregantin” (Cabrera 1989 [1940]: 37-52); o “las voces de mujeres entre los árboles” que no entienden el “coro de los animales del monte” en la prosa breve de “Cheggue” (53-55); o las *más que hermanas* orishas Ochún y Yemayá de “Walo-Wila” (60-63); o las “dos reinas lucumí” que “vivían frente por frente” que “se arrancaban” la una a la otra “las orejas que volvían a crecerles de noche”, en “Dos Reinas” (64-65); o “Anikosia”, la hija “bizca” del Rey de “Taita Hicotea y Taita Tigres”, que era amamantadora, “aunque virgen todavía”, y dueña de una leche inagotable con la que “se alimentaban suficientemente todos los vasallos de su Padre Masawe” (66-89); o “la infiel” Dolé a quien le espera el destino fatal de la muerte fría que le “heló el corazón” porque fue mujer a la que le apetecían “todos los hombres y el que menos le gustaba era el suyo”, la negra Dolé, que “no era mala. Era hija de Ochún” (90-111); o la mágica hembra bruja animizada en “Cazuelita Cocina Bueno”, una cazuela capaz de macerar su alquimia a fuego lento, hacer milagros “moviéndose sobre sus caderas, con mucha coquetería”, capaz de dar de comer al hambriento negro Serapio con almuerzos

exquisitos, *para nunca más pasar hambre* en las páginas de “La Loma de Mambiala” (112-123); o la “mujer poltrona” la “vieja” de “La vida suave” capaz de bailar con unos “mayitos” o pájaros sagrados hasta que “cerró la noche” y “miró al cielo, ¡al Gran Indiferente! Se encogió de hombros y se fue a dormir” (124-128); o la “mulata de ojos claros que tenía el pelo lacio”, con una vida de “mal vivir” quien finalmente sobrevive porque un cangrejo mago le “untó de sal y sol las bubas” devolviéndole a la mulata a la “Mambelle”, ya casi diosa, “la alegría, la juventud y la gracia” eternas en “Apopoito Miamá” (129-135); o la “moana” o mujer del relato “Tatabisaco”, quien salvó la vida de su propio hijo intercambiando su propia existencia cuando el orisha “Padre de la Laguna”, ese “Viejo Agua”, había arrastrado a su pequeño hasta las negras profundidades donde habita (136-141); o la “mujer del rey, que era muy bella, parecía doncella”, la casi diosa intocable que el rey custodiaba como una “piedra que el mar le había dado”, por quien Hicotea es capaz de morir “a palos” y resucitar después, porque le merecen la pena “tantas cicatrices por el amor de Arere, Arere Marekén” (142-144); o la arrolladora “Soyán Dekín”, cuya belleza no tenía iguales “en todo el mundo”, la “mulata más linda”, la “reina” del baile, la Ochún de “ringo-rango”, cariñosa, por la que Billillo pierde el sentido y se encomienda al “brujo de la Ceiba, que vivía metido en la muerte y sólo se ocupaba en obras malas”, para llevársela mediante maleficio “cautiva” y convertirla para siempre en las aguas de “pupila verde” de “El limo del Almendares” (145-149); o la mujer “muy inocente” de aquel marido celoso que decide “plantar su casa” en medio del monte, la mujer que en su soledad de las aguas del río, mientras estaba “jugando con el agua”, seduce “muy inocente” al “tímido” “Suandendé” (150-154); o “La prodigiosa gallina de Guinea” que canta como las sirenas y embelesa con su *rumba* a toda la corte que llega a las Antillas, al “Rey de España” y a “Colón”, hasta conseguir su “terruño” propio “en el Castillo de Atarés”, la “endiablada gallina, atrevida y filatera, loca, loca de atar” (173-180); o la nuevamente mitológica figura amamantadora que se desprende de “El Sapo Guardiero” y que alimenta a los “mellizos” perdidos en la “negrura del bosque”, con un “pecho tibio, fundido; el sueño de los niños fluyendo por sus venas” (187-190).

Página a página, relato a relato, todas las bellezas de ébano de las ficciones de Lydia Cabrera despliegan un poder único, soberbio, y ésa será, realmente, su gran licencia artística nueva, innovadora: que, a pesar del color, sus musas eleven un canto,

sorprendan con “el elogio de la libertad y discutan largamente los derechos de todos los hijos de la tierra, sin exceptuar los del Aire y los del Agua” (Cabrera 1989 [1940]: 181).

Al mismo tiempo, recompone un mundo que ha escuchado de viva voz por las mucamas con las que pudo criarse y crecer. Las mujeres negras de su infancia le introducen en el mundo de las magias orisha. A través de esas voces femeninas que frecuentan el mundo lucumí y coexisten con las ceremonias afrocubanas, la escritora logra adentrarse con paso confiado en la apasionante cultura que crecía en los barracones habaneros. A pesar de lo que supone en su trayectoria la enorme influencia de Fernando Ortiz, creemos que las mujeres son las verdaderas introductoras de la afrocubanía que se despierta en Lydia Cabrera.

En este sentido, Lydia Cabrera escribe su propia obra como un epitafio, según prologó también Guillermo Cabrera Infante, “de no haber habido negros allá nunca habría vuelto a Cuba” (1996: 12). Condenada por un exilio mayor que el propio ostracismo y destierro en Miami, la Safo invisible de Lydia Cabrera, doblemente marginada como mujer y como *mujer que ama a otra mujer*, ocultada ante la homofobia cultural de la época, quedará validada y consentida bajo su original escritura. Desde ahí, podrá licitar su homoerótica femenina “en una época y país imposibles”, como sugiere Silvia Molloy (1995), donde el intento de legitimidad lésbica quedará subsanado mediante

un establecimiento de su saber etnográfico pionero que la lleva a interesarse en la cultura y folklore afrocubano, otro grupo que ha sido marginalizado y silenciado por la hegemonía patriarcal. (Molloy 1995: 251)

Lydia Cabrera, todo lo que ella significa, es su obra en esencia y se vierte entera en los juguetones *Cuentos negros de Cuba*. Los relatos, a pesar de nacer en su imaginación con el único fin de entretener y despistar a la escritora venezolana Teresa de la Parra en su enfermedad, presentan una capacidad creativa absolutamente poderosa. Cabrera se convierte, por tanto, en la mismísima *demiurga* de sus veintidós narraciones, construidas en paraísos de “tranquilidades” inusuales, veintidós ficciones de ébano pobladas de “vida nueva” y “nuevas mujeres”, el escenario absoluto de la Modernidad.

Como escritora, y en otro orden igualmente concluyente de nuestro análisis, Lydia Cabrera se situará como una de las precursoras de ese realismo mágico que atribuirán a otros escritores que cubrirán de maravilla la Literatura Latinoamericana décadas después (Sánchez 1987: 155), y, al mismo tiempo, desarrollará una faceta de lingüista “aficionada” a lo largo de toda su trayectoria desentrañando la lengua sagrada de los ñáñigos con una precisión que nada tiene que envidiarle a los perfiles más académicos. “La invención de su método” para obtener datos, en el mismo sentido en que lo expresa Jorge Castellanos (2003: 192), le acompañó toda su vida. Una empecinada y apasionada intelectual blanca, procedente de esa aristocracia cubana que había estigmatizado la cultura afrocubana, fue precisamente quien lograría ganarse la confianza de los márgenes negros donde habitaban sus cientos de informantes.

Aprender a pensar como ellos, entender esas fuentes afrocubanas con toda la imparcialidad que le permitía su conciencia, le permitió mantenerse fiel a la versión original de cada palabra, cada credo, cada ofrenda. De tal modo, Lydia Cabrera logra ir construyendo un itinerario, mitad antropológico mitad literario, que va a desembocar en una coherente simbiosis ideológica que se mantiene firme a lo largo de toda su producción literaria y científica. En este sentido, los *Cuentos negros* de Lydia Cabrera representarán, en cierta medida, el primer eslabón de una obra perfectamente saturada de “la intensidad espiritual, la inesperada complejidad, la picardía y la gracia de sus viejos negros” y de sus amigas negras de Cuba (J. Castellanos 2003: 194). Una obra, a su vez, entregada por completo a la “vibración sencilla, cándida y pura del alma afrocubana” (J. Castellanos 2003: 230), donde el arquetipo de la Afrodita negra de estos relatos primerizos sobrepasará las evidencias establecidas en los cánones de su época artística.

Protagonistas que representan la personalidad de una autora única que siempre intentó mantenerse fiel y defender en sus entrevistas la total independencia creativa, situándose bien lejos de ciertas tendencias hacia la denominada *literatura comprometida*, porque creía en el artista como un creador que “debe ser independiente” por la sencilla razón, insistió alguna vez, “de que la libertad es imprescindible para crear” (cit. p. Hiriart 1978: 94).

El corpus artístico femenino de Cabrera, por tanto, muestra de manera ejemplar

un abanico de mujeres que no son de este mundo, bellezas de *abracadabra* tan mágicas como Soyán Dekín, la hembra apetecible y sorprendente del cuento “El Limo del Almendares”,

¡caramba con la mulata!, que debió haber nacido para untarse esencias y meterse en el estrado. Era de ringo-rango ¡Y con aquel mantón de seda que coquetea, y la bata de nansú, buena estaba la mulata. (Cabrera 1989 [1940]: 145-149)

De algún modo, todas las femeninas negras de Cabrera son la misma “Soyán Dekín”, y la escritora les otorgará idéntica fuerza simbólica a lo largo de su obra completa, la de ficción y la de investigación. Exactas divinidades de ébano que quedan fundamentadas bajo la piel de un microcosmos misterioso, esculturales mulatas y negras que manejan el lenguaje de forma inteligente para provocar una poderosa e inigualable sugestión, ya sea bajo “ceibas solemnes”, al “fondo de una laguna” o “en la desnudez” de cualquier paraje de la trayectoria de Lydia Cabrera (1993 [1973]).

Hermosas que “eran como flores” (Cabrera 1989 [1940]: 72), *Diosas de ébano* nacidas para unas ficciones insólitas e inesperadas que sorprendieron a la época literaria en que vieron la luz. Los *relatos negros* recogerán protagonistas propias de “esa fabulación africana que estaba en calidad de materia prima etnográfica”, damas cargadas de sincretismo y pinceladas de color en unas narraciones elevadas a prosa poética (Zaldívar 1987: 189).

Todas son hembras blanquinegras, mujeres de *ichéyé* (magia) que quedarán inmortalizadas y libres en páginas bellísimas no sólo de *Cuentos Negros de Cuba*, sino también de sus obras de corte antropológico. Ancestrales negras como aquella santidad descrita, de forma inolvidable, en *La laguna sagrada de San Joaquín* capaz de otorgarle místicos poderes al agua; aquella musa andrógina de *Ocha* ante la que sucumbirá la propia Lydia Cabrera; la “fuerza germinativa sin cuya presencia no hay vida posible” (J. Castellanos 2003: 230); un “alma” inolvidable “que se hace sentir”, cuyas “quietas, aguas insondables” tiemblan cuando alguien se acerca; la que parece “haber despertado y pestañear” al descubrir que ese día “gris” de 1956, la negra *ylarocha* Francisquilla le

trae ante la sobrehumana presencia de sus orillas a una apasionada investigadora blanca:

Má Francisquilla lleva unas ofrendas modestas en un cartucho. Se prosterna [...] Inclínada en el borde de la orilla, me atrae hacia ella, con un bello gesto me presenta al agua y me obliga a humillarme apoyando imperiosamente su mano áspera y seca en mi nuca. Le hablaba en lucumí a la diosa que vive en el fondo. Le explicó, pude comprenderla, que la “eleyo, la obiní oibó”, la mujer blanca forastera había venido a saludarla. E insistió con persuasiva compasión [...] “Obiní eleyibó omó etié. Omó etié Iyamí olodomí”. La mujer blanca también es tu hija, es tu hija madre mía, Señora del Agua. (Cabrera 1993 [1973]: 16-17)

La honda diosa de ébano que se vierte en esas aguas sacrosantas muestran la hibridez de Lydia Cabrera en estado puro: la artista, la *matria*, la científica ilustre de “memoria prodigiosa antes de que se inventara la grabadora” y la “cordial amiga de sus informantes” (J. Castellanos 2003: 231). Su amplia obra literaria y antropológica, ya fuera desarrollada en la Habana, en París o en el exilio, donde continuará “garabateando para no morir de tedio” (cit. p. Hiriart 1978: 96), resulta incuestionable. Hasta la Colección del Chicherekú que inició en Cuba, es una muestra de la consciente y plena labor creativa de Lydia Cabrera completamente manuscrita en tantos papeles que volcaba sobre la mesa, pues, como ella misma confesó alguna vez, “¡todo lo escribo a mano!, en máquina no sabría escribir!” (cit. p. Hiriart 1978: 91).

Por encima de todas las productivas *ceibas* de su generación de intelectuales, comprendemos que se yergue la figura de Lydia Cabrera, la isla dentro y fuera de la isla, la escritora capaz de narrar otras magias y estéticas vírgenes, la creadora que provoca un “cuarto propio” dentro del patriarcado artístico y antropológico, la mujer de deseos silenciados que va proyectada en las fisonomías todopoderosas de unas ficciones con “márgenes” inéditos, una “verdadera diosa en el mismo centro de la creación (de la Isla)”, como la describió Reinaldo Arenas:

sus flechas parten hacia todos los sitios, descubriendo y rescatando los contornos más secretos (más valiosos) de nuestro mundo. Ella abarca el ensayo

y el poema, la antropología y el cuento, la religión y el escepticismo. Símbolo de una sabiduría que rogamos jamás se extinga: la de enfrentar la vida. (1987: 27-28)



Fig. 46: "Osain a Cabrera".

¡Que comience el *bembé*!¹⁷⁴

¹⁷⁴ Así se denomina la celebración de los orishas, distinguida por sus tambores y bailes, donde *todos los orichas* bajan a bailar con sus devotos (Gutiérrez 1997: 125).

