NOTE TO USERS

Page(s) missing in number only; text follows. The manuscript was microfilmed as received.

iii

This reproduction is the best copy available.

UMI®

DE LA PALABRA HABLADA A LA PALABRA ESCRITA: MITO, FÁBULA Y ADIVINACION EN *¡OH MÍO YEMAYÁ!* DE RÓMULO LACHATAÑERÉ, *CUENTOS NEGROS DE CUBA* DE LYDIA CABRERA Y *CUENTOS Y LEYENDAS NEGRAS DE CUBA* DE RAMÓN GUIRAO

by

GUILLERMO MARTÍNEZ

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures and Languages in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor in Philosophy. The City University of New York.

2008

UMI Number: 3325444

INFORMATION TO USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleed-through, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

UMI Microform 3325444
Copyright 2008 by ProQuest LLC
All rights reserved. This microform edition is protected against unauthorized copying under Title 17, United States Code.

ProQuest LLC
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

2008

GUILLERMO MARTÍNEZ

All Rights Reserved

Abstract

DE LA PALABRA HABLADA A LA PALABRA ESCRITA: MITO, FÁBULA Y ADIVINACIÓN EN *¡OH MÍO YEMAYÁ!* DE RÓMULO LACHATAÑERÉ, *CUENTOS NEGROS DE CUBA* DE LYDIA CABRERA Y *CUENTOS Y LEYENDAS NEGRAS DE CUBA* DE RAMÓN GUIRAO

by

Guillermo Martínez

Adviser: Professor Raquel Chang-Rodríguez

This dissertation focuses on the representation of black voices in Afro-Cuban literature with concentration on the influence of oral tradition in the works of three authors of black literature in Cuba. The ethnographic works of Rómulo Lachatañeré, Lydia Cabrera and Ramón Guirao were the result of fieldwork and began documenting the oral traditions of Afro-Cuban religions for the first time.

This dissertation will show how the Yoruba-derived gods (orishas) of Lucumi provide the conceptual and practical framework for Santeria (in the broad sense a syncretic religion), and seeks to explain the perceived hegemony of Lucumi over other African sources. It will demonstrate that the priesthood of the Santeria religion and its divinatory systems contributed with examples and applications, first in Yoruba, then Bozal and lastly in Spanish, of "patakies" (stories) and in lesser measure the use of "kutuguangos" (Congo stories) to the construction of the literary body that Rómulo

Lachataneré (1909-1942), Lydia Cabrera (1899-1991) and Ramón Guirao (1908-1949) create.

This is supported by the explanation of Afro-Cuban rituals including the several forms of Ifa divination and how "the diviner is perhaps the literary interpreter" where Ifa verses are accessed by babalawos (oracle priests) not only from memory but from the pages of "libretas". These libretas are "copybooks" of patakies where myth and fable are always present creating a work of written and oral traditions.

The short story collections by Rómulo Lachatanere, *¡Oh mío Yemaya!* (1938), Lydia Cabrera, *Cuentos negros de Cuba* (1940) and Ramón Guirao, *Cuentos y leyendas negras de Cuba* (1942) are fundamental to demonstrating that these authors employ the oral traditions in their texts as a means of expressing multiple representations (beliefs, liturgy and poetry) of *negrismo.*

An analysis is provided of the way in which Lachataneré, Cabrera and Guirao include vernacular written sources in their works, and how their works are not "simply" folklore collected in the Afro-Cuban community. Some of these tales were pure creation Afro-Cuban style short stories, while others were grounded in an authentic popular tradition, yet in all cases they transformed oral narrations into written tales in their personal style.

A mis padres

Reconocimiento

Mi más sincero agradecimiento a mi consejera y directora, la profesora Raquel Chang-Rodríguez, por su paciencia, recomendaciones y siempre pertinentes observaciones que enriquecieron notablemente esta investigación.

A las profesoras Malva Filer y Margarite Fernández-Olmos por sus lecturas, estudios y recomendaciones que fueron decisivos para este proyecto.

Debo especial gratitud a la profesora Asela Rodríguez de Laguna y al profesor Elpidio Laguna por la amistad, nobleza, estímulo y comprensión que siempre me han brindado; por sus sugerencias y apoyo desde aquellos años en que llegué a este país ya que debido a sus consejos continué mis estudios.

Gracias a los profesores Grisel Maduro y Octavio DelaSuarée mis amigos y compañeros de William Paterson University por sus sugerencias y excelentes críticas que tanto beneficiaron este trabajo.

También quiero reconocer a mi amiga de siempre Nery Gómez y a Jorge León, por sus muestras de cariño y compañía, por nuestras conversaciones sobre la vida y sobre todo el haber compartido con júbilo la finalización de este escrito. Enhorabuena.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN..... 1

PRIMERA PARTE. De la oralidad a la escritura

CAPÍTULO I - El pasado africano y la esclavitud
1. Introducción 18
2. La penetración hispano-portuguesa en África y el tráfico de esclavos a Cuba.....22
3. El lugar de origen de los principales grupos negros de Cuba.……..... 42
   A. Yoruba o lucumí
   B. Arará
   C. Congo
   D. Carabalí
   E. Mandinga, minas y gangás
4. Sociedad y religión: la unidad nseparable. 66

CAPÍTULO II - Tradición oral: Continuidad y ruptura

1. Introducción.....87
2. Elementos de una oralidad narrativa de subsistencia 88
3. Hacia una contextualización de la narrativa oral de origen africano en Cuba 97
4. Oralidad sagrada: patakíes y kunguangos (una estrategia de representación del mito, la fábula y la adivinación) 105

CAPÍTULO III - Origen y desarrollo del negro como tema, figura y personaje en la narrativa cubana.
1. Introducción.....177
2. Un esbozo de la presencia negra en la literatura de habla española: Sus fuentes primitivas.....178
3. Resume histórico de la narrativa cubana de tema negro. El sujeto cultural negro.....201
4. Las condiciones creadas: la era del negro y la literatura del negrismo. Confluencias étnico-literarias en Cuba.....251

SEGUNDA PARTE De lo antropológico a lo literario. La obra cuentística de Rómulo Lachatañeré, Lydia Cabrera y Ramón Guirao: tres perspectivas del cuento negrista en Cuba.

CAPÍTULO IV – El cuento negrista en Cuba.
1. Introducción..... 283
2. Tendencias y circunstancias que inciden en la formación del corpus cuentístico negrista en Cuba…….300

3. De la narración religiosa a la literatura 315

CAPTULO V - Rómulo Lachatañeré. *¡Oh, mío Yemayá!* (1938).
1. Introducción.....332
2. Estructura de *¡Oh, mío Yemayá!* 345
3. Análisis del mito, la fábula y la adivinación en *¡Oh, mío Yemayá!*.....350
4. Poesía y mito.....403

CAPÍTULO VI - Lydia Cabrera. *Cuentos negros* de Cuba (1940)
1. Introducción.....406
2. Estructura de Cuentos negros de Cuba.....411
3. Análisis del mito, la fábula y la adivinación en *Cuentos negros de Cuba*.....415
4. La fabulación mítica.....478

CAPÍTULO VII - Ramón Guirao. *Cuentos y leyendas negras de Cuba* (1942)
1. Introducción.....482
2. Estructura de *Cuentos y leyendas negras de Cuba*.....485
3. Análisis del mito, la fábula y la adivinación en *Cuentos y leyendas negras de Cub*a.....488
4. La interpretación del discurso poético.....545

CONCLUSIONES.....548

BIBLIOGRAFÍA.....560

INTRODUCCIÓN

En el mundo contemporáneo la oralidad ha sido revindicada por los discursos modernos y postmodernos a través de la posesión, defensa y valorización del discurso oral. En Cuba, desde mediados del siglo XX un buen grupo de narradores se apropian y dejan constancia de la gracia primitiva y de la aparentemente ingenua elocuencia que reflejan las historias de todos los pueblos africanos que aportaron elementos culturales a la Isla, especialmente de los yorubas o lucumí. Las historias de los dioses (orichas) montunos y sus creyentes que siendo originarios del llamado "continente negro" y que ya estaban "aplatanados" en las campiñas de la Isla fueron y continúan siendo repetidas por los descendientes de aquellos cautivos que llegaron en las bóvedas de los barcos negreros y por los que no siendo descendientes practican la llamada santería. Estos narradores a que nos referimos en efecto se apropiaron del discurso oral de esos mitos y leyendas que eran y son ritualizados en el acto de la adivinación y lo convirtieron en literatura.

Sabemos que entre oralidad y escritura, a pesar de la oposición crítica formulada por Walter Ong en *Orality and Literacy: The Technology of the Word* (15-24) ha existido un nexo natural de solidaridad que tiende a conformar un suprasistema, que en si mismo genera la ilusión de su existencia como entidades interdependientes. Así lo demuestran las anotaciones que se hacen en los manuscritos llamados *Libretas* por los practicantes de la regla de Ocha-Ifá, más conocida por santería,[1] ya que son documentos de inestimable valor para el estudio de la literatura de tema negro en Cuba. Pero junto a estas *libretas de santería*, otros grupos de procedencia africana han producido también sus libretas, aunque no de forma tan extendida como entre los *santeros y*

[1] Culto mágico-católico-animista y fetichista resultante de un complejo proceso sincrético-transcultural entre los cultos yoruba y la religión católica.

babalaos, tales son las libretas de los abakuá, las de los paleros, y las de los viejos tumberos de las tumbas francesas de Santiago de Cuba y Guantánamo. Estas libretas como afirma Argeliers León recogen elementos de la tradición oral y obran como instrumentos de ésta y representan un aporte de la cultura popular de antecedente africano en la literatura americana (*Un caso* 35).

Pero debemos imaginar que a la hora de dejar atrás el discurso oral escriturizado y hablar de literatura el corte es mucho más drástico; escribir, como sabemos, no es lo mismo que hacer literatura. La cultura literaria se justifica en sí misma en el contexto del libro, en el mundo del documento impreso, pues no encuentra su definición en dependencia de otro lenguaje que no sea el de la tradición de su propia cultura particular; y en Cuba fue a partir de la tradición oral traída por los esclavos africanos que la cuentística de tema negro ve su nacimiento como texto literario.

Fue alrededor de los centros religiosos que la herencia recopilada de mitos, leyendas, fábulas, refranes, poemas y fórmulas rituales era guardada y conservada generalmente por personas de un limitado bagaje intelectual, y era comunicada, en la mayoría de los casos, en la lengua hablada de aquel africano, sobreviviente de la etapa esclavista de la sociedad cubana, que transmitía o revelaba temerosamente sus cosas sagradas. La recopilación realizada por parte del amanuense (generalmente un descendiente de esclavos que aprendió a escribir) se escribía parte en "cubano" y parte en yoruba (Martínez Furé, *Diálogos* 211) con gran fidelidad ancestral.

Por otra parte, todavía hoy son pocos los estudios realizados sobre las lenguas y en especial sobre la "literatura" de las diferentes culturas traídas a América por los negros cautivos. Si bien hay algunos trabajos críticos que se ocupan de la temática negrista en la narrativa cubana, no hay ninguno que verdaderamente se centre en la significativa influencia de las narraciones que

acompañan a los oráculos del "obí",[2] del "dilogún",[3] ambos propios de "iyalochas",[4] y "babalochas"[5] de la santería y del "ekuelé"[6] y el "ekine-Ifá",[7] exclusivos del "babalao" o sacerdote de "Orula-Ifá"[8] en la "regla de Ocha",[9] mediante los cuales el agorero o adivino comunica al consultado lo que han profetizado las divinidades.

