

Los indicios del Realismo Mágico en los *Cuentos Negros de Cuba* de Lydia Cabrera

Dra. Rasha Mohamed Abboudy

**Depto. de Lengua y Literatura Hispánicas
Facultad de Letras- Universidad de El Cairo**

Resumen

El presente estudio plantea un acercamiento a los *Cuentos Negros de Cuba* (1940), de Lydia Cabrera, desde una perspectiva diferente que intenta alejarse de estudiar los textos como mera ovación para el folklore afrocubano, y procura analizar su posición mediadora – a través de la función de los múltiples tipos de personajes- entre la antigua tradición africana y la nueva literatura hispanoamericana, especialmente el futuro movimiento literario que se denominará: Realismo Mágico. Este análisis, lejos de suponer las rupturas entre las tradiciones literarias totalizadoras, sólo pretende seguir buscando los continuos esquemas circulares de lo imaginario colectivo.

Palabras claves: Lydia Cabrera, *Cuentos Negros de Cuba*, Folklore afrocubano, Realismo Mágico.

Abstract

This study approaches through a different perspective, the *Sort Stories of Cuba* (1940) written by Lydia Cabrera, to avoid examining the texts as a merely ovation for the Afro-Cuban folklore, and to try analyzing its position as a mediator – through the function of the multiple types of characters- between the old African traditions and the new Latin American Literature, especially the future literary movement which will be known as: Magic Realism. This analysis, far from supposing a rupture between the literary traditions, solely intends to keep searching for the continuous circular schemes of the collective imaginary.

Key words: Lydia Cabrera, *Black Short Stories of Cuba*, Afro-Cuban Folklore, Magic Realism.

Lydia Cabrera, la pionera

Los negros desconfiaban del blanco cuando éste trataba de penetrar su mundo y sus secretos. La *mundele* (la blanca) Lydia Cabrera (La Habana 1899- Miami, Florida 1991) sondeó los secretos africanos de Cuba y los ordenó de tal manera que hoy en día constituye una de las fuentes principales de la tradición afrocubana, no sólo en el aspecto folklórico, antropológico y social, sino que ha creado, gracias a su trabajo, una obra literaria que permitirá salvaguardar la historia, la religión y las costumbres de pueblos africanos que, por largos siglos, lograron preservar sus orígenes a través de la tradición oral.

“De Lydia Cabrera se puede decir que es la señora blanca con tatuajes negros por toda su escritura”, dice Guillermo Cabrera Infante en el prólogo de *Los Cuentos Negros de Cuba*. (Cabrera 1993: 18)

Aunque sus cuentos son magia, poesía y música afrocubanas, son también producto de la fantasía de la investigación creadora de la autora. Una singular capacidad imaginación que revela claros indicios de una nueva forma de escribir literatura. Con respecto a ello, Eduardo Mendoza dice: “En muchos aspectos estos cuentos se adelantan a su tiempo de un modo sorprendente, leyéndolos advertimos que antiguas y profundas son las raíces de lo que luego vino a llamarse el “Realismo Mágico. (Cabrera 1993: 12)

Además, cabe mencionar otra iniciativa por parte de Lydia Cabrera que es el hecho de que *Los Cuentos Negros de Cuba* (1940) es el primer libro de una mujer habanera. Esta atrevida escritora fue adentrando en el bosque de las leyendas negras de la Habana por simple curiosidad al principio, y luego por profunda fascinación; al final fue transcribiéndolas y confeccionándolas de forma espectacular.

Los Cuentos Negros de Cuba, que Alejo Carpentier llamó “un clásico cubano”, están originados en las narraciones verbales que le hizo a Lydia, la niña, su *tata* Tula. Estos cuentos se trataban de las aventuras anímicas de bestias y las fabulosas vidas de hombres y mujeres africanos, relatados con desenfado folklórico.

Durante su adolescencia su primer amor es la pintura y tiene un marcado interés por la decoración interior, el cual la hace aparecer como la primera mujer profesional en decoración interior en Cuba.

Durante este período de los veinte, Lydia Cabrera se aleja de lo negro, y principalmente se dedica a la pintura, matriculándose en L’Ecole du Louvre. Es en París, interesándose por las civilizaciones orientales, que vuelve a su espíritu el interés por el

mundo negro. Vuelve por un corto período a Cuba, en 1930, y comienza indagar en la cultura afrocubana. Este paso no hubiera tenido éxito, ya que el hombre blanco no es normalmente aceptado en los umbrales de la tradición negra, sin la ayuda continua de sus antiguas *tatas* que son viejas mujeres negras, las cuales conociéndola bien y poniendo la confianza en la *mundele* Lydia, le dejan bucear en sus creencias.

En esos meses en Cuba, Cabrera constata la fuerte fusión cultural blanquinegra del pueblo cubano y sobre todo la persistencia de la tradición africana en el negro cubano, aun cuando se les ha impuesto una cultura blanca tan diferente a la suya. Sus descubrimientos son la entrada mágica a lo que años más tarde se convertirá en el mundo de los cuentos de Lydia Cabrera.

Regresa a París después de unos meses en Cuba, y es allí que comienza a escribir cuentos negros, con el fin de proporcionarle un poco de gozo y distracción a su amiga Teresa de la Parra que se muere de tuberculosis, siendo muy joven. Sus primeros cuentos negros fueron un gran éxito en 1940, cuando fueron publicados en castellano después de haber sido publicados en francés bajo el título *Contes Negres de Cuba* (1939).

Fue en París que Francis de Miomandre, escritor y traductor que había traducido a Cervantes y a Quevedo, se quedó pasmado con la cantidad de magia y retórica ruda que derrochaban los cuentos y los recomendó a su editorial donde fueron publicados en traducción del propio Miomandre, que era entonces una potencia literaria en Francia. Pero, *Les Contes Negres de Cuba* habían sido acogidos anteriormente por revistas literarias de Francia, tan exigentes como "Cahiers de Sud", *Revue de Paris* y "Les Nouvelles Littéraires". De ahí que estos cuentos vieron la luz en traducción antes que en su lengua original, y que, al parecer, en castellano ya venían proclamados por la excelente acogida de la crítica extranjera.

"Con esta publicación había nacido una escritora extraordinaria, que a su regreso a Cuba se convirtió en una antropóloga, que mezclaba la ciencia con la literatura en dosis embriagadoras para un cubano. Lydia Cabrera había inaugurado así la *antropoesía*...Es nuestro mayor experto en antropología africana en América", lo dijo Cabrera Infante en el prólogo a los cuentos. (Cabrera 1993: 15).

La autora regresa a Cuba en 1939. Una vez en su patria, comenzará a trabajar sin respiro en sus indagaciones en lo negro, con una conciencia de la necesidad prevalente de salvar para la posteridad el legado de la civilización afrocubana, en una forma humana y cariñosa, más que antropológica; un trabajo que le llevará hasta los confines de un

imaginación de inspiración poética, mítica y legendaria; lo que dará lugar a su microcosmos excepcional: los *Cuentos Negros de Cuba*.

Por último, cabe señalar que los cuentos que vamos a investigar a través del presente estudio forman parte del libro: *Cuentos Negros de Cuba* (1940). En cuanto al desarrollo del estudio en sí, empezaremos por una breve presentación de la vida de la autora, Lydia Cabrera, y su relación con las tendencias vanguardistas de la época. Por otra parte, tendremos que hablar sobre la influencia del folklore negro que sella toda su obra literaria. Después abarcaremos el aspecto innovador que yace en sus *Cuentos Negros de Cuba*, exaltando el papel de Lydia Cabrera como pionera del mismo, o sea, del Realismo Mágico. Finalmente, enfocaremos el estudio sobre los personajes que desfilan en este mágico escenario cuentístico, frutos de la fecunda imaginación de la autora, y veremos la renovación que ofrece Lydia Cabrera dentro del panorama de la literatura hispanoamericana.

Lydia Cabrera y el Vanguardismo

Es curioso observar cómo las crisis más agudas del imperialismo económico –la de las masas, los cracs financieros y bursátiles, el desarrollo de la revolución obrera, las insurrecciones coloniales, etc.- correspondan sincrónicamente a una furiosa multiplicación de escuelas literarias que cambian radicalmente la visión y la situación del arte.