7. BIBLIOGRAFÍA

- ABRAHAMAS, Roger D. (1985) *African American Folktales. Stories from Black Traditions in the New World*. New York, Pantheon Books.
- ADENSAYA, Adebeye (1958) “Yoruba Metaphysical Thinkings”. En: *Odú* 5: 39-50.
- AGUILERA, Alejandro (2008) “Dibujo dedicado a Lydia Cabrera”. En: “Tributos/*Cuentos Negros de Cuba (Selección)*” de *Islas (Año 3.Nº 10)*. Weston, Florida. Afro-Cuban Alliance: 67-73.
- ALDRICH, Robert (2006) *Gays y lesbianas. Vida y cultura. Un legado universal*. Edición de Robert Aldrich. Traducción de Beatriz Rendo Andaluz/Torreclavero. Donostia-San Sebastián, Editorial Nera, S.A.
- _____ (2006) “Historia de los gays y lesbianas”. En: *Gays y lesbianas. Vida y cultura. Un legado universal*. Edición de Robert Aldrich. Traducción de Beatriz Rendo Andaluz/Torreclavero. Donostia-San Sebastián, Editorial Nera, S.A. : 6-27.
- ALIC, Margaret (1991) *El legado de Hipatia. Historia de las mujeres en la ciencia desde la Antigüedad hasta fines del siglo XIX*. Madrid, Siglo XXI.
- ALLAN, Tony (2009) *Símbolos, descifrar y localizar motivos míticos y espirituales*. Traducción de Enrique Herrando Pérez. Barcelona, BLUME.
- ALMEDA, Elena (2009) “Prólogo”. En: Leopoldo Lugones *Cuentos*. Sevilla, Paréntesis Editorial: 1-6.
- AMORÓS, Celia (ed.) (2000) *Feminismo y filosofía*. Madrid, Síntesis.
- AMSTRONG, Karen (2005) *Breve historia del mito*. Traducción de Gemma Rovira Ortega. Barcelona, Salamandra.
- ANDERSON, Bonnie S. y ZINSSER, Judith P. (1991) *Historia de las mujeres: una historia propia. 2 vols*. Barcelona, Ed. Crítica.
- “APOCALIPSIS” (1964). En: *Sagrada Biblia*. Versión directa de las lenguas originales hebrea y griega de Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga, O.P. Madrid, La Editorial Católica: 1265-1289.
- ARAUJO, Joaquín (2011) *Árbol*. Prólogo de José Antonio Marina. Madrid, Gadir

Editorial, S.L: 17.

ARANZADI, Isabela de (2015) *Instrumentos musicales de la etnias de Guinea Ecuatorial*. Fotografías de Isabela de Aranzadi, Jorge Lafuente, Luis Espí, Guthy Mamae, Pepe Hernández, Eloísa Vaello, Elena Martín, Miguel Ángel Otero, Kenneth Bilby y Flemming Harrev. Madrid, Apadema. Colaboran INAEM: Centro de Documentación de Música y Danza. Auditorio Nacional de Música y AECID: Centros Culturales Españoles de Bata y Malabo.

ARCOS, José Luis (2007) “Las islas o las catacumbas creadoras de María Zambrano”. En: *Islas de María Zambrano*. Madrid, Editorial Verbum S.L.: 13-74.

ARENAS, Reinaldo (1987) “Diosa instalada en el centro del poema”. En: *En torno a Lydia Cabrera* de Isabel Mercedes Castellanos y Josefina Inclán. Miami, Ediciones Universal, Colección Ébano y Canela: 27-28.

ARMAS, Armando de (2011) “Lydia Cabrera en la Sancta Sanctorum de la Sociedad Secreta Abakuá” [en línea]. En: *Martinoticias/Opiniones*. Washington, Martinoticias.com.

<http://www.martinoticias.com/content/lydia-cabrera-en-el-sancta-sanctorum-de-la-sociedad-secreta-abakua/8848.html>

[11. 04. 2014]

ASTURIAS, Miguel Ángel (1995) *Leyendas de Guatemala*. Edición de Alejandro Lanoël. Madrid, Ediciones Cátedra.

AUSERÓN, Santiago (2012) *El ritmo perdido*. Barcelona, Ediciones Península.

AYALA, Francisco (1972) *Los ensayos. Teoría y Crítica literaria*. Prólogo de Helio Carpintero. Madrid, Aguilar.

BAJINI, Irina (2012) *La isla de las mujeres. Recorridos literarios femeninos en Cuba de la Independencia al Período Especial*. La Habana, Ediciones Unión.

_____ (2011) “Del cimarrón Esteban a la intelectual Georgina. Notas sobre la evolución del género testimonial negro en Cuba”. En: *Otras Modernidades Saggi /Ensayos/Essais/Essays N. 6 – II*. Milán. Università degli Studi di Milano: 54-73.

- BALLESTEROS ROSAS, Luisa (1997) *La escritora en la sociedad latinoamericana*. Santiago de Cali, Editorial Universidad del Valle.
- BAQUERO, Gastón (1991) *Indios, blancos y negros en el caldero de América*, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid.
- _____ (1982) “Carta para Lydia Cabrera” [en línea]. En: *Noticias de Arte*: 5-6.
<http://www.penultimosdias.com/2014/01/05/una-carta-de-gaston-baquero-a-lydia-abrera/>
 [24.08. 2013]
- BARNET, Miguel (1966) *Biografía de un Cimarrón*. La Habana, Academia de Ciencias de Cuba, Instituto de Etnología y Folklore, Año de la solidaridad.
- _____ (2002 [1966]) *Cimarrón*, Madrid, Siruela.
- BARRING, Maruja, HENRÍQUEZ, Narda (1995) *Otras pieles. Género, historia y cultura*. Lima, Pontificia Universidad Católica.
- BASTIDE, Roger (1957) “Prefacio”. En: *Anagó. Vocabulario Lucumí (El Yoruba que se habla en Cuba)* de Lydia Cabrera. La Habana, Ediciones C.R., Col. del Chicherekú.
- _____ (1969) *Las Américas negras: las civilizaciones africanas en el Nuevo Mundo*. Traducción de Patricio Azcarate. Madrid, Alianza, D.L.
- BATTISTINI, Matilde (2003) *Símbolos y alegorías*. Traducción de José Ramón Monreal. Barcelona, Electa, D.L.
- BAUDELAIRE, Charles (1995) “Sed non Satiata”. En: *Las Flores del Mal*. Tercera edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo. Traducción de Luis Martínez de Merlo. Madrid, Ediciones Cátedra, S.A.: 155.
- _____ (1961) “Sed non Satiata”. En: *Les Fleurs Du Mal*. Présenté par Jean-Paul Sartre. Paris, Le Livre de Poche, Librairie Gallimard: 40-41.
- BEAUVOIR, Simone (1999) *El segundo sexo*. Prólogo a la edición española de Teresa López Pardina. Traducción de Alicia Martorell. Madrid. Cátedra.
- BELLINI, Giuseppe (1986), *Historia de la Literatura hispanoamericana*. Madrid,

Editorial Castalia.

BENÍTEZ, Jesús (1988) “Introducción”. En: *Lunario sentimental/Leopoldo Lugones*. Edición de Jesús Benítez. Madrid, Cátedra: 11-81.

BERGMANN, Emilie L ., † SMITH, Paul Julian (eds) (1995) *Entiendes?: Queer Readings, Hispanic Writings*. Durham, Duke University Press.

BHAGAVAD *Ghâtâ* (2006). Versión del sánscrito al inglés y notas de Annie Besant. Traducción al castellano e introducción aclaratoria de Federico Climent Terrer. Barcelona, Editorial Humanitas.

BIEDERMANN, Hans (1993 [1989]) *Diccionario de símbolos*. Traducción de Juan Godo Costa. Barcelona, Ediciones Paidós.

BLONDEL, Charles (1927) *La Mentalidad primitiva*. Madrid, Editorial Hernando.

BOLÍVAR ARÓSTEGUI, Natalia (2008) *Orishas del Panteón Afrocubano*, Cádiz, Quórum editores.

_____ (2000) “Tributo necesario a Lydia Cabrera y sus egguns” [en línea]. En: Revista *Catauro*, Año 1, No. 1, enero-junio: 29-35. Fragmento tomado de: *Natalia Bolívar Aróstegui/Tributo necesario a Lydia Cabrera y sus Egguns* (1995). La Habana, Pablo de la Torriente.

http://www.archivocubano.org/monte_03.html [24.08. 2013].

BOLÍVAR DEL RÍO, Natalia (2000) *Lydia Cabrera en su laguna sagrada*. Santiago de Cuba, Editorial Oriente.

BOLLMANN, Stefan (2007) *Las mujeres de verdad son peligrosas*. Prólogo de Esther Tusquets. Traducción de Ana Košutič. Madrid, Maeva Ediciones.

BORGES, Jorge Luis (1997) *Textos recobrados: 1919-1929 / Jorge Luis Borges*. Edición al cuidado de Sara Luisa del Carril. Buenos Aires, Emecé.

BOSCH, Velia (1997) “*Las Memorias de Mamá Blanca* en la historia personal de la autora en su momento histórico-político”. En: *Las Memorias de Mamá Blanca* de Teresa de la Parra. Edición crítica y coordinación de Velia Bosch. Madrid, ALLCA XX: 137-156.

_____ (1982) *Teresa de la Parra. Obra (Narrativa, ensayos, cartas)*. Prólogo de

- Julieta Fombona. Selección, estudio crítico y cronología de Velia Bosch. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- BOSI, Alfredo (1991) “La parábola de las vanguardias latinoamericanas”. En: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. De Jorge Schwartz. Traducción de los textos portugueses de Estela dos Santos. Madrid, Ediciones Cátedra, S. A.: 13-24.
- BOYER, Alain-Michel (2006) *Les arts d’Afrique*. París, Ed. Hazan.
- BRETON, André (1977 [1964]) “Manifiesto del Surrealismo”. En: *André Breton. Antología (1913-1966)*. Selección y Prólogo de Marguerite Bonnet. Traducción de Tomás Segovia. Madrid, Siglo Veintiuno de España editores, S.A.: 37-55.
- _____ (1977 [1964]) “Wifredo Lam”. En: *André Breton. Antología (1913-1966)*. Selección y Prólogo de Marguerite Bonnet. Traducción de Tomás Segovia. Madrid, Siglo Veintiuno de España editores, S.A.: 198-200.
- BURGOS ALMEIDA, Gerlin (2012) “La cultura Yoruba, arte y tradición. Orígenes y proyección en el Caribe” [en línea]. Director: José Enrique Tormo Fayos. Valencia, Facultad de Bellas Artes de Sant Carles, Universidad Politécnica de Valencia: 93 pp.
- <http://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/27356/PFM-GERLIN-BURGOS-A.pdf?sequence=1> [24.08. 2013].
- BURNETT, James (1979) *Manuel de Falla and the Spanish Musical Renaissance*. London, Victor Gollancz Ltd.
- BUTLER, Judith (2000) “Imitación e insubordinación de género”. En: *Revista de Occidente* N° 235. Madrid, Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón: 85-109.
- _____ (2001) *El grito de Antígona*. Prefacio de Rosa Valls. Barcelona. El Roure.
- _____ (2007) *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Traducción de M^a Antonia Muñoz. Barcelona, Paidós.
- CABALLÉ, Anne (ed.) (2004) *La vida escrita por mujeres. IV. Por mi alma os digo. De la Edad Media a la Ilustración*. Barcelona, Lumen.

- CABRERA INFANTE, Guillermo (1996) "Prólogo". En *Cuentos Negros de Cuba*. Madrid, Círculos de Lectores, S.A: 1-12.
- CABRERA, Lydia (1936) *Contes nègres de Cuba*. Traducido al francés por Francis de Miomandre. París, Gallimard.
- _____ (1940) *Cuentos negros de Cuba*. Prólogo de Fernando Ortiz. La Habana, Imprenta La Verónica.
- _____ (1952) "Maestro paternal y generoso". En *Leopoldo Romañach*. La Habana, Ministerio de Educación, Cuadernos de Arte 3: párr. 2-3.
- http://librinsula.bnjm.cu/secciones/222/expedientes/222_exped_1.html
[19.03.2015]
- _____ (1957) *Anagó. Vocabulario Lucumí (El Yoruba que se habla en Cuba)*. Prólogo de Roger Bastide. La Habana, Ediciones C.R., Col. del Chicherekú.
- _____ (1958) *La Sociedad Secreta Abakuá*. Preliminar de Lydia Cabrera. La Habana, Ediciones C.R., Col. del Chicherekú.
- _____ (1970 [1955]) *Refranes de negros viejos*, Miami, Ediciones C. R. Colección del Chicherekú.
- _____ (1970) *Otán Iyebiyé: las piedras preciosas*. Miami, Ediciones C.R., Colección del Chicherekú.
- _____ (2006 [1971]) *Ayapá: cuentos de Jicotea*. Miami, Ediciones Universal, Colección del Chicherekú.
- _____ (1972 [1948]) *¿Por qué? Cuentos negros de Cuba*. Madrid, Ediciones C. R., Colección del Chicherekú.
- _____ (1972) "El sabio desconfía de su misma sombra". En: *Por qué... Cuentos negros de Cuba*. Madrid, Colección del Chicherekú en el exilio: 135-137.
- _____ (1976) *Francisco y Francisca: chascarillos de negros viejos*. Miami, Peninsular Printing Inc.
- _____ (1977) *Itinerarios del insomnio, Trinidad de Cuba*. Miami, Ediciones C. R., Peninsular Printing Inc.

