

March 2020

Lydia Cabrera entre líneas: sociolingüística, etnografía posmoderna y realismo mágico

Mauricio A. Cabrera
University of South Florida

Follow this and additional works at: <https://scholarcommons.usf.edu/etd>



Part of the [Anthropological Linguistics and Sociolinguistics Commons](#), and the [Philosophy Commons](#)

Scholar Commons Citation

Cabrera, Mauricio A., "Lydia Cabrera entre líneas: sociolingüística, etnografía posmoderna y realismo mágico" (2020). *Graduate Theses and Dissertations*.
<https://scholarcommons.usf.edu/etd/8171>

This Thesis is brought to you for free and open access by the Graduate School at Scholar Commons. It has been accepted for inclusion in Graduate Theses and Dissertations by an authorized administrator of Scholar Commons. For more information, please contact scholarcommons@usf.edu.

Lydia Cabrera entre líneas: sociolingüística, etnografía posmoderna y realismo mágico

by

Mauricio A. Cabrera

A thesis submitted in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Master of Arts in Spanish
Department of World Language
College of Arts and Science
University of South Florida

Major professor: Madeline Cámara, Ph.D.
Pablo Brescia, Ph.D.
Sonia Ramírez Wohlmuth, Ph.D.

Date of approval:
March 6, 2020

Keywords: lexicografía, diáspora, posmodernidad, crítica, real maravilloso

Copyright © 2020, Mauricio A. Cabrera

DEDICATIONS

A mis padres por sus esfuerzos en el exilio para poder darme una vida con oportunidad. Por siempre apoyándome y dándome la oportunidad de seguir este camino erudito. Los quiero con todo mi corazón.

A la Dra. Madeline Cámara por su apoyo y ayuda desde el inicio de este proceso y por introducirme a la escritura mística de Lydia Cabrera. Mil gracias por su mentoría durante no solo la tesis, sino también a lo largo de la maestría.

Al Dr. Pablo Brescia por su apoyo y exigiendo lo mejor de mí. Sin sus expectativas de escritura no hubiera llegado a desarrollarme en la manera que logré hacer.

A la Dra. Sonia Ramírez Wohlmuth por su ayuda, orientación y por su orientación con la tesis durante el verano del 2019. Gracias por toda su ayuda con la lingüística y con las redacciones gramaticales.

A mis compañeros de la maestría por su compañía, consejos y por animarme cuando tuve dudas de todo. Mil gracias a ustedes.

A mi novia Riley por su amor incondicional y también su apoyo mental y emocional durante este proceso largo y arduo. Gracias por ser tan comprensiva y ayudándome con el formato de la tesis.

TABLE OF CONTENTS

Abstract	ii
Capítulo 1: Introducción a Lydia Cabrera	1
Capítulo 2: Un acercamiento sociolingüístico hacia <i>Cuentos negros de Cuba</i>	8
Introducción al tema	8
Lexicografía	14
Motivación	23
Capítulo 3: Un acercamiento etnográfico hacia <i>La laguna sagrada de San Joaquín</i>	31
Introducción al tema	31
La posmodernidad.....	33
Llegando a una etnografía posmoderna	35
Zambrano y un conocimiento poético.....	44
Capítulo 4: El realismo mágico y lo real maravilloso de Lydia Cabrera.....	50
Contexto y polémica	50
Aplicación a Lydia Cabrera	59
Capítulo 5: Conclusiones del trabajo	71
Obras citadas	79

ABSTRACT

Los que estudian Cuba seguramente se han enfrentado con la metáfora popular que se usa para describir a los habitantes cubanos: “La isla de Cuba es un ajiaco.” Cuba, como muchos países latinoamericanos, es una mezcla compleja de varias culturas que finalmente terminan marcando la identidad cubana. Desde los principios del siglo XVI se puede notar la presencia africana en Latinoamérica y especialmente en Cuba. Una de las figuras más importantes que se dedicó a estudiar la cultura afrocubana fue Lydia Cabrera. Esta presentación es un acercamiento lingüístico, etnográfico y analítico hacia la obra de esta escritora cubana. A través de la presentación, exploraremos la vida de Cabrera para poder contextualizar a esta escritora y sus estudios etnográficos, tratando de acercarnos a la pregunta: “¿por qué Cabrera tuvo interés en los negros de Cuba?”. En el aspecto lingüístico me dedico a exhibir la formación del español del esclavo cubano, cómo ha cambiado a través del tiempo y las implicaciones lingüísticas que tiene la escritura de Cabrera. Dentro de los elementos etnográficos, examino la filosofía detrás de la etnografía de Cabrera y cómo la aplica en sus investigaciones y escritura. Finalmente, la presentación contiene un análisis de la escritura para argumentar que Cabrera es una precursora del realismo mágico y de lo real maravilloso con su uso de elementos fundamentales de estas corrientes literaria.

CAPÍTULO UNO:
INTRODUCCIÓN A LYDIA CABRERA

Antes de yo nacer, y cuando mi madre estaba embarazada de mí en el invierno del 1993 en la Habana, mi abuela quiso que fuera a un *babalawo* para que pudiera asegurar que su parto ocurriera sin complicación, a causa de que mi mamá era hipertensa. Mi madre me cuenta de cómo las mujeres embarazadas en Cuba, aunque no sean religiosas, poseen una fe y creencia en la espiritualidad y del poder de la religión yoruba que fue introducida a Cuba a través de la colonización de la isla. Ella fue a ver a Pepe, un *babalawo* que también era médico, y le trajo ofrendas para Ochún, la *orisha* de los ríos y del amor, para que Pepe pudiera tirar caracoles e iniciar una ceremonia de adivinanza. Después de cubrir el vientre de mi madre con distintas frutas y otros pasos litúrgicos, Pepe le preguntó a su santo adónde deberían ir las ofrendas que trajo mi madre. Después de platicar con su santo, Pepe giro y le dijo a mi mamá con una seriedad y con una mirada en sus ojos que inspiraban fe: “Tu ofrenda no es para el río, sino para una palma. ¡Ese hijo tuyo es hijo de Changó!” Pepe siguió con sus ceremonias de adivinanzas y le dijo a mi madre que el parto sería perfectamente saludable y sin complicaciones, y que yo venía a nuestro mundo con una estrella. En enero del 1994, nací y vine al mundo sin ningún problema y después al año, nos dieron el permiso de poder huir de Cuba hacia los Estados Unidos.

Desde que era pequeño, mi mamá siempre me había contado ese cuento y yo, como adolescente, siempre lo descartaba como algo que no entendía o superstición. Cuando llegué a mi maestría en mi clase de escritoras latinoamericanas, tuvimos que leer un cuento titulado “El limo

del Almendares” escrito por Lydia Cabrera. Desde el inicio, sentí un misticismo, una naturaleza y una prosa que, aunque nunca he oído de esta escritora, resonaba conmigo como si hubiera leído el cuento anteriormente. Siguiendo a esta sensación, decidí seguir investigando a esta autora que por alguna razón me interesaba tanto y lo que vino fue una obsesión y dedicación completa a la escritura encantadora de la autora Lydia Cabrera. El trabajo que van a leer es el fruto de la obsesión y fascinación sobre su escritura.

Este trabajo es un acercamiento a dos obras de la escritora cubana: *Cuentos negros de Cuba*, un libro lleno de cuentos yorubas y *La laguna sagrada de San Joaquín*, un estudio etnográfico de las personas yorubas en Cuba y un viaje que hace Lydia Cabrera a una ceremonia yoruba en Matanzas. En este trabajo decido usar tres marcos teóricos para acercarme y para analizar estas obras para cumplir con tres objetivos distintos que veremos a través del trabajo:

1. Estudiar la mezcla del más perfecto uso del español con la lexicografía yoruba y una sintaxis representativa del lenguaje popular cubano / afrocubano. Esto se cumple en el primer capítulo de la tesis.
2. Ver su estilo literario en los libros estudiados como una fusión de etnografía y ficción. Lo cual hemos intentado / explorado en el segundo capítulo de la tesis.
3. Analizar la mezcla de los elementos mágicos / fantásticos en estos libros como una característica propia de la autora y de los estilos dominantes de su época, aspectos que hemos discutidos en el tercer capítulo de la tesis.

Ya que hemos destacado los objetivos de la tesis, permítanme la oportunidad de presentar a Lydia Cabrera y darle contexto al estudio. Esta sección biográfica se centra en la información que saqué del libro de Rosario Hiriart, *Lydia Cabrera: vida hecha arte*, no uno, sino el mejor, libro que aparte de destacar la vida y eventos biográficos de la vida de Lydia Cabrera, nos da una excelente línea de tiempo cronológico adyacente a la historia biográfica de nuestra escritora.

La vida de Lydia Cabrera empieza cuando nace en la Habana, el 20 de mayo del 1899 (Lydia casi siempre les decía a las personas que nació en el 1900 porque pensaba que era una fecha más linda que 1899)¹. Lydia es la más pequeña de ocho hijos de Raimundo Cabrera y Bosch, abogado y miembro del grupo conocido como la generación cubana del 68, y Elisa Marcaida y Casanova. Del padre dice Hiriart: “Hombre de activa vida cultural y política, [Raimundo Cabrera] luchó mucho a favor de la educación durante los años siguientes al advenimiento de la República. Fue presidente de la Sociedad Económica de Amigos del País y miembro de la Academia Cubana de la Historia (Hiriart 18). De sus padres, Lydia le dijo a Hiriart en su entrevista que “Mi padre fue un hombre generoso, de ideas liberales, influyó mucho en mi vida.” “Mi madre fue una mujer muy de su época, dedicada a su marido y a sus hijos, de personalidad un poco secreta, con un callado sentido del humor. Me atrajo siempre la personalidad de mi madre” (Hiriart 18).

En su infancia y adolescencia, Lydia empieza a exponer su curiosidad, imaginación y su amor por los cuentos. “Me gustaba mucho que me hicieran cuentos. A mi hermana Emma, a Tula, a la costurera de casa, a todos, les pedía que me hicieran historias” (Hiriart 19). Con seis años, va a Europa por primera vez y en Suiza su hermana Esther conoce y se enamora con Fernando Ortiz, famoso antropólogo cubano de la época. Con su imaginación y su sed por conocimiento, Lydia empieza a aprender a leer y se enamora de los libros. Hiriart comenta “Dentro de una familia cubana de principios de siglo, en el ambiente cultural que rodeaba a don Raimundo y que hacía de su casa centro de reunión, tertulia de escritores, pintores, políticos, se forma Lydia Cabrera” (Hiriart 19-20).

¹ Esta información viene de cuando fui a los archivos de Lydia Cabrera ubicados en la Universidad de Miami en Coral Gables. Aquí, vi no sólo el certificado de nacimiento de Lydia Cabrera, sino también varios pasaportes y otros documentos personales que me confirmaron su fecha de nacimiento.

Lydia regresa a Europa en 1925 con su hermana Emma a España y en 1927 se va para París y se pone a estudiar arte y también culturas y religiones orientales en *L'Ecole du Louvre*. Durante esta época es donde vemos la génesis de este interés y atracción por lo africano en el libro de Hirart:

Con intervalos de algunos breves viajes a La Habana por asuntos familiares, L. C. pasará en Europa los años 1927 a 1938. “Cuando regresé por dos meses en 1928, [dice Cabrera] sentía ya una gran inquietud por acercarme a ‘lo negro’; había descubierto a Cuba a orillas del Sena. Comenzaron mis primeros contactos por medio de Omí Tomí, en el barrio de Pogolotti.” Regresa a Francia. Para entretener a una amiga enferma, Teresa de la Parra, escribirá L. C., unos “cuentos” que le va enviando a Suiza, al sanatorio donde estaba recluida. Un día, Lydia muestra los *Cuentos* a Francis de Miomandre; éste los lleva a Paul Morand, que en la colección que dirige en Gallimard, los publicará el año 1936: *Contes nègres de Cuba*, traduits de l’espagnol par Francis de Miomandre (22-23).

Antes de seguir con datos biográficos de la escritora, quisiera contextualizar un movimiento artístico, literario y filosófico de la época que no puede ser ignorado: las vanguardias. Las vanguardias, cuyo nombre viene del término militar significando en las fronteras de batalla, surge en Europa en medio de la Primera Guerra Mundial con estilos que se conocen como los “ismos” del movimiento. Algunos de estos incluyen el cubismo, el futurismo, el expresionismo, el dadaísmo y quizás el más famoso, el surrealismo. Este movimiento se puede caracterizar como más que una separación, de hecho, una ruptura de elementos típicos o esperados del arte, literatura y cine de la época. Cuando Lydia llega a París en el 1927, el

surrealismo está a su plena fuerza con grandes nombres como André Breton (fundador del movimiento), Salvador Dalí y Luis Buñuel. Las vanguardias llegan expeditivamente a Hispanoamérica a través de los que viajan entre Europa y Latinoamérica², y se ve en la escritura de grandes autores como Vicente Huidobro y César Vallejo. En Cuba, también hay un movimiento vanguardista que se ve en la música, pintura y en la literatura. Se ve en estos momentos las obras de escritores como Ramón Guirao que es uno de los fundadores de la Sociedad de Estudios Afrocubanos y Nicolás Guillén “que en poemas donde combina lo tradicional y lo popular muestra el alma mulata de su patria” (Chang-Rodríguez & Filer, 304). Es decir, durante estos años, hay una valoración no solo por las vanguardias y su estética innovadora que viene a Latinoamérica y se manifiestan primero en las revistas y periódicos, sino también podemos ver un aprecio por las culturas africanas en Cuba por los escritores ellos mismos. Es decir, la pasión o la ‘inquietud’ que menciona Lydia Cabrera por lo negro en Cuba no empieza sin mérito, hay muchos escritores y pensadores de la época que ven una importancia que requiere un reconocimiento artístico, literario y cultural.

Siguiendo a Lydia ella sale de Francia antes de que empiece la Segunda Guerra Mundial. Ella le dice a Hiriart: “A partir de mi regreso en 1938 comencé mis investigaciones sobre la cultura y religiones negras, investigaciones que he continuado en el transcurso de toda mi vida” (Hiriart, 24). Aparte de sus investigaciones de las culturas africanas en Cuba, Lydia sigue con sus esfuerzos artísticos, pero también se nota un énfasis de la cultura cotidiana de Cuba durante los siglos. Ella tiene un empeño por la conservación de la cultura cubana no solo en la escritura, sino en aspectos tales como crear el museo de muebles cubanos en La Quinta San José en Cuba que, desafortunadamente, tuvo que dejar detrás después de huirse al exilio con su compañera y pareja,

² Esta información viene de la antología *Voces de Hispanoamérica*, una antología literaria.

Titina. “Nuestro deseo, el de María Teresa de Rojas, ‘Titina’, y el mío, era legar ‘La Quinta San José’ a Cuba. Habíamos conseguido reunir muchos objetos artísticamente valiosos, la Quinta, pensábamos, sería el museo que recogiera la evolución histórica de la casa cubana” (Hiriart, 24-25).

Además de su museo de muebles, la escritora y artista, ahora hecha etnógrafa, sigue viajando por la isla y apasionadamente investigando a las culturas del negro en Cuba. A partir de los años cincuenta, empieza a publicar uno de los trabajos más importantes y uno que se destaca entre todos, *El monte* (1954). Hiriart nota que “De este libro se ha dicho que es “la Biblia” de las religiones y liturgia de nuestros negros. Para L.C. su verdadero valor consiste “en la parte tan directa que han tomado en él los mismos negros” (Hiriart, 25). En el invierno del 1956, Lydia hace la investigación etnográfica que después se convertirá en *La laguna sagrada de San Joaquín*, aunque no llega a ser publicado hasta el 1973 en Madrid. Ya a finales de la década, la revolución comunista toma el poder y los artistas, intelectuales y personas de la isla se enfrentan con una decisión: quedarse en su patria y esperar a ver qué ocurrirá o huir, dejando todo atrás. Lydia Cabrera enfrenta el exilio y se huye en el verano del 1960.

A causa del exilio, Lydia se encontraba interrumpida en su proceso de trabajar por el exilio. “Estos años los dediqué a tratar de hacer algo por la liberación de Cuba; trabajamos mucho, en Miami, en Nueva York; luego, comprendí: Cuba no entraba de inmediato en el juego político de los Estados Unidos; el exilio sería largo... Escribir no podía, padecía de mal de espíritu” (Hiriart, 27). Después de editar varias versiones de sus libros pasados para la Colección de Chicherekú, Lydia va a vivir con María Teresa en Madrid por un rato, pero después se enfermó y tuvo que regresar a Miami.

Desafortunadamente, cuando llega a Miami no se va más, acompañada por María Teresa y después por la Dra. Isabel Castellanos cuando Cabrera y Titina se pusieron muy mayores para vivir solas. Castellanos, que es estudiosa de Lydia y ha producido una miríada de textos académicos sobre ella, era la que se ocupaba de ellas durante la vejez de ambas mujeres. El 25 de enero del 1987, muere María Teresa Rojas en Miami. En el 19 de septiembre del 1991, muere Lydia Cabrera en Miami. Las dos están enterradas juntas en Miami, Florida.