Hacia 1914, nacía el expresionismo (Dvorok, Fretzer). Hacia 1915, surgía el cubismo (Apollinaire, Reverdy). En 1917, aparecía el dadaísmo (Tzara) y en 1924, el superrealismo (Bretón, Ribemont). Sin contar las escuelas ya existentes: simbolismo, futurismo, neosimbolismo, unanimismo, etc. Por último, cabe decir que a partir de la pronunciación superrealista, irrumpe casi mensualmente una nueva escuela literaria. “Nunca el pensamiento social fraccionó en tantas y tan fugaces fórmulas. Nunca experimentó un gusto tan frenético y una tal necesidad por estereotiparse en recetas y clisés como si tuviese miedo de su libertad o como si no pudiese producirse en su unidad orgánica”, lo dijo César Vallejo. (Rivero 1990: 118).

Esto es un panorama rápido del vanguardismo europeo pero hay rasgos diferenciales del vanguardismo hispanoamericano. Y el rasgo fundamental de este último es el mestizaje cultural. La caracterización que hace Arturo Uslar Pietri, el ensayista venezolano, señala que “la literatura hispanoamericano nace mezclada e impura e impura y mezclada...” (Rivero 1990: 295). Por ello mismo, resulta difícil delimitar tendencias,

escuelas, movimientos, ya que en ellas todos los conceptos artísticos tienden a superponerse y a fundirse: lo clásico con lo romántico, lo antiguo con lo moderno, lo popular con lo refinado, lo racional con lo mágico, lo tradicional con lo exótico, etc.

Si aplicamos lo que dijo Usler Pietri sobre los *Cuentos Negros de Cuba*, veremos que constituyen un microcosmos mágico y mítico donde se entrelazan los dioses con los hombres humildes sumergidos en tradiciones folklóricas y costumbres populares y muchas veces se encuentran a la misma altura con las divinidades. Al mismo tiempo, vemos animales que hablan y seres sobrenaturales y fantásticos que envuelven el misterio de las otras esferas de lo imaginario.

Es verdad que ninguna cultura del pasado o el presente se cierra en sí misma. En todas se ha dado y se da el cambio. Pero el fenómeno se intensifica en Hispanoamérica por la peculiaridad de la colonización española que condujo al mestizaje racial, por las posteriores políticas inmigratorias, que condujeron, a su vez, al crisol de razas. Es decir, a causa de la historia cultural de Hispanoamérica, hecha de sucesivos encuentros, lo español se mezcla con lo indígena y lo africano con lo europeo. Estos procesos representan encuentros de culturas en diversos grados de evolución histórica, y conducentes a un grado superlativo de mestizaje cultural, que constituye la base de la riqueza literaria en Hispanoamérica.

Este marco conceptual, que resalta las tendencias abarcadas o sintetizadoras del talante americano y que subraya el fenómeno del mestizaje cultural en Hispanoamérica, coincide perfectamente con el caso de Lydia Cabrera en sus *Cuentos Negros de Cuba*. Es un mundo dotado de blancos, negros y muchos más mulatos, coexistiendo con todos sus sentidos en un único espacio: Cuba.

A nivel literario, el fenómeno vanguardista que presentaba ya el carácter de un movimiento complejo en España, se complejiza más aún en Hispanoamérica. El meridiano cultural de América no pasa sólo por España, sino también viajes de europeos a América y de americanos a España, lecturas múltiples mutuas y otras formas de contacto cultural hacen que los escritores reciban la influencia de los "ismos" por varias vías.

En el caso de nuestra autora, Lydia Cabrera, notamos que durante los años veinte se dedica principalmente a la pintura. Por eso, realiza varios viajes entre Cuba y París, pero en 1922 permanece en París hasta 1939 para continuar sus estudios de arte, matriculándose en l'École du Louvre. Lydia Cabrera regresa a Cuba en 1939 por la

inminencia de la guerra, pero regresa con una sólida formación y una definida visión artística. La autora vuelve llena de influencias francesas del momento, como se refleja en su estilo literario, fuertemente impresionado por las ideas de André Bretón.

Por otra parte, a este contacto múltiple con los "ismos" europeos se suma el mestizaje con sustratos locales: negrismo, indigenismo, nativismo...Es un mestizaje que está ligado frecuentemente con el sentimiento de lo cotidiano, del paisaje próximo, de hombre humilde e impotente, de los dolores sociales; y finalmente se acentúa al aproximarse la década de los treinta hasta desembocar en un fase surrealista de aire autóctono.

Por estos factores mencionados, la tarea de determinar cuáles fueron los límites de la influencia del vanguardismo en el escritor hispanoamericano, en general, resultaría difícil.

El afroamericanismo de los años veinte y treinta, al que se llamó "negrismo", aparece como fenómeno divergente del "purismo". La poesía pura y la poesía negrista, que al principio aparecen unidas en su ansia de renovación artística y conceptual, llegan a ser, finalmente, en la práctica, tendencias opuestas, ya que el negrismo literario mezcla idiosincrasias y, al mismo tiempo, recursos y proyecciones. Sin embargo, no podemos olvidar que el movimiento "negrista", aunque termina siendo autóctono del movimiento "vanguardista", le debe a éste su amplia aceptación en las esferas literarias, puesto que la libertad sin trabas y la irreverente desorbitación del vanguardismo facilitan nuevas vías de expresión, dejando detrás las tendencias tradicionales.

Lydia Cabrera, estando en París, acoge en el surrealismo de André Bretón las teorías freudianas que tratan de la relación entre el sueño, la fantasía y la creación literaria. En ese surrealismo que proviene de Bretón, Tzara y otros que deambulaban por el París de los años veinte y cuatro al treinta, encuentra Lydia Cabrera un lazo de unión con sus recuerdos de niñez.

Pero Lydia Cabrera no tiene interés en la búsqueda de lo "mágico" en el ocultismo europeo u oriental. A ella le basta recoger y ordenar los ingredientes del mundo negro de su país de origen, el cual es infinitamente rico en posibilidades poéticas que la astrología, el sueño y la mentalidad mítica colectiva.

El mundo del folklore negro en Lydia Cabrera

Nos resulta inevitable hablar del arte negro en el presente estudio sobre Lydia

Cabrera y sus *Cuentos Negros de Cuba*, ya que la autora ha dedicado casi toda su vida a la exploración del folklore negro transmitido de boca en boca y a la absorción de mitos, leyendas, refranes, supersticiones, costumbres ancestrales y ritos de los negros de Cuba. Cabrera ha tenido que vencer obstáculos como la de enfrentarse a la indiferencia y hasta a la hostilidad de sus compatriotas, que consideraban que "estas cosas de negros" no tenían que ser objeto de estudios serios.

Desde su primer libro de cuentos, los *Cuentos Negros de Cuba*, que fue publicado en París en 1939 y luego en la Habana en 1940, la autora ha continuado publicando cuentos, ensayos y libros de carácter peculiar que unen la investigación a la creación, el folklore a la poesía, lo fantástico y lo real a lo costumbrista. Con estos libros, que suman dieciocho, además de darnos una obra de alto valor literario, Lydia Cabrera ha contribuido al mejor conocimiento del afro-cubano y de su rico mundo folklórico.

Basta señalar pocas obras suyas para afirmar lo dicho anteriormente. Escribió obras como: *El monte*; *Por qué* (Cuentos negros); *Anagó* (Vocabulario Lucumi); *La sociedad secreta Abakúá*; *Refranes de negros viejos*; *Ayapa* (Cuentos de Jicotéa); *Emaya y Ochín*; *Itinerarios del insomnio* (Trinidad de Cuba); *La medicina popular en Cuba*; *Vocabulario congo* (El bantú que se habla en Cuba); etc. Como es evidente, los títulos de las obras forjan, sin duda alguna, este espíritu negro que domina el microcosmos de Lydia Cabrera.