Con esta investigación se pretende probar cómo los sacerdotes y las sacerdotisas de la regla de Ocha-Ifá junto a algunos otros cultos desarrollados dentro de la religiosidad popular cubana de origen africano con sus diferentes sistemas mitológicos, sus fábulas y sus sistemas adivinatorios aportaron ejemplos y aplicaciones, primero en sus lenguas nativas, luego en bozal y por último en español. Todos ellos fueron derivados de la abundancia mítica que organiza todo su sistema ancestral y produjeron en el espacio insular un gran pluralismo que permitió por primera vez a los autores objeto de nuestro estudio presentar en sus respectivas colecciones de narraciones (sacadas de los mitos y leyendas oídos por ellos y contadas de primera mano por los informantes de sus investigaciones etnográficas) los componentes necesarios para convertirse en textos literarios.

---

[2] los cocos.

[3] caracoles, caurís.

[4] Madre de santo, santera.

[5] Padre de santo, santero.

[6] Cadena con ocho trozos de carapacho de jicoteas utilizados para adivinar.

[7] Nuez de palma o de kola.

[8] Complejo sistema adivinatorio regido por el orisha Orula, dios de la adivinación.

[9] Cuerpo litúrgico único en que fueron transformados los diferentes cultos tribales yorubas por Lorenzo Samá que tomó el nombre africano de Obadimey (rey coronado dos veces) y una africana llamada Latuán. Ver Natalia Bolívar Aróstegui. *Los Orishas en Cuba* (23-26).

Como afirma Alicia Vadillo: “solamente era necesario que saltaran del sistema religioso al profano, lógicamente a través del trabajo de autores interesados en relacionar ambos lenguajes, de adecuar los textos originales hasta convertirlos en modelos de escritura artística” (87).

El sistema de referencias a los que se volcaron cada uno de los tres escritores que se estudian: Rómulo Lachatañeré (1909-1951), Lydia Cabrera (1899- 1991) y Ramón Guirao (1908-1949) fue en especial aportado por los diferentes sistemas religiosos a través de sus mitos, los cuales fueron el eslabón inicial y básico de todo argumento. Asimismo incorporaron a sus cuentos, fábulas y leyendas el esfuerzo creador de mostrar la cultura “afrocubana” con el uso del lenguaje popular o la forma hablada; hacer uso de la lengua africana, que muchas veces permanece desconocida en su significado para el lector pero sirve para enfatizar y conservar vírgenes los acontecimientos que se cuentan y la constancia de un lector implícito y específico que reconoce a las diferentes deidades y se identifica con ellos través de la “memoria mágico-religiosa” de los antiguos esclavos y sus descendientes. Es así que este sistema referencial explica la creación del mundo y de los fenómenos naturales, como también de la existencia de un dios creador y un grupo de dioses intermedios que se interrelacionan con los humanos para guiarlos en la vida. Para el creyente y practicante de las diferentes reglas religiosas practicadas en Cuba el sistema mítico aporta todo su conocimiento universal junto con las prácticas de sus ceremonias y rituales que establecen las correspondientes relaciones entre sus dioses y ellos mismos además de explicar las fuerzas de la naturaleza, la relación con los antepasados y las normas de conducta moral a seguir. Todo el sistema de creencias venidas de África y aclimatadas en Cuba permitió que tanto Lachatañeré, Cabrera como Guirao captaran a través de los mitos y leyendas que llegaban a ellos y que eran oídos una y otra vez iguales o diferenciados en las voces de sus informantes unos

cuentos fantásticos llenos de animales humanizados, de hechicerías y de elementos sobrenaturales y junto a ellos también una buena muestra de poemas y canciones dichos o copiados en lengua africana, o en español que les enriquecía. Fue en especial con la recopilación y el estudio de los patakíes yorubas y de los kutuguangos congos que estos estudiosos logran realizar la construcción de un corpus cuentístico con gran valor literario. Ellos tres logran, en un periodo de tiempo de menos de cinco años (1938 - 1942) rescatar de la tradición folclórica toda una cuantiosa tradición cuentística que sirvió de punto de partida y posterior renacimiento del interés de muchos escritores cubanos por revivir tanto el habla popular del negro como la herencia negro africana en sus textos ficcionales mito-poéticos.

Rómulo Lachatañeré, Lydia Cabrera y Ramón Guirao fueron grandes investigadores, verdaderos pioneros del saber etnográfico y como buenos coleccionistas recopilaron muchas de esas exóticas manifestaciones orales. Algunas de esas historias les llegaban contadas en español pero otras se las contaban en bozal o en alguno de los remanentes lingüísticos africanos hablados en Cuba y ellos entonces las traducían a la forma escrita del idioma español, pero nunca traicionaron la esencia del mensaje ni las modalidades y entonaciones de esos relatos que forman el corpus narrativo de una tendencia bien definida dentro de la literatura cubana. Desde aquellas primeras manifestaciones las narraciones se nutrieron de la visión poética del panteón africano y revelaron a su vez un contexto cultural que otorgó en su momento y produciría en el futuro una narrativa de la más intensificada belleza.

Para los propósitos y mejor comprensión de esta investigación fue conveniente realizar un estudio sobre el pasado de las diferentes etnias africanas, así como de sus dioses y cultos traídos a Cuba. Se utilizará para ello un análisis de la presencia de la etnia yoruba como la de otros pueblos

vecinos como los ewe y los fon, motivado por el arraigo en la Isla de la manifestación religiosa conocida por "santería", afirmación de Rómulo Lachateñeré, que relaciona la misma con un sistema de cultos locales.

> La santería constituye el sistema religioso de los afrocubanos y a la presencia en Cuba de los esclavos lucumí -negros procedentes de Yoruba- se debe la existencia de tales creencias, agrupadas por los afrocubanos en la santería…Del contacto entre las religiones africanas y el catolicismo, surgió una deidad novísima, consecuencia de las identidades entre las deidades africanas y los santos del panteón católico, a la que se le dio el nombre de el santo; así como a la nueva forma de adoración nacida en este proceso, se le dio el nombre de santería. De suerte que ésta, agrupando las distintas creencias africanas transformadas en el ambiente, ha de reconocerse como la expresión de un sistema de cultos con características locales -en lo que a Cuba se refiere-, y cuyo elemento esencial responde a la adoración de el santo o a la original deidad nacida en el sincretismo…Los otros rasgos, como las influencias llamadas mayombe, brujería de congo, palo, etc., establecen, precisamente, la diferencia entre la santería como un sistema religioso y la brujería (*Manual de Santería* 97-98).

La santería o regla de Ocha-Ifá es por lo tanto, el resultado cubano de una integración y continuidad cultural de elementos étnicos y religiosos de los participantes africanos y españoles ocurridos en el proceso de definición de la nacionalidad cubana.

Los elementos culturales yoruba, entremezclados con algunas prácticas del catolicismo que ha llegado a las masas populares y han producido el complejo sincrético conocido por Santería es una forma de religión, personal y privada que se desenvuelve en el ámbito estrecho de la colectividad de creyentes. Es también indiscriminadamente denominada por algunos santería cubana, porque la ven como un culto a los santos, mientras otros prefieren llamarla: Regla de Ocha.

La santería o Regla de Ocha como forma de religiosidad popular cubana que está mezclada con el catolicismo, la regla conga o palo monte y el espiritismo, es la manifestación que ha desempeñando con su continua presencia en Cuba, no sólo un medio de resistencia cultural contra los diferentes ataques y actividades católicas adversas y "ateas" desde la etapa colonial hasta

nuestros días; sino que representa un importante canal de comunicación dentro del desarrollo de la cultura de tradición oral del pueblo cubano por el aporte significativo que la misma hace a la cuentística cubana de tema negro. Por lo mismo se realizará un análisis teórico de las colecciones de cuentos objeto de estudio y del intento por parte de sus autores por recobrar la riqueza de una tradición oral, vigente aún entre los múltiples pliegues culturales de los pueblos antillanos (Cuervo Hewitt, *El cuento afrohispano* 493).

En Cuba desde las primeras llegadas de los barcos negreros, los cautivos trajeron con ellos su música y sus dioses y a pesar de los maltratos y humillaciones lograron durante el largo proceso de amulatamiento -casi cinco siglos- guardar sus creaciones y su herencia "literaria" por medio de la tradición oral. La cultura ágrafa de los pueblos negros africanos transportados desde África al continente americano trajo consigo un proceso de recolección y conversión del texto oral al escrito, ya que todo ese riquísimo corpus de tradiciones celosamente preservadas y el conocimiento completo de sus ritos, canciones y lenguaje fueron trasmitidas de generación en generación debido al aprendizaje primero con negros de nación y después con sus hijos y discípulos hasta que llegan a plasmarse por escrito en libretas y manuales, caracterizados por anotaciones llenas de asombrosa riqueza y variedad que fueron y son consultados todavía hoy por los sacerdotes y las sacerdotisas con el fin de "refrescar la memoria" respecto a las historias de las divinidades y otros pormenores del culto. Con esta investigación se analizarán los aportes de esas culturas africanas traídas a la Isla y en la que reina en su centro el panteón yoruba con sus dioses, que conviven directamente con sus creyentes y que a su vez está llena de máscaras, disfraces, colorido y güemileres.[10] En la medida que estos orichas son fuerzas arquetípicas que se encuentran diariamente integrados a la vida de

10 Se conoce también por "batá" o "bembé", y es la fiesta donde se celebra el ritual yoruba

sus adoradores en la tierra y viven con sus problemas, con sus divergencias y sus luchas entre sí como cualquier otro mortal; son a la vez, llamados, consultados y ofrendados tomando el nivel en muchos casos de santos y vírgenes transculturados a través de una narrativa poblada de memorias, sabiduría, fábulas y leyendas.

Los cuentos contienen las hazañas de los antepasados, la filosofía y los conjuros de sus hechiceros, pero además fueron contados a través de generaciones, día a día por las madres o las nanas negras a sus hijos y a los hijos de sus amos. Es una cuentística que también está llenas de los consejos y del saber popular y que, como memoria, forman parte de la imaginación y constituyen un aspecto riquísimo de creatividad. Este proceso implicó una construcción de imágenes modelos que contribuyeron a la creación de un canon literario cubano que se repite a lo largo del tiempo.

En otro plano, esta investigación analiza las leyendas, cuentos y mitos negros relacionados con diferentes etnias negras en Cuba, ya que los mismos forman una unidad esencial e indivisible de la cuentística popular folclórica de tema negro donde el mito y el cuento existen simultáneamente en el mismo tiempo y espacio. El caso de Cuba, según dice Julia Cuervo Hewitt, pone en tela de juicio la teoría de Propp ya que el espacio sagrado y profano han convivido simultáneamente entrelazados, y ambos han intentado explicar el paradigma en el presente (*Aché* 7).

Este trabajo ofrece una nueva información que permite reflexionar desde otras perspectivas la rica tradición negrista y también analizar el proceso de afirmación de las colecciones de los

---

(Lachatañeré, *Oh mío* 87).

autores objeto de estudio, como piezas poéticas de la mitología, principalmente lucumí en Cuba, en las cuales tanto Rómulo Lachatañeré, como Lydia Cabrera y Ramón Guirao usaron comparativamente los mitos reunidos por la memoria colectiva de los practicantes de la santería.