- _____ (1986 [1977]) *La Regla Kimbisa del Santo Cristo del Buen Viaje*. Miami, Ediciones Universal, Colección del Chicherekú en el exilio.
- _____ (1986 [1979]) *Reglas de Congo: Palo Monte Mayombe*. Miami, Ediciones Universal.
- _____ (1988) *Los animales en el folklore y la magia de Cuba*. Miami, Ediciones Universal, Colección Chicherekú en el exilio.
- _____ (1989 [1940]) *Cuentos negros de Cuba*. Prólogo de Rosario Hiriart. Prólogo a la primera edición castellana de Fernando Ortiz. Barcelona, Icaria Editorial.
- _____ (1993 [1954]) *El Monte*. Madrid, Editorial Letras Cubanas.
- _____ (1993 [1973]) *La Laguna Sagrada de San Joaquín*. Fotografías de Josefina Tarafa. 2ª Edición de Isabel Castellanos. Miami, Ediciones Universal.
- _____ (1993) *Consejos, Pensamientos y Notas de Lydia E. Pinbán. Copiados por P. Guayaba para la Benemérita América Villiarbín*. Dibujos de Lydia Cabrera. Edición, compilación y prólogo de Isabel Castellanos. Miami, Ediciones Universal, Colección Chicherekú.
- _____ (1995 [1940]) *Cuentos Negros de Cuba*. Prólogo de Guillermo Cabrera Infante. La Habana, Letras Cubanas.
- _____ (1996 [1974]) *Yemayá y Ochún: Kariocha, Iyalorichas y Olorichas*. Prólogo y Bibliografía de Rosario Hiriart. Reedición de la 2º ed., de Isabel Mercedes Castellanos. Miami, Ediciones Universal.
- _____ (1996 [1983]) *Cuentos para adultos niños y retrasados mentales* . Miami, Ediciones Universal, Colección del Chicherekú en el exilio.
- _____ (1996 [1940]) *Cuentos Negros de Cuba*. Prólogo de Guillermo Cabrera Infante. Nota preliminar y colección dirigida por Eduardo Mendoza. Barcelona, Ed. Círculo de Lectores, Col. Maestros Modernos Hispánicos, Opera Mundi.
- CABRERA Lydia, TARAFÁ Josefina (2001) *Batá, Bembé, and Palo Songs. Havana & Matanzas (Canciones de batá, bembé y palo. Habana y Matanzas)/ Rhythms and Songs for the Orishas. Havana, Cuba (Ritmos y canciones para los Orishas. Habana, Cuba)/ Afro-Cuban Sacred Music from the Countryside. Matanzas,*

Cuba. (Música sacra afro-cubana de los campos. Matanzas, Cuba). Edición compilada de 3 CD. Washington D.C., Smithsonian Folkways Recordings.

“CABRERA Y BOSCH, Raimundo” (s.f.) En: *DICCIONARIO de Autores/ Cuba Literaria. Portal de literatura cubana* [en línea]. Cuba, Instituto de Literatura y Lingüística e Instituto Cubano del Libro, editorial Cubaliteraria Electrónica. <http://www.cubaliteraria.cu/autor.php?idautor=1787> [24.08. 2013].

CARADEC, François (2001) *Jane Avril, au Moulin Rouge avec Toulouse-Lautrec.* Paris, Fayard

CAIRO, Ana (2002) “Lydia Cabrera: praxis vanguardista y justicia cultural” [en línea]. En *Revista Cubana de Pensamiento Socioteológico.* Cuba, Centro Dr. Martin Luther King, Jr. <http://revista.ecaminos.org/article/lydia-cabrera-praxis-vanguardista-y-justicia-cultu/> [3.08.2015].

CÁMARA, Madeline (2015) “Para llegar a Lydia Cabrera. Conversación con Isabel Castellanos: las ceremonias del adiós entre Lydia Cabrera y María Teresa de Rojas” [en línea]. En *Revista Surco Sur de Arte y Literatura.* Vo. 5: 8, 28-20. <http://scholarcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1194&context=surcosur> [29. 06. 2015]

_____ (2010) “Sitios de Memoria: Diálogos de María Zambrano con Inés María Mendoza de Muñoz” [en línea]. En: *Revista Surco Sur*, Vol. 1: 38-42. <http://scholarcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1087&context=surcosur> [29. 06. 2015]

_____ (2005) “Prólogo” en *Discursos desde la diáspora* de Eliana Rivero. Cádiz, Editorial Aduana Vieja: 9-15.

_____ (2003) *La memoria hechizada. Escritoras Cubanas.* Selección y compilación de Madeline Cámara. Barcelona, Icaria Editorial.

_____ (2003) “Prólogo”. En *La memoria hechizada. Escritoras Cubanas.* Selección

a cargo de Madeline Cámara. Barcelona, Icaria Editorial: 7-19.

CANNAVACCIUOLO Margherita (2010) *Habitar el margen. Sobre la narrativa de Lydia Cabrera*. Prólogo de Paola Mildonian. Sevilla, Renacimiento, Colección Iluminaciones nº 63.

CAÑETE OCHOA, Jesús (2011) “Cartas de Yemayá a Changó. Epistolario inédito de Lydia Cabrera y Pierre Verger” [en línea]. *Programa de Doctorado D 227: Edición e Interpretación de Textos*. Trabajo Tutelado de Investigación (TTI) dirigido por el Prof. Dr. Antonio Fernández Ferrer. Universidad de Alcalá, Colección Clásicos Mínimos-América. Archivo de la Frontera: 1-60.

<http://www.archivodelafrontera.com/wp-content/uploads/2011/07/CLASICOS037.pdf>

[09.09.2013].

CARO, Ana (1993) *Valor, agravio y mujer*. Madrid, Castalia.

CARPENTIER, Alejo (1933) “Prólogo”. En: *¡Ecue-Yamba-O! (Historia afro-cubana)* de Alejo Carpentier. Madrid, Editorial España: 2-5.

<http://www.casaffrica.es/detalle-who-is-who.jsp?ID=40585> [11. 04. 2014]

_____ (1972 [1946]) *La música en Cuba*, México, Fondo de Cultura Económica: 286-362.

_____ (1983 [1974]) *Concierto Barroco*. Madrid (9ª ed.), Siglo XXI de España Editores.

_____ (2009 [1936]) “Los *Cuentos Negros* de Lydia Cabrera” [en línea]. En: “IMAGINARIOS: Lydia Cabrera (20.5.1899–19.9.1991)” de *Imaginarios nº 238*. La Habana, Biblioteca Nacional José Martí. http://librinsula.bnjm.cu/secciones/238/expedientes/238_exped_1.html [27.08. 2013]

CASAMAYOR CISNEROS, Odette (2001) “Las mujeres mágicas de Lydia Cabrera/ Aproximación a ciertas representaciones de la mujer en los «*Cuentos negros de Cuba*»” [en línea]. En: *La Ventana. Género a Debate*. París-La Habana, Portal Informativo de la Casa de las Américas: artículo 2556.

<http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=2556>

[24.08. 2013]

CASTELLANOS, Isabel Mercedes (1993) “Por qué se publica este libro”. En *Consejos, Pensamientos y Notas de Lydia E. Pinbán. Copiados por P. Guayaba para la Benemérita América Villiarbínbín* de Lydia Cabrera. Dibujos de Lydia Cabrera. Edición y compilación de Isabel Castellanos. Miami, Ediciones Universal, Colección Chicherekú: 9-16.

_____ (1995) “Prólogo”. En: *Páginas Sueltas*. Miami, Ediciones Universal.

CASTELLANOS, Isabel Mercedes, INCLÁN, Josefina (1987) *En torno a Lydia Cabrera*. Miami, Ediciones Universal, Colección Ébano y Canela.

CASTELLANOS, Jorge (1993) “Capítulo 5/Lydia Cabrera”. En: *Pioneros de la etnografía afrocubana*. Miami, Ediciones Universal: 187-232.

CASTELLANOS, Jorge, Castellanos Isabel Mercedes (1988) *Cultura Afrocubana 1 (El negro en Cuba, 1492-1844)*. Miami, Florida, Ediciones Universal, Colección Ébano y Canela. Impreso en Barcelona, Editorial Vosgos.

_____ (1990) *Cultura afrocubana 2 (El negro en Cuba, 1845-1959)*. Miami, Ediciones Universal, Colección Ébano y Canela. Impreso en Bogotá, Editorial Presencia.

_____ (1992) *Cultura afrocubana 3 (Las religiones y las lenguas)*. Miami, Ediciones Universal, Colección Ébano y Canela. Impreso en Colombia, Quebecor World Bogotá S.A.

_____ (1994) *Cultura afrocubana 4 (Las letras, la música y las artes plásticas)*. Miami, Ediciones Universal, Colección Ébano y Canela.

CASTELLANOS, Rosario [1995a (1973)] *Mujer que sabe latín...* México, Fondo de Cultura Económica.

_____ (1995b [1973]) “La mujer y su imagen”. En: *Mujer que sabe latín...* México, Fondo de Cultura Económica: 9-21.

_____ (1985) “Meditación en el umbral”. En *Meditación en el umbral: antología poética* de Rosario Castellanos. Compilador, Julián Palley. Prólogo de Elena

- Poniatowska. México, Fondo de Cultura Económica: 73.
- _____ (1985) “Pasaporte”. En *Meditación en el umbral: antología poética* de Rosario Castellanos. Julián Palley (comp.). Prólogo de Elena Poniatowska. México, Fondo de Cultura Económica: 215.
- _____ (1975) *El eterno femenino: farsa*. México, Fondo de Cultura Económica.
- CASTRO RICALDE, Maricruz (2012) *El género, la literatura y los estudios culturales en México* [en línea] Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, vol. XVII, núm. 35. Colima, México, Universidad de Colima: 9-29.
- <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31623308002> [7/08/2015]
- CENDRARS, Blaise (2010) *Antología negra*. Edición Crítica de Jesús Cañete Ochoa. Traducción de Manuel Azaña. Madrid, Árdora Ediciones.
- CERVANTES, Miguel de (1969) *El licenciado vidriera y otras Novelas Ejemplares*. Prólogo de Luis Rosales. Edición y notas de Inmaculada Ferrer Navarra. Salvat Editores S.A. y Alianza Editorial S.A.
- CÉSAIRE, Aimé (2011 [1935]) “Cuaderno de retorno al país natal”. En *Manifiestos Vanguardistas Latinoamericanos* de VV.AA. Recopilación de Claudia Apablaza. Prólogo de Jordi Corominas i Julián. Madrid, Ediciones Barataria (Humo hacia el sur, colección): 194-197.
- _____ (2006 [1950]) *Discurso del colonialismo* [en línea]. Madrid, Akal: 13-43.
- <https://docs.google.com/file/d/0BxxGe5A9qhzfNDImNTViYjQtOTAyMy00NmI3LTg0MzUtNmY4MGI1Yjk3ZjUw/edit?pli=1> [11.03.2014]
- CHRIST, Ronald (1996 [1967]) “Jorge Luis Borges: entrevista en el tiempo” [en línea]. En: *Paris Review* n^o 40. Reproducida en *Babel* n^o 22-23. Caracas.
- <http://www.theparisreview.org/interviews/4331/the-art-of-fiction-no-39-jorge-luis-borges> [27.08. 2013]
- CLEMENT, C. y KRISTEVA, J. (2000) *Lo femenino y lo sagrado*. Madrid, Cátedra.
- CLIFFORD, James (1997) *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, Mass.-Londres, Harvard University Press.

- CONZE, Edward (1983) *Breve Historia del Budismo*. Traducción de Mauro Hernández. Madrid, Alianza Editorial, S.A.
- CORTÉS LÓPEZ, José Luis (2001) *Pueblos y Culturas de África. (Etnohistoria, mito y sociedad)*. Madrid, Editorial MUNDO NEGRO.
- CROS SANDOVAL, Mercedes (1975) *La religión afrocubana*. Madrid, Editorial Playor, S.A.
- CUESTA, Mabel (2015) “Lydia Cabrera entre amigas: Un tren de sores para una ciénaga cementada” [en línea]. En: *Cuadernos Hispanoamericanos n° 779. Cuba en Miami (1959-2015)*. Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo. Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación: 12-23.
http://www.aecid.es/Centro-Documentacion/Documentos/documentos%20adjuntos/CH_779_MAYO%202015.pdf [18.09.2015]
- DAMIANI, Bruno Mario (1978) “Introducción”. En: Fernando de Rojas *La Celestina*. Madrid, Cátedra. Páginas: 11-37.
- DANZIE, Bárbara (2013) “Lino D’ou: un patriota caricaturista” [en línea]. En: *Documentos en el Tiempo*. La Habana, Archivo Nacional de la República de Cuba: párr. 1-13.
<http://www.arnac.cu/index.php/documentos-en-el-tiempo/lino-d%C2%B4ou-un-patriota-caricaturista/1575.html> [11.03.2014]
- DARÍO, Rubén (1979 [1944]) “Ama tu ritmo”. En: *Prosas Profanas*. Madrid. Colección Austral n° 404, Espasa-Calpe: 135-136.
- _____ (1979 [1944]) “Verlaine. Responso”. En: *Prosas Profanas*. Madrid. Colección Austral n° 404, Espasa-Calpe: 103.
- _____ (1982 [1976]) “El caso de la Señorita Amelia”. En: *Cuentos fantásticos/Rubén Darío*. Selección y Prólogo de José Ovidio Jiménez. Madrid, Alianza Editorial, S.A.: 43-49.
- _____ (1982 [1976]) “El Salomón Negro”. En: *Cuentos fantásticos/Rubén Darío*. Selección y Prólogo de José Ovidio Jiménez. Madrid, Alianza Editorial, S.A.:

57-60.