Recordemos, ahora, que en América se debatía entonces, como se debate todavía, el problema de su identidad cultural, como revelan las revistas literarias de la época. Nos ha permitido, a su vez, rastrear las contradicciones predominantes de la búsqueda de esa identidad. Por una parte, se verifica la necesidad de indagar en el "ser nacional", en el "ser americano" y de afianzarlo; por otra, se aumenta la curiosidad intelectual cosmopolita o sea la necesidad de estar atentos al movimiento intelectual del mundo.

Así que, esta polaridad, cultura nacional o cultura americana en contraposición con el cosmopolitismo cultural, se refleja también en el distinto modo de refractar los "ismos".

Nos aclara esta polaridad un cuento afrocubano muy hermoso recogido por la antropóloga cubana Mercedes Cros Sandoval en su libro *La región afrocubana*, el cual sintetiza la conducta del africano ante la inminencia, primero, y la realidad, después, y del trasplante de su pueblo en América, en este caso específico en Cuba.

El cuento relata que "Ochín, la diosa del amor, de la miel, del río y de todas las

cosas dulces, supo que muchos de sus hijos estaban siendo enviados a Cuba, y que, allí, solitarios y tristes le echaban de menos. Ochín decidió irse a Cuba a consolarlos...y se fue a ver su hermana Yemanyá, la dueña del mar, y le dijo: “Yemanyá, tengo que cruzar el mar, tengo que ir a reunirme con mis hijos que están en Cuba, pero le tengo miedo al largo viaje”. “No tengas miedo, Ochín”, contestó Yemanyá, “te cuidaré bien...sin ningún problema llegaremos a Cuba”. Ochín dijo: “Me has devuelto la calma, Yemanyá, gracias. Pero dime, tú que has estado en Cuba, tú que llegas a todas las orillas a sus playas, ¿cómo es Cuba?, ¿y cómo son los cubanos?” “Cuba –responde Yemanyá- se parece mucho a África, nunca hace frío, hay muchas palmeras y cocoteros, los ríos son mansos, las noches son largas. Sin embargo, no todos los cubanos negros como las gentes de aquí, los hay blancos y mulatos”. Ochín, con voz apasionada, respondió a Yemanyá: “Yemanyá, lo que me has dicho de los cubanos me preocupa, pues es algo nuevo para mí, por eso quisiera que me concedieras dos dones. Suavízame y alísame un poquito el pelo con las aguas de tu océano, y aclárame un poco la piel. Así que cuando llegemos a Cuba no seré ni negra ni blanca, y seré querida y adorada por todos los cubanos: negros, mulatos, blancos, todos serán mis hijos”. Yemanyá, con majestuoso y maternal gesto, le concedió a Ochín los dones, siendo los cubanos agraciados con una patrona, una madre, que físicamente encarna las características de todos sus hijos...La Virgen de la Caridad...” (Sandoval 1975: 11-12)

En este cuento, que a primera vista parece como un relato mitológico, encierra todo el sincretismo que había forjado en América la unión de creencias africanas con las de la cristiandad, ya establecidas a la llegada de los esclavos. Ochín no podía seguir siendo la diosa africana del amor y de los ríos, el hombre blanco no lo aceptaría, no lo permitiría; Ochín, entonces, hará ósmosis con la Virgen de la Caridad -patrona de Cuba- y será venerada así también por los afrocubanos para que el blanco no se lo impida. De esta manera, las creencias africanas sobrevivirán en América gracias a la doble personalidad que tomarán los dioses que de este momento tendrán características blanqui-negras.

El arte negro es un arte de contraste y asimilación de diferencias culturales, expresión del hombre de color que lo interpreta a través de las modificaciones ambientales sufridas por el trasplante y volcada en el molde de las lenguas europeas naturalizadas en América. Por ejemplo, entre los aspectos más destacados de la poesía negrista o afroamericana o mulata son la imitación de bailes africanos o de sonidos de

instrumentos; la fusión de creencias mágicas con elementos religiosos católicos; la exaltación de la belleza negra o mulata; el conflicto de sangres en el mulato o de la discriminación racial o el drama de la esclavitud.

El ejemplo más apropiado de esta realidad cruel de la esclavitud es el cuento "La Carta de Libertad", incluido en la colección de los *Cuentos Negros de Cuba*. Los personajes animales de este relato son el gato, el perro y el ratón. Nos enteramos que nadie quiso tomar la responsabilidad de la carta de libertad del perro; desde entonces éste se ha convertido en esclavo del hombre, y caza al gato que persigue, a su vez, al ratón. Este relato afirma esa sensación triste de una esclavitud interminable en un mundo donde domina una idea oscura de jerarquía racial.

Desde el ángulo formal, la poesía negrista se caracteriza, predominantemente, por su riqueza en el plano rítmico-fónico. Gracias a este recurso, leyendo los *Cuentos Negros de Cuba*, gozamos su mayoría de poemas cortos y ágiles del folklore cubano. En el cuento "Suandende", por ejemplo, somos testigos de un hermoso encuentro sexual si lo leemos bajo la perspectiva y la influencia musical negras. A su vez, en el relato se establece una armonía sensorial entre la música de los estribillos y la sensualidad del encuentro:

"Iba a su encuentro con la misma suavidad que llevaba la corriente.

Estaban muy cerca una del otro.

El dijo:

- ¡Ayayábómbó, Ayayábómbó!

¿Se pué tocá?

Y ella:

- ¡Ayayabómbó, Ayayábómbó!

Uté pué tocá.

El hombre le acarició.

- ¡Ay, ayayábómbó, ayáyabón!

¿Si sé pué besá?

La mujer ofreció su boca.

- ¡Ay, ay! Ayábómbó, ayáyabón!

¿Sé pué abrazá?

La mujer abrió los brazos.

- ¡Si señó, ayayábómbó, ayáyabón!

Usté sí pué abrazá...

Se la llevó detrás de unas cañas bravas y el agua casta...Cuando levantó la brisa, la mujer volvió cansada del río. Muy débiles las rodillas. La mirada muy blanca." (Cabrera 1993: 133-134)

Esta es la *antropoesía* de la que nos habló Cabrera Infante. En los pliegues de sus *Cuentos Negros de Cuba*, *Por qué* y *Ayapá* la autora inmortaliza la poesía, la música y el concepto vital de las manifestaciones primitivas en una civilización en vía de desaparición. En otros libros como *El Monte*, *La sociedad secreta Abakuá* y *Anagó* Lydia Cabrera recoge los fundamentos antropológicos, religiosos y culturales del legado afrocubano.

El Realismo Mágico en los *Cuentos Negros de Cuba*

Antes de nada, nos tenemos que enfrentar con un problema que debemos exponer para que nuestra discusión tenga sentido. Se trata de la exactitud de la definición de lo que ciertos críticos prefieren clasificar como Realismo Mágico. Y esto sería apropiado antes de verificar que Lydia Cabrera con sus *Cuentos Negros de Cuba* se considera una pionera de dicha tendencia que culminó con la aparición de la majestuosa obra de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez.

En primer lugar, podemos incorporar a la autora, asimismo, en las corrientes de literatura fantástica como fueron incorporados Carpentier, Asturias o García Márquez, ya que existe:

"una (corriente) que procede del simple rescate de lo que se ha denominado la cultura analfabeta, es decir, de la tradición popular que permanentemente subyace a la cultura oficial. En esta línea son susceptibles de encuadramiento los autores y obras que integran lo mágico y lo fantástico derivados de ciertos componentes de las culturas aborígenes americanas, de las culturas precolombinas, o primitivas incorporadas posteriormente (como la negra)...de supersticiones religiosas propias del sincretismo cultural y del subdesarrollo: mitos, cuentos populares, leyendas, tradiciones...que entre otros factores constituyen...una corriente narrativa ejemplificable en las narraciones de Asturias, Carpentier, Rulfo,

García Márquez, por citar solamente a los más consagrados."
(Acero 1987: 146)

Asimismo, siguiendo el camino del nuevo mundo ficticio del Realismo Mágico, encontramos que "los elementos imaginarios han sido clasificados por Vargas Llosa en cuatro grupos: lo mágico, lo mítico-legendario, lo milagroso y lo fantástico." (Acero 1981: 79). Dichas dimensiones las percibimos por completo en todos los cuentos de Cabrera.