La primera parte de este trabajo titulado *De la oralidad a la escritura* posee tres capítulos: En el primero de ellos *El pasado africano y la esclavitud* se presenta una introducción que enfatiza el pasado en el continente africano con sus instituciones religiosas, reglas y jerarquías, hasta la introducción de los esclavos en América y la influencia ejercida por la imaginación y las religiones de estos hombres que fueron traídos a consecuencia de aquella infamante trata negrera prolongada por varios siglos, durante la etapa colonial. Como sabemos a consecuencia de la trata esclavista se introducen en Cuba diversas manifestaciones religiosas, de acuerdo con los diferentes pueblos que llegan en ese trasiego de hombres, pero que no olvidaron en África, sino que transportaron con ellos sus deidades, creencia y concepciones. Se analizará como desde entonces las religiones africanas originarias fueron modificándose en las condiciones cubanas al estar desarraigados sus portadores de sus medios naturales, sometidos a una inculturación y a una interrelación étnica que motivó una variación de sus mitos y objetos de culto ya que los rigores de la esclavitud preferencia los ritos de protección y adivinación, sobre con lo que se reduce la importancia de otros importantes en África, como los de la fertilidad. De este modo, la sociedad cubana, desde su perspectiva histórica, muestra una destacada diversidad de sistemas religiosos de origen africano complejamente sincretizados que en su caso específico es característica fundamental, por su mestizaje racial, cultural, religioso y hasta económico, resultante de un proceso acertadamente denominado por Fernando Ortiz, transculturación. Es por esto que la mezcla, simbiosis o fusión de elementos que conforma y preserva esta herencia llega hasta el presente y hace que la isla de Cuba

como tierra mulata, haya oído desde casi la llegada de los negros africanos aquellos relatos o patakíes que contribuirán de manera definitiva a la constitución de la cuentística de tema negro que se analiza en sus orígenes con las colecciones de Lachatañeré, Cabrera y Guirao.

En el segundo capítulo, *Tradición Oral: Continuidad y ruptura*, se analiza todo ese conjunto de fábulas, leyendas, mitos, proverbios, poemas y alabanzas que conforman el patakí y el kutuguango como una literatura de culturas subalternas. Ésta se manifiesta en un largo y complejo proceso de evolución y construcción de una cuentística de tema negro adherida a la creación del canon literario que logra trascender la oralidad de sus raíces en las décadas de los treinta y de los cuarenta. Es aquí cuando surge en Hispanoamérica una toma de conciencia histórica y social hacia lo negro por parte de un gran grupo de escritores que hoy para su estudio se agrupan bajo el término de narrativa afrohispana (Cuervo Hewitt *El cuento* 496), conceptualización tomada de algunos trabajos del antropólogo Fernando Ortiz en lo relacionado al estudio científico de lo afrocubano.[11]

En el tercer capítulo *Origen y desarrollo del negro como tema, figura y personaje en la narrativa cubana se* hace un esbozo de la presencia del negro en la literatura española e hispanoamericana y se analizan su presencia y permanencia como tema, figura y personaje en la literatura cubana desde sus orígenes hasta la aparición del movimiento negrista. En este capítulo se

[11] Se deriva de su método positivista de principio de siglo y de aplicación ideológica y teórica que se asume con esta corriente de pensamiento respecto a la religión. Según Jesús Guanche fue un término empleado por Antonio de Veitía en 1847 con poco éxito y reutilizado por Fernando Ortiz con un sentido táctico, como medio para demostrar la esencia de la cubanidad, jamás para regodearse en los antecedentes de ésta y sin el ánimo de confundir a los demás; aunque después se haya puesto de moda y sea una denominación más "comerciable". Por ello ya hace años se considera vocablo impropio y anacrónico. Veáse Jesús Guanche. "Los estudios etnológicos" (462).

analizan los factores internos en que se encontraba el país fuera de la literatura en sí, para de esta manera analizar la toma de conciencia de la compleja problemática que vivía el país por muchos sectores de la población y cómo la búsqueda de soluciones coinciden con la aparición de las nuevas manifestaciones que los vanguardistas habían puesto en marcha con la fusión entre las formas y creencias africanas vivas en la música y el folclore; mezcla singular entre lo primitivo y lo moderno que encontró su apoyo en los primeros trabajos etnográficos de Fernando Ortiz y en los trabajos folclóricos y etnográficos de sus discípulos Rómulo Lachatañeré y Lydia Cabrera entre otros, con la finalidad de hallar semejanzas, diferencias y la vigencia de algunas de esas consideraciones. Para ello he rastreado fuentes documentográficas: periódicas, libros y folletos para intentar precisar la importancia del movimiento negrista y las actitudes de aceptación en la incorporación del tema negro así como la significación de la herencia africana en la expresión popular cubana y la crítica que hacia dicho movimiento se hizo dentro de la Isla o al menos determinar los elementos característicos que posee la narrativa negrista en Cuba, capítulo importante y a la vez olvidado en nuestra historia literaria. Con ese propósito se trata de arribar a conclusiones que permiten enjuiciar mis puntos de vista sobre este apasionante y debatible tema.

La segunda parte *De lo antropológico a lo literario. La obra cuentística de Rómulo Lachatañeré, Lydia Cabrera y Ramón Guirao: tres perspectivas del cuento negrista en Cuba* se centra en el análisis de la sabiduría ancestral presente en cada una de las colecciones de cuentos de los autores objeto de estudio y se destaca como estos tres pioneros de la etnografía cubana lograron con sus investigaciones antropológicas desemantizar el mito antropológico en sí (el del trasfondo mítico- simbólico) y al mito histórico-cultural (el de elementos que tiene una existencia histórica

y deviene en mito al situarse fuera del tiempo con su incorporación a la cultura) para convertirlos en mitos literarios al representarlos en un específico código lingüístico.

En el cuarto capítulo se analizan las tendencias y circunstancias que inciden en la formación del corpus cuentístico negrista en Cuba. Se analiza como el acercamiento a los textos literarios se hace a partir del análisis de las narraciones que destacan el mito, la fábula y la adivinación como un aporte que reafirma lo maravilloso de la realidad literaria de la Isla. Este acercamiento a los textos literarios a partir de la fundamentación de las prácticas mágico religiosas de origen africano en Cuba constituye un nuevo eslabón en el estudio de la figura del negro y de su mundo dentro de la literatura cubana. Este hecho comprueba lo necesario que es el empleo de un nuevo método de estudio que incorpore otros sistemas culturales además del literario.

Esta investigación que aquí se presenta es producto de nuestro interés por el estudio y la crítica de las tres primeras compilaciones de cuentos de tema negro incluidas en el canon literario cubano, así como de sus autores. Para ello cada uno de los autores y sus colecciones son analizados en capítulos independientes.

El quinto capítulo analiza la figura de Rómulo Lachatañeré y sus pioneras investigaciones sobre las culturas afrocubanas, especialmente sobre los mitos característicos de la Regla de Ocha, recogidos en su colección cuentística *¡Oh mio Yemayá!*. Este libro, publicado en Manzanillo en 1938, constituye el primer intento en Cuba por recoger y ofrecer un recorrido profundo por las deidades de las culturas africanas llegadas a Cuba.

El texto de Lachatañeré incorpora narraciones breves, cargadas de una poesía primitiva, en la que se mueven las deidades u orichas más prestigiosas de la mitología africana trasplantadas a Cuba, así como los elementos que las componen. Las diversas narraciones están llenas de encanto

e inocencia y todas presentan una trama que parecen estar desnudas de artificio literario. Lachatañeré logra a través del agrupamiento de las leyendas tomadas "del natural" en torno a cada deidad una verdadera ficcionalización de la sagrada oralidad del patakí (cuento) por medio de una fabulación litúrgica y mágica. Su función fue preferentemente construir con ellos la imagen literaria de dicha oralidad, dentro de un campo que hasta ese momento estaba prohibido por los tabúes propios de la época en relación a las religiones de origen africano sobrevivientes en Cuba. La mayoría de las leyendas recopiladas interpretan y representan, a partir de sus varios tipos (poemáticas, de aventuras, amorosas y de temas sexuales) una nueva manera de hacer literatura en un campo abandonado, retando a su vez, con estas narraciones, al canon cuentístico cubano imperante.

Todas las narraciones se llegan a publicar por la esforzada dedicación de su compilador, ya que él siempre tuvo en mente enriquecer no sólo el caudal de la cultura popular sino de la élite intelectual dentro de la cultura hegemónica.[12] El grupo de historias están insertadas en un mundo mágico-religioso, donde el mito juega un papel fundamental (Cordiés Jackson 110-18) y practican o redescubren aquella corriente cultural que les enlaza al común de todas las gentes, a la vez que se constituyen en una fuente inagotable de la narrativa negra del pueblo cubano, que sirve de estímulo a todos aquellos que posteriormente explorarán ese inmenso mundo, tanto dentro como fuera de los universos ficcionales.

El sexto capítulo toma como segundo ejemplo de comprobación el libro *Cuentos negros de Cuba* (1940) de Lydia Cabrera, donde se analiza la oralidad sincrética de sus narraciones y la

[12] Ver Isidoro Moreno Navarro. "Cultura tradicional y cultura popular en la sociedad moderna", *Cultura tradicional y folklore* y Peter Burke. *Popular Culture in Early Modern Europe.*

manera en que se da la fusión de elementos culturales en el proceso de creación artística. Especialmente se analizará como este texto funde lo blanco y lo negro, las razas y las culturas que constituyen los componentes principales de la sociedad cubana, y cómo estos veinte y un relatos, por reflejar el proceso de transculturación del pueblo cubano, ubican la mitología oral dentro de un modelo que plasma los hallazgos de lo autóctono transformado en arte.

Esta sección profundiza en el análisis de los relatos de la colección para demostrar que a pesar de la diversidad de los lugares de acción, se percibe la constancia de la concepción animista de la realidad tanto como la presencia de los dioses u orichas africanos. Se destaca así mismo el por qué la autora realiza una sinopsis de la vida de las deidades escogidas por ella y cómo las integra a la trama del cuento, junto a la muestra abundante de un ritual lleno de sacrificios y purificaciones que halagan a los dioses o para aplacan la ira o invocan su ayuda y protección.

Este tipo de escritura, que nos abre directamente las puertas al mundo mágico religioso africano se obtiene mediante un proceso de interpretación y refiguración. Ambos procedimientos se apoyan en el proceso del arte de fabular que posee Lydia Cabrera ya que ella crea un universo imaginario por medio del cual sus cuentos llegan a la literatura por la simbiosis del folclore negro a través del lenguaje mestizo y dialectal de los negros criollos con su traductora blanca. Todos los cuentos de la colección son desarrollados en ambientes cubanos, con la incorporación de personajes blancos, criollos y mestizos unidos a personajes animales como aparecen en las tradiciones orales recogidas por folcloristas y antropólogos. También se destaca el porqué del sincretismo de la estructura narrativa de estos relatos en los cuales la autora, una recolectora de narraciones orales, interpreta lo dicho por sus informantes ya que como dice Todorov, “interpretar” es buscar un discurso que responda al enunciante (22). Es así que Lydia Cabrera formaliza e

interpreta ese fluir del hablar del informante con el desarrollo de tramas típicamente africanas con sus estribillos característicos, o con estructuras complejas producto de la tradición oral o con sus adiciones de cuentos independientes.