- _____ (1922) *El mundo de los sueños: prosas póstumas / Rubén Darío*. Colección Obras completas de Rubén Darío. Biblioteca Rubén Darío hijo; 4. Madrid, editorial Renacimiento: 232 p.
- DE JESÚS, Santa Teresa (1972) *Castillo Interior o Las Moradas*. Barcelona, Editorial Ramón Sopena.
- DE LA LUZ Y CABALLERO, José (1981) *Selección de Textos*. Edición de Antonio Sánchez Bustamante y Montoro. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- DELGADO TORRES, Alejandro Eddy (2005) *El gran libro de la Santería: introducción a la cultura yoruba*. Madrid, Esfera De Los Libros: 114-115.
- DHAMMAPADA (2008). Traducción de Norberto Tucci Madrid, Ediciones Librería Argentina.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1979) “Modernismo frente a 98”. En: *Historia y crítica de la Literatura Española (vol., 6)* de Francisco Rico (1980). Edición de José Carlos Mainer. Barcelona, Editorial Crítica S.A.: 59.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Ramón (1954) *Teresa de la Parra, clave para una interpretación*. Caracas, Ediciones Garrido.
- DIOSES Y DIOSAS, MANTRAMS, MEDITACIONES Y DONES (2013 [2008]). Traducción de Isabel Ginés Iglesia. Texto original (2008), EEUU, Mandala Publishing. Edición traducida, Madrid, Gaia Ediciones.
- DOMINGO CUADRIELLO, Jorge (2002) *Los españoles en las letras cubanas durante el siglo XX*. Sevilla, Editorial Renacimiento, Col. Otros Títulos nº 33.
- DUBY, Georges, PERROT, Michelle (dirs.) (1993) *Historia de las mujeres en Occidente*. Traducción de Marco Aurelio Galmarini. Madrid, Taurus.
- DURAND, Gilbert (1981) *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Versión castellana de
- DVOŘÁK, Antonín (1960) *Symphony No. 9 in E Minor /Mi Mineur/ E-Moll 'From The New World' 'Du Nouveau Monde' 'Aus Der Neuen Welt'*. CD masterizado y digitalizado. Interpretación de The Cleveland Orchestra y dirigido por George

- Szell. London, CBS Inc/Masterworks. [CD].
- DZIELSKA, Maria (2004) *Hipatia de Alejandría*. Traducción de José Luis López Muñoz. Madrid, Ediciones Siruela, S.A.
- ECO, Umberto (1995) *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimiento de investigación, estudio y crítica*. Barcelona, Gedisa.
- _____ (1990 [1979]) *Obra abierta*. Traducción de Roser Berdagué. Barcelona, Editorial Ariel, S. A.
- ECURED (s.f.) “Lydia Cabrera” [en línea]. En: *Ecured Conocimiento con todos y para todos*. Cuba, Enciclopedia cubana digital.
- EHRENREICH, Barbara y ENGLISH, Deirdre (1984 [1973]) *Brujas, comadronas y enfermeras: Historia de las sanadoras*. Traducción de Mireia Bofill y Paola Lingua. Barcelona, La Sal.
- ELIADE, Mircea (1974 [1955]) *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. Traducción de Carmen Castro. Madrid, Taurus.
- _____ (1973) *Mito y realidad*. Traducción de Luis Gil. Madrid, Guadarrama.
- _____ (1967) *Lo sagrado y lo profano*. Madrid, Ediciones Guadarrama.
- FANON, Franz (1973 [1952]) *Piel Negra, Máscaras Blancas*. Traducción de Ángel Abad. Buenos Aires, Editorial Abraxas.
- FERNÁNDEZ FERRER, Antonio (2006) “Desde el umbral de un sueño: Lydia Cabrera en *La Laguna Sagrada de San Joaquín*”. En: *Mujeres en el umbral: La iniciación femenina en las escritoras hispánicas de VV. AA.* España, Renacimiento: 173-198.
- FERNÁNDEZ NÚÑEZ, José Manuel (2001) *La Habana, crisol de crisol de culturas y credos: esbozo cultural, guía de instituciones y sitios de culto*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1973) “La Generación de 1868”. En: *Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX*. Madrid, Cuadernos para el diálogo: 418.
- FIGUEROA, Esperanza (1983) “Prólogo”. En: *Cuentos para adultos niños y retrasados*

- mentales*. Miami, Ediciones Universal, Colección del Chicherekú en el exilio: 7-23.
- FLAUBERT, Gustave (1982) *Madame Bovary/Gustave Flaubert*. Traducción de Carmen Martín Gaité. Barcelona, Orbis.
- FOUCAULT, Michel (1986) *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Traducción de Ulises Guiñazú. México. Editorial Siglo XXI.
- FRANCO, José Luciano (1975) “A manera de prólogo”. En: *Los Esclavos Negros* de Fernando Ortiz. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, Instituto Cubano del libro.
- FRAZER, Sir James George (1981 [1944]) *La Rama Dorada. Magia y Religión*. Título original en inglés: *The Golden Bough* (1922) Nueva York. 1ª ed. en español México, 8ª ed. Madrid, Ediciones Fondo de Cultura Económica.
- FREUD, Sigmund (1966) *La interpretación de los sueños. 3 volúmenes*. Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid, Alianza Editorial S.A, Colección El Libro de Bolsillo.
- FRIOL, Roberto (1977) *Suite para Juan Francisco Manzano*. Editorial Arte y Literatura, La Habana: 11.
- FUMERO, Kika (2010) “Natalie Barney: Amor y Fortuna”. En: *Revista MíraLes*. España, MíraLes: párr. 1-16.
- GALEANO, Eduardo (2000) *Patatas Arriba*, Madrid, Siglo XXI de España Editores.
- _____ (1982) *Memoria de fuego*, Madrid, Siglo XXI de España Editores.
- GARCÍA-POSADA, Miguel (1997) “Prólogo”. En: *Obras Completas II. Federico García Lorca. Teatro*. Edición de Ricard Vela y Nicanor Vélez. Diseño de Norbert Denkel. Producción de Susanne Werthwein. Prólogo y notas de Miguel García-Posada. Barcelona, Círculo de Lectores y Galaxia Gutenberg, Herederos de Federico García Lorca: 9-34.
- GARCÍA LORCA, Federico (1996) “La casada infiel”. En: *Obras Completas I. Poesía. Federico García Lorca*. Edición de Ricard Vela y Nicanor Vélez. Diseño de Norbert Denkel. Producción de Susanne Werthwein. Introducción, prólogo y

notas de Miguel García-Posada. Ilustraciones de Federico García Lorca. Barcelona, Círculo de Lectores y Galaxia Gutemberg: 425-426.

_____ (1997) “Mariana Pineda”. En: *Obras Completas II. Teatro*. Edición de Ricard Vela y Nicanor Vélez. Diseño de Norbert Denkel. Producción de Susanne Werthwein. Prólogo y notas de Miguel García-Posada. Barcelona, Círculo de Lectores y Galaxia Gutemberg, Herederos de Federico García Lorca: 81-174.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1982) “Discurso de aceptación del Nobel” [en línea]. http://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/audios/gm_nobel.htm [02.02.2015]

GARCÍA YSÁBAL, Antonio (1990) *Tradiciones orales melanoafricanas (1962-1990)*. Prólogo de José Caballero Millares. Las Palmas de Gran Canaria, Alegranza.

_____ (1994) *Cancionero General Africano*. La Laguna-Tenerife, Centro de la Cultura Popular Canaria.

_____ (2002) *Animales y Dioses en la Memoria de África*. Prólogo de Elsa López. Madrid, Ediciones La Palma.

GAULTIER, Jules de (2007) *Le Bovarysme. La psychologie dans l'œuvre de Flaubert*. Prólogo y notas de Didier Philippot. Recopilación y coordinación de Per Buvik. Paris, Éditions du Sandre: 18-28.

GENNY BEEMYN, Brett (2006) “Las Américas: de la época colonial al siglo XX”. En: *Gays y lesbianas. Vida y cultura. Un legado universal*. Edición de Robert Aldrich. Traducción de Beatriz Rendo Andaluz/Torreclavero. Donostia-San Sebastián, Editorial Nera, S.A.: 144-165.

GHEZZI, Melissa y SALAZAR, Claudia (2011) *Voces para Lilith: Literatura contemporánea de temática lésbica en Sudamérica*. Lima, Perú, Editorial Estruendomudo.

GIBSON, Ian (2009) *Lorca y el mundo gay*. Barcelona, Editorial Planeta, Col. España Escrita, vol. 19.

GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar (1969) “Prólogo”. En: *El Espectador* de José Ortega y Gasset. Selección y prólogo de Gaspar Gómez de la Serna. Madrid, Salvat

- Editores, S.A. con la colaboración de Alianza Editorial, S.A: 11-16.
- GONZÁLEZ, Celedonio (1987) “Lydia Cabrera: una vida entera”. En: *En torno a Lydia Cabrera*. Edición de Isabel Mercedes Castellanos y Josefina Inclán. Miami, Ediciones Universal, Colección Ébano y Canela.
- GOWING, Laura (2006) “Las lesbianas y sus iguales en la Europa Moderna (1500-1800)”. En: *Gays y lesbianas. Vida y cultura. Un legado universal*. Edición de Robert Aldrich. Traducción de Beatriz Rendo Andaluz/Torreclavero. Donostia-San Sebastián, Editorial Nera, S.A.: 124-143.
- GRANILLO VÁZQUEZ, Lilia (2005) “La escritura de la historia como gestión de la identidad: perspectiva de género”. En: *Escritura de la Historia de las Mujeres en América Latina. El retorno de las Diosas* de Sara Beatriz Guardia (comp. y de.). Perú, Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina (CEMHAL): 29-44.
- GROSENICK, Uta (2003) *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Madrid, Taschen.
- GUANCHE, Jesús (1998) “Etnicidad y racialidad en Cuba actual”. En: *América Negra*, n. 15, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.
- GUARDIA, Sara Beatriz (comp. y ed.) (2005) *Escritura de la Historia de las Mujeres en América Latina. El retorno de las Diosas*. Perú, Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina (CEMHAL).
- _____ (2005) “Historia de las mujeres: un derecho conquistado”. En *Escritura de la Historia de las Mujeres en América Latina. El retorno de las Diosas*. Sara Beatriz Guardia (comp. y ed.) Perú, Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina (CEMHAL): 13-27
- GUILLÉN, Nicolás (1981 [1931]) *Sóngoro Cosongo y otros poemas*. Madrid, Alianza.
- _____ (1995) *Summa Poética*. Edición de Luis Iñigo Madrigal. Madrid, Cátedra.
- _____ (2007 [1929]) “El blanco, he ahí el problema”. En: *La cuestión tabú. El pensamiento negro cubano de 1840 a 1959*. Introducción y Compilación de María Poumier. Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea: 201-203.
- GULLÓN, Ricardo (1979) “El esoterismo modernista”. En: *Historia y Crítica de la*

Literatura Española/Modernismo y 98 de José Carlos Mainer. Colección dirigida por Francisco Rico. Barcelona.

GUTIÉRREZ, José Ismael (2011) “Poéticas de la extraterritorialidad: duplicidad y descentramientos en la experiencia del intelectual exiliado”. En: *Ciudadanías. Alteridad, Migración y Memoria*. Ángeles Mateo del Pino y Adela Morín Rodríguez (Editoras). Madrid, Verbum: 55-83.

GUTIÉRREZ, Mariela A. (1991) *El cosmos de Lydia Cabrera: Dioses, animales y hombres*. Miami, Ediciones Universal, Col. Ébano y Canela.

_____ (1997) *Lydia Cabrera: aproximaciones mítico-simbólicas a su cuentística*. Madrid, Editorial Verbum.

HARFORD, Lesbia (1999 [1941]) *The Poems of Lesbia Harford* [en línea]. Digital edition. First edition includes a Foreword by Nettie Palmer [Edición digital. Introducción de la primera edición de Nettie Palmer]. Sidney, University of Sydney Library.

<http://www.adc.library.usdy.edu.au/data-2v00033.pdf>. [14.08.2015]

HASSON, Liliane (1987) “Lydia Cabrera en los Estados Unidos”. En: *Entorno a Lydia Cabrera* de Isabel Mercedes Castellanos y Josefina Inclán. Miami, Ediciones Universal: 95-103.

HIMA, Maniama (1998) *Sabiduría Africana*. Editor José J. de Olañeta. Barcelona, Grafos S.A.

HIRIART, Rosario (2004) *Fetiches Cubanos*. Barcelona, Icaria Editorial.

_____ (1989) “Prólogo”. En: *Cuentos Negros de Cuba* de Lydia Cabrera. Barcelona, ICARIA Editorial: 9-30.

_____ (1988) *Cartas a Lydia Cabrera. (Correspondencia inédita de Gabriela Mistral y Teresa de la Parra)*. Madrid, Ediciones Torremozas.

_____ (1980) *Más cerca de Teresa de la Parra (Diálogos con Lydia Cabrera)*. Caracas, Monte Ávila Editores.

_____ (1979) “Prólogo”. En: *Yemayá y Ochún: Kariocha, Iyalorichas y Olorichas. Lydia Cabrera*. Reedición de Isabel Mercedes Castellanos (1996).

- _____ (1978) *Lydia Cabrera: Vida hecha arte*. New York, Torres Library of Literary Studies, nº 35. New York, Eliseo Torres & Sons.
- HOMERO (1996) *Odisea*. Colección dirigida por Carlos García Cual. Barcelona, Círculo de lectores, Colección Opera Mundi.
- IBSEN, Kristine (1999) *Women's Spiritual Autobiography in Colonial Spanish America*. Gainesville, University Press of Florida.
- “IMAGINARIOS: Lydia Cabrera (20.5.1899–19.9.1991)” (2009) [en línea]. En: *LIBRÍNSULA Sección “Imaginos” nº 238*. La Habana, Biblioteca Nacional José Martí.
http://librinsula.bnjm.cu/secciones/238/expedientes/238_exped_1.html
 [27.08.2013]
- INCLÁN, Josefina (1987) “Tres criollas ejemplares”. En: *En torno a Lydia Cabrera*. Edición de Isabel Mercedes Castellanos y Josefina Inclán. Miami, Ediciones Universal, Colección Ébano y Canela: 105-120.
- INGENSCHAY, Dieter (2006) *Desde aceras opuestas: literatura/cultura gay y lesbiana en Latinoamérica*. Madrid, Vervuert.
- IZQUIERDO DORTA, Oswaldo (1994) *Los Cuentos de Galdós. Obra completa*. Volúmenes I y II. La Laguna. Cabildo Insular de Gran Canaria, Centro de la Cultura Popular Canaria.
- JAMESON, Fredic y Žižek, Slavoj (1998-2003) *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires, Piados.
- JIMÉNEZ, José Olivio (1982 [1976]) “Prólogo”. En: *Cuentos fantásticos/Rubén Darío*. Selección y prólogo de José Ovidio Jiménez. Madrid, Alianza Editorial, S.A: 7-23.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (2005) *Obra Poética*. Edición de Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba. Madrid, Biblioteca de Literatura Universal, Espasa Calpe.
- JIMÉNEZ, Onilda A. (1987) “Dos cartas inéditas de Gabriela Mistral a Lydia Cabrera.” [en línea]. Estados Unidos, University of Pittsburgh, Revista Iberoamericana 53, no.141: 1001–11

<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/4405/457>
2 [16.09.2013].