CAPÍTULO DOS:

UN ACERCAMIENTO SOCIOLINGÜÍSTICO HACIA *CUENTOS NEGROS DE CUBA*

Introducción al tema

Como sugiere el título, en este capítulo de la investigación intentaré desarrollar varios temas lingüísticos de los cuales yo diría son claves en el proceso de entendimiento para la literatura poética y etnográfica de Cabrera. A lo largo de la investigación, analizaré varios trabajos de Cabrera y haré un esfuerzo de darle vida a varias teorías distintas. En este capítulo, voy a trabajar con los *Cuentos negros de Cuba* para subrayar el gran énfasis del lenguaje de la escritura de Cabrera y justificaré por qué el lenguaje de la escritura de Cabrera es esencial para el entendimiento de sus contenidos. Hasta los que sepan el castellano más refinado y distinguido que pueda haber, les costará trabajo a no solo entender las entretelas de las palabras de Cabrera, sino también lo encontrará dificultoso a ser conmovido por el ritmo y el misticismo que animan a la escritura. Yo, que nací en Cuba y he hablado el español mi vida entera, tengo que confesar que había varios momentos en que encontré la lexicografía sumamente difícil de entender. Sin embargo, los elementos lingüísticos que hacen que la literatura sea complicada son los mismos elementos que evocan curiosidad.

Los *Cuentos negros de Cuba* de Cabrera son un conjunto de cuentos y leyendas yorubas que nos dan una visión, en parte, de lo que es la cosmovisión y los entresijos lingüísticos de los negros cubanos. Estos cuentos, los cuales empezaron como cuentos orales y fueron trasladados

de su tierra natal hacia prácticamente el otro extremo del mundo a una tierra desconocida, son, en gran parte, una colección de historias de folclore y leyendas que aún se conocen y siguen como parte integral de la cultura africana de Cuba. Estos cuentos e historias orales se conocen como *patakís*. Un *patakí* es una narración de las leyendas o las fábulas de los *orishas* y sus caminos con una moraleja que explican el ambiente en que viven o explican aspectos cotidianos de los africanos. Cabrera es la primera que toma estos cuentos orales y los cataloga en su escritura. Siguiendo el discurso de Ramos Cruz, podemos establecer la importancia de la tradición oral para los africanos viviendo en Cuba a través de estos cuentos:

La importancia de los *Patakís* radica en que reúnen la tradición oral correspondiente a cada estadio de la religión yoruba, pues existen *Patakís* que hablan de la fundación del mundo, según los yorubas, o sea de cómo se formó la tierra, quién la formó; de cómo se formó el hombre, y qué divinidad u *orisha* lo formó, y cómo se fue desarrollando el universo (119).

Con las palabras de Ramos Cruz consciente, también debemos tener en cuenta la importancia de que, sin el contexto histórico y cultural, no podemos entender a los aspectos lingüísticos que llevan los *patakís*.

Cuando el rey de España, el rey Carlos V de los Hasburgos, permitió la introducción de negros africanos en América como esclavos en la primera mitad del siglo XVI³, esto causa el inicio de uno de los desplazamientos más grandes e impactantes de la historia: el inicio de la diáspora africana.

³ Aquí me refiero a las páginas 146-147 del libro de Pharies, donde en el séptimo capítulo se destaca parte de la evolución lingüística del castellano medieval hacia el español moderno.

La diáspora africana es como se ha acuñado al fenómeno que desplazó a los negros africanos, principalmente del occidente de África (donde más se saqueó el continente⁴), e inició lo que sería una trayectoria para una vida injusta en Cuba (y en Latinoamérica en general) de ser esclavos del imperio español. No creo que sea inverosímil sugerir que Latinoamérica nace, en parte, del sudor y del dolor del esclavo negro. Es importante subrayar que, en el siglo XIX, Cuba fue el último país de las colonias españolas en independizarse (en el año 1898) y el último país de Latinoamérica en abolir la esclavitud (en el año 1886). Como consecuencia, la presencia africana, y más todavía la presencia yoruba, en Cuba no se puede descuidar. En el primer cuarto del siglo XIX, negros en la isla representaban hasta 50% de la población cubana⁵ (Lipski 99). Para esta investigación me enfocaré en los yorubas, un grupo étnico del occidente de África que fueron forzados a adaptarse a una vida totalmente diferente a la que estaban acostumbrados.

El objetivo de los españoles en traer los esclavos de África a Cuba fue, en parte, para cultivar y cosechar las riquezas del mundo nuevo sin tener que agotar los recursos y la mano de obra que trajeron de España. Esto es, según Clayton y su investigación, causado por un hombre que muchos, antes y ahora, consideran el “protector de los indígenas”, Bartolomé de Las Casas. En su estudio, Clayton destaca que Las Casas es responsable por sugerir que los españoles traigan esclavos blancos y negros desde la península Ibérica para reducir y minimizar el maltrato de los indígenas⁶. Es importante notar que los esclavos de la península no fueron mal tratados y no fueron despojados de sus humanidades. Los esclavos que vivían en la península se integraron

⁴ Esto se ve en el libro de los historiadores David Eltis y David Richardson, *Atlas of the Transatlantic Slave Trade*, en Parte I del libro donde podemos ver una serie de mapas que visualizan el transporte de los esclavos africanos hacia las américas y el caribe.

⁵ Lipski distingue que el 40% de los negros son esclavos y el otro 10% son negros libres.

⁶ En sus notas de pies, Clayton escribe que el origen de esta leyenda se encuentra en el trabajo de enciclopedista Cornelius de Pauw con su obra *Recherches philosophiques sur les Ame'ricains, ou Me'moires inte'ressants pour server a l'histoire de l'espe'ce humaine* (2 vols.: Berlin, 1768–1769)

en la sociedad, como lo hicieron los moros, y era muy raro que ellos trabajaran en asuntos agrícolas como fue el caso en Latinoamérica⁷. Clayton también escribe que Las Casas se arrepiente de sus acciones y escribe que:

On advocating the importation of a slaves back in 1516, Las Casas wrote ‘the cleric [he often wrote in the third person], many years later, regretted the advice he gave the king on this matter—he judged himself culpable through inadvertence—when he saw proven that the enslavement of blacks was every bit as unjust as that of the Indians (1532).

Como consecuencia de la declaración de Las Casas, los esclavos eran víctimas de un fenómeno poscolonial que Burney acuña “identidad disyuntiva.” Ella explica:

These diasporas have created complex social structures; innovative and mixed cultural practices; hybrid art, music, literature, representation, and education, thus carving out new hybrid configurations of identity. These and other issues can be studied, addressed, questioned, and critiqued through the critical strategies of postcolonial theory (43).

Como expresa Burney, hay una identidad en conflicto; el esclavo no está en su patria, ni tiene su propia voluntad. El negro quiere seguir con sus costumbres, tradiciones, idioma, cultura

⁷ Esto lo destaca Clayton en la página 1527 con su introducción a la diferenciación de los tipos de esclavizaciones que tuvieron en la península Ibérica y en América.

y religión. Estos deseos de seguir existiendo con su propia identidad cultural, es la causa y el origen de la Santería (Regla de Ocha) y su idioma que la facilita: el lucumí.

El idioma lucumí es un idioma litúrgico y diaspórico que nace en Cuba por circunstancias de necesidad. Es un idioma vástago del yoruba, un idioma pluricéntrico, y se conoce por muchos como el idioma oficial de la Santería. El término lucumí también se puede usar para referir a los yorubas en Cuba. En su libro titulado *Cultura afrocubana: el negro en Cuba, 1492-1844*, Jorge y Isabel Castellanos escriben sobre la génesis del termino ‘lucumí’. Escriben: “Mucho se ha especulado sobre los orígenes del término lucumí. Lydia Cabrera dice al respecto: “Lucumí es el nombre que se da en Cuba a los yorubas, que ocupan la parte occidental del sur de Nigeria, con las provincias de Abeokuta, Lagos, Yebú, Ondo.” (Castellanos 28). Siguen desarrollando el tema de dónde viene el término y llegan a una conclusión: “Todo parece indicar, pues, que en tiempos remotos había en Africa, cerca del golfo de Guinea, un reino (o territorio) llamado Ulcami, Ulcumí o Lucami, de donde procede la palabra lucumí” (Castellanos 30).

Cuando los esclavos quisieron seguir con sus costumbres culturales y con su religión, se enfrentaron con varios problemas. Primero que todo, los españoles y los criollos, aunque estaban más de siete mil kilómetros de su tierra natal, seguían firmemente católicos y no quisieron que los esclavos practiquen cualquier otra religión, insistiendo a que conformen a sus prácticas culturales. Siguiendo a Brandon, que también cita a Ortiz, él dice que:

The Catholicism imported to Cuba was Counter Reformation Catholicism. The Spanish missionary movement and the reaction against Protestantism had changed the character of the religion and, according to Ortiz, other factors also led to the “sinking of the Church to the level of masses” in the sixteenth and seventeenth

centuries: “the change from an intellectual to an emotional Outlook, the decline of the spirit of criticism and the reaction against Protestantism led to excessive importance being attached to rites, images, devotions, relics, indulgences and of other attributes of an external, formal religion. (1971:211) (Brandon, 46).

Esta mentalidad es exactamente a lo que se refiere Pharies cuando menciona que los Hasburgos “...derrochan los recursos nuevos [de lo que saquearon de Latinoamérica] en una serie de campañas militares dirigidas en su mayor parte contra el protestantismo” (Pharies, 146).

Teniendo que coexistir con esta mentalidad, los esclavos también tuvieron que aprender, como podían, el idioma castellano para poder comunicarse con los esclavistas. A través del tiempo, los africanos crearon una manera de practicar su religión yoruba escondidos de los esclavistas en una manera más difícil de detectar. Al fin, lograron una solución que funcionó: los africanos escondieron su religión por detrás de la religión católica. La persecución de su religión es el catalizador para encontrar este tipo de remedio. Empezaron a referir a los *orishas* de su religión con los nombres de los santos del catolicismo. A través del tiempo, esto crea una hibridez o sincronización de culturas y religiones, y termina siendo su propia religión con su propio idioma que surge como producto de esta hibridez de religiones y confidencialidad. El idioma lucumí es la herramienta que facilita la práctica de la religión y permite un descanso de la persecución constante que les seguía en casi todos aspectos de sus vidas.

El lucumí es sumamente importante no solo porque es el idioma oficial de la Santería y sus liturgias, sino también porque Cabrera lo incorpora en su escritura. Cabrera escribe lo que le dicen palabra por palabra en sus experiencias rituales con los afrocubanos, y con su prosa poética mezclada con la objetividad y la documentación transparente de los rituales, ella escribe varios

libros con el lenguaje preciso para que no se pierda nada en una traducción. También creo que deja el lucumí en sus textos como intento de no ‘blanquear’ estos rituales o su lenguaje. Esta objetividad de su escritura le da más vida y, como consecuencia, más autenticidad.

Para concluir esta introducción al tema, quise tomar el tiempo a responder a una pregunta esencial de este capítulo lingüístico: ¿por qué? ¿Por qué decidí hablar de todo esto antes del trabajo y las teorías que quise proponer en este capítulo (y que seguirán siendo relevantes a lo largo de este trabajo entero)? Más que todo, es para darle contexto histórico y social al tema para los que lean este trabajo estén conscientes de dónde vienen los conceptos con cuales dialogaré. ¿Cómo llegaron los negros de África? ¿Por qué llegan y cómo llegó a ser el lucumí? son temas claves en el entendimiento de este capítulo. Con esta información esencial, empezamos.

Lexicografía

Empezamos con los elementos lingüísticos del español cubano y sus causas. Para seguir el discurso de Lipski, “El dialecto de Cuba es una de las variedades hispanoamericanas más estudiadas” (Lipski 251). Por consecuencias históricas de Cuba siendo puerto principal por muchos años durante los años coloniales, después la cuna de la cultivación de azúcar y finalmente destinación de una afluencia de españoles en la segunda mitad del siglo XIX⁸, el dialecto cubano se puede considerar una culminación de consecuencias lingüísticas que es el resultado de la cantidad de influencias distintas que se sintetizaron para crear este dialecto heterogéneo. De estas variables, la influencia africana es lo que más se nota en la escritura de Cabrera. Este fenómeno lingüístico es el resultado de varios hechos: el primer es el desarrollo (y

⁸ La afluencia de españoles que llegaron era principalmente de Galicia-Asturias y las Islas Canarias.

la falta de desarrollo) de ciertas regiones en Cuba. Cuando la Habana fue trasladada al norte de la isla para servir como puesto para las flotas que venían y andaban para España, el occidente de Cuba entra a una etapa de prosperidad, mientras el oriente entra “en un periodo de estancamiento social y económico del que nunca se recuperó del todo (Lipski 252). Cuando la cultivación de azúcar aumentó a un paso explosivo, Cuba importó unos tres cuartos de un millón de esclavos en menos de un siglo. Con tantos esclavos en la isla para cosechar azúcar, las afueras de las ciudades grandes en zonas azucareras rurales llegan a ser los domicilios de los afrocubanos mientras las ciudades como la Habana prosperan y florecen a través del desarrollo económico, social y político. Este desequilibrio lingüístico que denota Lipski es una de las variables fundamentales que contribuye al dialecto que vemos en la escritura de Cabrera.

Ya que hemos destacado cómo el dialecto ha llegado a ser, es importante examinar cómo el dialecto cubano es diferente a los otros dialectos hispanoamericanos. Haré esta comparación a través de estos aspectos que caracteriza Lipski en su trabajo: las características léxicas, las características morfológicas y las características sintácticas.

Las características léxicas se pueden describir como el vocabulario de un idioma o dialecto. En este caso, el cubano tiene una variedad léxica que se puede identificar como un vocabulario que no se usa afuera de Cuba (y Miami⁹) y no usado por otros hispanohablantes. Algunos ejemplos de esta léxica son “fajarse” que significa luchar, “guajiro” que significa un campesino y “lucirle a uno” que significa “parecer”. Hay una lista de ejemplos en el estudio de Lipski acompañados por sus significados (Lipski 260). Estas palabras y otras frases que usan los cubanos son conocidas como “cubanismo”. Cabrera usa estos cubanismos como recurso

⁹ Después de y durante la revolución cubana muchos cubanos se huyeron de Cuba o fueron exiliados a Miami. Hoy en día, el sur de la Florida contiene la población más grande de cubanos fuera de la isla. Lipski destaca estas figuras estadísticas en su libro en las páginas 105-111.

literario en su escritura para inculcarle al lector que su escritura es un producto, o una consecuencia, de la hibridez e influencia que ambas culturas tuvieron del uno al otro. Este elemento lingüístico no está limitado a la literatura sino se puede observar en las calles de Cuba hoy en día. “Asere, ¿qué bola?” o “asere, ¿qué hay?” es un saludo sumamente conocido y usado en Cuba hoy que es un ejemplo perfecto de la mezcla de culturas que influyen al léxico del idioma. Hay varios diccionarios de las variedades léxicas del español cubano como el diccionario de José Sánchez-Boudy¹⁰, entre muchos más, que destacan el léxico distintivo del cubano. Es también importante notar que Cabrera también recopila una lexicografía del lucumí titulado *Anagó: vocabulario lucumí (el yoruba que se habla en cuba)*. Gran estudiosa de Lydia Cabrera, Isabel Castellanos también tiene un artículo titulado “Lexicografía de los *Cuentos negros de Cuba*” donde hace un estudio extremadamente profundo sobre elementos léxicos de la escritura de Lydia Cabrera. En el artículo ella destaca que: “En cuanto a la selección de vocablos, las preferencias léxicas de Lydia Cabrera en los *Cuentos negros* ostentan dos características netamente cubanas: 1) utilización de los vocablos en su significación menos obvia o prevista. Y, 2) utilización de los vocablos en su valor figurativo, familiar y en ocasiones humorístico” (Castellanos 206). Hay que reconocer que, en su libro, *En torno a Lydia Cabrera*, una colección de artículos y piezas escritas que se basan sobre el trabajo de Cabrera, hay una sección de artículos lingüísticos que se deberían incluir en esta conversación de los elementos lingüísticos del trabajo de Lydia Cabrera, que no pretendo incorporar simplemente por el hecho de que merecen un estudio entero para poder llegar a todo de lo que se ha escrito.

La segunda característica que menciona Lipski es la morfología. Esta rama de la lingüística se dedica a estudiar la formación de las palabras y sus relaciones con otras palabras

¹⁰ *Diccionario de cubanismos más usuales*, José Sánchez-Boudy (1989).

del idioma. La morfología con respecto al dialecto cubano se puede usar para determinar cómo las palabras han evolucionado a través del tiempo con la mezcla de cultura e idioma. Este aspecto es uno que se nota en casi cada uno de los cuentos de Cabrera y juega un papel fundamental en el acercamiento lingüístico. Lipski propone una lista más precisa que deberíamos seguir en este acercamiento. Los tres de los cuatro puntos que son relevantes para este estudio son:

1. El español de Cuba usa el pronombre *tú* en la mayoría de las situaciones coloquiales.
2. El español de Cuba suele usar los diminutivos, pero los usa en *-ico* en vez de *-ito* con las palabras de raíz terminada en /t/ o /d/. Ejemplos: *ratico*, *momentico*, *chiquitico*.
3. Muchos sufijos derivados de topónimos, que admiten distintas variantes en los países hispanohablantes, convergen en *-ero*. Ejemplos: *habanero*, *santiaguero*, *guantanamero*, *matancero*. (Lipski 258).

El último aspecto lingüístico, la característica sintáctica, se usa para determinar cómo se formulan las oraciones en un idioma. Es decir, los elementos de la sintaxis son las reglas que gobiernan el idioma y determinan cómo y en qué orden organizamos las oraciones. Algunas reglas que son ejemplares del español cubano son:

1. Las preguntas parciales sin inversión son la regla cuando el sujeto es un pronombre. Ejemplo: *¿Qué tú quieres?* O *¿Cómo usted se llama?*
2. La palabra ‘más’ precede a la palabra negativa en las combinaciones *más nunca*, *más nada*, *más nadie*.
3. Son habituales en el español de Cuba los sujetos léxicos de los infinitivos, y en el caso de *para* se produce con la exclusión casi total de las construcciones en subjuntivo en el habla informal: *¿Qué tú me recomiendas para yo entender la lingüística?* (Lipski 259).