Por su parte el séptimo capítulo se centra en el estudio de *Cuentos y leyendas negras de Cuba* (1942), colección de narraciones breves recogidas y prologadas por Ramón Guirao. Con estas historias se analiza la cosmovisión poética que ofrecen la oralidad de las veinte historias seleccionadas por el autor por considerarlas representativas del espacio religioso y sagrado de que forman parte. Dada la naturaleza de sus fuentes, Guirao más que "recoger" estos cuentos y leyendas reelabora o retoca el material tomado de labios de sus informantes. Algunos relatos trasmiten y divulgan detalles de los distintos orichas (dioses); los otros son fábulas y leyendas, repeticiones fieles o trasuntos de originales africanos con visibles influencias del medio cubano en que se desarrollan.

Las narraciones que son descodificadas y reelaboradas por Guirao con gran eficacia estética son muestra de un tipo mixto de función casi teatral en que se funden diferentes géneros (música, danza, literatura). Ellas se representan más que se escriben de acuerdo a la manera en fueron oídos y/o reelaborados por el autor que actúa como una especie de director teatral. Estos relatos que usan trozos de música y baile, parecen ser reflejo de ese preciso momento en que se contaron las narraciones por su narrador y estaban siendo cantados o bailados por sus oyentes.

En la mayoría de estos cuentos o leyendas se manifiesta ese hondo carácter participatorio por el preludio de las canciones entonadas por el narrador y coreadas por todos los presentes, como si el contar fuese una buena oportunidad para bailar y cantar. Manera ésta en la que poco a poco se describe la acción del relato y se alterna la recitación y el canto en una agradable y diferente

sucesión artística de trasmitir el discurso, lográndose con ello un texto que a la vez de escribirse es interpretado poéticamente, comprendiendo así el texto como sonoridades, ritmos y elementos visuales: el texto como performance (Zumtor 84). En estos textos después de anotados lo escrito se nombra, se sentencia y se representa en una serie abierta e indefinidamente extensa en el espacio y en el tiempo; en que la tradición los ha combinado y variado, pero aunque llegan a realizarse en forma escrita, no cesan de existir oralmente.

Todas estas narraciones recogidas o editadas por Guirao están repletas de gracia y no pierden en ningún momento el sentido de haber sido formuladas en un discurso poético que como, estrategia discursiva social rememoran la manera en que se contaban las historias dentro de las reuniones ocurridas en África y así se van encajando en el discurso. Guirao recurre siempre al mantenimiento del ritmo, y éste es fruto de la recurrencia de los distintos discursos superpuestos que le imprimen a sus cuentos y leyendas en prosa la fuerza magnética de un poema teatralizado, notable contribución ésta al conocimiento y disfrute de la cuentística de tema negro en Cuba.

A lo largo del análisis de las tres colecciones que se analizan en esta segunda parte se retoman algunos fundamentos teóricos sobre los textos mitológicos y su paso a los literarios, como ocurrió con los de las principales reglas religiosas practicadas en la Isla, que aportaron dioses que llegaron a convertirse en personajes y leyendas religiosas que se transformaron en argumentos contemporáneos. Además se estudia la relación entre la oralidad y la narración corta de tema folclórico que en su momento produjeron Lachatañeré, Cabrera y Guirao para de esta manera establecer la debida distancia que tuvieron esos textos en sus inicios con los canonizados por la ciudad letrada, pero destacándose también desde las nuevas perspectivas literarias como los mismos fueron desde aquellos inicios un cuerpo cuentístico literario culto que sin olvidar la magia

y lo sobrenatural utilizaron los elementos folclóricos de manera diferente. O sea que trajeron la oralidad a la escritura a través de la conversión de dioses en personajes literarios y de leyendas en argumentos contemporáneos en un intento de renovarlos para acercarlos a la "fantástica" realidad cotidiana (Vadillo 12).

De igual manera se muestra como de cierta forma complementaria la oralidad en general y la sagrada en particular fue y continúa siendo un modelo de expresión dentro de la literatura cubana; por lo que ésta junto al discurso popular, sirve como complemento de lo que faltaba y falta, sin que por ello la noción de oralidad tenga que ser vista sólo cómo una manera de subvertir el discurso "letrado" para asumir la propuesta de una auténtica identidad. La fijación por escrito del discurso oral de estas narraciones; desde el momento en que se inscribieron, surgió y continuarán surgiendo como distintas versiones escritas que contribuyeron, contribuyen y contribuirán al enriquecimiento de otros textos orales de referencia, permitiendo de esta manera la coexistencia de la oralidad y la escritura en ámbitos que en un principio fueron sólo orales.

PRIMERA PARTE

DE LA ORALIDAD A LA ESCRITURA

Capítulo I
El pasado africano y la esclavitud

1. Introducción.

Según nos afirma Janheinz Jahn: África es un concepto geográfico y no cultural (*Las literaturas* 13-14). Sin embargo al nombre se le han agregado diferentes adjetivos para precisarlo de una manera más o menos acertada y por ello encontramos denominaciones distintas para los varios ámbitos culturales que conforman esa parte del mundo: África del Norte, África negra o África subsahariana y Agisymba[1]. Para los efectos de mi estudio prefiero usar el vocablo África negra porque dentro de las características y circunstancias que identifican a los miembros de las naciones influidas por el hombre africano y sus descendientes los elementos culturales aportados por el negro africano desde su llegada a suelos americanos se han extendido por casi todo el continente. Esta difusión ha sido excepcional en América Latina y el Caribe, porque "esos fragmentos culturales mezclados con los europeos… y las culturas indígenas conformaron un poderoso mosaico en que lo heterogéneo fue sistema, y lo individual divisa en lo social" (León, *Continuidad* 28).

África, como sabemos, es un continente enorme, con un poco más de treinta millones de kilómetros cuadrados y con cientos de etnias diferentes. Entender su historia es difícil, ya que los testimonios escritos son casi nulos y gran parte de su cultura ha permanecido intacta e incomprendida por la mayoría de los no africanos. En África hay cientos de grupo étnicos

---

[1] Agysimba: territorio y pueblos que habitan la masa de tierra que se extiende al sur de Libia hasta lo desconocido, tierra designada por Tolomeo en su mapa mundi con ese nombre. Ver Janheinz Jahn. *Las literaturas neoafricanas* (22).

diferentes y cada uno de esos grupos posee características diferentes a los demás, en relación con sus rasgos físicos, sus más de diez mil lengua, costumbres, historia y religión. Desde tiempos antiguos, el nombre de África se relacionó con la imagen de tierra calida y llena de sol. Dicho nombre parece venir del latín *aprica* que quiere decir soleado, o del griego *aphriké* que significa sin frío. Justamente de esa tierra de temperaturas altas y abundante humedad y con nativos de raza negra, situada al sur del lugar de asentamiento de los egipcios y que fuera denominada por éstos con el nombre de "Kus" es que comienza el flujo incesante, que durará casi cuatro siglos, en el cual millones de negros africanos, casi desnudos, atraviesan obligatoriamente en barcos negreros el Océano Atlántico para ser vendidos a los colonizadores de América.

Los europeos habían ignorado durante largo tiempo a África, de ella se sabía poco y equivocado. Por ejemplo, hasta el siglo XV se resumía su saber escribiendo sobre los mapas del continente "Ibi sunt leones" (Allí hay leones). Siempre el saber acumulado en Occidente sobre el "Continente Negro" ha estado lleno de mitos, mitos sobre la imposibilidad de su historia científica; sobre la inaccesibilidad de su pasado; sobre la ausencia de escritura y sobre el estancamiento natural de sus pueblos. En fin, la estereotipada idea de un continente "salvaje y primitivo" carente de cultura y educación. Pues para la perspectiva eurocéntrica, "salvaje" era todo aquello que estaba al margen de la cultura y la civilización occidentales. Fue así como los habitantes de esos territorios inexplorados fueron considerados como salvajes: sus formas de vida representaban, para el estado civilizado europeo, el caos, la anarquía y el desorden. Pero en realidad, en África entre los siglos VII y XII se fundaron y desarrollaron grandes reinos que crearon ciudades en cuyos límites se desarrollaban mercados internos. Estos reinos atraían productos agrícolas y ganaderos y poseyeron grandes cortes encabezadas por reyes negros con sus consejos y con ejércitos poderosos, que salvaguardaban los territorios y emprendían acciones de expansión que intensificaban por

momento sus poderes o servían también para indicar su debilitamiento.

Es hoy reconocido que entre los siglos XII y XVI se vivieron los siglos de mayor esplendor del África Negra, pues sus países conocieron un desarrollo vigoroso y equilibrado, regulado por formaciones sociopolíticas integradas en economías fuertes, desarrolladas en varios estados y reinos, como el del Gran Zimbabwe, el Imperio del Congo, de Ghana, de Mali y de Songhay que nada tenían que envidiar culturalmente al resto de las civilizaciones del orbe desarrollado.

En las Américas el proceso histórico de la presencia del africano y sus descendientes, tiene su base en la expansión del colonialismo europeo y en sus formas de incrementar las riquezas: el comercio mercantilista y la "acumulación primitiva de capital", todo ello estimulado con la puesta en práctica de un conjunto de relaciones económicas y sociales basadas en la compra y venta de mercancía humana y en la explotación, tanto de los indígenas como de los africanos. Fue después del encuentro de América con Cristóbal Colón en 1492, en su pretendida navegación hacia el Oriente y su posterior conquista a manos de españoles y portugueses, que la presencia del Nuevo continente repercute en África.

La llegada de europeos a América va a dar un golpe de gracia al África negra con la enorme expansión de la trata esclavista, hecho que duró casi cuatro siglos y cuyas ramificaciones para el continente africano fueron desastrosas. Se abandonó la agricultura; se formaron verdaderos monopolios entre los reyes del litoral occidental; y se llevó a cabo el acarreo masivo de cautivos que, procedentes de todas las regiones, eran entregados para su venta en las factorías de la costa. Como consecuencia del comercio esclavista de casi cuatro siglos, de diez a quince millones de personas fueron arrancadas violentamente de sus lugares de origen con destino al Nuevo Mundo (Klein 25), donde se les obligó a trabajar principalmente en las minas de oro y plata y en las grandes plantaciones de azúcar, tabaco, algodón y cacao.

Esta sangría humana detuvo el progreso y el avance de regiones enteras. África fue entonces despoblada de sus hombres y mujeres en edad productiva, y, al faltar la fuerza de trabajo, sobrevino la ruptura de la unidad tradicional y el espíritu comunitario africano se corrompió (Martínez 33).