Además, es preciso puntualizar que Lydia Cabrera opta por una escritura libre de toda atadura relacionada con una tendencia literaria específica, porque la primera regla surrealista constituye en romper las fórmulas tradicionales y anular la represión de las formas de expresión.

Por otra parte, el profesor Luis Leal sostiene con énfasis que el Realismo Mágico no puede identificarse con el surrealismo, y ofrece unos principios como características diferenciales entre las dos tendencias. He aquí algunos de estos principios:

- "La existencia de lo real maravilloso es lo que ha dado origen a la literatura del realismo mágico..."

- En el realismo mágico el escritor se enfrenta a la realidad y trata de desentrañarla, de descubrir lo que hay de misterio en las cosas, en la vida, en las acciones humanas.

- En el realismo mágico los acontecimientos claves no tienen una explicación lógica o psicológica.

- El mágico realista no trata de copiar (como lo hacen los realistas) o de vulnerar (como lo hacen los surrealistas) la realidad circundante, sino de captar el misterio que palpita en las cosas.

- En las obras de realismo mágico el autor no tiene necesidad de justificar lo misterioso de los acontecimientos...

- Para captar los misterios de la realidad el escritor mágico-realista exalta sus sentidos hasta un estado límite que le permite adivinar los inadvertidos matices del mundo externo, ese multiforme mundo en que vivimos". (Langowski 1982: 232-235)

Había pocos críticos del surrealismo que rechazaron el criterio de Leal como aplicable al criterio de la escuela francesa. Cuando Franz Roh formuló el concepto del *Realismo Mágico*, era una época en que el dadaísmo y el surrealismo tenían un tremendo impacto en toda Europa. No queremos igualar el realismo mágico con éstos, sin decir que su relación, por lo menos con el surrealismo, es muy estrecha. Además, muchos autores considerados como *mágicorealistas* por Leal, son, en muchos casos, los mismos autores

a quienes otros críticos consideran como surrealistas.

La incertidumbre de las teorías de Leal yace no sólo en las aparentes semejanzas entre el surrealismo y el realismo mágico, sino también en el hecho de que ciertos autores como Asturias, Carpentier, Sábato y Cortázar, han admitido ser influidos por el surrealismo francés; y lo adaptaron a la realidad hispanoamericana. Por eso, creemos que el surrealismo ha sido un movimiento penetrante, que es posible hallar sus características bajo otros nombres en la ficción hispanoamericana, y que su influencia e importancia no han sido completamente reconocidas.

Como consecuencia de todo lo mencionado anteriormente, podemos decir que los años desde 1935 a 1947 pueden ser considerados como un período de introducción y experimentación del Realismo Mágico. De acuerdo con la opinión de Alberto Zum Felde, uno de los primeros críticos que reconocieron la moda surrealista, en cuanto a la importancia de las obras tempranas de Borges, empezaría este período con su *Historia de la infancia* (1935) y cerraría con *El Señor Presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias.

La exposición razonada de esta división cronológica se basa en las siguientes conclusiones:

- 1- Los escritores de esta generación conocían el impacto del surrealismo no sólo en Europa, sino también sobre la poesía de sus contemporáneos en Hispanoamérica.
- 2- Muchos de estos escritores habían vivido en Francia durante la época en que el surrealismo estaba en su apogeo.
- 3- Una comparación de la producción literaria de esta generación y la de sus antecesores revela un cambio muy marcado en el empleo de conceptos y técnicas propuestas por el surrealismo.
- 4- La literatura de esta generación llegó a hacer una importante contribución a la narrativa hispanoamericana y tenía un efecto demostrable, en términos de estilo y técnica, sobre la próxima generación de escritores hispanoamericanos.

Si aplicamos lo que acabamos de mencionar sobre nuestra autora, Lydia Cabrera, reconoceremos el papel importante que ha desempeñado para arraigar los fundamentos de este género literario totalmente innovador: el Realismo Mágico. Cabrera, que se instaló en París hasta 1939, debió absorber todas las influencias surrealistas de Bretón ya que su propósito fundamental, en aquel entonces, fue aprender el arte de la pintura. Así que la aspirante pintora pudo representar un ejemplo de la armonía de componentes imaginarios y técnicos de un surrealismo autóctono con dimensiones obviamente mágicas mediante

su primer quehacer literario, los *Cuentos Negros de Cuba*.

A nivel general y en fechas póstumas, podemos reafirmar la misma realidad a través de escritores célebres como Carpentier, con su obra *El reino de este mundo* (1949) donde notamos un empleo más sofisticado de la moda surrealista. Pero su obra maestra, *Los pasos perdidos* (1953) constituye una exploración del concepto surrealista *le merveilleux* con el continente Sudamericano como escenario. Otro escritor como Julio Cortázar, el hijo espiritual de Borges, ha admitido la influencia del surrealismo francés en sus obras, revistiéndolo con el ambiente local. Lo que trajo a Cortázar al surrealismo, entre otras cosas, fue su actitud hacia la vida, es decir, el deseo de explorar el otro lado del espejo para llegar a un mejor entendimiento del hombre y de su lugar en el Cosmos.

Cuando los cuentos de Lydia Cabrera aparecen en el horizonte literario francés no es solamente que se dan a conocer las bellísimas narraciones de los negros cubanos que la autora había burilado en lengua castellana clásica; estos cuentos inauguran también una nueva escuela literaria, la del Realismo Mágico ya que recogen sus cuatro ingredientes principales proporcionados por Vargas Llosa como hemos visto antes, cobrando una fama sin igual.

Reivindicamos para Lydia Cabrera, pues, el inicio de la difusión de los principios de esta tendencia; una tendencia complicada y elaborada, porque el realismo mágico ha tenido una definida voluntad de creación universal, como algo inherente al alma americana, que se ha tocado en obras hoy rigurosamente estudiadas como son algunas del cubano Alejo Carpentier, del guatemalteco Miguel Ángel Asturias y del colombiano Gabriel García Márquez.

Se trata, en Lydia Cabrera, de un mecanismo esencial y sustancial sobre el que se funda la técnica narrativa del realismo mágico, que es la creencia en *otra* realidad; una realidad consciente que se unifica con la realidad circundante alrededor. Lo que nos lleva a arrojar un poco de luz sobre una opinión discutida al respecto, de José Sánchez-Boudy, un catedrático de la Universidad de Carolina del Norte que afirma el hecho de que "con *Cuentos Negros* comienza esta escuela (Realismo Mágico)...pero una propaganda política interesada ha olvidado, completamente, que ella dio vida a esta escuela citada y ha adjudicado el Realismo Mágico a Carpentier, como máximo representante del mismo..." (Inclán 1987: p. 156)

Veamos ahora cómo los *Cuentos Negros de Cuba* pueden ser considerados como ejemplo emprendedor del Realismo Mágico ya que éste defiende la existencia de una

segunda realidad que se toma como verdadera. Asimismo, para el negro el mundo está dividido en dos realidades o en dos niveles de la misma realidad, concebidos con total normalidad. Esta perspectiva, propia del Realismo Mágico, se ve perfectamente en el cuento de "Cheggué". En él, el cazador le dice al hijo que como se aproxima el año nuevo no se puede ir a cazar en el bosque. Cheggué, el hijo, ignorando la advertencia de su padre, va al monte, mata a un animal y desaparece. La moraleja final del cuento incita a no ignorar ni negar la otra dimensión misteriosa y mágica de la vida, donde las profecías se cumplen y lo irracional se irrumpe de lo racional.

Por otra parte, todo el libro se considera un mito, y todo mito implica, siempre, una doble realidad. Ya que el cuento descansa sobre un mito, la tensión entre mundos puede entenderse aquí también como tensión entre universos axiológicos culturales, ya sea a través de la oposición "humano" versus "semidivino", o bien, por medio de la confrontación entre "mitología" y "literatura". Cabrera nos presenta los mitos africanos con desviaciones provocadas por el propio desvío de los negros y su instalación en el Caribe.

