Hacia una performatividad de la cultura afrocubana: música y religión en la narrativa de Lydia Cabrera

Towards a performativity of Afro-Cuban culture: music and religion in the narrative of Lydia Cabrera

*Margherita Cannavacciuolo**

DOI 10.54103/criando.200.c341

RESUMEN

El presente estudio considera la narrativa breve de Lydia Cabrera (La Habana 1900-Miami 1991) desde el punto de vista de la hibridación genérica que su doble vertiente laboral -literaria y etnológica- produce. En particular, el análisis se centrará sobre la apropiación de la música afrocubana y de la religión yoruba por parte de la creación literaria, a raíz de la cual se produce una fértil interacción que moviliza la prosa narrativa y subraya su aspecto performativo. Se considerarán textos que pertenecen a los volúmenes *Cuentos negros de Cuba* (1940), *Por qué...cuentos negros de Cuba* (1948) y *Ayapá: cuentos de Jicotea* (1971).

PALABRAS CLAVES

Literatura cubana; Lydia Cabrera; Culturas afrocubanas; Música; Religión.

ABSTRACT

The present article considers the narrative of Lydia Cabrera (La Habana 1900-Miami1991) from the point of view of the generic hybridization that her double work aspect –literary and ethnological ones– produces. In particular, the analysis will focus on the appropriation of Afro-Cuban music and the Yoruba religion by literary creation; the fertile interaction produced by this process mobilizes narrative prose and highlights its performative aspect. It will be taken into account short stories that belong to

* Università degli Studi di Venezia Ca' Foscari
margherita.c@unive.it
ORCID: 0000-0002-2116-646X

the volumes *Cuentos negros de Cuba* (1940), *Por qué...cuentos negros de Cuba* (1948) y *Ayapá: cuentos de Jicotea* (1971).

KEYWORDS

Cuban Literature; Lydia Cabrera; Afro-Cuban Cultures; Music; Religion.

1. A manera de introducción

Los comienzos del siglo XX inauguran una temporada extremadamente fértil dentro del proceso de cambio de los lenguajes literarios hispanoamericanos, que sufren el impulso de renovación que, en varios niveles, interesa en aquel período las culturas europeas y estadounidense. Espoleados por el contacto con los movimientos vanguardistas y, en particular, con el surrealismo y su interés por las sociedades y civilizaciones ancestrales, intelectuales como el guatemalteco Miguel Ángel Asturias y los cubanos Alejo Carpentier y Lydia Cabrera exploran las posibilidades de utilizar en sus obras el peculiar enfoque de la realidad de los indios y los negros, cuya cultura primitiva se conservaba en América. «Nos encaminamos hacia lo maravilloso y lo preconizamos de modo incondicional», había dicho André Breton (1972: 83), y es, siguiendo esta pauta, la manera a través de la cual también los narradores hispanoamericanos despiertan a los substratos identitarios olvidados de sus países.

Lydia Cabrera (La Habana, 1900 – Miami, 1991) es la primera intelectual que se dedicó a rescatar de manera sistemática el legado africano en Cuba y lo hizo a través de dos caminos transitados paralelamente: la (re)elaboración literaria de los relatos orales africanos, inaugurada en 1935 por la publicación de *Contes negres de Cuba*, en París, y la reconstrucción etnológica, que empieza a partir de su regreso a Cuba en 1940¹. Rodeada del clima de fermento vanguardista, se abren ante ella dos tareas

1 Con respecto a su obra literaria, además de la importancia innegable de *Cuentos negros*, sobresalen: *¿Por qué...cuentos negros de Cuba?* (1948), *Ayapá, cuentos de Jicotea* (1971) y *Cuentos para adultos, niños y retrasados mentales* (1983), los cuatro considerados en el presente estudio. En su ingente producción de naturaleza etnológica y antropológica destaca su obra cumbre: *El monte* (1954), heterogénea miscelánea que explora los intersticios de la sociedad afrocubana analizando y describiendo su poliédrica conformación.