La herencia cultural de los pueblos de África en la formación histórica de la cultura cubana es un hecho sustancial e imprescindible para el conocimiento de la diversidad de manifestaciones que hoy forman parte de la cubanidad, devenida cubanía y entendida como identidad cultural cambiante y distinta cualitativamente de sus componentes originales (Guanche, *África* 67). Nunca se conocerá exactamente la cifra de africanos traídos a Cuba durante casi cuatro siglos de esclavitud colonial, desde toda África Occidental y también de África Oriental, tanto de las comunidades con costas como de la profundidad del continente. Pero con el arribo de la población negra procedente de África, se inició un largo proceso de transculturación y de sincretismo religioso que determina el mosaico religioso existente en la Isla, donde ocupan un lugar de especial interés los cultos mágico-católico-animistas y fetichistas, resultantes de los procesos sincrético ocurridos en el país en los pasados cinco siglos. Este fenómeno fue magistralmente apuntado por Fernando Ortiz cuando afirmó que en Cuba existe "un magma de creencias sobrenaturalistas abigarradas traídas por los aluviones étnicos de las más diversas oriundeces". Esto caracteriza "el cuadro realista de la vida étnico-religiosa de Cuba, así en la colonia como en la república, con sus creencias superficiales, a su manera confusas, rutineras, formalistas, ritualizantes, equívocas, comodonas y supersticiosas" (Ortiz, *Historia* 515). Este complejo proceso de transculturación y sincretismo religioso es producto, como toda la cultura cubana, de la amalgama de todos sus componentes étnicos donde, especialmente los europeos españoles (católicos) y los africanos (procedentes de diversas regiones del África occidental y de la región bantú), desarrollan en la isla

denominaciones religiosas con una matriz africana como la Santería o Regla de Ocha (Ocha significa oricha: santo, deidad),[2] el Palo Monte (Mayombe, Kimbisa, Briyumba), y las llamadas reglas Arará y Gangá. Todas ellas influyen notablemente con la dramatización de sus mitos, y el uso de la magia en la solución simbólica a los problemas de la vida inmediata. Por su parte el aspecto narrativo de los textos orales (refranes, leyendas, profecías, proverbios y versos) aportan una lectura, en tanto tipo de escritura que se consolida en "la contextualización y recontextualización de elementos en diversos marcos de referencia, especialmente en el estudio de la literatura afrocubana" al incorporar elementos de otros contexto dentro de la la narrativa de varios autores donde ya no es la "religión afrocubana per se, sino una recodificación de sus signos en lo que se ha dado en llamar el 'afrocubanismo'" (Matibag, *Religión* 84-93).[3]

2. La penetración hispano-portuguesa en África y el tráfico de esclavos a Cuba.

Como sabemos fueron España y Portugal los primeros estados europeos en iniciar la etapa moderna de la esclavitud; no obstante, este régimen de servidumbre no era un fenómeno nuevo para la Península Ibérica: antes de que Colón llegara al Nuevo Mundo, españoles y portugueses

[2] He transcrito *oricha* en castellano y no *orisha,* que es propio del inglés.

[3] Para Alejo Carpentier el término afrocubano es completamente impropio porque el negro se había incorporado desde hacía cuatro siglos; se había incrustado en el mundo del Caribe y ese hombre se había vuelto criollo. "Es decir, todos los nacidos en América fuesen cuales fuesen sus raíces, eran criollos. En consecuencia, hubiera sido más justo decir Folklore Cubano y la música cubana, pero se empleaba la terminología equivocada de afrocubano" (*Entrevistas* 448). El esfuerzo de Carpentier tomó fuerza en otras esferas de las representaciones sociales afrocubanas, cuando se trató de conceptualizar las representaciones religiosas de la Regla de Ocha, Conga o Abakuá como religiones sincréticas y folclorizadas como lo plantean diferentes estudiosos de las religiones afrocubanas, por ejemplo Jesús Guanche quien nos dice: "...esta forma de religión tampoco es hoy afrocubana, sino sencillamente cubana" ("Santería cubana e identidad cultural". *Revista Revolución y Cultura.* 43-46).

estaban familiarizados con la presencia negro africana[4] en su suelo, con la tenencia y negocios de esclavos. La presencia del negro africano en la Península Ibérica data muchos años antes de 1492: desde la Antigüedad los ejércitos formados para la conquista del África del Norte o del Magreb[5] había contado con masas de soldados negros. Así lo hicieron los egipcios como los cartagineses, los romanos, los visigodos y los otros pueblos que posteriormente invadieron y conquistaron aquella región lo hicieron así; y, por supuesto, también los musulmanes en sus campañas militares (Ortiz 1952 b: 239-240). Rolando A. Pérez Fernández en el primer capítulo de su libro *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina* cita las palabras de Fernando Ortiz en una conferencia ofrecida en La Habana (1938). En ella indica que es posible afirmar: "en la Península hubo negros desde su prehistoria, y con los tartesios, con los romanos, con los moros y con los cristianos".

Por su parte, José Antonio Saco, erudito historiador de la esclavitud y el primero en

---

[4] En plenas guerras púnicas, los historiadores latinos empezaron a llamar "afros" – "afriri" - tanto a los ciudadanos de Cartago como a todas las cosas púnicas procedentes de Libia en virtud de un proceso connotativo similar al que indujo a los criollos españoles e indígenas de Mesoamérica de habla hispana a llamar un tanto peyorativamente "yankees" a sus vecinos del Norte, no incluyendo en dicho apelativo a ningún amerindio. Algo parecido pasó en el enfrentamiento entre Roma y Cartago al reservar Roma el nombre de "mauri", "barbari", etc. a los indígenas más o menos levantiscos (Ver Gómez Tabanera, 49).

[5] El norte de Africa o Amazigia es la cuna de los imazighen (sing. amazigh) a quienes llamamos bereberes, personas que descienden de los nativos del norte de África, para distinguirlos de otras aportaciones posteriores (árabes, andalusíes, etc) así como de los mestizos de todas estas etnias. Ellos se extienden por todo el norte del Sáhara desde Marruecos hasta el desierto de Egipto. La presencia de los bereberes se remonta por lo menos a los 10.000 años y la palabra "bereber" viene del latín "barbarus" que a su vez fue tomada del griego, con el significado de "bárbaro", o sea que designaba a los pueblos que rehusaban integrarse a la civilización grecoromana. Por el carácter peyorativo que se le supone al término "bereber" lleva a que algunas personas prefieran utilizar el término propio "amazigh". Por lo tanto se entiende por etnias amazigh las culturas autóctonas del Africa del Norte, tradicionalmente adscritas a nomenclaturas del tipo "camítico septentrional", "afro-asiáticos" o "bereberes" por la historiografía clásica, cuya implantación rebasa ampliamente los límites del Zagreb. Para más información ver: M. A. Roque. *Les cultures del Magreb*.

estudiar la esclavitud africana en América señala que desde el siglo VIII, el territorio que después constituyó España, comenzó a inundarse de negros esclavos y al respecto escribe:

> Cuando los almorávides al mando de Yussuf, conquistaron la España árabe a fines del siglo XI entraron en ella numerosos ejércitos de africanos berberiscos, bajo cuyas banderas, negros marcharon también, siendo digno de recordarse que en la sangrienta batalla que se dio en 1086, a cuatro leguas de Badajoz, en la llanuras de Sagala, llamada entonces Zalaca, Alonso VI de Castilla, fue herido en una pierna por la espada de uno de aquellos negros. (Historia III, 141).

Los mercaderes españoles siguieron entonces el mismo camino de los portugueses. Para fines del siglo XV, África se había convertido en una exclusiva fuente de mano de obra esclava para la península Ibérica. Luego de un período de luchas entre españoles y portugueses por el monopolio del comercio de esclavos en el África Occidental, los segundos se quedaron como los únicos proveedores y ya para 1460 los mercaderes portugueses eran los encargados de abastecer no sólo a Portugal, sino también a España, de esclavos africanos. Saco cita a Ortiz de Zúñiga, analista de Sevilla – año 1474 -, para dar noticias de la vida de estos esclavos negros en España:

> …Eran, en Sevilla los negros tratados con gran benignidad desde los tiempos del rey Don Enrique III, permitiéndoseles juntarse a sus bailes y fiestas en los días feriados, con que acudían más gustosos al trabajo, y toleraban mejor el captiverio, y sobresaliendo algunos en capacidad, a uno se le daba el título de mayoral que patrocinaba a los demás con sus amos, y con las justicias componía sus rencillas, hállase así en papeles antiguos, y acredítalo una cédula de los reyes dada en Dueñas a 8 de noviembre de este año, en que dieron este título a uno llamado Juan de Valladolid, su portero de cámara: "Por los muchos, buenos, e leales servicios que nos habéis fecho, y faceis cada día, y porque conocemos vuestra suficiencia y habilidad y disposición, facemos vos mayoral, e juez de todos los negros, é negras libres e captivos, que están o son captivos, é son captivos, é horros en la M. N. é M. L. ciudad de Sevilla"… (Historia III, 291).

Desde la Edad Media, tanto en la parte musulmana como en la cristiana los árabes, moros o bereberes[6] habían introducido en España la esclavitud negra debido a que estuvo enrolado como

[6] El nombre bereber es despectivo y ajeno al grupo étnico que alude. Bereber es una variante de bárbaro, epíteto que los árabes (tomándolo de los latinos que lo habían "heredado" de los griegos) le adosaron a los pueblos denominados camitas que se encontraron en el Africa noroccidental, la

soldado y como servidor de usos múltiples[7]. Por lo tanto fueron a su vez los árabes quienes "prepararon a los futuros colonizadores del Nuevo Mundo para la vida en las islas tropicales del Caribe, mezclándose una vez más con los africanos esclavos que se trajeron a reemplazar a los aborígenes extinguidos" (Franco, *La presencia* 54).[8] Según Leví Marrero en la época del descubrimiento había en España unos cien mil esclavos, gran parte de ellos negros (80). Por su parte, Ruth Pike asegura que en 1565 Sevilla contaba con 6.327 esclavos de una población total de 85.538 habitantes (345). Pero en América la presencia africana procede casi exclusivamente de la importación de esclavos y la esclavitud entró en América porque España la poseía desde antes de su descubrimiento y porque la llevaron consigo los conquistadores hispánicos junto con la lengua castellana y la religión católica (Castellanos, *Cultura* 19).

En África, como en otros continentes, la esclavitud no era desconocida antes de la llegada

---

"Jezira el Magrib" o "Djezirat el-Mahreb" Isla de Poniente u Orilla de Occidente a decir de los árabes; o sea, el occidente o finis terrae del Islam.

[7] En una de las crónicas sobre la batalla de Las Navas de Tolosa, podemos leer a propósito de la intervención de los negros: "Al- Nasir vino a ocuparla y se sentó sobre su escudo con el caballo al lado; los negros rodearon la tienda por todas partes con armas y pertrechos. La zaga, con las banderas y tambores, se puso delante de a guardia negra... Los infieles los persiguieron espada en mano hasta llegar al círculo de negros y guardias que rodeaban a Al-Nasir, pero los encontraron que formaban como un sólido muro y no pudieron abrir brecha; entonces volvieron las grupas de sus caballos acorazados contra las lanzas de los negros, dirigidas contra ellos, y entraron en filas. Montó Al-Nasir en la yegua y el árabe en su caballo le precedía, rodeados ambos por un fuerte destacamento de negros, a cuyos alcances iban los cristianos... Los negros, que iban delante de él en la guerra y que formaban su guardia, eran 30.000..." Ver Ambrosio Huici Miranda. *Las grandes batallas de la Reconquista durante las invasiones africanas*. Universidad de Granada. Ed. facsímil.