Los afrocubanos no tenían necesidad de acordarse de su origen para darse cuenta de que ya no estaban completos, ni volvían a estarlo jamás. El verdadero proceso latente que se había estado desarrollando en los cuentos, iba mucho más allá de un simple cuento fantástico porque reflejaban el gran peso de una tradición que se desvanecía... Más aún, no es sólo un mero intento para salvar un legado que se echa a perder, sino también una conmemoración y una eternización de los arquetipos de lo imaginario.

Una muestra de ello es el cuento titulado: "Los compadres" en que presenciamos el hecho de que "por enredos de las mujeres, el más santo de todos, Chungó (un *orisha* o dios superior)...le gustó Ochún (la diosa del Amor)" (p.67). Este mito de origen africano hace que el creyente perciba a dos divinidades, como dos realidades, o dos personas reales, asimiladas en la mente y la psicología cubanas con toda normalidad. Aquí, el significado primitivo de la existencia es y será el modelo de toda imaginación humana. Las realidades paralelas o la convergencia de otras realidades que se funden en una, la nuestra, la presente en lo imaginario colectivo en los sociedades desarrollados; con diferencia a éstos, las sociedades primitivas podían identificar, fragmentar y aceptar, por igual, los niveles de realidad.

El cuento anterior llama la atención, además, al inicio de lo mítico-simbólico que lo veremos más tarde en *Pedro Páramo*, como producto de los contactos que Juan Rulfo,

como etnólogo, tuvo con las razas indígenas, en las que se encuentra, asimismo, el realismo mágico. Lo mítico consiste en el cuento, en el hecho de que el marido engañado por Dorotea, vuelve a la tierra para vengarse de la misma. Esto ya no es únicamente una realidad mágica en que cree el negro sino es el mito de que el alma no asciende inmediatamente hacia el criador. El alma queda atrapada en un plano paralelo a la vida, a la que regresa en forma invisible, cuantas veces quiera. Pues, esa alma es el espíritu vital del muerto y una copia de él. Es su doble y al mismo tiempo representa el mito del eterno retorno.

Cada vez que ojeamos las páginas de los *Cuentos Negros de Cuba*, encontramos un aire de realismo mágico. Ni siquiera se considera una exageración cuando decimos que esta nueva técnica narrativa constituye la estructura total del libro.

Ahora bien, vamos a analizar más detenidamente esa dimensión realista-mágica en los personajes de los cuentos, que no son arquetipos que vemos a menudo. Por un lado, se encuentran los dioses o los *orishas*; y por otro, los animales; todos personificados. También hay personajes humanos, muy humanos -algunos negros; otros- que son menos blancos y algunos más, mulatos y muy cubanos-. Están, asimismo, los seres sobrenaturales que no son dioses, ni gente normal; en realidad, son criaturas fabricadas caprichosamente, frutos de lo imaginario colectivo de la cultura afrocubana, por un lado, y de la fecunda imaginación de la propia autora, por otro, y están dotadas de las cualidades que sirven de marco a todo personaje real-maravilloso. Casi todos ellos son de fea apariencia como corresponde a todo ser sobrenatural dentro de la mitología africana. Por último, vienen los objetos; éstos cobran una vida secreta y conservan las características de la literatura fantástica, es decir, todos tienen un por qué, un símbolo; pero, en este caso, están también sujetos al simbolismo de las creencias africanas.

He aquí, pues, una exposición de la estrecha relación entre los personajes de los *Cuentos Negros de Cuba* y las características de las nuevas tendencias literarias para comprobar la gran contribución de Lydia Cabrera en la renovación de la literatura hispanoamericana en el siglo XX, entregando los fundamentos del Realismo Mágico en el Nuevo Continente, representados por los siguientes personajes:

1- Los *Orishas* (dioses) desfilan en casi todas las páginas de los *Cuentos Negros de Cuba*. La situación histórica enseña a los que debieron emigrar –sin quererlo- a tierras americanas toda una experiencia de diáspora. Junto con el trasplante trajeron consigo sus

tradiciones y sus creencias –todas fuertes y poderosas- porque el universo del africano late en unísono; es por esta razón, ante todo, que el hombre blanco no pudo destruirlo ni empañarlo.

En el prólogo del libro *Los Cuentos Negros de Cuba*, Mariela Gutiérrez cita al escritor yoruba Adeboye Adesanya, quien describe la armonía cósmica del universo africano de la siguiente forma: “No hay ahí únicamente una relación de hechos y religión, de religión y razón, de razón y hechos causales, sino una relación recíproca de todas las disciplinas. Cuando una teoría médica contradice con, por ejemplo, una conclusión teológica, se desecha ésta o se desecha aquélla. La exigencia de una unificabilidad recíproca de todas las disciplinas elevadas a un sistema es el arma principal del pensamiento yoruba...La filosofía, la teología, la política, la ciencia social, el derecho agrario, la medicina, la psicología, el nacimiento y la muerte se encuentran abarcados en un sistema lógico tan cerrado que la estructura se paralizaría si se extrajera de él una sola parte.” (Cabrera 1972: 9-10).

De esta manera, tenemos una idea de lo que son las bases de la filosofía africana en general. Ahora, pues, podemos penetrar con un poco más el enigmático contexto religioso de la vida del africano, trasplantada a América. Primero, cabe decir que uno de los motivos que permitieron a la cultura yoruba afianzarse en América Latina fue el hecho de que un gran número de esclavos traídos procedían de clases sociales alta, lo que ayudó al florecimiento de clases sacerdotales yorubas en territorio americano. Los yorubas han sido siempre religiosos, toda su vida gira alrededor de la religión. Para ellos, el Creador y los otros dioses son los responsables de todo lo que sucede, tanto de lo bueno como de lo malo. El africano consulta el oráculo que a través de él sabe lo que los dioses le tienen preparado.

Vamos a hablar ahora de algunos dioses de las dos categorías dentro del contexto afroamericano, sin hacer una comparación con los originales africanos; o sea, veremos a los Orishas en su forma afroamericana, tal como aparecen en los *Cuentos Negros*.

Citemos primero al Dios Supremo, el Creador del Universo, Olodumare u Olofí, conocido también por Olorún, Olofín, Obá, Ogá-Ogó, entre otros. No hay comunicación directa entre los hombres y Él. Sin embargo, una ilícita relación se establece a través de divinidades secundarias solamente porque Olodumare creó el Universo y luego desapareció de éste, y desde entonces vive apartado y separado. El Creador se muestra completamente indiferente a todo, nada le interesa, ni le preocupa; sin embargo, todo el

Universo le obedece, nada se mueve si no es por su voluntad. Olodumare no tiene ningún culto especial, y no está representado por ningún ídolo, lo que añade una dimensión misteriosa a su naturaleza. Por otra parte, el segundo gran Orisha es Changó o Shangó, y es el dios del trueno y la guerra.

En cuanto a los Orishas inferiores, son numerosos. Pero nos interesa arrojar un poco de luz sobre uno de los más conocidos y frecuentes en su aparición en las páginas de los *Cuentos Negros*. Hablamos de la diosa del río que lleva el nombre de Ochún u Oshún y es una de las mujeres que Changó ama. Ella es también la diosa del Amor, la Venus negra; además, es la dueña del cobre, del oro y de los corales.

La asignación de roles funcionales a los orishas hace que éstos actúen sobre el pueblo, la naturaleza, los seres sobrenaturales, etc. La figura del orisha constituye una fuerza superior que orienta la acción del relato en un sentido bien definido, con el fin de demostrar que existe una voluntad superior y invencible que condiciona la vida de los hombres. Es decir, es inevitable asimilar la presencia de lo intangible, de *otra* realidad superior que se debe abrazar.

2- Los animales hablantes han existido en el psique del hombre desde tiempos remotos. Sin embargo, para el hombre primitivo el animal ha significado la magnificación; para el hombre civilizado, más bien la oposición. Desde siempre ha existido la sensación de la identificación del humano con su contrapartida animal. El hombre –primitivo o no- siente la necesidad de creer que hubo una era en la cual los animales hablaban y poseían habilidades extraordinarias y condiciones sublimes.