urgentes: salvar la tradición africana condenada a desaparecer con los negros ancianos que la transmiten oralmente, y lograr un estilo literario que le permitiera revelar, valorar y comunicar su íntima poesía, otorgándole un rango artístico superior. En línea con la recuperación de la otredad identitaria, emprendida por Asturias y Federico García Lorca², a los que la unen lazos de comunión estética, amistad, contemporaneidad y la misma fascinación por el surrealismo, la escritora aprovecha el material folklórico presente en Cuba, reconoce el contenido poético y consigue expresarlo artísticamente de una forma inédita para la época. La originalidad de la labor cabreriana se debe, en particular, a la incorporación en el terreno literario de la música y la religión, depositarias fundamentales de la tradición africana en Cuba, a la vez que los primeros ámbitos que sufren los célebres procesos de transculturación teorizados por Fernando Ortiz en su estudio *cumbre* de 1940. Estos dos elementos se funden con el lenguaje narrativo en el espacio intra-textual armado por Lydia Cabrera, entablando con él una relación desjerarquizadas y anticipando la hibridación genérica y la performatividad características de las narrativas posmodernas.

2. Religión: la raíz sagrada del relato profano

La esfera religiosa constituye el polo principal alrededor del cual se articula la vida de los africanos en Cuba, a partir de su llegada como esclavos durante el periodo colonial. El sistema religioso afrocubano se configura como un poliédrico universo entrelazado constantemente con la existencia del negro. De hecho, «lo numinoso pasa por el eje mismo de la existencia del negro y lo permea con todas sus expresiones vitales» (Castellanos 1994: 111). Es sobre todo la religión Yoruba y la literatura sagrada de su oráculo, Ifá, la que constituye el trasfondo embrionario del cual se alimentan los cuentos de Lydia Cabrera.

2 La labor que Lydia Cabrera se propone realizar tiene muchos puntos de contacto con la incorporación de lo gitano a la poesía elaborada por Lorca en su *Romancero gitano*. Cabrera conoce a García Lorca durante su estancia en Madrid, en 1926, y tiene oportunidad de discutir e intercambiar ideas con él. Lorca le lee su *Romancero gitano* en el café Pombo de Madrid y le agradece su crítica y amistad dedicando «A Lydia Cabrea y su negrita» el poema *Romance de la casada infiel*. Como fruto de esta amistad y del contacto con la generación del 28, Lydia Cabrera lleva a su prosa el culto del neogongorismo por la metáfora, y busca en el refrán castizo y criollo lo popular que Alberti y Lorca encuentran en los antiguos metros populares.

Un conjunto de dieciséis *orgunes*, o semillas, componen el cuerpo principal del Ifá, pero las posibilidades de las figuras son, en total, doscientas cincuenta y seis a la novena. A cada orgún le corresponde una cantidad ilimitada de ese, poesía en prosa, cuyo contenido abarca toda la filosofía yoruba, a lo que se añaden también los *orikis*, largos poemas que trazan la genealogía de las familias más importantes de las tribus y novelan también el origen y desarrollo de los pueblos yorubas. El conjunto de ese corpus literario, conocido en la isla con el nombre de Patakín, Appatakí o Apattawe, constituye un complejo de símbolos a través de los cuales el saber mítico pasa de un religioso a otro y de una época ancestral a otra, resultando una suerte de «fuente viva» para la comunidad santera. Según Martínez Furé, se trata de «mitos relativos a los “caminos” o avatares de los distintos *orishas*, al origen de ciertos ritos o tabúes, o bien de contenido cosmogónico» (1979: 211-212). Como construcción ideal ellos no solo existen en la conciencia de los religiosos, sino en todo el espacio de su cultura: reflejan y expresan la realidad modelándola culturalmente (Lahaye Guerra 2004: 197).

Son precisamente las historias sagradas del Ifá y los valores que en ellas se vehiculan lo que más inspira los cuentos de Lydia Cabrera. De manera particular, cada relato del volumen se basa en leyendas y mitos etiológicos contados en el Patakín, ilustrando la correspondencia explícita que existe entre la narrativa profana y las caracterizaciones y los tropos de la tradición religiosa africana. *Obbara mente o no mente*, por ejemplo, es una versión de una letra del oráculo, Obara Melle, séptimo de los primeros dieciséis *orgunes* de Ifá, y una de las dieciséis manifestaciones o caminos del dios Obatalá (Cabrera 1972: 53). Mientras que el cuento *El algodón ciega a los pájaros*, se ajusta a una de las anécdotas del *orgún* Osa Melle, en el cual el algodón, Oú, sufre la envidia de los pájaros por ser la planta elegida por el dios supremo Obatalá para su capa (*Ibidem*: 73). Con la intención de protegerse de la crueldad de las aves que quieren acabar con él, la planta hace egbó y le crecen las espinas que son su defensa (Castillo 1976: 35). El cuento de Cabrera no sólo retoma el tema de la historieta sagrada, sino que también capta y poetiza su significado mítico, cerrando el cuento en tono solemne y a la vez metafórico. Algodón, a pesar de su debilidad inicial, logra destruir a los pájaros mostrando que cualquier transgresión contra Obatalá, blancura y pureza, será irremediabilmente castigada:

Así se cumple, por los siglos de los siglos, la palabra de Obatalá, pues el pájaro ignorante, el desmemoriado [...] que hunde su pico irreverente en la sagrada cápsula del algodón, pierde la vista y no más levanta el vuelo ligero. Ciego, condenado al suelo, se debate en la tiniebla, tropieza, se golpea cruelmente, hasta morir estrellándose en una oscuridad más dura que la piedra. (Cabrera 1972: 72-73)

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

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

De esta nota admonitoria inicial como en el Patakín, se desprenden tres episodios independientes cuya secuencia compone la estructura narrativa del cuento: el misterioso viaje que el cochero Antón del Carmen hace al cementerio, el rapto de una chica por parte de un joven africano convertido en culebra y la historia del hombre que se casa con una mujer sin saber que ésta es en realidad una *guanaja* (pava).

La estructuración engañosamente descoyuntada parece violar los cánones literarios del cuento, pero en realidad aporta numerosas pistas retóricas para señalar que la redacción del cuento es imitación, en forma y en estructura, de las recitaciones de los santeros y babalaos cubanos. Como en la numerología bíblica y en la yoruba, las tres partes aluden a la presencia de una sola unidad, tres y uno, diferentes e idénticos.

Para el negro africano, el cuento está íntimamente relacionado con su religión, en tanto que, en la mayoría de los casos, en sus tertulias lo que se cuenta es la vida y las hazañas de sus orishas. Esta presencia constante se traslada también a los textos de Lydia Cabrera, donde los dioses aparecen de manera fortuita

dentro del cuerpo de la narración, generando episodios ajenos que cortan bruscamente el hilo de la historia, o bien dando un sesgo inesperado a su desarrollo. Los dioses deambulan por los relatos, aunque sólo nombrados o mencionados con una frase que los describe en aposición: Eleguá, «el que abre los caminos»; Yansa, «la lívida señora de los cementerios»; Osaín, «Santo de yerbas, Santo adivino»; Yewá, «la tetricas Virgen de la Muerte, que rige con sus dos hermanas la vida subterránea y secreta de los cementerios»; Olofi, «el viejo más viejo que el cielo». A veces, al mencionar a un orisha, la autora toma el pretexto para incorporar a la trama del cuento un excursus constituido por su descripción minuciosa, una sinopsis de su genealogía o de su vida.

Los dioses aparecen también “montados”, es decir, actuando a través de un devoto, como en el cuento *Esa raya en el lomo de la Jutía*. En este se hace referencia a la posesión de la vieja Ñogubá por el orisha Ogún-Arere, con el fin de curar al enfermo Erubú: «Enderezando con increíble arrogancia al pecho hundido de la vieja, bramaba el santo que la poseía» (*Ibidem*: 163). La autora describe con precisión de etnóloga el rito de curación que el dios realiza a través de la mujer, incluyendo también el cántico parte del ritual –mezcla de español y africano– que ocupa más de cinco páginas. Esta inclusión resulta excesiva con respecto a la economía interna de la ficción, porque el ritmo de la trama queda comprometido en su dinámica; sin embargo, resulta necesaria desde el punto de vista antropológico, porque el rito se reproduce en su integridad, lo que constituye un aporte científico de valor indudable. Siguen unas líneas extraídas de la amplia relación del ritual de curación. El orisha, siempre por medio del cuerpo de Ñogubá:

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

El rasgo religioso que asumen sobre sí los relatos de Cabrera, y por consiguiente su valor de testimonios culturales, deriva también de la abundante presencia de bilongos, maleficios, y de las descripciones de *egbos* o *ebbos*, ritos de purificaciones y