Ahora me enfocaré en estos aspectos lingüísticos que hemos destacado y relacionarlos con los cuentos que publica Cabrera para poder analizarlos y determinar la importancia del lenguaje que usa. El primer cuento que quisiera analizar es uno de los más famosos de Cabrera de cuál también está expuesto en la Universidad de Miami en el archivo del patrimonio cubano¹¹: “Arere Marekén”. Este Patakí se trata de la mujer de un rey que era muy preciosa y nadie se atrevía a mirarla por los celos del rey; pero un muchacho que se llamaba Hicotea se arriesgo cada día y distrajo a Arere cuando debería ir cantando por su camino hacia al mercado. Por esto, matan a Hicotea “a palos”.

Podemos empezar con un fragmento de este cuento que nos enseñará y nos subrayará los rasgos africanos del lucumí:

“Arere Marekén, Arere Marekén,
Arere Marekén, *kocho bí, kocho bá*
Arere Marekén; ¡rey no pué estar sin yo!” (Cabrera 125)

Lo primero que se nota es la última oración: “¡rey no pué estar sin yo!”. Esta oración nos demuestra varios elementos lingüísticos significativos que ayudan al lector entender la importancia del lenguaje de la escritura de Cabrera. Como ya hemos destacado, Cabrera es una mujer ilustrada que estudió en París; ella no escribe así porque no sabe, sino escribe de esta manera porque está manteniéndose fiel a las palabras del cuento. Con esta última oración del fragmento del cuento, vemos el primer aspecto: la adquisición del español a través de solo escucharlo. Cabrera escribe de esta forma para tratar de imitar a los cambios fonéticos que han

¹¹ Ver figuras 2 y 3: fotos hechas por mí cuando visité al archivo de Cabrera el 22 de marzo del 2019.

sido implementados al habla de los africanos desde la adquisición informal del español. Cabrera quiere ilustrarle al lector que los africanos lo dicen así porque así es como les suena a ellos y es cómo lo han interpretado para el habla y su gramática del idioma. Los esclavos y los africanos en Cuba no podían leer y, como consecuencia de esto, no podían aprender el idioma de la isla en una manera formal. Por esto, vemos que el habla o el discurso que tienen los africanos a veces tiene la tendencia de ser fragmentada. Aquí sigo y me refiero al trabajo de Lipski cuando destaca la separación sociopolítica/económica que vemos con la distribución de personas en Cuba como se ve con los criollos y los blancos que residen más en las ciudades y los negros más en las afueras en áreas rurales¹². En términos lingüísticos, esto se nota en la última oración del fragmento con la elisión del artículo definido ‘el’ cuando se refiere al rey. En el español se suele usar artículos definidos e indefinidos cuando nos referimos a los sustantivos. En el dialogo de “Arere Marekén”, no se ven muchos cuando hablan los personajes (no es lo mismo con la narración de tercera persona omnisciente de Cabrera).

También se puede ver este aspecto de la adquisición del idioma por manera oral con la palabra “pué” que se ve en la oración. Esta palabra es una degeneración de la palabra ‘puede’ y se puede notar el cambio morfofonémico con los fonemas que desaparecen. Es también importante intentar identificar por qué ha cambiado esta palabra fuera de su contexto literario y cómo ha llegado a ser cambiada así en vez de otra manera. La palabra ‘puede’ tiene un diptongo creciente con las vocales ‘u’ y ‘e’ que crean una importancia hacia la pronunciación de la palabra y, como consecuencia, también para la sintaxis del español de los africanos. La palabra ‘puede’, en este contexto, está dispuesta a otra consecuencia de otro fenómeno lingüístico que ocurre en el dialecto cubano: la pérdida de la /d/ intervocálica en palabras llanas. Palabras llanas llevan el

¹² En la página 253 de *El español de América*, Lipsky.

énfasis en la penúltima sílaba y si una /d/ la sigue, se suele elidir en la pronunciación de la palabra como vemos con ‘pué’. La importancia de la pérdida de la /d/ intervocálica en ‘puede’ también se nota cuando observamos la palabra que la sigue. ¿Se hubiera escrito algo distinto si la palabra que seguía la secuencia fuera otra? Si analizamos la frase “pué estar” en una forma poética, vemos como esta secuencia crea una sinalefa entre las ‘e’ en cada palabra, creando un puente fonético. Conociendo la educación y el estilo poético de Cabrera, ¿sería verosímil a creer que la secuencia de palabras de la frase está escrita así a propósito para darle un elemento poético a su escritura o sería simplemente una forma de imitar al modelo del discurso de los africanos y llega hacer estas cosas sin querer? Si la palabra que siguiera ‘pué’ sería otro verbo, como por ejemplo ‘comer’, ¿funcionaría igual? Pienso que no. El verbo ‘estar’ en este caso es importante en la transición fonética del diptongo para simular el modelo del discurso de los africanos. Está muy hábilmente escrita esta frase, aunque parezca una frase simple y rota.

El último aspecto de la oración que quisiera mencionar son las palabras que terminan la oración: “sin yo!” Aquí, vemos como Cabrera expone otro ejemplo de la adquisición oral del idioma. Este ejemplo se enfoca en la sintaxis del habla de los africanos y cómo se utiliza en la expresión africana. ‘Sin’ es una preposición y no se debe seguir una preposición con el pronombre del sujeto en la forma de primera persona singular, que sería ‘yo’. En este caso, se debería usar el pronombre ‘mí’ para decir “sin mí”. Quise también exponer si esto hubiera sido el caso si otro pronombre se hubiera puesto en vez de ‘yo’. En cada caso, el pronombre funciona y completa la secuencia lingüística y mantiene un sentido ortográfico con excepción de los pronombres de primera y segunda persona singular. Por ejemplo, si la frase hubiera sido “sin tú”, llega a ser el mismo caso que se ve con el de “sin yo”; tendría que ser “sin ti.” Para los pronombres que quedan, se pueden usar sin cambio para que la frase tenga un sentido coherente

con relación a las reglas sintácticas del español. Con esta frase, Cabrera expresa el habla de los africanos en esta manera para reforzar la idea de que ellos tuvieron que aprender este idioma en una manera forzada y lo yuxtapone con el idioma yoruba en ese mismo fragmento.

El segundo cuento que quisiera analizar es el cuento “Dos Reinas”. Este *pataki* se trata de dos reinas lucumíes, Eléren Gúedde y Oloya Gúanna. Las dos son ricas, pero a Oloya no le gustaba gastar de su dinero y siempre comía en la casa de Eléren. Un día Eléren se enfrentó con Oloya y le dice una ofensa muy grande y se pelean causando una guerra. Con este cuento, se notan varios elementos que son claves en la escritura de estos cuentos. El primer aspecto es del léxico del cuento. Este cuento está lleno de expresiones y palabras que se consideran cubanismos y que expresan el vocabulario y el modo de comunicación entre los cubanos. Se puede ver en la expresión “Y tenía el moño virado” (Cabrera, 39). Un moño se refiere al cabello de la reina y virado es una forma de expresar que su cabello está girado, pero la expresión junta es algo muy típico a lo que diría una persona cubana. Otra expresión cubana que se ve en el cuento es “entrarte a trancazos” (Cabrera 39). Aquí se puede notar un cambio morfológico del verbo entrar. Entrar en este caso es subyugar, y porque vemos el objeto directo de la oración, te, agregado a la forma infinitiva de entrar, esta expresión significa que la reina va a golpear en una manera brutal. En otras palabras, el léxico cubano se aplica a la escritura para darle más contexto e importancia al lenguaje que se usa para expresar estas ideas e historias.

Otro aspecto que es sumamente clave en el entendimiento de estos cuentos, y específicamente con el cuento de “Dos Reinas”, es el hecho de que estos cuentos se publicaron primero en francés antes del español. Cabrera publica *Contes nègres de Cuba* en el año 1936. La versión en español de los *Cuentos* no se publica hasta el año 1940. La importancia de este aspecto es que algunos cuentos cambian de alguna forma de traducción a traducción. En el

cuento “Dos Reinas” vemos al final en la versión francés (y en la traducción al inglés) que cada noche las reinas se pelean y se acaban sacándose los ojos. En la versión en español, vemos como este elemento del cuento cambia a que “se arrancaban las orejas que volvían a crecerles de noche” (Cabrera 40). Esto es considerablemente distinto a lo que dice en la traducción al francés y al inglés. Puede ser que Cabrera escriba de esta manera por la influencia del tiempo y su ubicación geográficamente cuando se publicó. En esa época, Cabrera estaba en París estudiando arte. Cuando se publica en francés y después en español, está en la época de las vanguardias, un movimiento artístico, literario, filosófico, etc. que se enfocaba en conceptos nuevos e innovadores que quiso representar un empuje a los límites de las posibilidades con aspectos oníricos y fuera de la corriente. Los pioneros de las vanguardias estuvieron inspirados por las teorías nuevas de la época en varios campos distintos como la psicología con Freud, la política y económicas con las teorías de Marx y las ciencias con las teorías de Einstein. Las vanguardias combinadas con la espiritualidad de los yorubas (los *patakís* intentan explicar al mundo a través de los *orishas*) puede explicar por qué está un detalle así en el cuento, pero no nos explica por qué se tradujeron en distintas formas. Puede ser que Cabrera quiso mantener el espíritu del cuento y la “personalidad” de los *patakís* cuando mantiene la conclusión del cuento con el pensamiento y la cosmovisión original. Opino que Cabrera, usando el lenguaje y manteniéndolo como lo escuchó y a la misma vez globalizando esta hibridez de idiomas y culturas, como se ve en este fragmento de las reinas arrancándose las orejas, es una de las precursoras del movimiento literario latinoamericano conocido como el realismo mágico (más sobre esta hipótesis en el capítulo 4).

Motivación

Anteriormente, mencioné que Lydia Cabrera es la primera que cataloga estos *patakís* y lo hace con los *Cuentos negros*. Esto es un aspecto sobre el cual muchos se preguntarán “¿por qué?”, si Cabrera era una mujer blanca de una familia privilegiada y exitosa. ¿Para qué quiere escribir sobre la negritud de Cuba? Como muchos que estudian los trabajos de Cabrera, opino que ella se dedica a este tipo de literatura para conservar y recuperar la negritud de Cuba y, con esto, para crear una narrativa nueva que está contextualizada y que sea culturalmente relevante hacia los negros que viven y vivían en Cuba durante su época y hoy día.

Antes de seguir esta línea de pensamiento quisiera dialogar con los que seguramente criticarán esta opinión a través de un lente poscolonial siguiendo el discurso de que, ‘siendo Cabrera una mujer blanca, de clase alta, ilustrada y educada en París de una manera formal, ella no debería ser la persona que intenta recuperar una cultura que no tiene nada que ver con la suya y que era prácticamente al opuesto del espectro social. Los que sí deberían rescatar y crear esta narrativa o discurso nuevo deberían ser los negros que fueron injustamente arrancados de su tierra natal para que sean la sangre y el sudor del sacrificio para crear el Cuba resplandor, y el resto del Caribe y Latinoamérica que conocemos hoy día. Cabrera, en al acercarse a este tipo de investigación, y más todavía en vista de las razones por las cuales lo hace, destaca la estratificación y subyugación poscolonial asumiendo al negro como subalterno. Este tipo de acción es un insulto y podría ser interpretado como si ella dijera que no son capaces de hacerlo ellos mismos.’ No estoy de acuerdo con este sentimiento y firmemente lo rechazo, aunque sí, hay que reconocer que los negros fueron usados para cultivar a la Cuba que conocemos hoy. Cabrera, en ninguna de sus investigaciones o libros se impone sobre los negros ni en su escritura ni en su tratamiento de estas personas (más sobre este concepto en el siguiente capítulo). Para seguir la

ideología de la filósofa española María Zambrano en su libro *Islas*, estoy absolutamente de acuerdo con lo siguiente: “¿cómo el esclavo alcanzará su libertad, sino siendo escuchado y más aún recibiendo la palabra que a veces no tiene la forma que aún la falta o se le fue quedando en el camino de la servidumbre?” (Zambrano 120). Cabrera no estaba creando una dinámica social discriminativa, ni siquiera una estratificación que emula un sistema de casta, sino retomando y recuperando la oralidad que le contaba sus nanas negras de su infancia y adolescencia y crea una literatura para empoderar y elevar al afrocubano, además de rescatar al aspecto de la negritud para el propósito de demostrar lo que significa ser cubano.

Como el famoso poeta afrocubano, Nicolás Guillén, Cabrera entiende que hay una escasez de escritura afrocubana e intenta encontrarle remedio a través de su escritura. Como he mencionado, la escritura de Cabrera no es la primera que se acerca a los afrocubanos, pero sí pretende tomar los elementos de la oralidad y la cosmovisión afrocubana para poder crear una escritura que reivindica lo negro de Cuba. En esta sección quisiera volver a los aspectos del lenguaje que usa Cabrera en su escritura para exponerle al mundo la forma en que hablan y expresan los afrocubanos en estos *patákis* y los propósitos por la que lo hace. El aspecto principal que quisiera proponer es que Cabrera usa el lenguaje de la oralidad afrocubana para mostrarle al lector el lenguaje afrocubano para poder aludir al concepto de que lo más que se aparta un idioma de la norma, entonces se ve más como una marca de una identidad propia.

La identidad, en general, es un concepto muy subjetivo que viene de la idea de un sentido de ser en un contexto social. Los afrocubanos han adquirido el español y lo han moldeado a través del tiempo y han creado un idioma que los representan en una forma que expresa y exhibe su propia identidad cultural en este contexto social. El lucumí, como el habla del negro cubano,

lo marca, lo identifica y lo aparta para crear la mitad del panorama completo que sería el sentido de ser cubano.

Este concepto del cubano como una hibridez entre lo blanco y lo negro no sale por primera vez con la escritura de Cabrera, sino es un concepto que algunos antropólogos y escritores han mencionado antes en sus investigaciones sociales sobre el cubano en particular. Es tanto que hay una metáfora muy bien conocida para describir la situación en cual los cubanos frecuentemente se enfrentan en la sociedad: la metáfora del ajiaco. Esta palabra, de orígenes indígenas (con la palabra *ají*, de los indígenas y el sufijo *-aco* del español) y sustantivado por los españoles es una palabra que ha creado una polémica entre antropólogos, etnógrafos y lingüísticos en la base de la palabra misma. No obstante, su uso se ve a través de uno de los antropólogos más importantes y prominentes de Cuba que ha atenido una cantidad de fama considerable: Fernando Ortiz. Ortiz fue uno de los primeros en destacar esta caracterización del pueblo cubano como un ajiaco. En una conferencia que se impartió el 28 de noviembre del 1936 en la Universidad de la Habana, que después se publicó en la revista habanera del 1940¹³, Ortiz perora:

“Se ha dicho repetidamente que Cuba es un crisol de elementos humanos. Tal comparación se aplica a nuestra patria como a las demás naciones de América. Pero acaso pueda presentarse otra metáfora más precisa, más comprensiva y apropiada para un auditorio cubano, ya que en Cuba no hay fundiciones en crisoles, fuera de las modestísimas de algunos artesanos. Hagamos mejor un símil cubano, un cubanismo metafórico, y nos entenderemos mejor, más pronto y con más detalles. Cuba es un ajiaco.

¹³ Aquí me refiero a la revista *Revista Bimestre Cubana* (Tomo XLV, No. 2) que cita Sergio Valdés Bernal en su artículo en *Espacio Laical* #4.

Después sigue con su explicación:

“La imagen del ajiaco criollo nos simboliza bien la formación del pueblo cubano. Sigamos la metáfora. Ante todo, una cazuela abierta. Esa es Cuba, la isla, la olla puesta al fuego de los trópicos... [...] Cazuela singular la de nuestra tierra, como la de nuestro ajiaco, que ha de ser de barro y muy abierta. Luego, fuego de llama ardiente y fuego de ascua y lento, para dividir en dos la cocción; tal como ocurre en Cuba, siempre a fuego de sol, pero con ritmo de dos estaciones, lluvias y secas, calidez y templanza. Y ahí van las sustancias de los más diversos géneros y procedencias. La india nos dio el maíz, la papa, la malanga, el boniato, la yuca, el ají que lo condimenta y el blanco xao-xao del casabe con que los buenos criollos de Camagüey y Oriente adornan el ajiaco al servir. Así era el primer ajiaco, el ajiaco precolombino, con carnes de jutías, de iguanas, de cocodrilos, de majas, de tortugas, de cobos y de otras alimañas de la caza y pesca que ya no se estiman para el paladar. Los castellanos desecharon esas carnes indias y pusieron las suyas. Ellos trajeron con sus calabazas y nabos, las carnes frescas de res, los tasajos, las cecinas y el lacón. Y todo ello fue a dar substancia al nuevo ajiaco de Cuba. Con los blancos de Europa, llegaron los negros de África y éstos nos aportaron guineas, plátanos, ñames y su técnica cocinera. Y luego los asiáticos con sus misteriosas especias de Oriente; y los franceses con su ponderación de sabores que amortiguó la causticidad del pimiento salvaje, y los angloamericanos con sus mecánicas domésticas que simplificaron la cocina y quieren metalizar y convertir en caldera de su «*standard*» el cacharro de tierra que nos fue dado por la

naturaleza junto con el fogaje del trópico para calentarlo, el agua de sus cielos para el caldo y el agua de sus mares para las salpicaduras del salero. Con todo ello se ha hecho nuestro nacional ajiaco” (Valdés Bernal 70).