Los siglos nos han proporcionado la prueba de este conflicto, por así llamarlo, innato en el subconsciente del hombre, a través de obras literarias en las que el reino animal posee el don del habla. Los fabulosos cuentos de *Kalila e Dimna* de origen oriental o las *Fábulas* del griego Esopo constituyen una temprana muestra de la presencia de este mágico mundo animal en la Literatura. También, en nuestros tiempos, el escritor argentino Jorge Luis Borges, con la colaboración de Margarita Guerrero, crea una ampliación literaria de la fauna fabulosa universal en su *Manual de zoología fantástica*.

En la tradición africana existen también los relatos de animales que hablan, los que por muchas centurias se han transmitido oralmente, sufriendo sólo los cambios conformes al paso del tiempo, al periodo de esclavitud, y a la migración y adaptación del hombre

negro al nuevo medio americano. Estos cuentos sobreviven ante todo porque siempre han sido utilizados para explicar satisfactoriamente los misterios de la vida y de la naturaleza, a la vez de ilustrar o simbolizar siempre algún rasgo universal de la naturaleza humana, como lo pueden ser la astucia, la venganza, la codicia, la justicia, entre otros.

La mayor parte de estos relatos de animales son fábulas, por lo tanto, llevan consigo una moraleja. Casi siempre en éstos el débil debe luchar contra el más fuerte, mediante la palabra o la obra, pero a menudo con la suficiente picardía o astucia para lograr ser el vencedor. Sin embargo, de una u otra forma, este modelo de perseverancia era el que el esclavo necesitaba para sobrevivir y para conservar el espíritu de la lucha en medio de las innumerables vicisitudes que lo rodean.

Veamos ahora algunos ejemplos de este tipo de relatos de animales en los Cuentos Negros de Cuba:

En el cuento "Bregantino Bregantín" los animales que aparecen son la lombriz, el Toro Rey, Bregantino Bregantín y el toro joven. La lucha se entabla entre el Toro Rey y Bregantino Bregantín. El segundo gana para que la estabilidad vuelva a Cocosumba, así "la naturaleza recobró de nuevo sus derechos y nacieron varones en Cocosumba." (Cabrera 1972: 28)

En "Apopoito Miamá" el cangrejo es el único animal del cuento, pero el personaje más significativo. Leemos que el cangrejo salva a la mulata de las manos de un ser sobrenatural llamado Mambelle. Por haberle salvado, el cangrejo ahora no tiene cabeza y siempre camina hacia atrás. Gracias al cangrejo, la mulata "volvió a la alegría, la juventud y la gracia"; también se dice que desde entonces el cangrejo es "inmortal y sabio". (Cabrera 1972: 104)

Estas cualidades fantásticas que acabamos de mencionar -animales que hablan, que caminan hacia atrás porque perdieron la cabeza, etc.- enfatizan ese viejo amor de lo extraordinario. Este interés por lo fantástico, recuperado a principios del siglo XX, fue producido gracias al deseo de liberar la literatura de las disciplinas científicas del siglo XIX y sustituir sus limitaciones por una amplia capacidad imaginaria como tenían los primitivos.

3- Los seres humanos vulnerables están retratados con humorismo e ironía en los *Cuentos Negros de Cuba*. En la época del vanguardismo fue imprescindible traducir - al mismo tiempo que los sentimientos y las ideas- los fenómenos no menos importantes de

lo inconsciente. Esto refleja la intención de interpretar simultáneamente el mundo visible y el mundo oculto del ser humano. Lydia Cabrera ofrece, en la mayoría de los cuentos, unos seres humanos que se hallan perplejos ante los misterios de la naturaleza, la fuerza de los dioses, los poderes mágicos de los animales, el horror de los seres sobrenaturales, etc. Generalmente, las personas son criaturas indefensas ante los avatares del destino.

Por eso existe una ilícita afirmación, por parte de la autora, de que ante el misterio del mundo, que la ciencia no ha conseguido resolver, no queda más que la sonrisa o la misma risa. Por consiguiente, los seres humanos son tratados con humorismo e ironía, que nos recuerda del mismo tratamiento que García Márquez, más tarde, da a sus personajes en *Cien años de soledad*. En este caso, nuestros cuentos siguen con fidelidad el pensamiento africano de la convivencia humana con lo sobrenatural. Pero, muchas veces, los mismos personajes humanos se enfrentan a la realidad sobrenatural, sea en forma de dioses, o de fantasmas, o de sus antepasados resucitados, es decir, en forma completamente mágica y maravillosa; pero tratada con mucha naturalidad.

Además, nos resulta importante resaltar el hecho de que la mayoría de estos personajes parecen ser sólo producto de la ficción de Lydia Cabrera porque no copian los modelos sociales y raciales establecidos. La renovación que ejerce la autora en estos personajes puede ser el resultado de una encrucijada ideológica entre los cuentos afrocubanos de sus *tatas* durante su infancia y las nuevas tendencias vanguardistas que abrazó tras su madurez, en Europa. He aquí algunos de los ejemplos de estos personajes de especial interés:

En el cuento "Walo-Wila", Ayere Kendé tiene una hermana llamada Walo-Wila, que nunca sale, y que nadie ha visto porque es invisible. Un hombre se enamora de la hermana invisible, y cumple con el ritual de beber de una copa mágica que le da al hombre el poder de ver a Walo-Wila y de entrar en su habitación, como premio a su fe.

En el cuento "Apopoito Miamá", vemos a un personaje animal que tiene dones sobrenaturales, y llega a salvar a una bella mulata. La mulata es una mujer de mal vivir que tiene a los hombres locos ya que "enamoraba a los hombres y los hombres por ella abandonan a sus mujeres." La justicia llega a manos de los dioses que le castigan a la mulata sin vergüenza porque ésta le quita el marido a otra. Como consecuencia de ello, la mulata se pone fea, flaca, sin dientes e incluso, sin vida. La profecía se cumple, pero cuando la mulata empieza a caer y hundirse en la boca de Mambelle, un cangrejo le salva la vida.

En el relato de "Tatabisaco" una mujer y su hijito, y luego todo un pueblo se relacionan con un dios. Este dios, Tatabisaco, el amo de la laguna, se ofrece a cuidar al pequeño hijo de una mujer labradora, que le insulta –sin quererlo- a Tatabisaco. Culpada por todo el pueblo, la pobre mujer que ha ofendido al dios, desaparece, y el padre recupera a su hijo cuando se aplaca la cólera del amo de la laguna.

Notamos que la vida de los hombres en estos cuentos se acerca bastante a lo que podríamos llamar un mundo primitivo. El pueblo constituye un claro beneficiario de las fuerzas extraordinarias. En cuanto a la verosimilitud, catálisis e índices nos remiten a un pueblo desolado y desarmado sin la intervención de las fuerzas sobrenaturales.

Es decir, las personas toman conciencia de su inercia; tienen una reacción interna y parcial pero siempre esperan la ayuda externa e invencible para poder sentirse fuertes y completos. Encontrar el sentido global del cuento de Lydia Cabrera, requiere una especie de solidaridad entre los personajes reales y los extraordinarios, cuyas funciones se entrelazan con mucha armonía.

4- Los seres sobrenaturales, como los monstruos, son símbolos de las fuerzas cósmicas según el folklore internacional. En el plano psicológico aluden a potencias inferiores dentro de lo más profundo de la psique, y representan, asimismo, la exaltación imaginativa con su paroxismo. Por ello mismo, estos seres sobrenaturales suelen personificar al adversario, por excelencia, del héroe. Sin embargo, hay seres fabulosos, favorables y positivos, como Pegaso y el ave Fénix, como los hay enteramente malignos y negativos, como los dragones y la hidra.

Estos personajes sobrenaturales en los *Cuentos Negros de Cuba* llevan la marca del superrealismo, y constituyen una muestra del sincretismo existente entre los arquetipos sobrenaturales africanos y un nuevo concepto estético acompañado por una nueva técnica literaria no africana. Ya que en Europa del siglo XIX, los mitos acaban considerándose como meros cuentos o relatos de ficción, que en ningún caso se respondían con la realidad, pero en África no. Andrew Lang defendió que "los mitos reflejaban las acciones, las ideas y las instituciones que existieron realmente, alguna vez, en el pasado." (Villaverde 1991: 120). Lo que nos lleva a pensar en la dimensión real de estos seres sobrenaturales porque el hombre primitivo encuentra en el mito un modelo paradigmático del origen del mundo, como pasó, alguna vez, con el descubrimiento de los dinosaurios.