JUAN, San (1964) “Prológo”. En: *Sagrada Biblia/Evangelio de San Juan*. Versión directa de las lenguas originales hebrea y griega de Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga, O.P. Madrid, La Editorial Católica: 1-5.

KAPUSCINSKI, Ryszard (2000) *Ébano*, Barcelona, Anagrama.

KARDEC, Allan (2008) *El Libro de los espíritus* [en línea]. Traducción de Gustavo N. Martínez. Brasil, Consejo Espírita Internacional.

<http://ceydemadrid.org/wp-content/uploads/2014/06/Espiritus.pdf>
[20.04.2015]

KNAPPERT, Jan (1988) *Reyes, Dioses y Espíritus de la Mitología Africana*. Textos de Jan Knappert. Traducción de Juan Manuel Ibeas. Ilustraciones de Francesca Pelizzoli. Madrid, E.G. Anaya S.A.

KOKKINO, Sophia (1989) *Mitología griega*. Traducción de Graciela Séller. Atenas, Intercarta.

KOSOFKY, Eve (1988) *Epistemología del armario*. Barcelona, La tempestad.

KRISTEVA, Julia (1993) *Les nouvelles maladies de l'ame*. París, Fayard. Edición traducida al castellano (1995) *Las nuevas enfermedades del alma*. Traducción de Alicia Martorell. Madrid. Cátedra, Col. Teorema.

KYMLICKA, Will (1996) *Ciudadanía multicultural*. Barcelona, Paidós.

“LABOR Nueva” (1999) [en línea]. En: *DICCIONARIO de la literatura cubana de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/diccionario-de-la-literatura-cubana--0/html/254l.htm> [16.10.2013].

LACHATEÑERÉ CROMBET, Rómulo (1992) *El sistema religioso de los Afrocubanos*. Editorial Ciencias Sociales, La Habana.

- LANÖEL, Alejandro (1995) "Introducción". En: *Leyendas de Guatemala* de Miguel Ángel Asturias. Madrid. Ediciones Cátedra: 54.
- LAVRÍN, Asunción (1990) "La mujer en la sociedad colonial hispanoamericana". En: *Historia de América Latina. Tomo 4. América Latina Colonial: población, sociedad y cultura*. Barcelona, Editorial Crítica: 109-133.
- LEDÓN SÁNCHEZ, Armando (2003) *La música popular en Cuba*. USA, InteliNet/InteliBooks.
- "LÉOPOLD Sédar Senghor" (s.f.) [en línea]. En: *Quién es quién en África/CASA ÁFRICA*. Las Palmas de Gran Canaria, CASA ÁFRICA y Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación.
- <http://www.casafrika.es/detalle-who-is-who.jsp?ID=40585> [30.03 2014]
- LENNARD, Patricio (2009) "La palabra en la boca" [en línea]. En: *Página/12. Suplementos SOY*. Buenos Aires, Editorial "La Página S.A.": párr. 1-16.
- <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1000-2009-09-25.html>
[20.08.2015]
- LEZAMA LIMA, José (1958) "Sucesiva o Las coordenadas habaneras". En: *Tratados en La Habana*. La Habana, Departamento de Publicaciones Culturales, Universidad Central de las Villas: 309.
- _____ (1977) "El nombre de Lydia Cabrera". En: *Obras completas/Lezama Lima*. Edición e introducción de Cintio Vitier. México, Aguilar (Tomo II. Ensayos y cuentos): 529-530.
- _____ (1992) *Poesía*. Edición de Emilio Armas. Madrid, Cátedra.
- _____ (1993 [1957]) *La expresión americana*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- "LYDIA CABRERA" (s.f). En: *Enciclopedia EnCaribe* [en línea]. Cuba, Ecured.
- http://www.ecured.cu/index.php/Lydia_Cabrera [16.09.2013].
- LLOPIS, Rogelio (1967) *Cuentos Cubanos de lo fantástico y lo extraordinario*, La Habana, Bolsilibros Unión, UNEAC.

- LÓPEZ Álvarez, Luis (1974) *Conversaciones con Miguel Ángel Asturias*. Madrid, Editorial Magisterio Español, S.A.
- LÓPEZ CORDÓN, M^a Victoria (2005) “La fortuna de escribir: escritoras de los siglos XVII y XVIII”. En: *Historia de las mujeres en España y América Latina*. Isabel Morant (dir.). Madrid, Cátedra: 193-234.
- LÓPEZ, Elsa (2002) “Prólogo”. En: *Animales y Dioses en la Memoria de África*. Madrid. Ediciones La Palma: 9-14.
- LÓPEZ, Magdalena (2011) *El otro de nuestra América: imaginarios frente a Estados Unidos en la República Dominicana y Cuba*. Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Serie Nuevo Siglo.
- LUCRECIO (1998) *De la Naturaleza*. Traducción de Eduardo Valentí Fiol. Prólogo de Rafael Argullol. Colección dirigida por Luis Alberto de Cuenca. Barcelona, Biblioteca Universal Clásicos Latinos, Círculo de Lectores S.A.
- LUGONES, Leopoldo (1924) “El Puñal”. En: *Cuentos* [en línea]. Buenos Aires, Editorial Babel: 67-96.
<http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/libros/00073335/00073335.pdf> [11.03.2014].
- LLORENS, Irma (1998) *Nacionalismo y Literatura. Constitución e institucionalización de la “República de las Letras Cubanas”*. Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida.
- MACÍAS MARTÍN, Francisco J. (2001) “La enmienda Platt y la diplomacia española: crónica de una imposición neocolonialista a Cuba”. En: *Tebeto: Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura (Islas Canarias)* [en línea]. Sección Historia, nº 14. Fuerteventura, Cabildo Insular de Fuerteventura: 109-144.
<http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/tebeto/id/239.pdf> [16.04.2015].
- MADRAZO LUNA, Juan Antonio (2014) “La blanca que habló el lenguaje de los negros”. En: *Cubanet/Prensa Independiente* [en línea]. Florida, Cubanet: 1-4.
<http://www.cubanet.org/destacados/lidia-cabrera-la-blanca-que-hablo-en-el-lenguaje-de-los-negros/> [11.03.2014].
- MADRIGAL, Luis Íñigo (1995) “Introducción”. En: *Summa Poética* de Nicolás

- Guillén. Ed. de Madrigal. Madrid, Cátedra: 13-48.
- MARIO SANTÍ, Enrico (2002) “Introducción”. En: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* de Fernando Ortiz. Edición de Enrico Mario Santí. Madrid, Ediciones Cátedra: 23-103.
- MARTÍ, José (1985 [1977]) “Nuestra América”. En: *Nuestra América/José Martí*. 2ª Edición. Prólogo de Juan Marinello. Selección y notas de Hugo Achugar. Cronología de Cintio Vitier. Venezuela, Fundación Biblioteca Ayacucho: 31-39.
- MARTIATU, Inés María, RUBIERA CASTILLO, Daysi (2011) *Afrocubanas. Historia, pensamiento y prácticas culturales*. Compilación. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- MARTÍNEZ BERRIEL, Sagrario (2008) “Variaciones sobre la idea de cultura”. En: *Otro Milenio otras realidades. Una mirada interdisciplinar*. Ángeles Mateo del Pino y Adela Morín Rodríguez (Editoras). Las Palmas de Gran Canaria, Fundación Canaria Mapfre Guanarteme: 63-84.
- MARTÍNEZ, Miguel Ángel (1999) *Llanura Abisal*. Prólogo de Luis Natera Mayor. Madrid, A-Z Taller de ediciones, S.L: 63.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, Noemí, FERNÁNDEZ CAO, Marian (2001) *Pintando el mundo. Artistas latinoamericanas y españolas (1850-1950)*. Madrid, Horas y horas.
- MATEO DEL PINO, Ángeles (2008) “Literatura y estudios culturales en América Latina. Nuevas Lecturas”. En: *Otro Milenio otras realidades. Una mirada interdisciplinar*. Ángeles Mateo del Pino y Adela Morín Rodríguez (Editoras). Las Palmas de Gran Canaria, Fundación Canaria Mapfre Guanarteme: 87-117.
- _____ (2011) “Introducción. La ciudadanía y sus desafíos ante el mundo actual”. En: *Ciudadanías. Alteridad, Migración y Memoria*. Ángeles Mateo del Pino y Adela Morín Rodríguez (Editoras). Madrid, Verbum Editorial: 9-21.
- MATEO DEL PINO, Ángeles, MORÍN RODRÍGUEZ, Adela (2008) “Leer la cultura. Del siglo XX al XXI”. En: *Otro Milenio otras realidades. Una mirada interdisciplinar*. Ángeles Mateo del Pino y Adela Morín Rodríguez (Editoras). Las Palmas de Gran Canaria, Fundación Canaria Mapfre Guanarteme: 7-9.

- MATEO, San (1964) “Evangelio de San Mateo”. En: *Sagrada Biblia*. Versión directa de las lenguas originales hebrea y griega de Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga, O.P. Madrid, La Editorial Católica: 994-1035.
- MAYAYO, Patricia (2003) *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid, Cátedra.
- MÉNDEZ BEREJANO, Mario (1929) “El Espiritismo”. En: *Historia de la filosofía en España hasta el siglo XX/Ensayo*. Madrid, Renacimiento: 515-533.
- MILDONIAN, Paola (2010) “Prólogo”. En: *Habitar el margen: Sobre la narrativa de Lydia Cabrera*, de Margherita Cannavacciuolo. Sevilla, Renacimiento, Colección Iluminaciones nº 63: 9-15.
- MILLER, Ivor L. (2005) “Cantos abakuá cubanos: examen de la nueva evidencia lingüística e histórica de la diáspora africana” [en línea]. En: *African Studies Review* 48, (1) Boston University: 23-58.
- <http://www.afrocubaweb.com/cantos-abakua.pdf>. [16.09.2013]
- MISTRAL, Gabriela (1976) *Poesías Completas*. Madrid, Aguilar.
- _____ (1980) *Siete cartas de Gabriela Mistral a Lydia Cabrera*. Miami, Peninsular Printing Inc.
- _____ (1987) “Carta I de Gabriela Mistral a Lydia Cabrera”. En: *Dos Cartas inéditas de Gabriela Mistral a Lydia Cabrera* de Onilda A. Jiménez [en línea]. *Revista Iberoamericana*. Vol. LIII, Núm. 141. Estados Unidos, University of Pittsburgh: 1006-1007.
- <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/4405/4572>
- [16.09.2013].
- MOLLOY, Silvia (1995) ‘Disappearing Acts: Reading Lesbian in Teresa de la Parra’. En: *Entiendes?: Queer Readings, Hispanic Writings* de Emilie L. Bergmann y Paul Julian Smith (eds). Durham, Duke University Press: 230-256.
- MOLLOY, Silvia, MCKEE IRWIN, Robert (eds.) (1998) *Hispanisms and Homosexualities*. USA, Duke University Press, Durham and London, Series Q.

- MOORE, Henrietta (1991) *Antropología y feminismo*. Madrid, Cátedra.
- MOORE Alan, CAMPBELL Eddie (2013) *From Hell*. Traducción de Traductor: José Torralba Avellí. Barcelona, Editorial Planeta.
- MORALES GARCÍA, Carmen (2003) “Antonio Ballesteros Y Mercedes Gaibrois: América como tema”. En: *Vegueta. Número 7*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, Casa de Colón: 179-191.
- MORALES, Grace (2015) “Damas del blues” [en línea]. En: *Jotdown. Contemporary Culture Magazine*. Sevilla, Wabi Sabi Investments: párr. 1-22. <http://www.jotdown.es/2015/09/damas-del-blues/> [18.09.2015]
- MORANT, Isabel (dir.) (2005) *Historia de las mujeres en España y América Latina. Volumen II. El Mundo Moderno*. Coordinado por Margarita Ortega, Asunción Lavrin y Pilar Pérez Cantó. Madrid, Cátedra.
- MORÉ, Beny (1992) *Semilla del Son*. Madrid, Animal Tour y RCA-BMG España.
- MORENO FRAGINALS, Manuel (1977) *Aportes culturales y deculturación. África en América Latina*. México, Siglo XXI.
- MUÑOZ, Matilde (1946) “Prólogo”. En: *Antología de poetisas hispanoamericanas modernas* de VV.AA. Selección y prólogo de Matilde Muñoz. Madrid, Aguilar.
- NÁCAR FUSTER, Eloíno y COLUNGA O.P., Alberto (1964) “Notas” al *Apocalipsis*. En: *Sagrada Biblia*. Versión directa de las lenguas originales hebrea y griega de Eloíno Nácár Fuster y Alberto Colunga, O.P. Madrid, La Editorial Católica.
- NDONGO BIDYOGO, Donato (2000 [1984]) *Antología de la literatura guineana*. Madrid, Sial-Casa África.
- NÚÑEZ, Ana Rosa (1987) “Perfil de Lydia Cabrera”. En: *En torno a Lydia Cabrera*. Edición de Isabel Mercedes Castellanos y Josefina Inclán. Miami, Ediciones Universal, Colección Ébano y Canela: 21-22.
- ORTEGA Y GASSET, José (1969 [1916]) “Verdad y Perspectiva”. En: *El Espectador*. Selección y prólogo de Gaspar Gómez de la Serna. Madrid, Salvat Editores con la colaboración de Alianza Editorial: 17-23.
- ORTIZ, Fernando (1938) "Dos nuevos libros del folklore afrocubano". En: *Revista*

Bimestre Cubana. 42. La Habana: 307-319.

_____ (1949) "Lydia Cabrera, una cubana afroamericanista". En: *Crónica*. La Habana, 1, 3, marzo: 7-8.

_____ (1965 [1950]) *La Africanía de la Música folklórica de Cuba*. La Habana, Universidad Central de las Villas, Editora Universitaria.

_____ (1975 a) *Historia de una pelea cubana contra los demonios*. 2º edición de Norma Suárez y Marta Cruz. La Habana, Instituto Cubano del Libro.