Debemos entender no solo lo que dice Ortiz, sino ponerlo en el contexto apropiado para poder acercarnos a su ideología etnográfica según esta metáfora. Cuando uno se acerca al trabajo que hizo Ortiz, uno se da cuenta de que esta metáfora no es solo su manera de resumir sus trabajos en unas palabras, sino, según Galván Tudela, es el hilo conductor hacia el acercamiento a la realidad nacional.

El ajiaco fue el hilo conductor a través del cual se analizó la realidad nacional. En el caldero cubano, al fuego lento de los trópicos, no sólo entraron elementos, rasgos culturales o componentes aislados. Con los inmigrantes aparecieron costumbres, hábitos, creencias... articuladas en sistemas culturales, donde limitaciones ecológicas u otras constriñeron su reproducción cultural. Pero cada grupo humano presentó diversa y variada adaptabilidad, perpetuando incluso pautas culturales, p.e. alimenticias, con materias primas locales o importándolas de su país de origen (Galván Tudela 2622).

Es importante elaborar un poco sobre lo que significa la metáfora del ajiaco. El ajiaco en este caso es un guisado que se usa para referir al pueblo cubano y su identidad, como se ve en los ejemplos mencionados como el ejemplo de Ortiz y varios otros académicos. Lo especial de un ajiaco es que se cocina con varios tipos de ingredientes y se mezcla todo en la olla, que es la isla,

para crear una sopa sabrosa y única. Quizás lo más importante de todo es la integridad de cada ingrediente que se usa para crear esta delicia culinaria. En este proceso de formación, los ingredientes nunca se mezclan totalmente para crear algo nuevo o distinto, sino cada ingrediente se mantiene intacta para que se pueda identificar; o sea, no es un puré lo que se crea porque los ingredientes nunca pierden su individualidad. Cada ingrediente mantiene su forma para poder ser distinguido si se mete una cuchara antropológica al caldo y pretende identificar los componentes que lleva la sopa. Creo que esto es algo que nota Cabrera y se dedica a rescatar el ingrediente del negro que se ha caído hasta el fondo de la cazuela metafórica. La importancia de cada ingrediente es integral para lo que se considera el ajiaco verdadero.

En los trabajos de Cabrera se puede notar una diferencia inmensa en como la escritora se acerca a la investigación de los afrocubanos cuando se compara a la forma de que lo hace Ortiz y otros antropólogos, y más todavía se nota en la escritura de Edna M. Rodríguez-Mangual con su libro *Lydia Cabrera and the Construction of an Afro-Cuban Cultural Identity*. Rodríguez-Mangual nos da más contexto a la pregunta de por qué Cabrera se dedica a las investigaciones de los africanos. En su introducción al libro, ella nos contextualiza esta pregunta con esta cita:

According to Isabel Castellanos in the introduction to *Páginas sueltas*, three fundamental factors stirred Cabrera's interest in studying Afro-Cubans, all of which were bound up with her years in Paris. First, her studies in oriental art in Paris made her reflect on how much Cuban national identity was influenced by African culture. Second, her stay in Europe occurred when African influences became prominent in the art scene. This probably made her realize that she did not have to go far to find such exoticism, that all this time it had been right there

at home in Cuba. And, third, her friendship with Teresa de la Parra, who was also interested in the popular culture of her own country and in the written medium of literature, provided Cabrera with not only an interlocutor but also someone with whom to share her interest in a time when studying blacks in Cuba was not a common thing to do—especially for a White woman such as Cabrera who also came from a wealthy family (Rodríguez-Mangual 10).

Todo esto sirve como testimonio considerable para el hecho de destacar la forma en que Cabrera investigaba a los negros de Cuba y para comparar estos métodos con los de otros eruditos. En la sinopsis del libro de Rodríguez-Mangual que se encuentra en la contraportada del libro, el resumen nos describe perfectamente el tipo de análisis que hace Cabrera. “By blurring fact and fiction, anthropology and literature, Cabrera defied the scientific discourse used by other anthropologists. She wrote of Afro-Cubans not as objects but as subjects, and in her writings, whiteness, instead of blackness, is gazed upon as the “other.”

En resumen, las implicaciones sociolingüísticas que uno puede sacar de la obra de Lydia Cabrera son sorprendentes. Se puede explorar el contexto histórico para observar los orígenes de la esclavitud en Cuba que llega a ser el catalizador de la influencia africana en Cuba, la lexicografía del habla cubano y del afrocubano, cómo Cabrera usa esta lexicografía en su escritura que se originó para entretener a su amiga enferma¹⁴ y finalmente, se puede entender qué es posible inferir de las investigaciones de Cabrera que la ayudó a llegar a escribir los tantos libros que publicó la etnógrafa cubana. Con este capítulo pretendí acercarme a la escritura de

¹⁴ Aquí me refiero a la obra de Rodríguez-Mangual que cuenta en la introducción: “To entertain de la Parra while she was ill with tuberculosis in Leysin, Switzerland, Cabrera began writing the stories that would become *Cuentos negros de Cuba*” (Rodríguez-Mangual, 8).

Cabrera, específicamente con *Cuentos negros de Cuba* para poder entender algunas de las posibles implicaciones que este tipo de escritura e investigación puede tener en el contexto académico de la cultura del afrocubano. La investigación implica que la escritura de Cabrera emula el lenguaje del afrocubano en una manera genuina y auténtica como un medio para acercarse a la cultura con la ideología de que lo blanco es considerado el 'otro' a diferencia de lo contrario. Podemos concluir que la obra de Cabrera está cargada con conciencias políticas, etnográficas y léxicas que la ayuda expresar una intención de reivindicación al negro cubano a través de su escritura poética.

CAPÍTULO TRES:
UN ACERCAMIENTO ETNOGRÁFICO HACIA *LA LAGUNA SAGRADA DE SAN*
JOAQUÍN

Introducción al tema

Algo que siempre atravieso durante casi todos mis encuentros con las cantidades de biografías, entrevistas o cualquier recurso académico sobre Lydia Cabrera es una frase específica que en mi opinión ejemplifica la atención y el cuidado que Cabrera tuvo con el poder de la palabra. La frase a cuál me refiero y reformulada es: “A Lydia Cabrera no le gustaba que los demás le llamaban antropóloga.” Esta frase inocente, que casi siempre encuentro escrita prácticamente palabra por palabra, son palabras que llevan un peso abundante y también una importancia implícita a lo que uno considera ser antropólogo. Cabrera siempre negaba ser antropóloga, sino que era una artista y escritora. Con este concepto en mente, se puede notar la actitud que ella tuvo hacia los antropólogos a través de la introducción del libro de Edna M. Rodríguez-Mangual, *Lydia Cabrera and the Construction of an Afro-Cuban Cultural Identity*: “In an interview Cabrera herself underlines that she did not like to read books of anthropology in which the reader is always confined to the dominant voice of the anthropologist writer, for example, in the books written by Fernando Ortiz (Anhalt 37)” (Mangual 11). A pesar de que lo dice en una manera sutil, pienso que Cabrera está en desacuerdo total de como uno debería

acercarse a un estudio de un grupo cultural, o por lo menos en la manera en que se escribe sobre temas similares a estos.

Lo que más me interesa por el hecho de seguir el hilo etnográfico del trabajo de Cabrera es el concepto que introduce Mangual en otro capítulo de su libro: Cabrera como precursora o anticipadora de una etnografía nueva que describe James Clifford en la introducción de su libro, *Writing Culture, The Poetics and Politics of Ethnography*. En esta introducción, quisiera citar (como Mangual) un concepto de cuál estoy de acuerdo con Mangual que se podría considerar ejemplo de una noción o mentalidad que Cabrera tuvo hacia sus trabajos etnográficos antes de que este concepto fue escrito o conceptualizado: “Ethnography in the service of anthropology once looked out at clearly defined others, defined as primitive, or tribal, or non-Western, or pre-literate, or nonhistorical... Now ethnography encounters others in relation to itself, while seeing itself as the other” (Clifford & Marcus 23). Siguiendo las preguntas de qué es la etnografía y cómo ha cambiado drásticamente en el siglo XX que encontramos en la introducción de Clifford, Mangual escribe:

The work of Lydia Cabrera is a step forward in giving Afro-Cuban identity a much greater voice; it allows for the kind of reversal that Clifford is talking about. Cabrera’s narrative texts break with traditional anthropological methods, such as those of Ortiz, to inscribe them in that “now” proposed by Clifford in which the ethnographer relates to the Other through a consciousness of himself or herself as other. Cabrera’s writings anticipate the conceptual shift Clifford mentions thirty years earlier (Mangual 61-62).

Este cambio de paradigma en el mundo de la etnografía, como menciona Mangual, fue anticipado por Cabrera en una manera casi clarividente y se nota en libros como *El monte y La laguna sagrada de San Joaquín*. Ella le sigue a esta filosofía etnográfica que algunos hoy en día llaman un estudio etnográfico posmoderno y llega a escribir grandes obras que llegan a ser totalmente influyentes y en el caso más extremo, lo que una mayoría de discípulos del afrocubanismo consideran la Biblia de la Santería. Pero quizás lo que considero lo más interesante de esto es la clasificación de los trabajos de Lydia Cabrera como etnografías posmodernas. ¿Qué es una etnografía posmoderna? Para llegar a la respuesta me gustaría establecer una definición de posmodernismo y también acercarme con el trabajo de un etnógrafo y teórico Stephen A. Tyler. En su ensayo “*Post-Modern Ethnography: From Document of the Occult to Occult Document*”¹⁵, Tyler llega a establecer la teoría y mentalidad necesaria que describe e interpreta lo que se puede considerar una etnografía posmoderna y, usándolo como una base o modelo teórico, podemos llegar a entender los conceptos fundamentales y el propósito de los trabajos etnográficos de Cabrera, enfocándonos en *La laguna sagrada de San Joaquín*.

La posmodernidad

Antes que todo, deberíamos establecer una idea a lo que se podría considerar un trabajo posmoderno. ¿Qué es el posmodernismo? Esto es una pregunta que sería dificultosa a responder simplemente por las enormes diferencias de definiciones a lo que es este movimiento de la segunda mitad del siglo XX y cómo influye a cada campo con su filosofía. Para poder responder a esta pregunta he usado una antología de ensayos sobre Jean-François Lyotard, uno de los

¹⁵ El artículo de Tyler se encuentra en el libro de Clifford y Marcus, entre las páginas 122-140.

pensadores mas influyentes sobre la filosofía posmoderna. El titulo del libro es *Judging Lyotard* y es una recopilación de varios ensayos escrito sobre la filosofía y las teorías del filosofo frances. En uno de los ensayos del libro, “The Modern Democratic Revolution: Reflections on Lyotard’s *The Postmodern Condition*”, Keane explica la posmodernidad como: “Postmodernism is said to involve the practice of resistance; challenging master narratives with the discourse of others; questioning rather than exploiting cultural codes; opening closed systems to the heterogeneity of texts; becoming more sensitive to difference; emphasizing discontinuity, incompleteness and paradoxes...” (Keane 89). Steuerman, otra autora de la antología, lo describe como la posibilidad de que el término se ha usado tanto que ya no se puede definir concretamente. “It can be used to indicate non-conformative aesthetic attitudes (avant-garde movements), a refusal of grand political theories (the critique of totalitarianism), a critique of rationality and representation (Foucault, Derrida and Rorty), or a radical critique of empiricist scientific method (Feyerabend)” (Steuerman 99). Con estas citas podemos descifrar que el concepto de lo que es posmoderno es algo casi ambiguo y no debemos dejarnos ubicar por la etimología de la palabra como tanto. La posmodernidad implica una época posterior a la modernidad, de cuál viene con el siglo de ilustración (la época de la razón) que quiere romper con las teorías y cosmovisiones dogmáticas que gobernaban la realidad de los seres humanos durante los años medievales. Pero tampoco se puede pensar en la posmodernidad como una corriente que directamente va en contra de la modernidad, sino cambia la perspectiva en la manera que uno se acerca a un tema, o un cambio de paradigma hacia la manera en que uno piensa en general. La posmodernidad se puede considerar como una desconfianza contra las narrativas y las leyes que gobiernan y dictan nuestra existencia, pero también la desconfianza en muchas barreras que limitan o encierran el

pensamiento. Es decir, la posmodernidad parece como una manera más atractiva de aproximarse a un tema, basada en lógica más inclusiva y a la misma vez exploratoria.

Llegando a una etnografía posmoderna

Aunque a veces se pudiera considerar una filosofía incompleta, la posmodernidad todavía nos trae varias maneras productivas para aproximarse a varios campos académicos en maneras innovadoras e ingeniosas. En el contexto etnográfico, Tyler no nos da una definición franca o clara a lo que se refiere cuando nos introduce al concepto, sino nos va guiando por lo que ha cambiado o como uno se debería acercar a una etnografía en un contexto posmoderno. En la primera sección de su artículo, Tyler nos explica la filosofía del campo conocido como etnografía en el contexto posmoderno y como ha hecho la transición de un contexto científico hacia una más ética. "...the rhetoric of ethnography is neither scientific nor political, but is, as the prefix *ethno-* implies, ethical. They also speak of the suffix *-graphy* in reminder of the fact that ethnography itself is contextualized by a technology of written communication" (Tyler 122). Esto implica que, en la modernidad, la etnografía era un campo que se sentaba en el terreno científico antes de girar hacia la ética y como usa la escritura como la manera de comunicar las ideas y las investigaciones que se hacen. Para reforzar la idea de que la etnografía posmoderna ya no se establece en el campo científico, Tyler denota que

Neither part of the search for universal knowledge, nor an instrument for the suppression/emancipation of peoples, nor just another mode of discourse on a par with those of science and politics, ethnography is instead a superordinate discourse to which all other discourses are relativized and in which they find their

meaning and justification... Defined neither by form nor by relation to an external object, it produces no idealizations of form and performance, no fictionalized realities or realities fictionalized (Tyler, 122-123).

Aquí, Tyler propone la idea de etnografía como un discurso superior que le puede dar contexto y sentido a los demás discursos. Según Tyler, la etnografía es un discurso que no se basa o se contextualiza a través de conceptos abstractos o reglas arbitrarias como la ciencia. La etnografía posmoderna es una discusión que trasciende y contextualiza sin la intención de contextualizar. Otro concepto que Tyler propone como aspecto fundamental de una etnografía posmoderna es el concepto de la evocación.

Evocation is neither presentation nor representation. It presents no objects and represents none, yet it makes available through absence what can be conceived but not presented. It is thus beyond truth and immune to the judgement of performance. It overcomes the separation of the sensible and the conceivable, of form and content, of self and other, of language and the world (Tyler 123).

El concepto de evocación para Tyler es similar a la de una poeta. La poeta no quiere declarar o representar lo que ella quiera comunicar en su prosa en una manera franca o directa porque eso va en contra del propósito del arte de la poesía. La poeta no logra nada diciéndole al lector lo que debe sentir y llevarse del poema. Tyler propone que es similar con la etnografía. Si el etnógrafo tiene que establecer todas las reglas, las creencias, y las interpretaciones que deberían seguir los lectores del estudio etnográfico, eso es algo sin sentido. La etnografía posmoderna no describe

ningún conocimiento ni produce alguna acción (Tyler 123). Finalmente, Tyler describe la evocación así:

Evocation—that is to say, “ethnography”—is the discourse of the post-modern world, for the world that made science, and that science made, has disappeared, and scientific thought is now an archaic mode of consciousness surviving for a while yet in degraded form without the ethnographic context that created and sustained it. Scientific thought succumbed because it violated the first law of culture, which says that “the more man controls anything, the more uncontrollable both become (Tyler 123).

Tyler quiere expresar la idea de que la etnografía se ha convertido en el proceso de evocación, un concepto posmoderno, por una necesidad debido al fracaso de la ciencia y su metodología arcaica que resulta en un proceso de autorrealización. En otras palabras, la evocación o la etnografía posmoderna es posible porque crea un discurso que se enfoca en comunicación en vez de representación. Un ejemplo de la evocación que se puede encontrar en las páginas de *La laguna sagrada de San Joaquín* se encuentra cuando Cabrera escribe:

No hay tiempo que perder, pero antes de llegar a la laguna, hacemos un rodeo que nos aleja un poco, con el fin de pasar ante las escasas ruinas del antiguo barracón, y en un casucho de madera donde está enterrado el Ogún de un Oluo, esclavo de la dotación, muerto hace muchos años, sacrificarle otro gallo. El “caballo” de Ogún se arroja al suelo y recibe la sangre en su boca. *Ero ba ko iso, ero Babá ba ko iso*. Se queda con la cara bañada en sangre y aguardiente y se chupa golosamente las manos (Cabrera 74).

La evocación que describe Tyler es un proceso que viene del prefijo *ethno-*, con el énfasis puesto en la ética del discurso. Como he citado anteriormente, a Cabrera no le gustaba leer libros de antropología como los de Ortiz por la relación hegemónica que el antropólogo asume en la escritura del estudio. Esto es algo que va en contra de la ética de la etnografía posmoderna y que Cabrera anticipa en su escritura de *La laguna sagrada de San Joaquín*. Explica Tyler:

Post-modern ethnography is ... a self-conscious return to an earlier and more powerful notion that of the ethical character of all discourse, as captured in the ancient significance of the family of terms “ethos,” “ethnos,” “ethics.” Because post-modern ethnography privileges “discourse” over “text,” it foregrounds dialogue as opposed to monologue, and emphasizes the cooperative and collaborative nature of the ethnographic situation in contrast to the ideology of “observer-observed,” there being nothing observed and no one who is observer (Tyler 126).