[8] Ver Fernando Ortiz. *Los negros esclavos* que citando a Cayetano Coll y Toste dice: "Los primeros negros fueron traídos desde España por los conquistadores, pues la esclavitud negra fue bastante conocida en la península ibérica, por los árabes especialmente, antes del descubrimiento" (47).

de los europeos, pero, a diferencia de la Grecia antigua, donde el esclavo era asimilado a la categoría de "cosa" y los pensadores, siguiendo a Aristóteles (Política 1,2 y 5), estimaban que la esclavitud es de derecho natural, es decir, conforme a la natura del hombre, en el continente negro el esclavo poseía ciertos derechos cívicos y de propiedad, y existían múltiples procedimientos de emancipación. En general, existía en África una distinción entre los esclavos de casa y los esclavos de guerra, aunque estos últimos, al paso del tiempo, llegaban a forma parte del primer grupo y se integraban rápidamente en la familia que lo poseía.[9]

Ahora bien, el comercio de esclavos organizado e institucionalizado realizado por los europeos, llegó un poco más tarde ya que el inicio de la expansión europea a través del Atlántico se manifestó a partir de 1415 con las sucesivas ocupaciones de las islas Maderas, Azores, Canarias y de Cabo Verde, todas al oeste del continente africano. La motivación de los pasos de estas empresas sistemáticamente organizadas por los portugueses y esporádicamente organizadas por los andaluces de Castilla, estaba en el interés por controlar una vía que permitiera, primeramente, el intercambio con la costa africana y, posteriormente, llegar al Asia.

Fue alrededor del año 1441 que Antam Gonçalvez capturó doce esclavos negros y los llevó a Lisboa para regalarlos al príncipe Enrique. A mediados del mismo siglo XV los portugueses comienzan la búsqueda de un camino al Asia a lo largo de la costa africana; en el año 1443 se inicia el proceso colonizador portugués con dos fines principales: cristianizar el sur de las tierras dominadas por los musulmanes y abrir nuevas fuentes de riquezas. Esta situación se acelera por la labor idealista de don Enrique el Navegante (1394-1460),[10] quien poseía el monopolio de la

---

[9] Aunque hay que destacar que existían etnias en las que el esclavo era desconocido.

[10] Nació en Oporto el 4 de marzo de 1394, tercer hijo del rey Juan I de Portugal (1385-1433) y de Felipa de Lancaster, hermana de Enrique IV de Inglaterra. Fue educado en la literatura, la política

navegación africana de Portugal. Este rey llega a esbozar un programa utópico, según el cual los negros, después de bautizados, tenían que ser devueltos a su país para hacer proselitismo entre quienes habían quedado allí.

En el año 1441 se funda la Compañía de Lagos y luego la Compañía de Arguim, que controlarán, a partir de 1448, el comercio de esclavos africanos.[11] Los portugueses desarrollan un camino a lo largo de la costa occidental africana y para el año 1481 construyen el Forte da Mina, primero en la Costa de Oro. Con el paso del tiempo el comercio es intensificado y, además del oro, comienzan la explotación de otros productos como: la extracción del marfil, las maderas, las pieles y, poco después, los esclavos.

En su afán de fortalecer su incipiente poder mercantil, Portugal comienza a destruir las fortificaciones árabes de la costa oriental del continente africano como un apoyo estratégico para sus embarcaciones que se dirigen a la India. En el año 1502, Vasco de Gama, bombardea la ciudad costera de Kilwa, la más importante de la costa oriental de África; más tarde ataca los puertos de Sofala y Mombaza. Después de la exploración de tierras más al sur y de cultivarse algún tipo de diplomacia con algunos reyezuelos locales, se practica una guerra total; ésta trae consigo la destrucción de ciudades enteras y la deportación y exterminio de los ejércitos que se le rendían.

---

y la guerra.Con veinte años toma parte en la conquista de Ceuta y parece que a partir de entonces surgió en el Infante la idea de acometer la exploración de las costas africanas. Era gran maestre de la Orden de la Orden de Cristo, heredera de la en otros tiempos poderosa Orden del Templete, que trás su disolución disponía de su enorme capital. Este cuantioso patrimonio le permitió dedicarse a promover las exploraciones, desde su castillo en el promotorio de Sagres, muy cerca del cabo San Vicente. La orden de Cristo había sido creada como instrumento de combate contra los árabes y Enrique toma a su cargo la tarea de eliminar el dominio islámico en Africa del Norte y el Cercano Oriente. Tras el ocaso del califato de Bagdad, el poder del mundo islámico pasó a manos de los oslalíes turcos que conquistaron Constantinopla (1453) cortando las rutas de las especies.

[11] Ya en el siglo XV se embarcan anualmente en la costa occidental africana 3.500 esclavos. Ver Luz María Martínez Montiel, *Negros en América* (33).

Castilla, por su parte, no logra organizar una política atlántica pese a que los comerciantes y navegantes andaluces, que habían estado relacionados con el tráfico africano durante el dominio musulmán de su territorio, se mezclaban con los portugueses en su avance por el litoral africano. El interés de Castilla renace después de asumir la Corona los Reyes Católicos y firmarse el tratado de Alcaçovas-Toledo (1479-1480), mediante el cual Castilla reconoce la "ruta portuguesa" y la supremacía de Portugal en África.

Con la rendición de Granada, los Reyes Católicos se deciden a reiniciar la aventura atlántica al suscribir las Capitulaciones de Santa Fe con el navegante de origen genovés Cristóbal Colón el 17 de abril de 1492. La empresa tenía dos objetivos básicos: hallar una nueva ruta comercial hacia el Asia y ocupar y crear factorías castellanas en todos los territorios que, en la nueva dirección, encontrase el Almirante. El tratado de Alcaçovas-Toledo firmado con Portugal desde doce años antes, impulsa a Castilla, desde Canarias, a navegar en una dirección que daría resultados imprevistos. El 3 de agosto de 1492, la expedición sale del puerto de Palos de Moguer y tras una pequeña estadía en Canarias se adentra en el Atlántico para llegar el 12 de octubre, después de 33 días de navegación, a la pequeña isla de Guanahaní o San Salvador. Poco después, el 27 de octubre, arribó a la costa oriental de Cuba. En sus deducciones erróneas, Colón cree encontrarse en Cipango, muy cerca de la Corte del Gran Khan. En su interés mercantil, el Almirante toma notas de los lugares donde pueden establecerse factorías. El 16 de enero de 1493 emprendió Colón el viaje de regreso a España convencido de que había cumplido sus objetivos. Se había producido uno de los sucesos más trascendentales de la historia humana: el encuentro entre dos mundos.

Las relaciones del África negra con América comenzaron de manera efectiva en 1518 cuando el rey Carlos I de España y V de Alemania dio autorización para que cuatro mil esclavos

africanos fueran introducidos en la isla de La Española (Santo Domingo), Cuba, Jamaica y Puerto Rico y terminó en 1879 con un último cargamento del que se tienen pruebas fehacientes, desembarcado en abril de ese año, en la costa sur de Cuba, y trasladado inmediatamente al ingenio azucarero "Jaragua", en las cercanías de Cienfuegos (Moreno Fraginals, *Aportes* 13). Primeramente la colonización del Caribe se limitó durante quince años a la Española, y a su organización como extensión de España. Después, la conquista se extendió rápidamente a Puerto Rico, Jamaica y Cuba y los esclavos africanos no se hicieron esperar. Los primeros que desembarcan en estas islas procedían de España o Portugal, pero pronto se les empezó a enviar directamente desde las costas de Guinea, con destino a las plantaciones y a las minas. Sin embargo, la presencia negra no es privativa del mundo caribeño insular. La esclavitud puso a diferentes regiones de América en contacto con la raza negra y donde quiera que hizo acto de presencia, de manera forzada o voluntaria, dejó su huella imperecedera en la formación del perfil americano.

A medida que van creciendo las estructuras productivas y el espíritu capitalista va impregnando a los pueblos de América, se multiplica enormemente la cantidad de esclavos negros. En el área del Caribe, la sociedad fundó y desarrolló su vida, sobre los pilares de la institución esclavista. No hay constancia de que antes de 1501 se hayan pasado negros a América, pero es probable que alguno haya ido acompañando a su dueño. El primer documento oficial, en el que se admite el traslado de los africanos a las Indias, lo encontramos en las *Instrucciones* que se dieron, el 16 de septiembre de este mismo año, al Comendador Nicolás de Ovando, cuando, al ser nombrado primer Gobernador de las nuevas tierras, se le indicó que:

> "abeys de facer en las islas e Tierra Firme del mar oceano...«Item, por quanto Nos, con mucho cuidado abemos de procurar la conversion de los yndios a nuestra Sancta Fe Catholica, e, si alla fueren personas sospechosas en la fee a la dicha conversion, podrian dar algun ympedimento, non consentireis nin dareis logar que alla vayan moros nin xudios, nin

> erexes, nin reconcyliados, nin personas nuevamente convertidas a nuestra fe, salvo si fueren esclavos negros u otros esclavos que fayan nascido en poder de cristhianos, nuestros subditos e naturales...” (Saco, *Historia* 95).

José Antonio Saco, plantea que la reglamentación de los negros arranca cuando los Reyes católicos le dan a Ovando las anteriores instrucciones en las que se insistía en que los indios fuesen tratados no como esclavos, sino como hombres libres, vasallos de la Corona, por lo que le recomendaron que impidiese la inmigración de esclavos moros y que, en cambio, estimulara la de los negros siempre que fueran nacidos en poder de cristianos. Esta insinuación debió surtir un efecto inmediato y, sin que nos sea posible saber la cantidad de africanos que pasaron ni su forma de introducción, nos encontramos poco después con una respuesta del Rey, a otra carta de Ovando, en la que le obligaba a suspender el envío de africanos: “En quanto a lo de los negros esclavos que dezis que no se envien alla, porque los que alla avia se han huydo, en esto Nos mandamos que se faga como lo dezis...” (Academia de la Historia s.p). El texto es lo suficientemente claro como para indicarnos que la primera remesa de negros que, según las *Instrucciones*, se envió como ayuda a la conversión de los indios, se saldó con la primera fuga y la aparición embrionaria del fenómeno del cimarronaje. Pero a pesar de la huida, y una vez muerta la reina Isabel (26 de noviembre de 1504), Fernando el Católico tomó en sus manos los asuntos de las Indias y se dispuso, tras un *Memorial* enviado por Ovando con fecha del día 15 de septiembre de 1505, a autorizar el traslado de esclavos.

Según Saco, este mismo año el propio Rey dio orden de mandar diecisiete negros a la Española para el trabajo en las minas. De ser así éste sería el primer contingente conocido, aunque no se ha encontrado la documentación que lo acredite. Sin embargo, sí se autorizó un envío

superior, pues en cédula dirigida más tarde a los oficiales de la Casa de Contratación, respondiendo a sus peticiones, se puede leer lo siguiente:

> "Ya sabeys que vos enbie a mandar que enviasedes a la dicha ysla española cierta cantidad de esclavos y plata labrada, y hasta agora no he sabido sy lo aveys fecho, por ende yo vos mando que sy no lo aveys enbiado lo enbieys lo mas brevemente que ser pueda o me escribays como no sea fecho..." (Saco, *Historia* 95).