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

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

Los textos de Lydia Cabrera se generan completamente a partir de la síntesis entre discurso sagrado y narración profana, expresando la profunda compenetración entre religión y vida diaria que se produce en la sociedad afrocuabana. Además, al asimilar al espacio ficcional todos los aspectos del universo sacro afrocubano, muestran la voluntad de la autora de retratar de la manera más fiel posible el sincretismo religioso que se genera en Cuba. La presencia de materiales antropológicos y religiosos en el terreno narrativo ensancha las posibilidades de los cuentos a la vez que subraya la creación de un espacio ficcional a partir de un sincretismo que no oculta las diferencias, sino que las revela, subraya y valora.

3. Música: entre estética e identidad

El polo dialógico de la religión es la música, con la cual la primera está vinculada contundentemente por el origen ritual de los estribillos³. La música constituye una fuente muy importante de la cual se alimentan las tradiciones orales africanas y, en algunos tipos de creación, ésta puede llegar a prevalecer sobre la narración. Según señala Ruth Finnegan:

[...] the Southern Bantu praise poems and Yoruba hunters' ijala poetry are chanted in various kinds of recitative, employing a semi-musical framework. [...] Much of what is normally classed as poetry in *African* oral literature is designed to be performed in a musical setting, and the musical and verbal elements are thus independent. (1970: 4)

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

Al trasladar los cuentos orales africanos a un contexto escrito, Lydia Cabrera no solo logra su recuperación como relato, sino, también, como vivencia, porque reproduce la atmósfera de canto y baile que acompañan su realización y fruición comunitaria, involucrando estribillos musicales en lenguas africanas en sus narraciones como partes sustanciales de las mismas⁴.

Durante la transculturación, los embriones africanos se ajustan a nuevos modelos sin perder la lealtad con el origen ni la originalidad de algo nuevo. El gran valor de la intertextualidad de la narrativa afrocubana con textos contemporáneos en Nigeria está en que, calcando los hipotextos que la originan, esta logra expresar también las inquietudes y la idiosincrasia de una

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

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

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

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

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

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

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

Él tenía vergüenza. Ella no. El hombre dijo:

«¡Ayáyabómbo, Ayáyabón!/ Yo vá pasá./ ¿Se pué pasá?». La mujer contestó: «Sí señó,/ Ayáyabómbo, Ayáyabón/ Uté pué pasá...». El hombre adelantó un paso. «¡Ayáyabómbo, Ayáyabón!/ ¿Se pué mirá?»/ [...] «¡Sí señó, Ayáyabómbo, ayáyabón!/ Uté pué mirá». / «¡Ayáyabómbo, Ayáyabón!/ ¿Y me puó acecá?»/«¡Ayáyabómbo, Ayáyabón!/ Uté pué acecá!» [...] «¡Ayáyabómbo, Ayáyabón!/ ¿Se pué tocá?» [...] «¡Ayáyabómbo, Ayáyabón!/ Uté pué tocá». El hombre la acarició: «¡Ay, yáyabómbo, ayáyabón!/ ¿Sí se pué besá?». La

mujer le ofreció su boca. «¡Ay, ay! Ayáyabómbo, yáyabón!/ ¿Se pué abrazá?» [...] «¡Sí señor, yáyabómbo, ayáyabón! Uté pué abrazá...».
(Cabrera 1989: 151-152)

El párrafo citado desarrolla la conversación entre una mujer casada y el hombre que la quiere seducir. La música contribuye a expresar el tema de la libertad sexual, presente de manera constante en el mundo afrocubano y representado sin las inhibiciones de las sociedades de tradición cristiana. De este modo, «music and seduction combine to reproduce the black aesthetic» (Rodríguez-Mangual 2004: 121).