Por las mismas razones, Cabrera nunca se presupone como la autoridad del afrocubanismo, ni de la Santería, ni de las liturgias de cuales está participando; Cabrera siempre se mantiene como la otra y siempre enfatiza la importancia de que todo lo que está haciendo es un proceso colaborativo. Por ejemplo, vemos que fue consciente de todo esto cuando narra este fragmento de su obra:

La negra vieja tan habladora de costumbre, que no cesó en todo el camino de conversarnos, de reír, de fingir que se desplomaba a cada tumbo del jeep, enmudeció cuando éste se detuvo a unos treinta metros de la laguna. Tomó entonces nuestra mano gravemente y hundiéndonos en las hierbas espesas de húmeda fragancia, saturadas también de santidad, nos condujo a la orilla. En el día gris, las aguas lechosas y quietas, aguas insondables, aseguran en la comarca, temblaron cuando nos acercamos. La laguna parecía haber despertado y pestañear sobresaltada al descubrirnos (Cabrera, 16-17).

Cabrera no toma la posición de autoridad y nunca nos dicta lo que debemos pensar, sino crea una exposición de la experiencia colectiva a través del diálogo (y en este caso también la falta de diálogo que nos puede decir más que palabras) para dejarle al lector sentir e interpretar lo que quiera. Antropólogos como Ortiz hubieran escrito algo como una explicación de por qué la mujer anciana hablaba tanto y por qué se silenció por cuestiones de su religión, dictándole al lector de cómo y por qué debe pensar lo que el escritor autoritario escribe. Cabrera nos deja interpretar sin representación, sin asumir control o dominancia de la cultura de cuál ella comparte varias experiencias litúrgicas y ceremonias íntimas. La representación es explícitamente una herramienta que asume control y autoridad sobre lo que está describiendo o representando y, por tanto, se rechaza en la etnografía posmoderna y en su lugar se usa la evocación a través del diálogo. Tyler elabora este sentimiento cuando escribe:

To represent means to have a kind of magical power over appearances, to be able to bring into presence what is absent, and that is why writing, the most powerful

means of representation, was called “*grammarye*,” a magical act. The true historical significance of writing is that it has increased our capacity to create totalistic illusions with which to have power over things or over others as if they were things. The whole ideology of representational signification is an ideology of power (Tyler 131).

Tyler nos da otra interpretación de lo que es una etnografía posmoderna en su artículo que enfatiza la importancia de un texto cooperativo o que se ha colaborado para llegar a estas ideas y conceptos de cuales ya hemos destacado. En otras palabras, la etnografía no es solo del etnógrafo que va y hace el estudio e inscribe su nombre como “autor” del proyecto, sino es un proceso sinérgico donde varias personalidades colaboran y le dan el espacio para que algo pueda ser creado. Sin la colaboración, la etnografía sería una persona arrimada en un árbol con binoculares fingiendo conocimiento de lo que hacen un grupo cultural que no conoce. Para elaborar este concepto, Tyler escribe, “A post-modern ethnography is a cooperatively evolved text consisting of fragments of discourse intended to evoke in the minds of both reader and writer an emergent fantasy of a posible world of commonsense reality, and thus to provoke an aesthetic integration that will have a therapeutic effect. (Tyler 125). Para conceptualizar la colaboración cooperativa que menciona Tyler en la escritura de Cabrera podemos ver ejemplo de esto cuando Cabrera escribe del ambiente y la presencia de su equipo colaborativo cuando salen todos al amanecer para ir a la Laguna.

Muy temprano, de mañana, nos encaminamos a la Laguna, “a pagarle” a Yemayá lo que le debíamos. Las matanzas deben hacerse antes de que castigue el sol, de

modo que a las doce hayan terminado. El día amenaza ser muy caluroso. No hay una nube en el cielo blanco. Los cañaverales estáticos; en los árboles no se mueve una hoja. Ya estaban allí esperándonos, a unos doscientos metros de la Laguna, por donde pasa una línea de ferrocarril del ingenio, Melgarez con su güiro adornado de cuentas, Marcos, Dolores, y un grupo de fieles hombres y mujeres, cuando llegamos en un “ranch wagon” conducido por nuestra anfitriona Josefina Tarafa, armada con todos sus aparatos fotográficos (Cabrera 66).

Este concepto de colaboración, o texto cooperativo también se nota a lo largo del libro entero con todas las fotos que vemos hechas por Josefina Tarafa, como menciona Cabrera en la cita anterior. Cada de estas imágenes le agrega una dimensión visual que, si no hubieran estado, hubiera sido difícil para que el lector se sintiera conectado a las experiencias que Cabrera nos está describiendo. Pero quizás el aspecto más fundamental con respecto a la cooperación y para que el estudio se pudiera considerar posmoderno en si es la cooperación de la cultura o las personas de cuales están estudiando. Durante el libro entero, el lector se da cuenta de que Cabrera y su equipo son extremadamente respetuosos de todos y de lo que se pudiera considerar algún elemento de la cultura. Sin la aprobación de los afrocubanos, no hay estudio y menos uno posmoderno. Vemos esta cooperación cuando Cabrera escribe:

Más francos y desinteresados que los Olorichas de la Habana, los que van a officiar nos permitirán retratar la ceremonia. Para eso Marcos –Até Borá--, Dolores, Melgarez, el gran tocador de güiro, iniciado a los ocho años en San Joaquín, consultaron con mucho cuidado la voluntad de los dioses y obtuvieron de

la misma Yemayá y de cada uno, respuesta favorable a nuestra petición: “¡que retraten los Oyibó!¹⁶ (Cabrera 52).

El fragmento anterior de Cabrera sirve como una gran transición a un aspecto que Tyler menciona ya casi al final de su artículo que sirve como un punto sumamente interesante: el concepto de que un estudio etnográfico no va a poder ser cien por ciento posmoderno. Un estudio etnográfico siempre va a tener un aspecto o rasgo de la relación “observador-observado” porque es simplemente una parte intrínseca de la naturaleza del tipo de estudio. Tyler dice: “No, there is no instance of a post-modern ethnography, even though all ethnography is post-modern in effect, nor is one likely ... The point anyway is not how to create a post-modern ethnography or what form it ought to take. The point is that it might take any form but never be completely realized” (Tyler 136). Aunque se hace el intento de mantener una relación positiva y evocativa, un estudio como este de Cabrera se puede considerar como “la mujer blanca, educada de clase alta llegando a estudiar a los negros del campo y sus ceremonias” aunque no sea así. Es posible también interpretar aspectos de *La laguna sagrada de San Joaquín* como fragmentos de una posición de poder o autoridad porque Cabrera es una de las únicas que está documentando estas ceremonias o creencias para el mundo en esta época, en vez de ellos mismos haciéndolo. En ese aspecto, algunos dirán que Cabrera está usando la escritura para tomar una posición de autoridad en los asuntos de estas religiones o culturas. Por ejemplo, hay momentos en que Cabrera toma su posición de autoridad como escritora para describir el proceso de una ceremonia sin necesariamente dejar que alguien se lo explique por un dialogo o una discusión. Vemos un ejemplo de esto cuando Cabrera escribe:

¹⁶ Los blancos.

Este gran Oricha se “recibe” o se Asienta. Se recibe un Oricha cuando después de serle consagrado al neófito sus Orichas tutelares en la ceremonia que recibe en castellano el nombre de Asiento y en lucumí de Ka ri Ocha, —poner Santo en cabeza—se le entrega en otra ceremonia que se celebrará más adelante, para su protección y para que le sacrifique y adore, las piedras en que se incorpora y los atributos, collares y caracoles del nuevo Oricha que se le confiere (Cabrera 55).

Aquí vemos a lo que se refiere Tyler cuando insinúa que nunca puede haber una etnografía posmoderna verdadera, solamente la intención de ser así.

Es importante también establecer que Tyler, a pesar de que explica e indica lo que él considera una etnografía posmoderna, argumenta que nunca habrá una etnografía puramente posmoderna por lo que implica la filosofía y la teoría que ha expresado. Como dice Tyler, “Every attempt will always be incomplete, insufficient, lacking in some way, but this is not a defect since it is the means that enables transcendence. Transcendence comes from imperfection not from perfection” (Tyler 136). Con estas palabras en primer plano de la mente podemos deducir que *La laguna sagrada de San Joaquín* no llega a ser un trabajo intrínsecamente posmoderno. Sin embargo, el título de que si algo llega a ser ‘posmoderno’ o no detrae del propósito a de lo que quiere llegar Tyler. Tyler argumenta que la transcendencia de la etnografía no llega a ser sin el medio o la metodología de la investigación. En otras palabras, la investigación etnográfica no llega a ser posmoderno porque es imperfecto, sino en siendo posmoderno el texto etnográfico siempre, según Tyler, será imperfecto. La importancia viene de

la intención de crear una investigación más ética que no toma posición de autoridad y eso es lo que le da el merito que merece.

Zambrano y un conocimiento poético

Además de los aspectos semánticos sobre qué es una etnografía posmoderna hay otro concepto que menciona Tyler que me gustaría desarrollar en más detalle: esta es la idea de la poesía que viene con una etnografía posmoderna. Para abordar con este tema, quisiera dialogar con este concepto a través de un artículo de la filósofa española, María Zambrano, titulado “Lydia Cabrera, poeta de la metamorfosis”, encontrado en su libro *Islas*. En este artículo, Zambrano, como Tyler, menciona la poesía de Lydia Cabrera y como se llega a ver en su escritura. Es importante destacar que cuando ambos usan el término ‘poesía’ no están refiriéndose a los poemas en el sentido de estructura literaria, sino se refieren a la palabra en su definición antigua: el proceso de creación. Para seguir esta línea de pensamiento, deberíamos mirar una cita de Tyler donde expresa este concepto y cómo este acto poético influye a la etnografía posmoderna:

It [etnografía posmoderna] is, in a word, poetry—not in its textual form, but in its return to the original context and function of poetry, which, by means of its performative break with everyday speech, evoked memories of the *ethos* of the community and thereby provoked hearers to act ethnically... Post-modern ethnography attempts to recreate textually this spirit of poetic and ritual performance (Tyler 125-126).

Zambrano menciona este concepto y se lo aplica a Lydia Cabrera directamente en lo que ella señala como el “conocimiento poético.” Pero antes de esto, ella introduce el concepto de un mundo donde el ser humano, antes de ser conscientes de su propia consciencia, vivían en un mundo de metamorfosis. Este mundo consiste en la época antes de que los seres humanos pensarán en ellos mismos y más sobre la belleza de sus alrededores en vez de la conformidad y la aceptación de lo prosaico. Para seguir este pensamiento de los mundos de la metamorfosis, Zambrano escribe:

No es posible que en tales sitios falten los poetas, surgen necesariamente como hecho natural: exacto y misteriosamente. De un modo exacto y misterioso Lydia Cabrera es en múltiples maneras poeta de este mundo, entre cielo, agua y tierra donde la luz es creadora de todo... Necesitan estos mundos antes que leyes, razones u otras cosas practicas, la poesía capaz de entender a las cosas esclavas, de oír su voz y apresar su huidiza figura. Lydia Cabrera se destaca entre todos los poetas cubanos por una forma de poesía en que conocimientos y fantasía se hermanan hasta al punto de no ser ya cosas diferentes, hasta constituir eso que se llama “conocimiento poético” (Zambrano 119).

Con esta cita vemos como Zambrano considera a Cabrera una poeta en el sentido antiguo que viene del griego que significa ‘a crear’. En su artículo, Tyler también menciona que la etnografía posmoderna es poesía en la misma manera en que lo explica Zambrano cuando escribe sobre la escritura de Cabrera. Para también apoyar este argumento, cito a la Dra. Cámara con su artículo, “Las ceremonias del recuerdo: viaje a La laguna sagrada de Lydia Cabrera”, que aplica a

Zambrano a *La laguna* de Lydia Cabrera también. Dice: "... Zambrano comprende que esta escritura que puede leerse como "conocimiento poético" y que alcanza calidades emancipadoras en Cabrera, es un hecho literario sólo posible desde la utilización del lenguaje de la infancia o desde la infancia del lenguaje, es decir, desde la poesía" (Cámara, 249). Para ver a qué se refieren cuando mencionan la poesía en el mismo contexto, deberíamos mirar hacia *La laguna sagrada de San Joaquín* para ver ejemplo de este proceso creativo que ambos escritores mencionan. En el libro, una parte que me sorprendió muchísimo fue la sección donde Cabrera habla sobre los chicherekús. Esta sección es extraordinariamente ejemplar a lo que describen Tyler tanto como Zambrano en sus trabajos respectivos. En esta sección, Cabrera nos introduce al tema de los chicherekús, "muñecos mágicos de palo generalmente de unos cincuenta centímetros o menos, en los que los africanos para servirse de ellos insuflaban un alma humana" (Cabrera, 44). Los chicherekús, dice Cabrera, andan sueltos en Cuba y como entes aterrorizadores son la plaga de la isla por la noche. Cabrera escribe sobre estos chicherekús con tanto detalle y a través de varios testimonios que ella crea un espacio metamórfico donde la línea entre realidad y el espacio narrativo del libro se hace borrosa, como menciona Zambrano con el concepto del conocimiento poético. Un ejemplo de estos testimonios que narra Cabrera nos ejemplifica este concepto:

Son los carreteros los que los [chicherekús] encuentran a menudo en sus lentos trayectos nocturnos. Esto le ocurrió al amigo Tadeo una noche de luna en la que, entrando por la guardarraya del Central Limones, le pidió a un carretero que pasaba, lo llevase al batey. Subió a la delantera del carretón, y a poco de continuar éste su andar dulce y perezoso, nos dice Tadeo: "oí un chirrí-chirrí-chirrí detrás de

mí que me llamó la atención. Volví la cabeza en dirección al ruido y vi un muñequito de palo, sentado con aire insolente al fondo de la carreta. —¡Por Dios no mires! Deja eso quieto, me suplicó en voz baja el carretero. El muñeco saltó por encima de las cañas y se instaló más cerca de mí, dio otro salto y casi vino a pegarse a mi espalda. De puro miedo, quité la barra y le pegué un varazo por la cabeza. El pobre carretero se quedó sin habla. El chicherekú se lanzó al camino, pero hasta que llegamos cerca del batey estuvo dándole vueltas a la carreta (Cabrera 46-47).

Cabrera crea poéticamente este espacio para nosotros como lectores para poder ser capturados por la narración y el testimonio y para que dejemos de pensar en nosotros mismos, como explica Zambrano siendo un mundo de la metamorfosis. Este ejemplo es bueno también en el contexto de la etnografía posmoderna de Tyler sobre la etnografía siendo un texto poético. Esta narración de las creencias y costumbres culturales de los afrocubanos mezcla perfectamente la esencia de lo que explica Tyler. Anterior de este testimonio que narra Cabrera, ella se pasó varias páginas explicándonos lo que son los chicherekús y otros testimonios y después de convenciendo al lector de que estos muñecos de palo encantados existen, vuelve a tomar la posición de etnógrafa y enérgicamente nos lanza de nuevo a la realidad cuando relata: “En apoyo de la existencia del chicherekú, lamentando que no nos sea posible aportar ningún dato irrefutable basado en una experiencia personal, la verdad es que no hemos visto a ninguno campear por su respeto, extraemos de nuestro fichero amarillento, algunos testimonios convincentes” (Cabrera, 46). Este giro constante entre etnógrafa y poeta es fundamental para la etnografía posmoderna, según Tyler. Él escribe:

...it defamiliarizes common-sense reality in a bracketed context of performance, evokes a fantasy whole abducted from fragments, and then returns participants to the world of common sense—transformed, renewed, and sacralized... The break with everyday reality is a journey apart into strange lands with occult practices—into the heart of darkness—where fragments of the fantastic whirl about in the vortex of the quester’s disoriented consciousness, until, arrived at the maelstrom’s center, he loses consciousness at the very moment of the miraculous, restorative vision, and then, unconscious, is cast up onto the familiar, but forever transformed, shores of the commonplace world (Tyler 126).

A través de Tyler y Zambrano, podemos ver a Lydia Cabrera como etnógrafa en tanto poeta.

Con el artículo de Tyler hemos distinguido que la etnografía posmoderna es un trabajo cooperativo que hace el intento de evocar la cultura a través de un discurso o dialogo para llegar hacia otras culturas si podemos trascender los aspectos negativos de un estudio que asume una posición de poder. Para citar a Tyler por última vez, “It will be a text of the physical, the spoken, and the performed, an evocation of quotidian experience, a palpable reality that uses everyday speech to suggest what is ineffable, not through abstraction, but by means of the concrete. It will be a text to read not with the eyes alone, but with the ears in order to hear “the voices of the pages...” (Tyler 136). Hemos aplicado la teoría y posición de Tyler a la escritura de Cabrera para expresar un elemento clave de la escritura de la artista, escritora y creo que no sea inverosímil a distinguirla como etnógrafa cubana. Lydia Cabrera fue una escritora que estaba en desacuerdo con las posiciones que tomaban los antropólogos de poder en los trabajos etnográficos y cuando ella decide hacer trabajos de este tipo, anticipó las ideas de Tyler de una etnografía posmoderna

de manera casi clarividente y las aplica (en la mejor moda que pudo sin saber lo que era) treinta años antes que se expresaban estas ideas de una etnografía posmoderna.