_____ (1975 b) *Los Negros Esclavos*. Edición de Fernando Carr Parúas, Gladys Alonso y Norma Suárez. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, Instituto Cubano del libro.

_____ (1975 c) *La música afrocubana*. Madrid, Ediciones Júcar.

_____ (1989 [1940]) "Prólogo a la primera edición castellana". En *Cuentos Negros de Cuba* de Lydia Cabrera. Prólogo y notas de Rosario Hiriart. Barcelona, ICARIA editorial: 31-35.

_____ (1991 [1939]) En: *Estudios Etnosociológicos*. Compilación de Isaac Barreal. La Habana, Ciencias Sociales: 10-30.

_____ (1992 [1921]) *Los cabildos y la fiesta afrocubanos del Día de Reyes*. Colección Fernando Ortiz. La Habana, Ciencias Sociales.

_____ (1995 [1906]) *Los negros brujos*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.

_____ (2002 [1940]) *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Edición de Enrico Mario Santí. Madrid, Cátedra.

ORTIZ HERRERA, María Fernanda (2002) "Palabras de la hija del autor". En: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Edición de Enrico Mario Santí. Madrid, Cátedra: 15-22.

OVIDIO (1997) *Metamorfosis*. Traducción y notas de Antonio Ruiz de Elvira. Prólogo, notas e índice de nombres de Bartolomé Segura Ramos. Colección Dirigida por Luis Alberto de Cuenca. Barcelona, Biblioteca Universal Clásicos Latinos, Círculo de Lectores S.A.

PARRA, Teresa de la (2008) *Ifigenia: diario de una señorita que escribió porque se*

fastidiaba. Edición crítica, notas y bibliografía de Elizabeth Garrels. Florida, USA, Stockcero, Inc.

_____ (1988 a) *Memorias de mamá Blanca*. Madrid, Unesco.

_____ (1988 b) “1° de marzo de 1933, Leysin”. En: *Cartas a Lydia Cabrera* de Rosario Hiriart. Madrid, Ediciones Torremozas: 174.

_____ (1985) *Obras completas*. Introducción de Carlos García Prada. Caracas, Editorial Arte.

_____ (1982) *Teresa de la Parra. Obra (Narrativa, ensayos, cartas)*. Prólogo de Julieta Fombona. Selección, estudio crítico y cronología de Velia Bosch. Caracas, Biblioteca Ayacucho.

_____ (1965) *Obras completas de Teresa de la Parra*. Prólogo de Francis de Miomandre. Introducción de Carlos García Prada. Caracas, Editorial Arte.

_____ (1952) *Ifigenia: diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba*. Barcelona, Colección Ariadna, Editorial Surco.

PAYNE, Michael (2002) *Diccionario de Teoría Crítica y Estudios Culturales*. Barcelona, Paidós.

PAZ, Octavio (1981 [1974]) *Los hijos del limo/Del romanticismo a la vanguardia*. Prefacio y notas del autor. Barcelona, Seix Barral.

_____ (1983 [1974]) “Arte Mágico”. En: *La búsqueda del comienzo. (Escritos sobre el surrealismo)* de Octavio Paz. Introducción de Diego Martínez Torrón. Madrid, Editorial Fundamentos: 47-54.

PHAIDON (2006) *500 Autorretratos*. Traducción del inglés de Alberto Clavería. Introducción de Julian Bell. London, Phaidon Press Limited.

PLÁ, Josefina (2002) *Los animales blancos y otros cuentos*. Edición, introducción, notas y bibliografía de Ángeles Mateo del Pino. Santiago de Chile, LOM editores.

_____ (2000) *Sueños para contar. Cuentos para soñar*. Selección, introducción y bibliografía de Ángeles Mateo del Pino. Puerto del Rosario, Exmo. Cabildo de Fuerteventura.

- PERERA SOTO, Hilda (1971) *Idapó: El sincretismo en los cuentos negros de Lydia Cabrera*. Miami, Ediciones Universal.
- PÉREZ CANTÓ, Pilar y Ortega, Margarita (eds.) (2002) *Las edades de las mujeres*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1870) “Observaciones sobre la novela contemporánea en España”. En: *Revista de España*, Madrid.
- _____ (1994) *Los Cuentos de Pérez Galdós. Obra Completa. Vol. I*. Recopilación y estudio de Oswaldo Izquierdo Dorta. Las Palmas de Gran Canaria, Centro de la Cultura Popular Canaria.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano (1985) *Diccionario de la música y los músicos. 3 Volúmenes*. Madrid, Ediciones Akal.
- PERROT, Michelle (2008 [2006]) «*Mi*» *historia de las mujeres*. Traducción de Mariana Saúl. Buenos Aires, Fondo Cultura Económica de Argentina.
- _____ (1998) *Les femmes ou les silences de l'histoire*. Paris, Flammarion, Colección Champs.
- POE, Edgar A. (1969) “Manuscrito hallado en una botella”. En: *Narraciones extraordinarias*. Traducción de J. Farrán un Mayoral, cedida por Editorial Iberia. Madrid, Salvat Editores y Alianza Editorial: 135-146.
- POPOL-VUH / *Libro del Consejo de los indios quichés* (2007). Traducción de la versión francesa del profesor Georges Raynaud por Miguel Ángel Asturias y J. M. González de Mendoza. 5ª ed. Buenos Aires, Losada.
- POUMIER, María (2007) *La cuestión tabú. El pensamiento negro cubano de 1840 a 1959*. Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea.
- PRECKLER, Ana María (2009) *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX. Volumen 2*. Madrid, Editorial Complutense.
- PROPP, Vladimir (1979) *Las raíces históricas del cuento*. Caracas, Fundamentos.
- _____ (1977) *Morfología del cuento*. Caracas, Fundamentos.
- _____ (1972) *Las transformaciones del cuento maravilloso*. Buenos Aires, Rodolfo Alonso.

- QUEROL, M^a Ángeles y Triviño C. (2004) *La mujer en el origen del hombre*. Barcelona, Bellaterra.
- QUIROGA, José (1999) *Tropics of Desire: Interventions from Queer Latino America*. New York University Press.
- RADAMÉS, Giro (2007) *Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba 4 Tomos*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- RAMA, Ángel (1998) *La ciudad letrada*. Montevideo, Uruguay, ARCA S.R.L.
- _____ (2004 [1984]) *Transculturación narrativa en América Latina*. 4^o ed. México, Buenos Aires, Madrid. Siglo XXI.
- RAMONEDA, Arturo (1995) *Antología de la poesía española del siglo XX, 1890-1939*. Madrid, Alianza Editorial.
- RAMOS CRUZ, Guillermina (2006) “Oralidad africana en Cuba: memoria y discurso de permanencia cultural” [en línea]. En: *Oráfrica, 2. Artículos*. Ceiba ONG: 113-129.
- file:///C:/Documents%20and%20Settings/Juana%20Delia/Mis%20documentos/Downloads/136752-186944-1-PB%20(1).pdf [16.09.2013]
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014) *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, Planeta Pub Corp, 2. Vols.
- REGLA, Juan (1963) *Diccionario Biográfico*, Barcelona.
- RESPALL FINA, Raimundo (1993) “Abriendo Monte”. En: *El Monte* de Lydia Cabrera. Madrid, Editorial Letras Cubanas: 5-10.
- REYES FORTÚN, José (compl.) (2004) *El gran tesoro de la Música Cubana, 8 CD*. La Habana, EGREM.
- RICO, Francisco (1982) *Historia y crítica de la literatura española. Romanticismo y Realismo, vol., 5*. Edición de Iris M. Zavala. Barcelona, Editorial Crítica S.A.
- _____ (1980) *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo y 98, vol., 6*. Edición de José Carlos Mainer. Barcelona, Editorial Crítica S.A.
- RIGVEDA, *Himnos del* (1968). Selección, introducción y traducción del sánscrito de

- Fernando Tola. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- RIVERO, Eliana (2005) *Discursos desde la diáspora*. Prólogo de Madeline Cámara. Cádiz, Editorial Aduana Vieja.
- ROBLES, Martha (2002) *Mujeres del siglo XX*. México, Fondo de Cultura Económica (FCE).
- RODRIGO, Antonina (2002) *Mujeres para la historia: la España silenciada del siglo XX*. Prólogo de Montserrat Roig. Barcelona, Ediciones Carena.
- RODRÍGUEZ-MANGUAL, Edna M. (2004) *Lydia Cabrera and the Construction of an Afro-Cuban Cultural Identity* [en línea]. Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- <http://books.google.es/booksid=LWQXmEHhlg4C&lpg=PP1&hl=es&pg=PP1#v=onepage&q&f=false> [16.09.2013]
- ROJAS, Fernando de (1978) *La Celestina*. Edición de Bruno Mario Damiani. Madrid, Cátedra.
- ROSALES, Luis (1969) “Prólogo”. En: *El licenciado vidriera y otras Novelas Ejemplares*. De Miguel de Cervantes. Navarra, Salvat Editores S.A. y Alianza Editorial S.A.: 5-28.
- ROUSSELET, Laurine (2012) “Léon-Gontran Damas, passagem do poema negro” [en línea]. En: *Revista de Cutura Agulha*. Edição 01 | Fase II. Traducción al español de Vincent Ozanam. Ensayo originalmente publicado en la revista Archipiélago # 73 (México, agosto de 2011). Brasil, Triunfo Produções Ltda: 44-51.
- <http://www.revista.agulha.nom.br/ARC01PDF.pdf> [11.04.2014]
- RUPP, Leila J. (2006) “Mujeres que aman a mujeres”. En *Gays y lesbianas. Vida y cultura. Un legado universal*. Edición de Robert Aldrich. Traducción de Beatriz Rendo Andaluz/Torreclavero. Donostia-San Sebastián, Editorial Nera, S.A.: 222-247.
- SAFO DE LESBOS (1990) “Me parece igual a los dioses”. En *Poemas y fragmentos/Safo*. Versión castellana y notas de Juan Manuel Rodríguez Tobal. Madrid, Hiperión, D.L.

- SALAZAR JIMÉNEZ, Claudia (2011) “Incisiones en los imaginarios” [en línea]. En: *Voces para Lilith. Literatura contemporánea de temática lésbica en Sudamérica*. Claudia Salazar Jiménez y Melissa Ghezzi (comp). Lima, Estruendomudo: párr. 1-20.
- <http://www.con-versiones.com.ar/nota0933.htm>
- [19.09.2015]
- SARDAR, Ziauddin, LOON, Borin Van (2005) *Estudios culturales para todos*. Barcelona, Paidós.
- SCHWART, Jorge (1991) *Las Vanguardias Latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Traducción de los textos portugueses de Estela dos Santos. Madrid, Ediciones Cátedra S. A.
- SENDÓN DE LEÓN, Victoria (2009 [2006]) *Matria: el horizonte de lo posible*. Madrid, Siglo XXI de España Editores, S.A.
- SIMONIS, Angie (2008) “Yo no soy esa que tú te imaginas: representación y discursos lesbianos en la literatura española”. En: *Lesbianas. Discursos y representaciones* de Raquel Platero (coord.). Madrid, Melusina: 233-279.
- _____ (coord.) (2012) *Feminismo/s nº 20: La Diosa y el poder de las mujeres. Reflexiones sobre la espiritualidad femenina en el siglo XXI*. Alicante. Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante con la colaboración del Vicerrectorado de Cultura, Deporte y Política Lingüística.
- _____ (2012) “La Diosa Feminista. El Movimiento de Espiritualidad de las mujeres durante la segunda ola”. En: *Feminismo/s nº 20: La Diosa y el poder de las mujeres. Reflexiones sobre la espiritualidad femenina en el siglo XXI* de Angie Simonis (coord.). Alicante. Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante con la colaboración del Vicerrectorado de Cultura, Deporte y Política Lingüística: 25-42.
- SHAKESPEARE, William (1999) *Hamlet*. Traducción de Ángel-Luis Pujante. Madrid, Austral.
- SOLÁS, Humberto (1982) *Cecilia*. Cuba/España, Impala, Instituto Cubano del Arte e

- Industrias Cinematográficos (ICAIC): 127 minutos.
- SOTO, Sara (1988) *Magia e Historia en los <<Cuentos Negros>>, <<Por qué>> y <<Ayapá>> de Lydia Cabrera*. Miami, Ediciones Universal, Colección Ébano y Canela.
- SOUTHER, Ellen (2001) *Historia de la Música negra norteamericana*. Madrid, Ediciones Akal.
- STAËL, Germaine de (1991) *Alemania/Madame de Staël*. Madrid, Espasa-Calpe.
- _____ (2007) *Diez años de destierro/Madame de Staël*. Traducción y prólogo de Laia Quílez y Julieta Yelin. Barcelona, Lumen.
- SUÁREZ BRIONES, Beatriz (2008) “‘A Chloe le gustaba Olivia’: Acerca de la identidad y la escritura lesbianas”. En: *Que sus faldas son ciclones. Representación literaria contemporánea del lesbianismo en lengua inglesa*, de Rosa García Rayero y María Soledad Sánchez Gómez. Barcelona-Madrid, Egales: 1-14.
- TAMAGNE, Florence (2006) “La era homosexual (1870-1940)”. En *Gays y lesbianas. Vida y cultura. Un legado universal*. Edición de Robert Aldrich. Traducción de Beatriz Rendo Andaluz/Torreclavero. Donostia-San Sebastián, Editorial Nera, S.A.: 166-196.
- TINAT, Karine (2009) “La biografía ilusoria de Simone de Beauvoir” [en línea]. En: *Revista de Estudios Sociológicos XXVII (81)*. México, El Colegio de México: 755-800.
- <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59820678001> [22. 10. 2013]
- TORÓN, Saulo (1990) "INICIACIÓN. Poema XI". En: *El Caracol Encantado y otros poemas*. Edición de José Carlos Cataño. Madrid. Biblioteca Básica Canaria, Viceconsejería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias: 35-43.
- TORRE, Guillermo de la (1936) “Literatura de color”. En *Revista Bimestre Cubana n° 38*. Cuba, Sociedad Económica de Amigos del País: 5-11.
- TORRES, Ana Teresa (2006) “La mutilación de la memoria: los papeles privados de Teresa de la Parra”. En *La ansiedad autorial. Formación de la autoría femenina*

en América Latina: los textos autobiográficos, de Mária Russotto, editora y compiladora. Caracas, Editorial Equinoccio: 253-273.