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

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

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

En el canto yoruba se encuentra esencialmente la misma anécdota:

Tanike pe Shebe ni beun (¿Quién llama a Shegbe allí?) / Shegbe / Awa nşodun ile (Estábamos celebrando nuestra fiesta tradicional) / Shegbe / Shegbe tawa lofa kan (Shegbe nos tiró una flecha) / Shegbe / Awa na ta Shegbe lofa kan (Nosotros también le tiramos una flecha a Shegbe) / Shegbe / Bio ku o awa komo (Si murió no lo sabemos) / Bio ku o awa komo (Si murió no lo sabemos) / Shegbe.⁵

Los ejemplos citados muestran el papel narratológico que los estribillos africanos adquieren en los cuentos, en tanto que

5 Versión y traducción de Kola, informante oriundo de Lagos (Cuervo Hewitt 1988: 186-187).

contribuyen al movimiento y desarrollo de las historias. A este propósito, cabe recordar que la célula germinadora del cuento es la repetición; es decir, el ritmo es la estructura fundante de cada *kinesis*. El movimiento, de hecho, se puede percibir y entender sólo como ritmo (Sini 2004: 162). En los últimos dos cuentos la autora reproduce e incluye en el estribillo africano también el bozal – español deformado producto de la nueva lengua del africano –, con lo cual se logra mantener la estructura interna, poética y rítmica del canto y, al mismo tiempo, adaptarla al nuevo lenguaje de los africanos en Cuba. Al estar los negros tan mezclados y al ser sus idiomas tan diferentes, el bozal deviene lengua franca para ellos y en ese nuevo idioma empiezan a componer sus canciones, introduciendo luego en ellas cada vez más el español, a medida que lo iban adquiriendo (Castellanos 1994: 273).

Los estribillos incluidos en los textos constituyen un elemento rítmico de valor indudable. El lenguaje africano de sus letras, al ser inalcanzable en su significado, transforma la materia lingüística en puro sonido. Para el lector, la palabra pierde el interés de su contenido intelectual, que resulta inaccesible, y se convierte en pura sustancia musical, instrumento fónico y rítmico. El compás del canto impulsa la narración en senderos líricos, y la fábula trasciende su género narrativo para dilatarse en poesía y música. La palabra de los cuentos de Lydia Cabrera, al personificar los elementos musicales, vivifica la acción de la música a nivel objetivo y humano, y «visualiza el poder transmutador del ritmo» (Cuervo Hewitt 1988: 231).

La influencia rítmica y sonora de las canciones africanas o en idioma bozal se compenetra con la prosa castellana, hasta formar una compleja unidad heterogénea y, al mismo tiempo, armónica. Al utilizar asonancias y juegos silábicos, la autora logra reproducir efectos rítmicos y sonoros a base de repeticiones y rimas internas que el estilo español suele rehuir, brindando a su prosa una polirritmia particular. En *La prodigiosa gallina de Guinea*, la descripción del gobernador «linajudo, mofletudo, zamborrotudo [...] y patón y bigotudo», reproduce un compás peculiar, jacarandoso y decididamente africano, gracias a la asonancia en *u-o*; mientras que la rima interna en *tudo* entre los atributos del gobernador, no hace sino acentuar la burla de su aspecto físico (Cabrera 1989: 177). La asonancia en *aes* y la reiteración del grupo consonántico *tr* en «y tragó: tragó soñando

que soñaba que tragaba a tragantadas», recrea sonoramente la acción de deglutir (*Ibidem*: 173). La misma sensación rítmica se obtiene en la frase «congo cicongo lundé-bantúa [...] congo malo del Congo real» en *Cundio brujería mala*, donde se reproduce el grupo consonántico *ng* tan típicamente africano (Cabrera 1972: 34).

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

En *El espíritu de la civilización o las leyes de la cultura negro-africana* (1956), Léopold Sedar Senghor analiza los rasgos distintivos de la cultura negra, y desarrolla su teoría de la diferencia con la cultura europea como base legítima en la que sustentar el renacimiento negro. De acuerdo con el autor de *Étiopiques*: «Europa es la civilización del razonamiento discursivo, del análisis y del genio mecánico», el individuo negro, por otra parte, se caracteriza por «la emoción, la intuición y el ritmo». El negro es un «ser rítmico», dice Senghor, constituye la «encarnación del ritmo» (Diagne 1982: 159-160).