CAPÍTULO CUATRO:

EL REALISMO MÁGICO Y LO REAL MARAVILLOSO DE LYDIA CABRERA

Contexto y polémica

Cuando se habla del realismo mágico y lo real maravilloso Latinoamericano, siempre se desrama la conversación con comentarios sobre quién pertenecía a cuál corriente literaria, qué tipo de escritura o novela se considera parte de lo que conocemos como el realismo mágico, qué es lo real maravilloso y, casi más que nada, la asociación de la obra maestra del siglo XX, *Cien años de soledad* (1967) del escritor espectacular colombiano de la época Gabriel García Márquez con el realismo mágico, y la no menos sensacional novela *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier con lo real maravilloso. Hoy en día, como en el siglo XX, sigue una polémica extraordinaria sobre ambas corrientes literarias que, según Alicia Llarena en su artículo “Un balance crítico: la polémica del realismo mágico y lo real maravilloso americano (1955-1993) cita: “desde los años 50 en adelante...” (Llarena, 107) quiere determinar si son iguales o distintas y una miríada de otras teorías que pretenden definir los dos géneros literarios para proveer una teoría emblemática que resuelva tanta discusión del tema. Lo que muchos no reconocen de estas corrientes literarias es un aspecto de su génesis en particular: la idea de que en el siglo XX había una escritora, de cual casi nadie espera ser mencionada cuando se acercan a estas discusiones, que puede ser considerada precursora de ambas corrientes. Me refiero a la escritora, etnógrafa y artista Lydia Cabrera. En este capítulo, me gustaría argumentar y examinar ejemplos de cómo Cabrera pudiera ser considerada pionera de las corrientes literarias que hoy

conocemos por los nombres lo real maravilloso Latinoamericano y el realismo mágico si tenemos en cuenta que la obra en la que vemos la fusión de ambos estilos: *Cuentos negros de Cuba* que la publicó Cabrera en París (en traducción al francés *Contes nègres de Cuba*, pero escrita en español, tan temprano como 1936). Este análisis del realismo mágico y lo real maravilloso en la escritura de Cabrera será posible a través de varios cuentos que se encuentran en su primera obra *Cuentos negros de Cuba*, específicamente los cuentos “La loma de Mambiala” y “El limo del Almendares”.

Antes de dialogar con los temas que considero ejemplares o fundamentales de como Cabrera se puede considerar pionera de estos movimientos, tendremos que entender la transición cultural que está ocurriendo en Latinoamérica en los años en que Cabrera empieza a escribir. En estos momentos de la historia latinoamericana en la segunda mitad del siglo XIX, no solo hay cambios políticos y económicos, sino cambios paradigmáticos en la literatura que le dan el medio para los movimientos que conocemos hoy como el realismo mágico y lo real maravilloso. La belleza y las leyendas y el individualismo heroico que se conoce y se desarrolla durante el romanticismo del siglo XIX se deja un poco de lado y se mira más hacia el futuro con la llegada del vanguardismo mientras la sociedad y la cosmovisión latinoamericana cambia drásticamente con la modernización y el impacto que dejan dos guerras mundiales. Antes de la aclamación del destacado movimiento editorial conocido como el Boom latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX donde surgen ambos estilos canónicamente, aparecen unos movimientos literarios que son una consecuencia directa de todos los cambios económicos y políticos que están ocurriendo en Latinoamérica que, a la vez, impulsan a esas sociedades hacia la modernidad¹⁷ y actúan como un espejo de los sentimientos y de los esfuerzos que influyen a la

¹⁷ Este concepto viene de la antología *Voces* que después cito para describir el realismo y el naturalismo.

escritura de los habitantes de esa época. Estos movimientos se conocen como el realismo y el naturalismo. Según la antología *Voces de Hispanoamérica* recopilado por Raquel Chang-Rodríguez y Malva E. Filer, el realismo y el naturalismo ocurren, en parte, por el aumento de inmigración, la expansión de las ciudades, la urbanización de Hispanoamérica y las guerras civiles que están estableciendo el esquema de una Latinoamérica moderna. Además de ocurrencias económicas y políticas, los escritores miran hacia Europa, donde estos movimientos menguan, y se fijan en las lecturas de rusos como Tolstoi y Dostoievski, donde mezclados con el positivismo y el determinismo llegan a crear un estilo literario que se centraba en las circunstancias de cada región y se encontraba principalmente en la forma de narrativa. Como dice la antología, “Basadas en esas teorías, las obras de los autores hispanoamericanos se presentan como descripciones veraces y objetivas de regiones y ambientes sociales. Cada escritor se siente impelido a señalar los males que aquejan a su propio pueblo y a prescribir una cura. La literatura realista busca conmover, persuadir y provocar el cambio social” (Chang-Rodríguez & Filer, 215).

En lo que se estuvo desarrollando el realismo y el naturalismo, unas décadas después los latinoamericanos crean otro movimiento estilístico conocido como el modernismo, acuñado al final del XIX. Este movimiento es el primer movimiento literario que nace en Hispanoamérica, es precisamente la antítesis de lo que se conoció como la literatura realista y, como tanto, se caracterizaba con elementos exóticos con mucha influencia del oriente, aspectos oníricos y un sentido patriótico que conmovía en su prosa poética un regreso a la importancia de la estructura y también, a la vez, una separación de la léxica tradicional. Ejemplo fundamental e influyente de este movimiento sería el cuento aclamado “El velo de la reina Mab” de Rubén Darío, donde el escritor nicaragüense mezcla aspectos mitológicos y oníricos con una importancia meticoloso

hacia la estructura del cuento. Una de las importancias del modernismo en Latinoamérica aparte de los grandes escritores de la época como el cubano José Martí y el nicaragüense Rubén Darío fue la introducción de lo fantástico en la literatura y como empezó ser reconocido. La antología *Voces* describe el modernismo dentro del contexto del realismo y naturalismo. Dice:

Mientras el realismo y el naturalismo reflejaban en la narrativa las condiciones político-sociales de la época, la poesía se apoyaba en otros principios estéticos. La nueva sensibilidad, con su preocupación por el estilo y su mayor apertura a la imaginación y la fantasía tuvo, sin embargo, una influencia decisiva en la renovación de la prosa, primeramente, en el cuento y, más adelante, en la profundización y el enriquecimiento estilístico de la novela regionalista, en autores como José Eustasio Rivera y Ricardo Güiraldes, donde confluyeron ambos movimientos (Chang-Rodríguez & Filer 217).

Para apoyar a esta coexistencia de movimientos es fundamental a ver cómo estos estilos que intrínsecamente son tan divergentes puedan llegar a ser el medio de lo fantástico en la literatura latinoamericana. En su artículo, A “Superior Magic”: Literary Politics and the Rise of the Fantastic In Latin American Fiction, el Dr. Pablo Brescia denota:

When, in the mid- to late-nineteenth century, writers and readers began recognising distinct thematic patterns and narrative strategies, the literary fantastic became codified, circulating mainly in newspapers. However, the fantastic at this point existed only at the margins of the social, political and literary forces — the

realist and Naturalist novel – that were shaping emerging national and cultural identities (Brescia 2).

En lo que ocurren estos movimientos literarios concurrentes, el modernismo le introduce al mundo hispanoamericano el elemento fantástico de la literatura y como puede llegar a ser un medio efectivo y reconocido. Este contexto literario contribuye a que escritores como Cabrera puedan empezar a escribir de elementos mágicos y fantásticos en la literatura en medio del contexto de las vanguardias en la primera mitad del siglo XX, sin contar con la pujante presencia del surrealismo en las artes al cual Cabrera estuvo expuesta en sus años en París. Para seguir citando al Dr. Brescia, él explica que “... starting around the mid 1930’s and continuing over the next two decades, the literary fantastic became the preferred agency used by some Latin American writers to challenge canonical modes of reading and writing such as telluric fiction” (Brescia 2). En este contexto literario emparejado con una influencia de interés en lo africano en Europa durante las vanguardias, Cabrera empieza a escribir su primera obra, *Contes nègres de Cuba (1936)* que después se tradujo y se publicó en español como *Cuentos negros de Cuba (1940)*. Con esta publicación de Cabrera, podemos empezar a ver cómo y por qué la escritora cubana se puede considerar una de las precursoras de los movimientos que después se nombraron el realismo mágico y lo real maravilloso. Estos movimientos son complicados a diferenciar y hasta hoy en día hay una polémica andante en la academia que sigue complicando el tema en un torbellino de confusión. Dejando la perplejidad de duda, le daremos definiciones y contexto a ambos movimientos para mejor llegar a un entendimiento de las diferencias.

El realismo mágico es una corriente literaria que ocurre durante la época del Boom (hay aspectos empezando con el pre-Boom en los años 1940's y 1950's) que contiene elementos mágicos, fantásticos o extraordinarios, presentados en un contexto cotidiano, como algo normal o inofensivo para el lector¹⁸. En su artículo, “‘Literatura fantástica’, ‘realismo mágico’ y ‘lo real maravilloso’”, Enrique Anderson Imbert empieza su pieza diciendo que Franz Roh lanza el término ‘realismo mágico’ en 1925 “para caracterizar a un grupo de pintores alemanes” y que “se ha puesto de moda, medio siglo más tarde, para caracterizar a un grupo de escritores latinoamericanos” (Imbert 39). El término también se encuentra y se populariza, según Emir Rodríguez Monegal en su artículo “Realismo mágico versus literatura fantástica: un dialogo de sordos”, en 1955 dentro del artículo del profesor Ángel Flores, “Magical Realism in Spanish American Fiction.”¹⁹ Aquí, Monegal dicta lo que explica el profesor Flores diciendo que “el profesor Flores presenta el *Realismo Mágico* como una reacción europea contra el realismo fotográfico; señala en particular a Franz Kafka, como el origen de esta reacción; y atribuye a la publicación en 1935 de la *Historia universal de la infamia*, de Jorge Luis Borges, el punto de partida de esta nueva fase de la literatura latinoamericana” (Rodríguez Monegal 27). En el artículo, Monegal también dialoga con varios aspectos del trabajo del profesor Flores, refutando y rebatiendo mucho de lo que argumenta Flores en su artículo. Por ejemplo, menciona que el realismo mágico no es necesariamente único a las letras hispanoamericanas, sino se puede encontrar en las italianas, también. “En la revista *900* que publica en Italia, pero en francés, Massimo Bontempelli ... ya se empieza a hablar de *Realismo Mágico*. La invocación a la

¹⁸ Esto se ve en el artículo de Alicia Llarena que pretende darle contexto a la polémica circundante entre realismo mágico y lo real maravilloso. Llarena menciona a un artículo de Ana María Barrenechea que dice: “Para Barrenechea es la convivencia “no problematizada” de lo irreal y lo cotidiano lo que diferencia al realismo mágico de la literatura fantástica” (Llarena, 109).

¹⁹ El artículo de Monegal se encuentra en la antología, *Otros mundos, otros fuegos*. Esta antología se dedica a publicar artículos y estudios sobre la fantasía y realismo mágico en Iberoamérica.

“magia” es insistente en la “Justification” del número primero (Otoño 1926)” (Rodríguez Monegal 30). Profundizando el concepto un poco más, lo mágico y lo extraordinario se pueden considerar elementos de lo fantástico y lo fantástico literario es algo que se ha estudiado profundamente a través de los años por los críticos literarios. El multidisciplinario búlgaro y francés, Tzvetan Todorov publica su primer libro titulado *Introduction à la littérature fantastique* (1970), de cuál se traduce a inglés en el 1973, donde se dedica a estudiar y analizar la literatura fantástica bajo una lupa. En su segundo capítulo de la obra, Todorov pretende definir la literatura fantástica. Según Todorov, “The fantastic is that hesitation experienced by a person who knows only the laws of nature, confronting an apparently supernatural event. The concept of the fantastic is therefore to be defined in relation to those of the real and the imaginary...” (Todorov 25). Esta última oración que escribe Todorov es la esencia del concepto a lo que usa el realismo mágico que nosotros experimentamos como lectores. Es importante aclarar que Todorov nunca define el concepto de lo que es el realismo mágico, sino uso su teoría en este trabajo para demostrar que los elementos fantásticos que analiza Todorov también son componentes en lo que se considera literatura con realismo mágico. Nosotros, los lectores, tenemos una noción preconcebida del concepto de nuestra realidad y lo que es y no es posible dentro de nuestras leyes de la física y de la naturaleza. Cuando algún concepto dentro de la literatura no coincide con estos conceptos preconcebidos o leyes que tenemos establecidas como normales, nos parece como algo inverosímil, fantástico o mágico. Desde este concepto, nace el realismo mágico. El autor usa ese choque filosófico que tenemos cuando vemos algo fantástico por falta de familiaridad y se lo presenta a los personajes de la obra como algo verosímil o normal.

Al leer sobre lo que es (y no es) realismo mágico, es muy común enfrentarse con el término lo real maravilloso. Este término, que se encuentra por primera vez y es acuñado por Alejo Carpentier en el prólogo de su obra famosa *El reino de este mundo* (1949)²⁰, es parte de la polémica andante (de cuál ya hemos mencionado varias veces) que intenta definirlo para poder compararlo con el realismo mágico. Esta polémica, como menciona Llarena en su artículo, es una discusión multifacética. Según Llarena, algunos de las facetas de esta conversación académica que llegaron al primer plano de la discusión literaria latinoamericana son: el propósito de estos términos en el contexto del paradigma literaria latinoamericana durante estos años, si los dos términos son sinónimos o no y finalmente los términos como marcos literarios para distinguir entre literatura americana y europea durante esta época. Quisiera incluir que estoy de acuerdo con Llarena cuando menciona que estas perspectivas dentro de la polémica se pueden considerar “generalizadoras y ambiguas” (Llarena 111) y que básicamente varias de las teorías que imponen muchos de los críticos son bastante arbitrario. Una convicción u opinión de cómo se debería categorizar estos términos o para qué se puedan usar se puede considerar como una crítica ambigua en el sentido de que si todos los que escriban sobre los términos tendrá que definirlos, se puede ver como un hecho contraproducente porque si nadie está de acuerdo, no hay por qué intentar a solucionar la polémica en una forma tan absoluta. La polémica en sí misma es un tema que no pretendo encontrarle solución y no será punto principal de este capítulo a pesar de que sea un elemento influyente e inevitable de la investigación. Seguiré con la investigación usando definiciones y fórmulas que se consideran ampliamente aceptados (como he hecho con el realismo mágico) para aplicar los términos a la escritura de Lydia Cabrera y sus *Cuentos negros*.

²⁰Esto es un concepto muy conocido y citado en muchas de las obras de este capítulo (sino todos) y es presentado por Carpentier él mismo en el prólogo de su obra famosa *El reino de este mundo* (1949).

Ante todo, hay que enfatizar que lo real maravilloso y el realismo mágico *no son iguales*. Para elaborar sobre esta interpretación de los términos, deberíamos primero definir lo real maravilloso. En su prólogo, Carpentier afirma “Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de *Amadís de Gaula* o *Tirante el Blanco*” (Carpentier 23). Es decir, sin creer en algo, no puede existir (en el sentido maravilloso) en la ideología de alguien. Sigue a decir para darle ejemplo a este concepto que “Pisaba yo una tierra donde millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes licantrópicos de Mackandal, a punto de que esa fe colectiva produjera un milagro el día de su ejecución” (Carpentier 24). Según, Carpentier, lo real maravilloso es algo maravilloso o algo que parece inverosímil que a través de la fe es posible, aunque siga siendo maravilloso o fantástico. Esto es notablemente distinto a lo que ya definimos como realismo mágico. Aunque creamos en lo que está ocurriendo en una novela de realismo mágico o no, el evento ocurrirá de todas formas para los personajes que ven los eventos mágicos o fantásticos como no problematizados. Regresando al artículo de Imbert para seguir la descripción de la ideología que tiene sobre lo que escribe sobre lo real maravilloso, él escribe:

Carpentier cree:

1. Que hay una ‘literatura maravillosa’ de origen europeo, referida a acontecimientos sobrenaturales;
2. Que la realidad americana es más maravillosa que esa literatura y, por tanto, cabe hablar de ‘lo real maravillosamente americano’; y

3. Que lo ‘real maravilloso’ de América podrá trasladarse a la literatura solamente a condición de que los escritores tengan fe en que esa América es realmente maravillosa (o maravillosamente real)” (Imbert 40).

Como lo hace muy claro, podemos deducir del artículo de Imbert que lo real maravilloso es un estilo o una variedad de escritura que, suponiendo una fe, describe al mundo (y en el caso de Carpentier, el mundo latinoamericano) y eventos que ocurren que sin la fe o creencia serían extraordinarias o inexplicables.

Aplicación a Lydia Cabrera

El propósito de exponer el contexto de lo fantástico y como llegó a la literatura latinoamericana, las definiciones y fórmulas de lo que se considera realismo mágico versus lo real maravilloso latinoamericano y una crítica breve sobre la polémica andante que toma sus raíces en los años 50 sobre ambos términos fueron temas que desarrollamos para establecer el último marco teórico que se usará como herramienta crítica para lograr un acercamiento hacia la literatura de Lydia Cabrera: un acercamiento donde usamos esta información para contribuir al argumento de que Lydia Cabrera fue precursora o anticipadora de los movimientos estilísticos que hemos destacado como el realismo mágico y también lo real maravilloso. Usando *Cuentos negros*, uno puede ir llegando a encontrar mérito en la afirmación de que Cabrera fue precursora de estas fórmulas a través de las opciones y libertades que tomó que llegan a formarle un camino de investigaciones y de una vida dedicada a lo afrocubano.

La escritura anticipatoria de Cabrera empieza con un proyecto de amistad en el medio de las vanguardias en París cuando Cabrera escribe lo que será los *Cuentos negros* para entretener a

su amiga enferma con tuberculosis Teresa de la Parra. En los *Cuentos negros*, Cabrera expone el misticismo, ritmo y la naturaleza del afrocubano a través de sus palabras encantadoras con cuentos que no solo nos demuestran la cosmovisión del mundo africano, sino también sintetizado en las palabras de Cabrera podemos ver lo que se parece como elementos o fragmentos de lo que ahora conocemos como realismo mágico.