Y un año más tarde, tenemos la precisión del número y la intención del Rey de mantener a toda costa la entrada de esclavos cuando dice:

> "en lo de los esclavos y plata labrada, ya por otra mi carta avreys visto que vos enbie a mandar que enbiasedes cinquenta esclavos para lo de las minas aquellas; se enbien luego y demas dellos otros cinquenta para vender, porque my voluntad es que se enbien en nuestro nonbre fasta en numero de doszientos esclavos y que se vayan poco a poco y lo mas presto que ser pueda..." (Academia de la Historia Doc. 47).

Cuando Carlos I llegó a la Corte española, la demanda de esclavos negros para la colonización de América era una necesidad que los colonos se apremiaban a exigir a la Corona, sobre todo una vez que se había prohibido reducir a los indios a esclavitud y los abusos de los españoles habían diezmado su número. La insistente demanda de negros y el beneficio económico que podían suponer para la Hacienda Real, inclinaron muy pronto al Emperador a desarrollar y a aumentar el tráfico esclavista. Se encargó entonces a la Casa de Contratación un estudio previo sobre el número necesario de esclavos, y ésta estimó una cantidad de cuatro mil para la isla de la Española, San Juan, Cuba y Jamaica. Las Casas describe así los hechos:

> "Así como vino esta respuesta, no faltó quien de los españoles, por ganar gracias, dio el aviso al gobernador de Bressa, que era un caballero flamenco, según creo muy principal, que el rey había traído consigo y que era de su Consejo, que pidiese aquellas licencias por merced; pidióla, y el rey luego se la dio, y luego ginoveses se la compraron por 25.000 ducados y con condición que por ocho años no diese otra licencia el rey alguna"(Academia de la Historia Libro III, Cap 102).

Parece ser que la primera licencia o asiento de negros que otorga Carlos I es en agosto de 1518, en beneficio del Duque de Bresa. Se autorizaba por ella la introducción de 4.000 negros a las Indias Occidentales durante un período de cuatro años.[12] Con posterioridad se concedieron otros asientos por los que se autorizaban a traficantes genoveses, portugueses y españoles a transportar esclavos hasta las Antillas a partir de Sevilla, Lisboa, las Islas Canarias y de diferentes factorías que rodeaban el continente africano.[13] Aunque hay que destacar que la introducción ilegal comenzó casi al mismo momento y la cantidad fue en aumento a lo largo del siglo XVI según se acrecentaba su demanda, la subida del precio de las licencias y la intervención extranjera. Por ejemplo en 1526, llevaron de Cabo Verde a Cuba 154 negros, cuando sólo tenían permiso para ochenta. Estas operaciones llegaron al conocimiento del monarca, que escribió al presidente y oidores de la Audiencia de La Española:

---

[12] El 12 de febrero de 1518, el rey concedió licencia (o asiento) para el comercio de esclavos a dos súbditos alemanes, Heinrich Ehinger e Hieroninus Sayler, representantes de los Welser, los cuales, junto con los Fugger (Fúcar), dominaban el tráfico financiero español. Ver André Kedros, "La trata de esclavos y sus rutas" (30).

[13] El concepto de asiento coincide con el de la licencia en el aspecto de la compra, y con el de la capitulación en la base contractual. En él se perfilan dos aspectos fundamentales: la delegación de la autoridad real y la exclusividad. Las concesiones de asiento después de haberla tenida los alemanes fue hecha a favor de una compañía genovesa (1516) y puede decirse que hasta 1640 fueron sus beneficiarios exclusivos, sustituidos a partir de entonces fueron los neerlandeses los que explotaron este monopolio hasta 1695. Apenas subido al trono, Felipe V lo concedió a la Compañía real de Guinea (1701), empresa comercial francesa en la que tenía intereses su abuelo, Luis XIV. Una de las concesiones más importantes fue obtenida Gran Bretaña en la Paz de Utrech (1713), que se arrendó a la South Sea Company (Compañía del Mar del Sur). Los ingleses se comprometían a enviar a América un total de 144.000 negros en 30 años, a razón de 4.800 por año. El tratado autorizaba a la compañía a introducir las mercancías necesarias para el sustento de los negros en los puertos de desembarco: amparados en esta cláusula, los ingleses desembarcaron y vendieron gran cantidad de mercancías de primera calidad, que no estaban destinadas al consumo de los esclavos negros. El acuerdo de la Compañía del Mar del Sur fue renovado en 1748, por el tratado de Aquisgrán; pero en 1750 el soberano británico abandonó el derecho que había obtenido, mediante una fuerte compensación económica.

> "...sepades que nos somos ynformados que muchas personas syn thener de nos licencia y facultad para ello han pasado y pasan a esa isla muchos esclavos negros secreta e ascondidamente, e otros so color de algunas licencias nuestras que tienen, pasan muchos mas de los conthenidos en las dichas licencias yendo y pasando contra lo que por nos esta proybido y mandado cerca de lo suso dicho por nos defraudar los derechos que dellos se nos deven..." Academia de la Historia Doc. 85).

En el año 1509 Diego Colón, el nuevo virrey de La Española, decide enviar a Sebastián de Ocampo a circunnavegar las costas cubanas, hecho que además de despejar el error de Colón, informó de la población pacífica de la Isla, de las buenas tierras y de sus magníficas bahías. En el caso particular de Cuba los objetivos iniciales del desembarco castellano no parecen ser los de penetración y ocupación del territorio. De primer momento, Diego Velázquez, teniente de virrey de La Española, llegó a la Isla con órdenes de crear un enclave que permitiese satisfacer las necesidades de fuerza de trabajo en La Española. De igual forma, debía constatar la existencia de oro y la manera de obtenerlo y buscar las formas de organizar asentamientos en la Isla como una manera de lograr la captura de indios, debido a la rápida extinción de los mismos en La Española.[14]

En 1513, Diego Colón es sustituido como virrey de La Española, y a Velázquez se le nombra gobernador de Cuba con la facultad, entre otras, de fundar villas y efectuar repartimiento de indios. Lo más característico de la primera fase colonial en Cuba (1510-42) es la presencia de aborígenes como principal fuerza productiva y su rápida extinción debida a la acción violenta para someterlos (dispersiones de poblados, traslados de lugares). A la matanzas indiscriminadas y a las enfermedades como la viruela, el sarampión, el mal de pián y, fundamentalmente, las afecciones bronco pulmonares, todas desconocidas en América y para las cuales el indígena no tenía la

[14] Así lo demuestra una carta dirigida a Diego Colón fechada en junio de 1510, donde se dice: "debeys de pensar si faciendo una población en Cuba a la costa, se podrían de ally embarcarse los crystianos con los yndios para venir a coxer oro a las minas de la Española". Ver Carlos Venegas Fornías. *Dos etapas de colonización y expansión urbana* (15).

inmunidad del europeo) además de otros factores sociales, sicológicos y culturales que motivaron no sólo que los indios murieran masivamente sino que perdieran el interés por la vida y llegaran al suicidio (Pérez de la Riva 61-70).

La importación de los negros llevados a Cuba y a las otras Antillas fue motivada por el fracaso de las encomiendas con mano de obra taínas. Como consecuencia, se hizo imprescindible que los colonizadores españoles sustituyeran la fuerza laboral indígena por otra. El creciente interés de los capitalistas europeos por la explotación del oro, el azúcar y otros productos, eran mucho más importantes que los métodos que se usaban para alcanzar las ganancias. El sistema de esclavitud de africanos fue pensado entonces para que viniese a ser un complemento o una sustitución de la mano de obra indígena. Desde el principio, la presencia del negro estuvo unida a un tipo de esclavitud abierta e individual, manifestación esta que difería de la encubierta y colectiva del aborigen; aunque cada vez que se pudo se extendió la primera a estos últimos. La esclavitud del negro era parte de la institución establecida en Europa, antes del descubrimiento, particularmente en España y Portugal.

En Cuba, desde los primeros años de la colonia, en cantidades incrementadas con el desarrollo de la agricultura, se importaron esclavos de África. Fernando Ortiz citando la *Historia de las Indias* de Bartolomé de las Casas nos dice que en el año de 1517, le pidió a la Corona la introducción de algunos africanos para aliviar el trabajo de los indios.

> Y porque algunos de los españoles desta isla dijeron al clérigo las Casas, viendo lo que pretendían y que los religiosos de Sancto Domingo no querían absolver a los que tenían indios, si no los dejaban, que si les traían licencia del Rey para que pudiesen traer de Castilla una docena de negros esclavos, que abrirían mano de los indio, acordándose desto el Clérigo dijo en sus memoriales que les hiciesen merced a los españoles vecinos dellas de darles licencia para traer de España una docena, más o menos, de esclavos negros, porque con ellos se sustentarían en la tierra y dejarían libres los indios.
>
> Este aviso, de que se diese licencia para traer esclavos negros a estas tierras, dio

> primero el clérigo Casas, no advirtiendo la injusticia con que los portugueses los toman y hacen esclavos, el cual después de que cayó en ello, no lo diera por cuanto había en el mundo, porque la misma razón tuvo por injusta y tiránicamente hechos esclavos, porque la misma razón es dellos que los indios. (Ortiz, *Contrapunteo* 300-301).

Si bien, según Saco, ya antes habían sido traídos negros a la Isla. Según señala el notable intelectual cubano en su *Historia de la Esclavitud*, fue en 1512 que se registró el primer documento en el que se autorizaba la entrada de negros esclavos.[15]

La importación de los esclavos en los siglos XVI, XVII y parte del XVIII fue ejercida exclusivamente por la administración colonial española, pero el Real Decreto de 28 de febrero de 1789, al aprobar la libertad de comercio de esclavos, lo alentó y promovió. Este documento señala:

> Todo vasallo mío, avesindado o residente en España, o Indias, podrá pasar en embarcación propia, o fletada a su cuenta, á comprar Negros á cualquier parage donde haya mercado (...) Se gratificará por las Rs. Cajas á razón de cuatro pesos por cada negro a los Españoles que los introduscan de buena calidad en los citados Puertos de su cuenta en embarcaciones Nacionales, para que sirva de estímulo al comercio, y proporcionar por este medio la abundancia (Pichardo 160).

El exterminio de la población nativa, el auge económico y la necesidad de mano de obra, provocaron, con el transcurso de los años, la entrada al país de millones de negros africanos de diversas etnias. Si nos olvidamos de los primeros grupos citados por Saco y Ortiz y sólo nos remitimos a las fechas dadas por Moreno Fraginals 1518 y 1873 tenemos que durante 355 años de comercio esclavista entraron a la Isla, africanos de diferentes grupos étnicos procedentes de una extensa zona del litoral africano y de las regiones cercanas a éste.

Como dijimos anteriormente, citando a Saco, la importación de esclavos debió de empezar en Cuba a raíz de la conquista y supone que cuando la expedición de Diego Velásquez (1511-12),

---

[15] Ver José Antonio Saco. *Historia de la esclavitud de la raza africana en el Nuevo Mundo y en especial en los países hispanos* (95).

o poco después, ya habían sido traídos esclavos negros (Ortiz, Los negros 46). Casi todos los negros llegados a la Isla vinieron desde la faja paralela a la costa occidental del África sub-sahariana, aproximadamente desde el norte de Senegal al sur de Angola. Eran agricultores y fueron en su gran mayoría destinados a las faenas agropecuarias.