Lydia Cabrera busca e imprime a su prosa este ritmo tan constitutivo de la esencia africana y fundamentalmente lo afrocubano, consiguiendo una especie de comunión musical y rítmica entre los estribillos y la narración dentro de la cual éstos se intercalan. El trabajo que la autora hace integrando los ritmos negros con su prosa está en la misma línea de las experimentaciones que en ese período se llevan a cabo con el son en el marco del Negrismo cubano. Amadeo Roldán es el primero en componer sinfonías con temas y ritmos afrocubanos, muchos inspirados en las ceremonias ñáñigas, e incorpora en una base regular los instrumentos de percusión típicos cubanos en sus actuaciones⁶.

6 Los dos principales elementos que integran la esencia cubana, lo español y lo africano, se ven incomparablemente reflejados por Roldán en una

Sucesivamente, la transformación del son en forma literaria gracias a los experimentos poéticos de Nicolás Guillén será crucial para el desarrollo del afrocubanismo literario⁷.

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

La confluencia en el terreno literario de distintas esferas extratextuales con sus respectivos lenguajes convierte a los cuentos de Lydia Cabrera en espacios culturales, de acuerdo con la teoría desarrollada por Yuriy Lotman, según el cual la realidad no puede ser abarcada por ningún lenguaje separadamente, sino solamente por un conjunto de ella como «una condición de existencia» (1999: 12). Como en la propuesta del semiólogo ruso, en las narraciones de Lydia Cabrera lenguajes diferentes – religioso, musical y literario – se superponen en un único espacio textual y narrativo, dando vida a un antimodelo cultural y estético centrado sobre el dinamismo como instancia de continuo cambio y devenir.

Al mismo tiempo, al no optar por un único lenguaje universal, sino por una multiplicidad expresiva, Lydia Cabrera se aleja de la promoción de un mestizaje homologador por la Cuba republicana, y rompe con la construcción ideológica de la alteridad basada en la que Homi Bhabha define modalidad de la “fijeza”, típica del discurso del colonialismo (1994, 98), y apunta a la performatividad y a su dinamismo como cifras características de la heterogénea y proteiforme ontología afrocubana.

partitura que crea en 1928: *La rebambaramba* y *El milagro de Anaquillé* (1929), dos ballets basados en libretos de Alejo Carpentier.

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

Bibliografía

- Cabrera, L. (1971). *Ayapá, cuentos de Jicotea*. Universal.
- Cabrera, L. (1972). *Por qué...cuentos negros de Cuba*. Miami: Universal.
- Cabrera, L. (1989). *Cuentos negros de Cuba*. Barcelona: Icaria.
- Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. UK: Routledge.
- Breton, A. (1972). *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona: Seix Barral.
- Cannavacciuolo, M. (2010). *Habitar el margen: sobre la narrativa de Lydia Cabrera*. Sevilla: Renacimiento.
- Castellanos, J. e I. (1994). *Cultura afrocubana 4. Letras, música y arte*. Miami: Universal.
- Castillo, J. M. (1976). *Ifá en la tierra de Ifá, Manual de recitaciones para santeros y babalao de las reglas lucumíes*. Miami: Universal.
- Cuervo Hewitt, J. (1988). *Aché, presencia africana: tradiciones yoruba-lucumí en la narrativa cubana*. New York: Peter Lang.
- Diagne, P. (1982). «Renacimiento africano y cuestiones culturales». I. Saw Alpha (Ed), *Introducción a la cultura africana. Aspectos generales*: 117-165. Barcelona: Serbal/Unesco.
- Finnegan, R. (1970). *Oral literature in Africa*. Oxford: Oxford University Press.
- Inclán, J. (1976). *Ayapá y otras Otán Iyebiyé de Lydia Cabrera*. Miami: Universal.
- Lahaye Guerra, R. M. (2004). «Sobre la naturaleza de los patakíes. Notas para un estudio». A.V. Estrada (Ed), *La oralidad: ¿ciencia o sabiduría?*:138-154. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.
- Lotman, Y. (1999). *Cultura y explosión*. Madrid: Gedisa.
- Martínez Furé, R. (1979). *Diálogos imaginarios*. La Habana: Arte y Literatura.
- Ortíz, F. (2002). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Cátedra.
- Rodríguez-Mangual, E. M. (2004). *Lydia Cabrera and The Construction of an Afro-Cuban Identity*. Chapel Hills: University of North Carolina Press.
- Sini, C. (2004). *Raccontare il mondo. Filosofia e cosmologia*. Milano: Jaca Book.