En su ensayo titulado “El realismo mágico en los Cuentos negros de Lydia Cabrera”, Rosa Valdés-Cruz apoya esta visión de una escritura anticipatoria cuando escribe:

En la elaboración del realismo mágico, Lydia Cabrera nos muestra un mundo sin fronteras en el que presenta cuadros costumbristas, detallados con gran realismo, pero en el que caben transformaciones de mujeres en pavos o de hombres en serpientes; visiones de hechizos o encantamientos; intervenciones de antepasados y de fuerzas sobrenaturales; dioses que bajan a posesionarse de sus hijos; muertos que regresan a tomar venganza de quienes los ofendieron, y otras mil situaciones al parecer absurdas pero aceptadas con la mayor naturalidad por estos hombres (Valdés-Cruz 207).

Algo que podemos tomar de esta cita de Valdés-Cruz es que, en general, podemos ver como los aspectos y elementos que para nosotros se podrían considerar mágicos o fantásticos no lo son necesariamente para la cultura afrocubana / africana. En general por este propósito, uno puede asumir que, al leer los *Cuentos negros*, se puede notar que el realismo mágico que expone Cabrera está asentado en el pasado cultural del africano en Cuba. En este sentido, dependiendo de cómo se expone lo extraordinario del cuento, lo magicorrealista también se puede considerar

más real maravilloso que puro realismo mágico, pero para el lector es algo que se experimenta de modo mágico. Es decir, hay en este caso, como se puede ver en muchos de los cuentos de *Cuentos negros*, una mezcla entre ambos estilos literarios. En las notas de Valdés-Cruz, hay una cita que puede apoyar a este sentimiento de la mezcla entre realismo mágico y lo real maravilloso cuando cita a un artículo de Carpentier donde describe sus experiencias en unas exposiciones surrealistas en Paris y cómo nada lo sorprendía porque ya lo había visto en Cuba.

Carpentier asistió a esa clase de exhibiciones sin sentir la menor sorpresa porque todo le resultaba familiar ya que mucho antes de que aparecieran los superrealistas, estos objetos se encontraban siempre presentes en los altares de santería. Describe el altar de una vieja santera, Caridad, ... y el que califica como “más surrealista que todo lo que había podido ver en Paris ... pero de un surrealismo funcional, verdadero, ajustado a sus fines (Valdés-Cruz 209).

En esto, vemos lo que Cabrera usa para poder crear realismo mágico de lo real maravilloso. Esto no es decir que siempre hay una mezcla, en algunos cuentos se ve el realismo mágico en su forma más pura como vimos, por ejemplo, en el capítulo sociolingüístico cuando analizamos el cuento de las *Dos reinas*. Las reinas en el cuento se arrancan las orejas cada día que pelean y se les vuelven a crecer por la noche. Una nota curiosa sobre ese cuento también viene del aspecto magicorrealista; cuando se publica los *Cuentos negros*, primero se publica en francés, después en español y finalmente en inglés. El elemento magicorrealista que se encuentra en las reinas arrancándose las orejas no sale en la traducción al francés ni en la traducción al inglés; solo sale en la versión en español. Este elemento puede también ser considerado apoyo a la teoría que

estas fórmulas son usado para expresar eventos y situaciones de la vida latinoamericana en vez de estos mismos elementos en el contexto europeo.

Regresando al artículo de Llarena, ella menciona algo que ella llama la espaciología de los movimientos. La espaciología que menciona es básicamente la perspectiva que el autor le da al narrador para poder presentar estos movimientos literarios. Una faceta de la espaciología de las fórmulas que menciona es cómo lo real maravilloso se presenta en el espacio narrativo comparado con el realismo mágico. Llarena escribe: “La espaciología de LRMA [lo real maravilloso americano] es, en cambio, muy distinta. Ya no se trata del “*lugar de la coherencia*” magicorrealista, sino del lugar de la contradicción, afectado además siquiera levemente por la referencialidad histórica” (Llarena 115). Esto, como escribe Carpentier y Valdés-Cruz, vitaliza la teoría que el realismo mágico y lo real maravilloso de Cabrera se centran y se encuentran su esencia en el pasado cultural africano.

Ya que le hemos dado contexto y una aplicación teórica, deberíamos ahora enfocarnos en la aplicación más pragmática del capítulo: ver cómo estas teorías y análisis se encuentran en la escritura en si misma. El primer cuento que analizaremos desde esta perspectiva será “La loma de Mambiala.” Este cuento se trata de un negro vago que, al punto de morir de hambre, le pide a la loma de Mambiala y a Dios por un milagro para poder comer y también para alimentar a su familia. Al pedirle a la loma, se encuentra una cazuela mágica que le da una banqueta de delicias. Al llegar a casa, le pide al pueblo entero que venga para alimentarse, causando que los ricos y los adinerados se den cuenta de lo que estaba ocurriendo. Uno de los adinerados engaña al negro Serapio y le quita la cazuela. Al sentirse vencido, Serapio regresa a la loma de Mambiala, otra vez muriéndose del hambre, y le pide otro milagro. Serapio se encuentra un bastón mágico que usa para vengarse de los blancos adinerados que se aprovecharon de él.

Este cuento es puro realismo mágico, en la misma forma que se encuentra en el cuento “Dos reinas”. En este caso, no hay ninguna mezcla entre lo real maravilloso con realismo mágico, sino los elementos mágicos dominan el cuento sin que los personajes tengan duda de lo que está ocurriendo. No hay el aspecto de la referencialidad histórica como menciona Llarena, sino la coherencia entre personajes y eventos magicorrealistas. En mi opinión, el único aspecto que se podría considerar elemento de lo real maravilloso sería el encuentro de los objetos encantados y como Serapio los considera ‘milagros.’ Con esa palabra, ‘milagro’, esto le da un giro a lo real maravilloso por la connotación religiosa que tiene la palabra ‘milagro’. Es posible que Serapio que le pide a Dios por un milagro, y presuponiendo una fe en esa deidad, se puede considerar un elemento de lo real maravilloso. Ese fragmento del cuento también se puede considerar lo real maravilloso si lo vemos como Serapio pidiéndole al cielo, la loma de Mambiala y a Dios ciegamente por desesperación. La desesperación del hambre y la necesidad que tiene Serapio pueden cegar al pobre negro y causar que crea o tenga fe en cualquier solución que le de un descanso del sufrimiento que está pasando.

Si seguimos con los aspectos del realismo mágico, vemos los aspectos magicorrealistas en la conversación que Serapio tuvo con la cazuela mágica. Cabrera escribe:

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?” —y le preguntó suspirando: “Cómo te llamas, Negrita gorda?” La cazuelita, moviéndose sobre sus caderas, con mucha coquetería, le contestó:

–“Yo se ñama Cazuelita Cocina Bueno.”

–“El hambre me hace oír disparates” –pensó Serapio–. “Cómo te llamas? ¿Eres tú quien hablas o soy yo mismo que soy dos, uno cuerdo y otro loco, y los dos hambrientos?”

–“Cazuelita Cocina Bueno.”

–“Pues cocina para mí...” (Cabrera 93-94).

Los elementos mágicos de esta sección incluyen Serapio hablando con una cazuela encantada que le responde, la cazuela teniendo la habilidad de hablar y también que pueda bailar y brincar como si fuera un animal y Serapio aceptándolo todo sin mucha protesta. En esta conversación entre la cazuela y Serapio, también como en la escena de la venganza con el bastón, vemos la esencia de lo realismo mágico que escribe Cabrera. Después que le pide que cocine, la cazuela le hace una comida extravagante que deja a Serapio a punto de reventar con lo lleno que está. Serapio es el único en el cuento que por un solo momento cuestiona lo que le está ocurriendo cuando encuentra una cazuela encantada que baila, habla y cocina. Después que asegura que no está soñando, Serapio usa la cazuela milagrosa para el bienestar de su pueblo.

El otro aspecto magicorrealista del cuento es el bastón que usa Serapio para vengarse de los blancos que se aprovecharon de él y lo engañaron para vender su cazuela. El realismo mágico se ve cuando Serapio manda al bastón que violentamente le pega a todos los que estuvieron en la mesa esperando otro banquete de comida y objeto mágico.

Se trepó en un árbol. Pero nadie apartaba los ojos del bastón. Escondido entre las ramas, dijo Serapio, no sin que le temblara la voz un poco:

–“Al que está en la mesa... ¿Cómo se llama?”

–“Señó Manatí, Buen Repartidor.”

–“Pues reparta, Señor Manatí, equitativamente.”

¡Pákata! ¡Pákata! ¡Pákata! ¡Pákata!

Empezó la tunda. ¡Zumba y tumba! Tunde Manatí... No se oyó más pákata, pákata, rápido y seco, a un mismo tiempo en todas partes; sobre las cabezas sorprendidas, brotándoles instantáneamente estrellas de fuego. En menos de un segundo, los palazos en remolino habían barrido la turba, que escapó a diente de uña, llevándose su parte del festín en calderones (Cabrera 101).

El bastón, como la cazuela, son objetos cotidianos que fueron dados poderes místicos que ayudan a Serapio en su búsqueda de comida. El realismo mágico que vemos en el cuento “La loma de Mambiala” es puro en el sentido que llega a ser un cuento que adapta e interpreta la definición y fórmula de lo que debe ser algo que pertenezca al movimiento, según la definición que desarrollamos anteriormente. Esta esencia de magia pura que encontramos en este cuento es distinta a lo que se puede ver en el próximo cuento que analizaremos: “El limo del Almendares.”

Uno de los cuentos más famosos de los *Cuentos negros* de Cabrera es “El limo del Almendares.” Este cuento es uno que se puede considerar emblemático en el sentido que el cuento captura la esencia de lo que es un *pataki*. Es un cuento que nos demuestra la vida cotidiana del africano en Cuba, nos explica la cosmovisión de las culturas, nos da una enseñanza a través de una moraleja folclórica y también mezcla las fórmulas de realismo mágico y lo real maravilloso. El cuento se trata de un negro calesero llamado Billillo que se enamora con una mulata que es proclamada la más bella del mundo, Soyán Dekín. Un día, la aldea le dedican una

fiesta grande a Soyán Dekín y viene el alcalde del pueblo y baila con Soyán Dekín. Para Billillo, esto es “veneno en el corazón” y se enfada tanto que va a ver un brujo para que le ayude con su problema. Después de que el brujo hizo sus maldades mágicas, Soyán Dekín sintió la necesidad de ir al río a lavar la ropa sucia. Después de bastante aprensión de su madre, Soyán Dekín lleva la ropa al río para lavarla. Cuando llega al río y empieza a lavar ropa, ve la aparición de Billillo en la reflexión del agua y lo ve al otro lado del río completamente estacionario, sin alma o algún rastro de consciencia. Ella le proclama su admiración por Billillo, pero no la oye porque está encantado por el brujo y la piedra en que se apoyaba Soyán Dekín empezó a llevársela al fondo del río. Ella gritaba auxilio hasta que la oye la madre, que sale desesperado al pueblo frenéticamente preguntando a todos si han visto a su hija. La oyen y todos van por ella, pero solo encuentran a Billillo, ahora bruscamente despierto de su hipnosis intentando de rescatar a la mulata bella pero la piedra no soltó a su prisionera y ahoga a Soyán Dekín. El cuento termina así:

“Rápido, Billillo libres todos sus miembros, la asió por el pelo; tiró de ella con todas sus fuerzas.

La piedra no soltó su presa... Billillo se quedó con un mechón en cada mano.

Tres días seguidos las mujeres y el alguacil buscaron el cuerpo de Soyán Dekín.

El Almendares lo guardó para siempre. Y aseguran –lo ha visto Chémbe, el camaronero—que en los sitios donde es más limpio y profundo el río se ve en el fondo una mulata bellísima, que al moverse dilata el corazón del agua.

Soyán Dekín en la pupila verde del agua.

De 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.) (Cabrera 131).

Este cuento tiene varias piezas, como hemos analizado anteriormente, que hace destacarse de otros cuentos en los *Cuentos negros*. La mezcla entre lo real maravilloso y el realismo mágico es algo que sobresale de este cuento y embelesa al lector como si fuéramos Soyán Dekín capturados por la piedra encantada del río del Almendares. Antes que todo, el realismo mágico viene del brujo y el hechizo que lanza para atrapar a Soyán Dekín. Este elemento magicorrealista se puede considerar el núcleo del cuento, causando a que ya cuando sentimos lastima para la mulata, el río y la piedra reclaman la mujer bella. El resto del cuento es lo que podemos considerar lo real maravilloso por los aspectos que requieren una fe o creencia para ser posibles. Esto lo encontramos principalmente con el hecho al final del cuento cuando el río traga a Soyán Dekín y el pelo de la bella mulata se convierte en el limo que hoy en día se ve en el Almendares. Si recordamos del capítulo sociolingüístico, los *patakis* son cuentos que se usan para describir el mundo que arrodea al africano. “El limo de Almendares” es un cuento ejemplar de cómo los africanos explican al mundo y a la vez expresan las condiciones de sus creencias y fe espiritual. Otro aspecto de lo real maravilloso de este cuento sería el factor de que algunos dicen que pueden ver a los espíritus de Soyán Dekín y Billillo andando de noche por el río de Almendares. Aunque nadie pueda comprobar que esto sea verdadero o no, simplemente por creer que sea posible y siendo algo maravilloso, pero no tan extremo que no pueda ser creíble, esto establece una posibilidad y realidad maravillosa que le da una vida al cuento que no se puede, en mi opinión, llegar a crear en cuentos como “La loma de Mambiala” por elementos exageradamente mágicos.

Algo que hace Cabrera además de mezclar las dos fórmulas es usar elementos fundamentales de la literatura como el humor, lo grotesco y la hipérbole (elementos que se ven después también con el realismo mágico) para crear escenarios mágicos y a veces absurdos para crear el ambiente para un cuento. Este tipo de estilo puede recordarnos de un término que resucita el crítico literario y filósofo ruso Mijaíl Bajtín. En la escritura de Cabrera, podemos ver huellas del concepto de la menipea y el carnaval que usa Bajtín para describir la novela y el trabajo de Fiódor Dostoievski. La menipea, según Bajtín, es una sátira en prosa o un género literario que se usa para describir el mundo a través del concepto carnavalesco. El carnaval, para Bajtín, se puede considerar que todas las festividades, las ceremonias, cada evento litúrgico y la mayoría de los eventos donde muchas personas se unen a compartir algún aspecto de la vida son partes de la psique del ser humano y en la literatura este aspecto le da libertades a los personajes que normalmente serían peculiares o inapropiados. Bajtín atribuye cuatro aspectos de lo carnaval para que esto sea posible: la interacción familiar y libre entre personajes, comportamiento excéntrico, alianzas carnavalescas y profanación. Es decir, a través de estos aspectos, las reglas de la sociedad cotidiano en que viven los personajes se dejan para un lado y las personas adoptan una mentalidad totalmente desenfrenado por el mero existencia de un cambio de ambiente²¹. La menipea contiene estos elementos para poder crear el escenario para la sátira o para expresar algún comentario u observación de alguna sociedad / cultura. Se ven huellas de esto en muchos de los *Cuentos*, pero buen ejemplo sería en “La loma de Mambiala.” El escenario del banquete por la cazuela mágica es totalmente carnavalesco por varias razones: la primera siendo por el grupo que vemos en el banquete. Si no fuera por Serapio y su Cazuelita Cocina Bueno, el pueblo jamás se hubiera unido para festejar como hicieron, con excepción de festivales y ceremonias

²¹ Estos conceptos vienen de la obra famosa de Mijaíl Bajtín, *Problemy poëtiki Dostoevskogo*.

litúrgicas. Segundo, por la mezcla de tipos de personajes: primero solo hay los negros del pueblo, pero cuando se enteran los blancos adinerados, llegan a unirse a las festividades de los africanos. Esta mezcla entre negro y blanco es algo que casi nunca ocurre en los cuentos de Lydia Cabrera. Tercero, el comportamiento excéntrico: esto lo vemos principalmente con Serapio y como en una manera casi humorística, le suplica a Dios y la loma para que le den algún milagro. También se nota con las interacciones que tiene con su familia que son también cómicas. Por ejemplo, cuando llega con la cazuela a su casa vemos esta serie de dialogo humorístico:

“Vayan a invitar a los vecinos, ¡Sí, señor, a hartarse con nosotros esta noche!” —ordenó el negro, mostrando la cazuela con orgullo; pero una de las hijas, la que tenía paperas, replicó:

“¿Hartarse con qué? ¿Con ratones? ¡Esto sólo nos faltaba! ¿han oído? ¡Mi padre se ha vuelto loco!” (Cabrera 95).

Finalmente, vemos el aspecto de profanación cuando usa el bastón mágico para vengarse de los que se aprovecharon de él, un pobre que no tenía nada. Cuando Serapio le manda al bastón que lastime a los hombres que explotaron de él, el derrame de sangre se oye y la escena es una profanación total, algo que nunca hubiéramos pensado posible de un pobre vago.

Para llegar a concluir este capítulo, la escritura de Lydia Cabrera es una escritura anticipadora en varias maneras, pero en este acercamiento vimos cómo la primera obra de la escritora cubana, *Cuentos negros de Cuba* se puede considerar heráldico cuando se conversa de elementos de realismo mágico y lo real maravilloso. Disecionamos la polémica que rodea el mundo académico con relación a ambas fórmulas literarias para poder tener un mejor entendimiento y percepción con respecto a lo que ya se ha escrito sobre los temas. Con estas definiciones, pudimos entrar a la escritura de Cabrera para poder analizar cómo algunos académicos consideran a Cabrera como precursora de los movimientos y cómo / dónde se ve en

su escritura. La investigación implica que, en mi opinión, podemos categorizar Lydia Cabrera como pionera de ambas corrientes literarias por elementos magicorrealistas y maravillosas que impactan a la literatura y a su lector en una manera que vemos en escritores 20-30 años después que salen los *Cuentos negros*.