TRASFORINI, María Antonietta (2009) *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesionales de arte y modernidad*. Traducción de M. Josep Cuenca. Valencia, Universitat de València, GUADA impresores.

TUSQUETS, Esther (2007) “Prólogo”. En *Las mujeres que escriben son peligrosas* de Stefan Bollmann. Traducción de Ana Kõšutič. Madrid, Maeva Ediciones.

UNAMUNO, Miguel de (1991) *San Manuel Bueno Mártir*. Edición de Mario Valdés. Madrid, Cátedra.

UXÓ GONZÁLEZ, Carlos (2010) *Representaciones del personaje del negro en la narrativa cubanos. Una perspectiva desde los estudios subalternos*. Madrid, Editorial Verbum, S.L.

ÚZQUIZA, José Ignacio (2004) “Literatura de la esclavitud. Nicolás Guillén y el negrismo” [en línea]. En: *Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social. (Volumen 79 de Humanidades)*. Edición de Matías Barchino y María Rubio Martín. Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha: 247-269.

<http://books.google.es/books?id=ftbwppV2G9UC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false> [22. 10. 2013]

VALDÉS CRUZ, Rosa (1974) *Lo ancestral africano en la narrativa de Lydia Cabrera*. Barcelona, Editorial Vosgos.

VALERO, Arnaldo E. (2002) “Nación y Transculturación en el discurso Antropológico y la narrativa cubanas (1905-1940)”. En: *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios. 12*. Venezuela, Instituto de investigaciones literarias “Gonzalo Picón Febrer”, Universidad de los Andes: 145-168.

VALERO, Silvia (2011) “Mapeando las narrativas de la diáspora en Cuba: la imaginación de la negritud en la literatura de entre siglos”. En: *Revista de la Casa de las Américas*, Nº 264. La Habana.

VALLADARES-RUIZ, Patricia, SIMONOVIS, Leonora (eds.) (2013) *El tránsito vacilante: Miradas sobre la cultura contemporánea venezolana*. Amsterdam-

New York, Editions Rodopi B.V.

VAN DIJK, Teun A (2008 a) “Prefacio”. En: *El discurso como estructura y proceso/Estudios del discurso: introducción multidisciplinaria, vol. 1* de Teun A. Van Dijk (compilador). Traducción de José Ángel Álvarez. Barcelona, Editorial Gedisa: 17-19.

_____ (2008 b) “El discurso como interacción en la sociedad”. En: *El discurso como interacción social/Estudios del discurso: introducción multidisciplinaria, vol. 2* de Teun A. Van Dijk (compilador). Traducción de José Ángel Álvarez. Barcelona, Editorial Gedisa: 19-64.

VILA VILAR, Enriqueta (1977) *Hispanoamérica y el comercio de esclavos*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos.

VINUESA, María Elena (1994) *Cantos de Santería* (CD) Canadá, Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, ARTEX S.A.

VITIER, Cintio (1997) “A una cabeza africana”. En: *Poesía*. La Habana, Ediciones Unión.

VITRUVIO, Marco Lucio (1997) *Los diez tratados de arquitectura*. Prólogo, traducción del latín y notas de Agustín Blánquez. Barcelona, Editorial Iberia.

YBERRA, Mauro (2007) “Cuentos & Cuentistas. Lydia Cabrera y los negros de Cuba” [en línea]
[http://www.mauroyberra.cl/contenido/Bartolome/columnaramona/archivos/Lydia a%20Cabrera.pdf](http://www.mauroyberra.cl/contenido/Bartolome/columnaramona/archivos/Lydia%20Cabrera.pdf). [22.04.2014]

ZALDÍVAR, Gladys (1987) “La fabulación poética de los *Cuentos Negros de Cuba*”. En: Entorno a Lydia Cabrera. Edición de Isabel Mercedes Castellanos y Josefina Inclán. Miami, Ediciones Universal, Colección Ébano y Canela: 174-189.

ZAMBRANO, María (1952) “El estilo en Cuba: la quinta de “San José”. En: *Bohemia*: 39.

_____ (1970) “(...) la poesía de Lezama”. En: *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. La Habana, Casa de las Américas: 321.

_____ (2007) *Islas*. Estudio Preliminar de Jorge Luís Arcos. Madrid, Fundación

María Zambrano, Verbum, S.L.

ZAVALA, Iris (dir.) (1997) *Breve historia feminista de la literatura española en lengua castellana: la literatura escrita por mujeres de la Edad Media al siglo XVIII*. Barcelona, Anthropos.

ZURBANO, Roberto (2006) “El triángulo invisible del siglo XX cubano: raza, literatura y nación” [en línea]. En: *Casa de Las Américas N° 46*. La Habana: 111-123.

http://www.afrocubaweb.com/news/cuba/trianguloinvisible_zurbano.pdf [22. 10. 2013].

8. ICONOGRAFÍA

FIGURA 1

“Lydia Cabrera fumando en su balcón de la Quinta San José, La Habana” (1943) [en línea]. Miami, Colección Cuban Heritage.

<http://merrick.library.miami.edu/cdm/singleitem/collection/chc0339/id/1635/rec/641>

FIGURA 2 (pág. 1)

“Dibujo a Lydia Cabrera” (2008) del pintor cubano Alberto Aguilera. En: “Tributos/Cuentos Negros de Cuba (Selección)” de Islas (Año 3.Nº 10). Weston, Florida. Afro-Cuban Alliance: 67-73.

FIGURA 3 (pág. 25)

“En la Habana” (1925) [en línea].

[http://2.bp.blogspot.com/-5Bij-](http://2.bp.blogspot.com/-5Bij-XQT5xA/TnpGqw9hIRI/AAAAAAAAAA4/Yw07e_CGfIc/s1600/cabrera2.png)

[XQT5xA/TnpGqw9hIRI/AAAAAAAAAA4/Yw07e_CGfIc/s1600/cabrera2.png](http://2.bp.blogspot.com/-5Bij-XQT5xA/TnpGqw9hIRI/AAAAAAAAAA4/Yw07e_CGfIc/s1600/cabrera2.png)

FIGURA 4 (pág. 32)

“Lydia en Miami a los 80” [en línea].

http://www.ecured.cu/images/4/47/Lidia_cabrera.JPG

FIGURA 5 (pág. 35)

“Raymundo Cabrera y Lydia Cabrera” [en línea]. En: “De Raimundo Cabrera a Lydia Cabrera: cultura y folclore” de Leonardo Depestre Catony.

<http://www.cubaliteraria.com/img/articulos/lydia2.jpg>

FIGURA 6 (pág. 44)

“Federico García Lorca y José María Chacón y Calvo en el Habana Yacht Club” (1930) [en línea]. Los detalles, las descripciones y las copias de las fotografías que pertenecen a la “Colección personal de Lydia Cabrera”, de la Biblioteca de la Universidad de Miami, Cuban Heritage Collection, pueden consultarse en la obra de Carlos Ripoll (2007), Cuba en Lorca. Nueva York, Editorial Dos Ríos.

<http://merrick.library.miami.edu/cdm/search/collection/chc5324!chc0339/order/title/pag>

[e/7](http://merrick.library.miami.edu/cdm/search/collection/chc5324!chc0339/order/title/pag)

FIGURA 7 (pág. 44)

“Federico García Lorca sentado en la casa de José María Chacón” (junio, 1923) [en línea]. Los detalles, las descripciones y las copias de las fotografías que pertenecen a la “Colección personal de Lydia Cabrera”, de la Biblioteca de la Universidad de Miami, Cuban Heritage Collection, pueden consultarse en la obra de Carlos Ripoll (2007), Cuba en Lorca. Nueva York, Editorial Dos Ríos. Repositorio

<http://merrick.library.miami.edu/cdm/singleitem/collection/chc5324/id/62/rec/350>

FIGURA 8 (pág. 46)

“Federico García Lorca, carta a José María Chacón desde Granada” [en línea]. Correspondencia de Lorca a José María Calvo. Las transcripciones de toda la colección pueden consultarse en la obra Cuba en Lorca (2007) de Carlos Ripoll. Repositorio de la Biblioteca de la Universidad de Miami, Cuban Heritage Collection. <http://merrick.library.miami.edu/cdm/compoundobject/collection/chc5324/id/22/rec/10>

FIGURA 9 (pág. 48)

“Lydia Cabrera con Rudyard Kipling en el Balneario de Marieband” (1935) [en línea]. Repositorio de la Colección particular de Lydia Cabrera de la Biblioteca de la Universidad de Miami, Cuban Heritage Collection. <http://merrick.library.miami.edu/cdm/singleitem/collection/chc0339/id/4930/rec/620>

FIGURA 10 (pág. 50)

“Fachada de la Quinta San José, Marianao, La Habana” [en línea]. Repositorio de la Colección particular de Lydia Cabrera de la Biblioteca de la Universidad de Miami, Cuban Heritage Collection. <http://merrick.library.miami.edu/cdm/search/collection/chc0339/page/6>

FIGURA 11 (pág. 55)

“Primer plano de Lydia Cabrera” (1980-1989) [en línea]. Repositorio de la Colección particular de Lydia Cabrera de la Biblioteca de la Universidad de Miami, Cuban Heritage Collection. <http://merrick.library.miami.edu/cdm/singleitem/collection/chc0339/id/4635/rec/512>

FIGURA 12 (pág. 58)

“Alexandra Exter, reconocida pintora y diseñadora rusa, París” [en línea]. Colección personal Lydia Cabrera. Biblioteca de la Universidad de Miami, Cuban Heritage Collection. <http://merrick.library.miami.edu/cdm/ref/collection/chc0339/id/4956>

FIGURA 13 (pág. 59)

“Amelia Peláez and Lydia Cabrera rumbo a Europa a bordo del Majestic Monaco, 1930” [en línea]. Escrito en verso (atrás): “y nadie diría que son bellezas...”. Colección personal Lydia Cabrera. Biblioteca de la Universidad de Miami, Cuban Heritage Collection. <http://merrick.library.miami.edu/cdm/singleitem/collection/chc0339/id/1695/rec/34>

FIGURA 14 (pág. 60)

“Teresa de la Parra” [en línea]. http://www.el-nacional.com/papel_literario/Diario-ajeno-Morir-primavera_0_519548238.html

FIGURA 15 (pág. 62)

“Lydia Cabrera y Teresa de la Parra” [en línea]. Colección personal Lydia Cabrera. Biblioteca de la Universidad de Miami, Cuban Heritage Collection. <http://merrick.library.miami.edu/cdm/singleitem/collection/chc0339/id/5097/rec/623>

FIGURA 16 (pág. 63)

“La convalecencia, Teresa de la Parra” [en línea]. Colección personal Lydia Cabrera. Biblioteca de la Universidad de Miami, Cuban Heritage Collection. <http://merrick.library.miami.edu/cdm/singleitem/collection/chc0339/id/5146/rec/1235>

FIGURA 17 (pág. 72)

“Gabriela Mistral y unas amigas en la playa” [en línea]. Colección personal Lydia Cabrera. Biblioteca de la Universidad de Miami, Cuban Heritage Collection. <http://merrick.library.miami.edu/cdm/ref/collection/chc0339/id/5007>

FIGURA 18 (pág. 81)

“Lydia Cabrera y Titina, María Teresa de Rojas, en La Quinta San José” [en línea]. Colección personal Lydia Cabrera. Biblioteca de la Universidad de Miami, Cuban Heritage Collection. <http://merrick.library.miami.edu/cdm/ref/collection/chc0339/id/1701/rec/638>

FIGURA 19 (pág. 83)

“Lydia Cabrera y Titina con unas amigas en San José” (1950-1959) [en línea]. Colección personal Lydia Cabrera. Biblioteca de la Universidad de Miami, Cuban Heritage Collection. <http://merrick.library.miami.edu/cdm/ref/collection/chc0339/id/4885/rec/588>

FIGURA 20 (pág. 84)

“María Teresa de Rojas y Lydia Cabrera (1970-1979)” [en línea]. Colección personal Lydia Cabrera. Biblioteca de la Universidad de Miami, Cuban Heritage Collection. <http://merrick.library.miami.edu/cdm/singleitem/collection/chc0339/id/5044/rec/561>

FIGURA 21 (pág. 87)

“María Zambrano, Lydia Cabrera, Julia García Lomas and María Teresa de Rojas” [en línea]. Colección personal Lydia Cabrera. Biblioteca de la Universidad de Miami, Cuban Heritage Collection. <http://merrick.library.miami.edu/cdm/ref/collection/chc0339/id/4662>

FIGURA 22 (pág. 91)

“Le Sombre Malembo, Dieu du carrefour” [El sombrío Malembo, Dios de la Encrucijada] (1943), de Wifredo Lam, óleo [en línea]. <http://www.wifredolam.net/es/obras/pinturas-anos-30.html>

FIGURA 23 (pág. 145)

“Madame Lumumba” (1938), de Wifredo Lam, óleo [en línea]

<http://www.wifredolam.net/es/obras/pinturas-anos-30.html>

FIGURA 24 (pág. 147)

“Lydia Cabrera bajo un árbol con una informante, Cuba Central” [en línea]. Colección personal Lydia Cabrera. Biblioteca de la Universidad de Miami, Cuban Heritage Collection.

<http://merrick.library.miami.edu/cdm/singleitem/collection/chc0339/id/1640/rec/683>

FIGURA 25 (pág. 157)

“Lydia Cabrera con *babalawo* y otras informantes” [en línea] Colección personal Lydia Cabrera. Biblioteca de la Universidad de Miami, Cuban Heritage Collection.

<http://merrick.library.miami.edu/cdm/singleitem/collection/chc0339/id/1674/rec/619>

FIGURA 26 (pág. 159)

“Huevo cósmico o unidad” (2008), óleo de Ernesto Blanco [en línea]. Barcelona, Archivo Internacional Central de Objetos de Arte.