Desfila, pues, un gran número de seres sobrenaturales en las páginas de los *Cuentos Negros* de Lydia Cabrera, como ocurre en el cuento de "Taita Jicotea y Taita Tigre" porque tenemos a Anikosia, al gigante Morroco y al diablo Burukú. Además, y en el relato de "Apopoito Miamá" se encuentra un ser sobrenatural llamado Mambelle quien vive "en el fondo de los pozos y se extiende por el silencio como una culebra de tiniebla..." (Cabrera 1972: 115).

En la hermosa narración intitulada "El sapo guardiero" tenemos a la bruja malvada como personaje sobrenatural. Ella es la dueña del bosque negro, y puede hacer inerte el aire. Su nombre es Sampunga, y tiene como guardián de su bosque y de su secreto a un sapo, el sapo guardiero.

Cabe decir que la distinción entre mundos posibles e imposibles, se manifiesta aquí como tensión entre universos axiológicos dentro de la conciencia colectiva del pueblo.

La asignación de papeles a los seres sobrenaturales es lo que da unidad de sentido a los *Cuentos Negros*. Los acontecimientos son enfocados desde las dos perspectivas en conflicto, como consecuencia de la oposición entre la fuerza del monstruo mitológico y la de los hombres y los animales. Sin embargo, una alianza final entre lo natural y lo sobrenatural, puede otorgar coherencia a los hechos narrados.

5- El simbolismo del objeto siempre está en relación con la naturaleza misma del objeto. Sin embargo, si examinamos esta idea de cerca podemos comprobar que un objeto es algo material que encierra en su intimidad ciertos contenidos específicos del consciente humano. El objeto es ese nuevo medio, al cual se traspa lo olvidado, lo reprimido, lo oculto; al reaparecer así de forma foránea, el espíritu –el subconsciente- permitirá la recepción de lo que de otra manera rechazaría.

En cuanto a los objetos maravillosos, sea por su belleza o por su rareza o por sus cualidades mágicas o milagrosas, siempre aparecen en las leyendas y los cuentos del folklore tradicional. Estos objetos maravillosos se nos ofrecen como talismanes, o sea, como armas invencibles y en algunos casos, como puras obras de arte que se apoderen del alma del que las posee. En otras ocasiones, el objeto maravilloso es motivo de una prueba simbólica, como la de la espada rota en el folklore nórdico; aquí, la espada rota simboliza la derrota del ánimo y del valor del héroe.

Si examinamos el simbolismo de los objetos en la obra de Lydia Cabrera,

percibimos que existen relatos sobre ciertos objetos que intervienen y contribuyen en el desenlace de la trama.

En el cuento de "La loma de Mambiala" hay una cazuelita femenina y coqueta que habla, y que es encontrada por el negro Serapio en la loma de Mambiala. Él, al verla, tan bonita la toca y le pregunta: "¿Cómo te llamas negrita gorda?" y la cazuelita, remeneando sus caderas, le responde: " Yo me ñamo Cazuelita Cocina Bueno." (Cabrera 1972: 94).

En otro cuento, "Arere Marekén", el rey posee una piedra mágica de la que sabemos que es un regalo del mar. Esta piedra tiene el don de absorber y proyectar a lo lejos la voz de la reina Arere; por lo que, gracias al preciado don de la piedra, el rey celoso siempre sabe el paradero de la reina.

La función cognitiva del símbolo consiste precisamente en abrir horizontes de interpretación y acercamiento a la verdadera esencia las cosas. Dice Ricoeur: "el único interés filosófico del simbolismo, es que revela, por su estructura, el doble sentido, la equivocidad del ser..." (Villaverde 1991: 112). Así el símbolo es capaz de revelar realidades heterogéneas, pero cumple una función unificadora al mismo tiempo.

Conclusiones

Podemos concluir que el surrealismo, como tendencia totalmente innovadora dentro del vanguardismo, encuentra en la identidad cultural hispanoamericana un sustrato fértil. Como nuestra autora, Lydia Cabrera, vivió en Francia en la década de los treinta, estaba saturada de las ideas de André Bretón. Pero como hemos visto, ella mezcló el localismo con el cosmopolitismo a través de su poderío magistral al describir el mundo negro o mulato de Cuba. Gracias a su curiosidad por su pueblo empapado en el folklore negro, podía introducir estas pequeñas-grandes cosas de color al mundo del hombre blanco.

Los *Cuentos Negros de Cuba* de la *mundele* (blanca) Lydia Cabrera se pueden considerar una afirmación de la confraternidad humana, de la simpatía del hombre por el hombre, por encima de las divisiones convencionales de patrias y razas. Por otra parte, el poder creativo de la autora en estos cuentos ha podido convertir el arte en un juego mágico, de palabras e imágenes, completamente innovador para el escenario literario del momento.

Antes y después de la primera guerra mundial el arte de inspiración negra está en boga por toda Europa. Todos los artistas, especialmente los franceses, dedican su tiempo

a obras inspiradas en las tradiciones y costumbres africanas. Por otra parte, todo lo europeo llega siempre a América y una vez más el arte de inspiración negra hace furor en diferentes países de las Américas. Y Cabrera nos sorprende, a través de sus personajes coloridos (orishas, animales hablantes, seres sobrenaturales, etc.), con un mundo literario completamente mágico y entrañable.

La autora, durante su estancia en París, pertenece a este movimiento explorador de las culturas primitivas; aunque emana del vanguardismo, tiene que separarse del mismo, ya que sus matices son diferentes, propios; sus objetivos específicos, y posee dimensiones antropológicas en que la literatura vanguardista no le interesa adentrar.

Por otro lado, la pintura surrealista ejerce un impacto innegable en Lydia Cabrera, probablemente por su vocación pictórica. Esto lo observamos en las descripciones tan vívidas de la autora en sus cuentos. El surrealismo de Lydia Cabrera es solamente inicial, ya que en su obra no existe la desesperación humana ni cósmica. En *los Cuentos Negros de Cuba* hay una feliz armonía entre los humanos y la naturaleza variable alrededor, que a veces se ve nublada por un elemento transgresor que pronto desaparecerá para que la normalidad se vuelva a establecer. Asimismo, en sus cuentos prevalece una aceptación de las leyes naturales, como las enfermedades y la idea de la vida y muerte. Todos estos elementos ya le separan del surrealismo europeo y, hasta, hispanoamericano, aunque siempre quedan modalidades del mismo en ciertos momentos de su obra.

Lydia Cabrera, aunque influenciada por los corrientes vanguardistas de su época, pertenece más bien a un grupo de escritores que utiliza el afán surrealista para encontrar un nuevo plano de la realidad en el cual converjan la realidad y la fantasía, y para crear en sus obras un enfoque diferente de la realidad de los indios, y de los negros de América. A este grupo pertenecen también Alejo Carpentier y Miguel Ángel Asturias – ambos residentes, como ella, durante este periodo del 1920 al 30 en París-. Cabe añadir que la concepción mágico-mítica de la realidad de los negros y de los indios de América, proviene de una tradición viva, y no científica porque su interpretación del mundo es vital en todos los sentidos.

La relación que existe entre la ficción de sus cuentos y la realidad cotidiana es más de un trabajo surrealista. Es decir, la ficción de Lydia Cabrera constituye ese modo *nuevo* de representar la realidad, a través del descubrimiento de nuevas esferas convergentes de la misma, junto a la implicación de nuevas experiencias e interpretaciones de las *otras* realidades. Su ficción da cabida al irracionalismo y, por lo tanto, a la ambigüedad, al

mito, al sueño, a lo absurdo y a lo oculto. Por ello mismo, el tiempo de la narración no será cronológico, externo y objetivo; sino es un tiempo fragmentado, interior y subjetivo.