CAPÍTULO CINCO:

CONCLUSIONES DEL TRABAJO

La escritura de Lydia Cabrera es una que contiene una plétora de temas culturales, poéticos y etnográficos, de los cuales he escogido tres de estos para poder acercarme al trabajo místico, natural y encantador de Cabrera: un acercamiento sociolingüístico a su escritura, la posición de que la autora es precursora de lo que hoy en día llamamos una etnografía posmoderna y finalmente como Cabrera se puede considerar pionera, también, del realismo mágico y lo real maravilloso. Aunque para este trabajo nos hemos limitado a analizar y trabajar con dos de sus obras principales, es importante destacar que la autora llegó a publicar más de treinta obras sobre lo afrocubano (y con tanto éxito que una de estas publicaciones llegó a ser considerada la Biblia de la Santería) y después de huir de su patria, muere en Miami en el exilio en el 1991 con una cantidad de cuadernos, folios y carpetas de trabajos y prosa sin publicar.

Cuando fui al archivo de la Universidad de Miami para empezar mi investigación sobre esta escritora cubana, no me di cuenta de toda la riqueza y la importancia que tenían esos cuadernos y folios lleno de garabatos y dibujos africanos que estuvieron en mis manos. Pensando en esos momentos de pura investigación y curiosidad, y mirando a las fotos que tomé de los libros, las piedras mágicas que pintaba Cabrera, las correspondencias que ella tuvo con escritores como Octavio Paz, Gabriela Mistral y Eugenio Florit, los dibujitos que hacía ella para decorar las portadas de los cuadernos y de sus libretas (que me parecen geniales y me da el sentido de que Cabrera tenía una mentalidad plateresca, ¡con un terror al espacio vacío sin arte!), hasta investigando sus documentos personales como sus pasaportes y su partida de nacimiento; todo de lo que toqué ahí en ese archivo me cambió la percepción que tuve de no solo mis estudios

literarios, sino en la forma que leía a esta autora espectacular y a la vez oculta que ha cambiado el discurso erudito en cómo se estudian los asuntos afrocubanos. Es, en mi opinión, imposible estudiar a lo afrocubano sin mencionar o enfrentarse con el trabajo de Lydia Cabrera.

Para empezar a desarrollar conclusiones del trabajo, sería adecuado empezar con el capítulo sociolingüístico. He llegado a determinar varios aspectos de la escritura a través de la investigación:

1. Lydia Cabrera usa el idioma y el lenguaje del afrocubano en su escritura para poder darle una voz al afrocubano como parte de la identidad nacional cubana.
2. Cabrera retoma la oralidad del afrocubano y le da una voz y un espacio textual para poder conservarlos en sus cuentos y trabajos etnográficos.
3. Cabrera usa la lexicografía del (afro)cubano para poder documentar e inmortalizar una variación lingüística.

El primer aspecto es algo que identificamos a través de la famosa metáfora del ajiaco de Fernando Ortiz. Cuando se escribe y se habla de una identidad cubana, el guisado que usamos como punto de referencia para la identidad cultural del país nos deja entrar a la cultura y ver cada componente de la sociedad cubana para poder intentar a entender de qué está compuesta. Es decir, con esta metáfora uno puede identificar que la identidad cultural del cubano no solo contiene lo criollo como implica el concepto de un ajiaco. No es un potaje donde todo se mezcla y pierde su esencia, sino es un guisado donde cada ingrediente, cada componente mantiene su sustancia, su espíritu y su naturaleza; todos los ingredientes (las culturas) mantienen integrados en una base donde se pueden complementar unos a otros. Aparte, los ingredientes son únicos y particulares, pero juntos en el ajiaco llegan a crear una identidad cultural sumamente exclusivo a través de las idiosincrasias de cada percepción que contribuye a una síntesis cultural y llegan a

ser una hibridez de cosmovisiones y estilos de vida que hoy en día hemos destacado como ser cubano. Este concepto es algo que podemos notar que es incrustado en la escritura de Cabrera con su uso de representación del afrocubano en los *Cuentos negros de Cuba*.

El segundo elemento del capítulo sociolingüístico que investigamos fue cómo Cabrera usa su escritura como método de retomar la oralidad africana que se trajo a Cuba. Pudimos establecer este concepto con una introducción a lo que es un *patakí* y su importancia en la cultura africana. Los *patakís* son los cuentos que usan esta cultura para poder entender y contextualizar el mundo que los rodea y estos cuentos que forman la cosmovisión del africano suelen ser comunicados por medios orales. En dedicándole un libro lleno de cuentos inspirados por los *patakís* que Cabrera tuvo la oportunidad de escuchar cuando era joven viviendo en Cuba con su familia a través de las nanas negras que se ocupaban de su casa y la crianza de ella misma, ella le da un espacio literario para no solo asegurar de la conservación de la oralidad y que nunca se vayan a perder estos cuentos, sino también para animar e impulsar que estos cuentos sigan teniendo su efecto cultural y que puedan contribuir a la memoria colectiva afrocubana.

El último aspecto del capítulo sociolingüístico sería el estudio del léxico cubano y afrocubano para poder documentar e inmortalizar esta variedad lingüística. Este rescate de palabras cubanas en la escritura no solo se encuentra con el trabajo de Cabrera, pero se puede notar una intención clave de incorporar el lenguaje del cubano en los cuentos y en las obras etnográficas para emular la forma en que hablan los cubanos y afrocubanos. Cuando vemos palabras como ‘pákata’, ‘pacotilla’, ‘zangandonga’, y ‘trancazos’ entendemos que está presente el léxico cubano, una variedad lingüística del castellano. También vemos el habla del negro en Cuba, un castellano fragmentado e incompleto. Cabrera puede cambiar el diálogo para que sea gramáticamente correcto, pero en dejándolo así vemos la dificultad y el esfuerzo que tuvo que

sostener el esclavo negro en Cuba durante el proceso de asimilación. El negro ni si quiera pudo mantener su idioma y con la escritura de Cabrera vemos este lenguaje retomado, rescatado y expuesto al mundo para que se documente esta variación lingüística del castellano.

El segundo marco teórico que usamos para analizar la escritura de Lydia Cabrera es la etnografía posmoderna. Con este acercamiento, pudimos realizar un estudio de una de las obras más desconocidas de Lydia Cabrera: *La laguna sagrada de San Joaquín*. En el capítulo anterior vemos una escritora muy distinta a la que vemos en esta obra, donde Cabrera nos enseña su habilidad de crear algo tan distinto de lo que vemos con su primera publicación de *Cuentos negros de Cuba*. En *La laguna* no tenemos la Lydia Cabrera que tuvimos antes de narradora de tercera persona omnisciente contándonos los cuentos que se culminan para crear la cosmovisión afrocubana, sino tenemos Lydia Cabrera como investigadora y etnógrafa. Ella misma está involucrada, acompañada por Josefina Tarafa, Pierre Verger y Alfred Metraux, y a través de su escritura nos enseña de primera mano la realidad y la no ficción de este grupo cultural en lo que ella y su equipo se permiten ser partes de estas ceremonias.

En este estudio me acerqué al tema a través de dos conceptos:

1. La etnografía posmoderna de Stephen A. Tyler y
2. El conocimiento poético de María Zambrano

El primer concepto es algo que nos basamos en el texto de teoría antropológica titulado “Post-Modern Ethnography: From Document of the Occult to Occult Document” de etnógrafo Stephen A. Tyler. Aquí en este artículo de teoría etnográfica (que sinceramente se podría considerar un texto filosófico también) Tyler nos guía con su definición de lo que él considera una etnografía posmoderna, por qué debemos intentar a llegar a crear estudios etnográficos posmodernos y cómo la etnografía posmoderna se puede lograr en práctica. La base del tercer aspecto de lo

susodicho viene de lo que Tyler llama ‘evocación’. Este concepto de evocación es básicamente una forma para que el etnógrafo pueda crear un estudio a través de mirándose como el otro en vez de al revés como suelen ser los estudios etnográficos. Hasta Lydia Cabrera misma ha dicho en una entrevista que no le gustaba leer libros antropológicos porque no le gustaba como estaban escritas. La etnografía posmoderna, a través de la evocación (según Tyler), es un proceso de estudiar a un grupo cultural sin asumir una posición de autoridad como hacían la mayoría de los estudios antropológicos de la época. Lydia Cabrera ve esto y cambia la manera, principalmente en la forma en que describe Tyler en su artículo tres décadas antes de que se escribió sobre el asunto (ella hace este estudio en Matanzas, Cuba en el 1956 y la obra de Tyler se publica en 1986).

El segundo concepto se basa en un aspecto que se encuentra en un artículo de María Zambrano titulado “Lydia Cabrera, Poeta de la metamorfosis”: el concepto de un conocimiento poético. En este artículo, Zambrano describe el conocimiento poético como aquel que devela las esencias de la identidad de un grupo humano o de una nación y que rescata el valor de lo intuitivo.

Ambos, Zambrano como Tyler, usan la palabra poesía en el sentido que viene de la sociedad antigua griega, significando una creación; ambos le dan una importancia a la subjetividad. Zambrano argumenta en su artículo que Lydia Cabrera se destaca entre todos los poetas cubanos por su proceso de creación y su habilidad para crear esta poesía. Tyler también menciona que, a través de la evocación, el etnógrafo posmoderno lo que está haciendo es crear un espacio para que el lector pueda ver y entender a la cultura en vez de explicándole al lector lo que *debería* ver. Zambrano y Tyler, en este sentido, están hablando del mismo proceso de creación que contribuyen al concepto predominante: lo que Zambrano explica como un

conocimiento poético en la escritura de Cabrera que crea una posibilidad para que el lector vea la cultura afrocubana a través de involucrándose en sus ceremonias y a través de dialogo, fotos y descripciones donde nunca pierde el punto de vista de que ella misma, como etnógrafa, es el 'otro', Lydia Cabrera llega a crear una etnografía posmoderna aun sin proponérselo.

Antes de cerrar este tema, quisiera reconocer que hoy en día, continúan los estudiosos etnográficos de Lydia Cabrera con un grupo de estudiantes que están en Matanzas, Cuba, siguiendo los pasos de Cabrera por la laguna sagrada. Con estas conclusiones, quisiera mencionar que en algún momento a mí me gustaría regresar a mi patria y contribuir a su investigación, expandiendo el estudio para que sea un proyecto de erudición de múltiples puntos de vista.

Finalmente, llegamos al último capítulo de la tesis, donde nos acercamos a la literatura de Lydia Cabrera con la intención de comprobar que ella era anticipadora de los estilos literarios conocidos como el realismo mágico y lo real maravilloso. En este capítulo, pretendo a exponer una crónica de la historia de ambas fórmulas literarias para poder entender no solo cómo lo fantástico llega a ser una característica predominante de la escritura latinoamericana a los finales del siglo XIX y también durante el siglo XX, sino también para expresar que cuando surgen estos estilos literarios, se forma una polémica bastante tenaz en el sentido de que siguen los eruditos hoy en día contribuyendo a la polémica con definiciones e intenciones de categorizarlos.

Cuando nos acercamos a los *Cuentos negros de Cuba* que trabajamos en el capítulo sociolingüístico del trabajo, podemos ver como lo que escribe Cabrera es puro realismo mágico y también lo real maravilloso dependiendo al cuento. Como ya hemos destacado, *Cuentos negros* se publica en francés en 1936 y al español en el año 1940, prácticamente una década antes que vemos lo real maravilloso de Alejo Carpentier en el 1949 y el artículo de Uslar Pietri en el 1948

sobre el realismo mágico y todo lo que viene antes donde se expone el realismo mágico aplicado al arte europeo, y después a la literatura hispanoamericana en 1955 con Ángel Flores y su artículo.

Algo curioso que se puede elaborar en el futuro sería el concepto de que Lydia Cabrera se considera anticipadora o precursora de todo esto no porque conocía estos conceptos por clarividencia, sino usa los *Cuentos negros de Cuba* como una especie de taller de experimentación. Todos los teóricos quieren definir exactamente las características del realismo mágico y lo real maravilloso para poder intentar a llegar más cerca a una posibilidad de concluir la polémica con su palabra. Sin tener estas definiciones delante de ella, la escritura de Cabrera logra mezclar ambos estilos literarios simplemente por casualidad; es decir, las cosas y los eventos simplemente ocurren y casualmente son una mezcla entre lo real maravilloso y el realismo mágico. Cabrera no está contribuyendo a ninguna polémica de académicos intentando incorporar términos y teorías generales y sumamente arbitrarias; su esfuerzo es de creatividad (que pienso viene de su alma artística) en vez de un esfuerzo por representar investigaciones ambiguas y teorías. Este libro que actúa como taller creativo nunca contiene una intención de crear el realismo mágico o lo real maravilloso para complacer a los críticos, sino empieza y termina como un acto de amor, compasión y creatividad.

Las palabras de Lydia Cabrera que resuenan en mi mente y mi corazón serán palabras que llevaré conmigo para siempre. La originalidad, creatividad y el misticismo animado a través de la naturaleza en su escritura son características que quisiera seguir desarrollando durante los años que están por venir de erudición y me da mucha emoción de que en estos momentos en la academia haya una importancia y resurgimiento de estudios eruditos sobre Lydia Cabrera. Seguiré con las palabras que he tomado de ambas obras de mi escritora favorita con un corazón

lleno de emoción y la mente como un remolino de curiosidad. Terminó la tesis con unas palabras de Lydia Cabrera que terminan la exposición biográfica del libro de Rosario Hiriart:

“Mi gran interés de investigadora es y ha sido: conocernos. No podemos adentrarnos mucho en la vida cubana, sin dejar de encontrarnos con esta presencia africana que no se manifiesta exclusivamente en la coloración de la piel.”

OBRAS CITADAS

- Benjamin, Andrew. *Judging Lyotard*. The University of Warwick, 1992. Print.
- Brandon, George. *Santeria from Africa to the New World: The Dead Sell Memories*. Bloomington: Indiana University Press, 1993. Print.
- Brescia, Pablo. "A "Superior Magic": Literary Politics and the Rise of the Fantastic in Latin American Fiction". *Forum for Modern Language Studies*, Vol. 44 No. 4, Oxford University Press for the Court of the University of St Andrews, 2008.
- Burney, Shehla. "CHAPTER TWO: Edward Said and Postcolonial Theory: Disjunctured Identities and the Subaltern Voice." *Counterpoints*, vol. 417, 2012, p. 41–60. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/42981699.
- Cámara, Madeline. "Las ceremonias del recuerdo: viaje a La laguna sagrada de Lydia Cabrera". *Revista Encuentro*, 34/35, 2004-2005.
- . *Cuban Women Writers: Imagining a Matria*. Palgrave MacMillan, 2008. Print.
- Castellanos, Isabel. Inclán, Josefina. *En torno a Lydia Cabrera*. Ediciones Universal, Miami, FL, 1987. Print.
- Castellanos, Isabel & Jorge. *Cultura afrocubana: el negro en Cuba, 1492-1844*. Ediciones Universal, Miami, FL, 1988. Print.
- Chang-Rodríguez, Raquel & Filer, Malva E. *Voces de Hispanoamérica: Antología Literaria*. Heinle & Heinle Publishers, Inc. 1988, Print.
- Clayton, Lawrence. "Bartolomé de Las Casas and the African Slave Trade". *History Compass*, vol. 7/6, 2009, pp. 1526-1541. doi:10.1111/j.1478-0542.2009.0063.x. ISSN 1478-0542
- Clifford, James, et al. *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography; a School of American Research Advanced Seminar*. University of California Press, 2011.
- Eltis, David, and David Richardson. *Atlas of the Transatlantic Slave Trade*. Yale University Press, 2015.

- Galván Tudela, José Alberto. "EL AJIACO, UNA METÁFORA CULINARIA SOBRE LA CUBANÍA (A PROPÓSITO DE LA INMIGRACIÓN CANARIA A CUBA: 1880-1930)". *XIII Coloquio de Historia Canario-Americana. VIII Congreso Internacional de Historia de América (AEA)*. Vol. XIII, 1998, p. 2621-2639.
- Hiriart, Rosario. *Lydia Cabrera: vida hecha arte*. PARANINFO, 1978. Print.
- Lipski, John M. *Varieties of Spanish in the United States*. Georgetown University Press / Washington D.C. 2008. Print.
- . *El español de América*. Ediciones Cátedra. 1996, 2007. Print.
- Pharies, David. *Breve historia de la lengua española*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- Ramos Cruz, Guillermina. "Oralidad africana en Cuba: memoria y discurso de permanencia cultural." *Oráfrica*, número 2, 2006, pp. 113-129.
<https://www.raco.cat/index.php/Orafrica/article/view/136752>
- Rodríguez-Mangual, Edna M. *Lydia Cabrera and the Construction of an Afro-Cuban Cultural Identity*. University of North Carolina Press, 2004. Print.
- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Cornell University Pr. 2007.
- Valdés Bernal, Sergio. "Cuba es un ajíaco", sentenció Fernando Ortiz." *Espacio Lacial*, No. 4, 2014, pp. 69-75.
- Valdés-Cruz, Rosa. "El realismo mágico en los cuentos negros de Lydia Cabrera." *Otros mundos, otros fuegos: fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*. Latin American Studies Center of Michigan State University, 1975. Print.
- Yates, Donald A. *Otros mundos, otros fuegos: fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*. Latin American Studies Center of Michigan State University, 1975. Print.
- Zambrano, María. *Islas*. Editorial Verbum, 2007. Print.