<http://ww.w.aicoa.org/aicoa1720/obras/huevo-cosmico-o-duplicidad-en-lo-uno/>

FIGURA 27 (pág. 165)

“Lydia Cabrera con Saibeke, uno de sus informantes más recurrentes, en La Quinta” (1950-1959), La Habana [en línea]. Colección personal Lydia Cabrera. Biblioteca de la Universidad de Miami, Cuban Heritage Collection.

<http://merrick.library.miami.edu/cdm/fullbrowser/collection/chc0339/id/4947/rv/singleitem/rec/700>

FIGURA 28 (pág. 170)

“Informantes de Lydia Cabrera”. Fotografía de María Teresa de Rojas y Teresa de la Parra, publicada en la 1ª ed. de *El Monte* (1954). Documento fotográfico cedido por la Biblioteca de la Casa de Colón de Las Palmas de Gran Canaria con el fin de ilustrar mejor nuestra investigación.

FIGURA 29 (pág. 173)

“La vieja santera María Andó, de Cárdenas”. Fotografía de Josefina Tarafa, publicada en la 1ª ed. de *El Monte* (1954). Documento fotográfico cedido por la Biblioteca de la Casa de Colón de Las Palmas de Gran Canaria con el fin de ilustrar mejor nuestra investigación.

FIGURA 30 (pág. 190)

“Africanos con idolillos a principios del siglo XX”. En *Vodun: African Voodoo* (2011). De Jacques Kerchache & Suzanne Preston Blier & Gabin Djimassé & Marc Augé & Patrick Villaire. Fotos de Ono Yuji. Paris, Fondation Cartier pour l’art contemporain. Fotografías cedidas por el equipo de producción de la película española *Palmeras en la nieve* (2014) para documentar este trabajo de investigación.

FIGURA 31 (pág. 193)

“Lydia Cabrera junto a Oddeddei, años 1920-1953” [en línea]. Colección personal Lydia Cabrera. Biblioteca de la Universidad de Miami, Cuban Heritage Collection. <http://merrick.library.miami.edu/cdm/fullbrowser/collection/chc0339/id/1685/rv/singleitem/rec/685>

FIGURA 32 (pág. 196)

“Lydia Cabrera y el fotógrafo Pierre Verger” [en línea]. <http://alejandrorfrigerio.blogspot.com.es/2013/07/cartas-entre-pierre-verger-y-lydia.html>

FIGURA 33 (pág. 199)

“Jagannatha o Jaganatha, el Señor del Universo” (2013). Carta en Dioses y Diosas, oráculo. Mantrams, Meditaciones y Dones. Madrid, ediciones Gaia.

FIGURA 34 (pág. 203)

“Orisha”. En *Vodun: African Voodoo* (2011). De Jacques Kerchache & Suzanne Preston Blier & Gabin Djimassé & Marc Augé & Patrick Villaire. Fotos de Ono Yuji. Paris, Fondation Cartier pour l’art contemporain. Fotografías cedidas por el equipo de producción de la película española *Palmeras en la nieve* (2014) para documentar este trabajo de investigación.

FIGURA 35 (pág. 219)

Portadas de “Cuentos Negros de Cuba, ediciones de 1936 y 1989” [en línea]. <http://hoteltelegrafo.blogspot.com.es/2012/05/los-cuentos-negros-de-lydia-cabrera.html>

FIGURA 36 (pág. 229)

“Procesiones y sincretismo”. Fotografía de Josefina Tarafa, publicada en la 1ª ed. de *El Monte* (1954). Documento fotográfico cedido por la Biblioteca de la Casa de Colón de Las Palmas de Gran Canaria con el fin de ilustrar mejor nuestra investigación.

FIGURA 37 (pág. 235)

“Árbol ceiba” [en línea]. http://s577.photobucket.com/user/monica_hyru/media/exu%20pompa%20gira/Iroko-orishaartcard-LG.jpg.html

FIGURA 38 (pág. 250)

“Ofrenda”. En *Vodun: African Voodoo* (2011). De Jacques Kerchache & Suzanne Preston Blier & Gabin Djimassé & Marc Augé & Patrick Villaire. Fotos de Ono Yuji. Paris, Fondation Cartier pour l’art contemporain Fotografías cedidas por el equipo de producción de la película española *Palmeras en la nieve* (2014) para documentar este trabajo de investigación.

FIGURA 39 (pág. 268)

“Ochún y Yemayá” (2003), lienzo de Luís Eliades. Baracoa, Cuba [en línea].
http://www.noa-art.com/Eliades/p-obras_normal/eliades-ochun-y-yemaya.jpg

FIGURA 40 (pág. 270)

“Oshún” (2003), lienzo de Nelson García Jiménez [en línea].
<http://www.artelista.com/obra/4502950384012716-oshun.html>

FIGURA 41 (pág. 272)

“Cecilia”, película cubana dirigida por Humberto Solas [en línea].
<http://www.cubacine.cult.cu/sitios/ficcion/index.php?Pelicula=Cecilia%20I%20y%20II>

FIGURA 42 (pág. 277)

“Titina y Lydia Cabrera, casa de Coral Gables, Miami” [en línea]. Colección personal Lydia Cabrera. Biblioteca de la Universidad de Miami, Cuban Heritage Collection.
<http://merrick.library.miami.edu/cdm/fullbrowser/collection/chc0339/id/5080/rv/singleitem/rec/562>

FIGURA 43 (pág. 285)

“Dibujo de Lydia Cabrera” (1987) Lámina a plumilla con la inscripción en francés “C’est moi et toi [Es mío y tuyo]”. Publicado en *Entorno a Lydia Cabrera* de Isabel Castellanos y Josefina Inclán. Miami, Ediciones Universal: 312.

FIGURA 44 (pág. 291)

“Lydia Cabrera y sus piedras” [en línea]. Colección personal Lydia Cabrera. Biblioteca de la Universidad de Miami, Cuban Heritage Collection.
<http://merrick.library.miami.edu/cdm/singleitem/collection/chc0339/id/1675/rec/699>

FIGURA 45 (pág. 293)

“Yemayá Reina del Mar” (2010), lienzo de Nelson Domínguez [en línea].
<http://www.cubadebate.cu/wp-content/uploads/2010/12/nelson-09.jpg>

FIGURA 46 (pág. 303)

“Osain a Lydia Cabrera” (1982) [en línea].
http://laventana.casa.cult.cu/media/mce_filebrowser/2005/05/19/lydialam.gif

9. APÉNDICE

WALO-WILA

Eran dos hermanas: Walo-Wila y Ayere Kénde —o Kénde Ayere—. Walo-Wila jamás salía a la calle. Nadie la había visto nunca.

Ayere Kénde se asomaba al balcón. De codos en el barandal, Ayere Kénde tomaba el fresco de la tarde que venía del mar.

Pasó un caballo de madera y música. Dijo:

—“Por favor, un poco de agua.”

Ayere Kénde tenía copa de oro. La llenó de agua y le dio de beber.

Dijo el caballo:

—“¡Qué copa tan preciosa, Ayere Kénde. En toda mi vida he visto nada igual!”

—“¡Oh!, más bella, mucho más bella es mi hermana!...”

—“Pues quiero verla Ayere Kénde, déjame entrar.”

—“Si te casas con ella la verás, hermano” —dijo Ayere Kénde.

Walo-Wila vivía, moría, detrás de las persianas entornadas. Moría, vivía:

Kénde Ayere cantó:

—¡Walo-Wila, Walo Kénde,
 Ayere Kénde
 Aquí hay una visita, Kénde Ayere!
 Preguntó Walo-Wila:
 —Walo-Wila, Walo Kénde,
 Ayere Kénde
 ¿Quién es la 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—.

Ayere Kénde estaba en su balcón. Pasó Hombre Chivo,
 Hombre Toro, Hombre Morrocoy.
 Pasó Hombre Tigre, Hombre Elefante, Hombre León.
 Tenían sed. Cuando Ayere Kénde les brindaba su copa de
 oro fino, todos alababan la copa y ella decía:
 “Más bella, mucho más bella es mi hermana invisible.”

Y todos la querían ver, pero cantaba Walo-Wila; cantaba una sombra detrás de las persianas:

—“¡Ay, que yo soy fea,
Que yo soy tuerta,
Que soy gambada,
Que tengo sarna...!”

Y se alejaban con desprecio.

Venado —el hijo de la Madreselva— no había bebido en copa de oro.

Ayere Kénde en su balcón tomaba el fresco de la tarde; menciéndose en mecedora, la brisa mecía el balcón. (Y lejos, los sueños de sus ojos.)

Se acercó Venado. Dijo:

—“Ayere Kénde, dame a beber en tu copa de oro.”

Ayere Kénde le brindó su copa llena.

Dijo Venado: —“Nunca he visto nada más bello.”

—“¡Oh, más bella, mucho más bella es mi hermana que nadie ha visto!”

—“Muéstramela, Ayere Kénde, yo la sabré mirar.”

—“Dulces son tus ojos. Si te casas con ella la verás, hermano: no la podrás tocar. Espera, espera.”

—Walo-Wila, Walo Kénde
Ayere Kénde
Aquí hay visita, Kénde Ayere.

Y Walo-Wila respondió triste como el atardecer en las ventanas:

—Dile que yo soy fea,
Que soy lisiada
Que yo soy tuerta
Que tengo bubas...

—“Me casaré con ella” —repetía el Venado.
Entonces dijo Walo-Wila:
—“La madre de mi hermana vive en el fondo del mar. La madre de mi hermana se llama Kariempémbe.”
A la media noche Walo-Wila le dio a Ayere Kénde una calabaza llena de perlas.
A la media noche Kénde Ayere derramó las perlas. Llamó a Venado y le entregó, vacía, la calabaza.
—“Baja al fondo del mar.”
Venado corrió a la ribera del mar. Toda la ribera decía:
“Walo-Wila, Walo-Wila, Walo-Wila, Walo-Wila.”
Y se entró por las olas cortadas a filo de luna.
Ayere Kénde toda la noche velando en su balcón. A la alborada volvía Venado. Traía la calabaza colmada de agua azul del zafiro de Olokun.
Dijo Ayere Kénde:
—“Entra en la alcoba de mi hermana.”
Y Walo-Wila era más bella, más bella que la copa de Ayere Kénde.
Cuando se besan la luna y el mar...

DIOSA INSTALADA EN EL CENTRO DEL POEMA

REINALDO ARENAS

Escapar de una prisión —aun cuando a esa prisión se le llame patria— es siempre un triunfo. Triunfo que no significa precisamente alegría. Pero sí sosiego, posibilidad, esperanza. Para los escritores cubanos recién llegados al exilio este nacimiento o renacimiento tiene las ventajas, el consuelo de no tener lugar en un páramo extraño, sino en un sitio ya enaltecido por el esfuerzo desmesurado de todo un pueblo en destierro y por el amparo moral y espiritual de sus más valiosos artistas.

Entre esos artistas que nos instan y estimulan, Lydia Cabrera se destaca —junto a Labrador Ruiz y el ya desaparecido, pero no olvidado, Carlos Montenegro— con un ejemplo magnífico. Sería imposible enumerar brevemente lo que ella significa para nuestra literatura, para nuestra historia. Basta afirmar que por ella, por artistas como ella, Cuba aún existe.

Ardua, desmesurada, terca y heroica tarea ésta de recuperar, sostener y engrandecer lo que ya sólo es memoria y sueño; es decir, ruina y polvo.

Con Lydia Cabrera nos llega la voz del monte, el ritmo de la Isla, los mitos que la engrandecen y sostienen. La magia con que todo un pueblo marginado y esclavizado se ha sabido mantener, (flotar) imponer siempre.

Tocada por una dimensión trascendente, Lydia Cabrera encarna el espíritu renacentista en nuestras letras: la curiosidad incesante. Su obra abarca desde el estudio de las piedras preciosas y los metales hasta el de las estrellas, desde la voz de los negros viejos hasta las cosmogonías continentales.

Como verdadera diosa instalada en el mismo centro de la creación (de la Isla), sus flechas parten hacia todos los sitios, descubriendo y rescatando los contornos más secretos (más valiosos) de nuestro mundo. Ella abarca el ensayo y el poema, la antropología y el cuento, la religión y el escepticismo.

Símbolo de una sabiduría que rogamos jamás se extinga: la de enfrentar la vida —es decir la gente, las calamidades, el horror y la belleza— con la ironía del filósofo, la pasión del amante y la inteligencia del alma. Ella exhala esa extraña grandeza que sólo es atributo de los grandes: sencillez, ausencia de resentimiento, renovación incesante.

Su obra —y por lo tanto su vida— es un monumento a nuestros dioses tutelares, la ceiba, la palma, la noche y el monte, la música, el refrán y la leyenda. Tradición, mito, pasado y magia reconstruidos piedra a piedra, palabra a palabra, con los ojos insomnes de quien recorre un itinerario no por imposible menos glorioso. Pueblos completos recuperados, ciudades otra vez fundadas, diablos, dioses y duendes resucitados. Potencias que se instalan en todo su esplendor, todo ello gracias a la voluntad y al talento de una sola mujer que lleva en sí misma el recuerdo torrencial del poema (el encantamiento) de un pueblo entero...

Gracias a Lydia Cabrera el tambor y el monte, el Cristo que agoniza y el chivo decapitado, la jicotea y la noche estrellada confluyen y se unifican, dándonos la dimensión secreta y totalizadora —el ritmo— de la Isla.

Reinaldo Arenas (1987) “Diosa instalada en el centro del poema”. En: *En torno a Lydia Cabrera*. Edición de Isabel Castellanos y Josefina Inclán. Miami, Ediciones Universal, Colección Ébano y Canela: 27-28.

No fatiguemos más tiempo la atención del lector. Ukano Mambre eleva su tronco, de esbeltez incomparable; mece su lánguido penacho en el cielo abakuá, fija un eterno presente mítico, evocando el abanekue los hechos capitales de su historia. (Lydia Cabrera 1993[1954]: 276)

*“Ata we awé awé
Yemayá lo umbo
¡Onaré!”*