El mundo de la ficción representa una realidad maravillosa, crédula y sin mitificación; una realidad que pertenece a la experiencia reiterada de la imaginación colectiva. Teniendo en cuenta lo mencionado anteriormente, la narración de Lydia Cabrera muestra una autenticidad de la fuerza telúrica, lo religioso primitivo y lo extraordinario, es decir, confirma la subsistencia de lo primitivo en lo contemporáneo. Los cuentos abandonan las largas descripciones y los prolongados desarrollos, propios de la literatura hispanoamericana del siglo XIX, por una técnica narrativa donde -para las secuencias- las imágenes pesan más que las palabras.

Por lo tanto, podemos decir que la ficción de Lydia Cabrera se caracteriza por la elaboración mítica y mágica del superrealismo. Por otro lado, la autora blanca, con sus *Cuentos Negros de Cuba*, causa la inserción de una *diferente* realidad africana en medio de un mundo blanco.

Si esenciales son la libertad, el amor y lo maravilloso para el arte en general, el arte surrealista en todas sus formas intentará expresar esas vivencias y búsquedas, y al mismo tiempo, pretenderá ser un instrumento de liberación interior y exterior. Lo maravilloso establece, según los surrealistas, el nexo entre lo visible y lo invisible, para perseguir y conseguir la captación del mundo como totalidad. Por ello, sus seguidores se inclinan fuertemente por las disciplinas herméticas, al conocimiento esotérico, que se manifiesta en símbolos, como el símbolo de Jocetea en los *Cuentos Negros*, que alude a la marginación del negro instalado en América.

El lenguaje resultante es el de la imagen *alógica*, que sintetiza dos o más realidades aparentemente inconexas entre sí. Surge, pues, la imagen arbitraria, insólita, onírica, que aproxima contrarios, que identifica opuestos, y que persigue la creación de una realidad superior o *suprarrealidad*, como nos revelan los relatos del libro de Cabrera. Ya que el Surrealismo encuentra en la tierra hispanoamericana un sustrato propicio, donde la prevalencia de las tendencias mágicas e irracionales, y la coexistencia de las tendencias paradójicas como el telurismo y el espiritualismo; el localismo y el cosmopolitismo; lo natural y lo maravilloso; lo antiguo y lo moderno, etc. Todo ello se da claramente en las páginas de los *Cuentos Negros*, como lo hemos discutido detalladamente en el desarrollo de nuestro estudio.

Esta tendencia del hispanoamericano a la apertura cultural, a la asimilación de los

más variados estímulos provenientes de la cultura universal, ha sido logrado por Lydia Cabrera, como expresión de su cosmopolitismo sin dejar de ser ella misma: la *mundele* que está enamorada de su nativa cultura afrocubana.

Ante los cuentos de Lydia Cabrera nos hallamos en presencia de una nueva sensibilidad, de una nueva comprensión de un mundo mágico y ambiguo, y de nuevas formas de expresión. Nuestra autora consulta la tradición y el folklore negros, añade sus toques de mujer blanca y de artista vanguardista, y, por último, inaugura, gracias a su espíritu innovador, una nueva etapa en la literatura hispanoamericana. Falta añadir que siempre será grato encontrar una persona de un espíritu tan solidario y de una sensibilidad tan comprometida a su sociedad como Lydia Cabrera. "Con Lydia Cabrera nos llega la voz del monte, el ritmo de la isla, los mitos que la engrandecen y sostienen. La magia con que todo un pueblo marginado y esclavizado se ha sabido mantener. Ella abarca el ensayo y el poema, la antropología y el cuento, la religión y el escepticismo", dice Reinaldo Arenas en su artículo escrito en el cincuentenario de los Cuentos Negros de Cuba, y lo cierra diciendo: "Basta afirmar que por ella, por artistas como ella, Cuba aún existe." (Inclán 1987: 28)

El motivo principal de nuestro estudio y nuestra última conclusión sobre la cual nos gustaría hacer hincapié es que Lydia Cabrera, con sus *Cuentos Negros de Cuba*, había arraigado al género literario denominado "Realismo Mágico", aunque la crítica nunca le dio el verdadero valor que merecía. La misma Lydia Cabrera opina que "los que se creen inteligentes no juzgan conveniente a su prestigio admitir la realidad de la irrealidad". (Cabrera 1994: 7). Esta "realidad de la irrealidad", que defiende Cabrera con sus cuentos, simboliza, en nuestra opinión, la esencia del *futuro* movimiento del Realismo Mágico. A nuestro modo de ver, esto fue su gran contribución en la renovación de la literatura hispanoamericana en el siglo XX.

Por último cabe deducir que la tradición oral africana, la mitología griega y *Las mil y una noches* representan la base sólida de lo imaginario colectivo hasta hoy en día.

"Conocer los mitos significa, pues, entender lo que realmente ha acaecido en el mundo. Toda la obra de los seres superiores, dioses o héroes, queda desvelada y de esta forma se accede a un saber valiosísimo para explicar el por qué de la existencia del mundo y de su propia existencia, asumiendo la irrupción de lo sagrado en el cosmos."
(Villaverde 1991: 124)

A nuestro parecer, el Realismo Mágico no es sino una prolongación de los arquetipos simbólicos, míticos, legendarios y mágicos empleados, siglos atrás, para describir las diferentes realidades; estos arquetipos constituyen ahora el legado folklórico de la Humanidad. Pero, ahora, estos antiguos arquetipos se entrelazan con una técnica y un lenguaje narrativos más elaborados y adaptados a la realidad contemporánea de América Latina, dando luz al que vino a conocerse como Realismo Mágico. Las denominaciones pueden cambiar con el paso del tiempo pero la esencia sigue intacta, es decir, intacta permanece la encrucijada de los niveles de la realidad, como ha ido revelando el presente estudio.

Bibliografía

- Obras de Lydia Cabrera

- *Cuentos Negros de Cuba*, (Introducción por Mariela Gutiérrez), Miami, Florida, Ediciones Universal, 1972.

- *Cuentos Negros de Cuba*, (Introducción por Guillermo Cabrera Infante), Madrid, Taurus, 1993.

- *Páginas sueltas*, (Introducción por Isabel Castellanos), Miami, Florida, Ediciones Universal, 1994.

- Obras de Referencia

- Acero, Marina Gálvez: *La novela hispanoamericana del siglo XX*, Madrid, Círculo, 1981.

La novela hispanoamericana contemporánea, Madrid, Taurus, 1987.

- Casanova-Marengo, Ilia: *El intersticio de la colonia. Ruptura y mediación en la narrativa antiesclavista cubana*, Madrid, Vervuert, 2002.

- Durand, Gilbert: *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu, 1968.

- Gutiérrez, Mariela: *El cosmos de Lydia Cabrera*, Miami, Florida, Ediciones Universal, 1991.

- Hernández de López, Ana María: *Narrativa hispanoamericana contemporánea. Entre la vanguardia y el posboom*, Madrid, Pliegos, 1996.

- Inclán, Josefina y Isabel Castellanos (Coord.): *En torno a Lydia Cabrera*, Miami,

Florida, Ediciones Universal, 1987.

- Langiowski, Gerald J.: *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1982.

- Marco, Joaquín: *Literatura hispanoamericana del Modernismo a nuestros días*, Madrid, Espasa Calpe, 1987.

- Oviedo, José Miguel (Selección): *Antología del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980). 1- Fundadores e innovadores*, Madrid, Alianza, 2003.

- Palazuelos, Juan Carlos: *El cuento hispanoamericano como género literario*, Santiago de Chile, Ril, 2003.

- Pupo-Walker, Enrique: *El cuento hispanoamericano*, Madrid, Castalia, 1995.

- Prop, Vladimir: *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 2006.

- Retamar, Roberto Fernández: *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*, La Habana, Casa de las Américas, 1975.

- Rivero, Gloria Videla: *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano (Tomos I y II)*, República Argentina, Mendoza, 1990.

- Sandoval, Mercedes Cros: *La región afrocubana*, Miami, Florida, Ediciones Universal, 1975.

- Sainz de Medrano, Luis: *Historia de la literatura hispanoamericana desde el Modernismo*, Madrid, Taurus, 1985.

- Schwartz, Jorge: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos pragmáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991.

- Villaverde, Marcelino Agís: *Mircea Eliade. Una filosofía de lo sagrado*, Santiago de Compostela, Universidad Santiago de Compostela, 1991.