El trabajo esclavo fue utilizado primeramente, por campesinos de origen peninsular (canarios y de las zonas norte de España) dueños de pequeñas fincas o estancias (vegas, especializadas en el tabaco y sitios dedicados a la producción de alimentos) que usaban en proporciones mucho menores que a partir del siglo XVI que comienza a establecerse el sistema de plantación para la explotación de la caña de azúcar. Por lo que el tabaco y azúcar formaron el famoso contrapunteo[16] de la agricultura cubana: el primero significó el trabajo libre, aunque poseedor de esclavos, y la pequeña propiedad agraria; la segunda, la esclavitud y el latifundio. A fines del siglo XVI aparecieron en la isla los primeros ingenios azucareros, que dos siglos después serían su sostén económico. El reclamo de fuerza de trabajo de la naciente y prometedora industria fomentó la introducción de muchos esclavos africanos, de esta manera se sentaron las bases para el posterior desarrollo de la plantación azucarera,[17] de mayor desarrollo en el occidente de la Isla

---

[16] La historia de Cuba está construida sobre la importancia de dos de sus más característicos productos: el tabaco y el azúcar, elementos que traspasan la economía y llegan a marcar la propia identidad de una isla que tuvo y tiene la clave estratégica de su situación geográfica. Ver Fernando Ortiz. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*.

[17] Francisco A. Scarano afirma que la plantación azucarera esclavista de las Antillas remonta sus orígenes a las primeras exploraciones portuguesas y castellanas a lo largo de la costa occidental de África en el siglo XV. Según este autor, el negocio esclavista en estas costas recibió un fuerte estímulo con la creación del complejo azucarero portugués-canario. El impulso de la producción estimuló el consumo de azúcar en Europa y amplió las fincas azucareras en territorios como Madeira, Sao Tomé y Canarias, experimentos que constituyeron las primeras plantaciones esclavistas y el antecedente de la gran plantación caribeña (Ver "Estructura de la plantación azucarera esclavista", *Del Caribe* (16-17).

y siempre al servicio doméstico de las familias de la sacarocracia[18] criolla. Ello contribuyó a la significativa concentración de la población de origen africano en el área rural, de esta zona del país.[19] Según Fernando Ortiz, a Cuba llegaron procedentes de África, negros de ochenta localidades distintas; aunque los grupos predominantes fueron los yoruba o lucumí, los congos y los carabalí (Ortiz, *Origen* 225-47). Con estos esclavos, entraron elementos de diferente origen etnocultural y se inició un largo y no deliberado proceso de integración.

La gran cantidad de esclavos provenientes de las diferentes etnias africanas no constituyó en Cuba una unidad cultural, sino una especie de mosaico. El esclavista, de manera intencionada, tenía mucho cuidado a la hora de constituir sus dotaciones, pues agregaba hombres de diferentes regiones africanas, con idiomas o formas dialectales y creencias distintas e inclusive con sentimientos de hostilidades mutuos que eran creados y cultivados por los negreros para facilitar la labor divisionista necesaria, primero en las cacerías esclavistas y después en Cuba, animadas por amos y mayorales, además de crearse dos nuevas categorías opuestas: africanos y criollos (Moreno Fraginals, *El Ingenio* 8) fomentándose así un enorme obstáculo para la constitución de un cuerpo

---

[18] Palabra original de José Frías utilizada en su *Examen del proyecto de colonización de la Isla de Cuba* para definir un grupo económico, pero es Manuel Moreno Fraginals quien la dota de una connotación socio-política.

[19] El sistema plantacional en Cuba, en su forma más aguda de desarrollo, sólo duró, más o menos, la primera mitad del siglo XIX y constituyó un tipo especial dentro del sistema de plantaciones: ni se estableció originariamente a la par de las Antillas inglesas y francesas en los momentos iniciales de su historia, ni fue totalmente idéntico a aquellos. Se levantó sobre una estructura esclavista de carácter patriarcal y semifeudal; ésta había evolucionado de manera notable en casi tres siglos de desarrollo amparado en la tradición legal y religiosa. Desde el punto de vista territorial, el sistema plantacional azucarero sólo funciona efectivamente en este período en la mitad occidental de la Isla, alrededor de los grandes centros exportadores de la Habana y Matanzas. El Centro y el Oriente – más de la mitad del país – permanecen básicamente fuera de esa expansión hasta después de la Guerra de los Diez Años, cuando la esclavitud es abolida. Ver Jorge e Isabel Castellanos *Cultura afrocubana . El negro en Cuba, 1492-1844* (160).

social homogéneo y solidario que ayudara a la integración del grupo negro africano. Este conglomerado humano se vio entonces en medio de una lucha cotidiana con los amos: éstos trataban de llevar a cabo su programa de asimilación y deculturación.[20] Por otro lado, los esclavos, decididos a no perder totalmente sus raíces, trataron de convertir el proceso deculturativo en un mecanismo de parcial aculturación mediante el clandestinaje de sus valores originarios. A pesar de tener todas las posibilidades de perder la batalla, los negros esclavos transformaron ese proceso deculturador en un proceso de integración donde todos (amos y esclavos) asimilaron elementos de sus contrarios. Este hecho provocó un gran impacto en la sociedad colonial, pues, junto con el aporte de su fuerza de trabajo en las plantaciones, los esclavos también trasladaron con ellos sus dioses, sus creencias y su folklore (Bastide, *Las Américas* 28). Todo ello se fusionó mediante el complejo proceso de transculturación que conformó las bases de la nacionalidad cubana. La presencia del africano en la composición étnica del pueblo cubano se hizo más notable a partir del incremento de la producción del azúcar a todo lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX. Estos hombres y mujeres, adultos en su mayoría, arrancados a la fuerza y forzados a aprender un modo de vida totalmente diferente al suyo fueron obligados a adaptarse después a su nueva condición de esclavos y a los diferentes moldes sociales que la decadente sociedad feudal y pre-capitalista vigentes en la Cuba colonial les imponía. El choque cultural para estos hombres fue tremendo, por lo que muchos de ellos, sin poder hacer nada, tuvieron que acomodarse sin querer, al sistema de servidumbre y servir a sus nuevos amos, aunque otros, no pudiendo resistir optaron por el suicidio

[20] Según Manuel Moreno Fraginals es el proceso consciente mediante el cual, con fines de explotación económica, se procede a desarraigar la cultura de un grupo humano para facilitar la expropiación de las riquezas naturales del territorio en que está y/o asentado para utilizarlo como fuerza de trabajo barato, no calificado. Ver "Aportes culturales y deculturación" *África en América Latina* (14).

o por huirse al monte a vivir ocultos como cimarrones o en palenques, donde a manera de verdaderas "repúblicas independientes" reorganizaban a la vieja manera africana su forma de vida trastocada por la esclavitud.

El barracón como lugar de concentración de la dotación, produjo un interesantísimo proceso de conflictos y acercamiento interétnicos, ya que las grandes concentraciones esclavas jamás se integraron con africanos de un mismo origen tribal o cultural. Lázara Menéndez afirma al respecto que: el barracón como núcleo de disímiles yuxtaposiciones culturales y de casi o ninguna comunicación interpersonal (interdotación en razón de intereses económicos de los amos y diferencias lingüísticas entre los esclavos), no fue un ambiente adecuado para la consolidación de un sistema de creencias (*Rodar* 175). Pero, a pesar de todos los conflictos, diferencias o las tiranteces existentes de las que habla Esteban Montejo en *Biografía de un cimarrón*, [21] el contacto de los diferentes grupos ayudó a un reforzamiento cultural y religioso que permitió, en particular, una integridad de los poderes simbólicos de cada religión. Esos grupos diferentes, como dijimos antes, lograron en su proceso de selección y asociación, de síntesis y reinterpretación de lo arcaico, de absorción y reelaboración de otros elementos nuevos, conformar con sus sincretismos un medio original de persistencia de la estructura básica negro-africana en América. Se debe destacar que los diferentes grupos aunque fusionados son distintos y específicos entre sí, debido a la casi perfecta integración, reorganización y aclimatación de los sistemas místicos y simbólicos traídos como herencia por los negros esclavos en su diáspora al Nuevo Mundo. El mismo Montejo nos dice refiriéndose a dos de las reglas religiosas afrocubanas: la diferencia entre el congo y el lucumí es

[21] Según Esteban Montejo había más tirantez todavía. Por ejemplo entre el congo judío y el cristiano no había compaginación. Uno era bueno y el otro malo… El lucumí y el congo no se llevaban tampoco. Tenían diferencia entre los santos y la brujería. Ver Miguel Barnet, *Biografía de un cimarrón* (33).

que el congo resuelve, pero el lucumí adivina (31-32) pues no existe aún una nueva religión, un todo diferenciado de las religiones que les dieron origen. Hay una alteración o adición de creencias, cada una de ellas con sus propios valores y estructuras, practicadas por separado en locales adecuados (Dos Santos 113-14). Por otra parte, en el ámbito urbano y con el pasar del tiempo y siempre a conveniencia del amo, se le permitió a los negros africanos organizarse de acuerdo a sus respectivas naciones en sociedades de socorro y se crearon cofradías y Cabildos de Nación[22] que agruparon a africanos libres y esclavos provenientes de una misma comunidad étnica o "nación". Estas asociaciones fueron concebidas por la metrópolis española con el fin de ejercer un mayor control sobre la población de negros y mulatos a la vez que perseguían continuar con los mecanismos de deculturación para impedir la cohesión interétnica. Estos cabildos de negros constituyeron en el siglo XVIII una "institucionalidad" basada en la procedencia etnocultural y tuvieron una repercusión trascendental en las instituciones sociales y religiosas de los negros.[23] Creyeron las autoridades coloniales que los cabildos serían reuniones de vecinos a la usanza europea, casas de segregación para quienes habían sido secuestrados de las diferentes naciones africanas, por lo que se autorizaron con reserva celebraciones de bailes y toques de tambores, sin

---

[22] El cabildo fue como afirmara Ortiz, "...una reunión de negros y negras bozales en casas destinadas al efecto los días festivos para tocar sus atavales y tambores y demás instrumentos nacionales".Ver Fernando Ortiz, "Los cabildos afrocubanos". *Etnia y Sociedad*. (54).

[23] De antemano aclaro que la utilización en estas páginas del vocablo "negros" no posee ningún propósito prejuicioso, ninguna intención discriminadora. La palabra "negro" puede tener connotaciones negativas en muchos contextos, pero también se utiliza afectuosamente como en Cuba. Por ejemplo, se llaman "negritos" a los niños sin importar su color, y entre esposos a veces "mi negro" o "mi negra" como expresión de cariño. Además, el movimiento de la negritud reinvindica el sentido del término "negro" como manifestación de orgullo y especificidad cultural. El término "negro" engloba aquí tanto a los africanos como a sus descendientes nacidos en América, con la diversidad de los modelos y conjuntos de rasgos culturales y genéticos, heredados y nuevos, y reelaborados en los contactos y contextos sociohistóricos del Nuevo Mundo.

comprender la madeja religiosa que se tendía cruzando el océano, juntando sacramentos y devociones en las nuevas liturgias nacionales que fueron surgiendo. Su auge, permitió, aunque en condiciones diversas, las prácticas religiosas y culturales de cada grupo.

> A través de ellos continuaron los ritos, los bailes y las tradiciones que a la vez que recuperaban la cultura originaria africana se diferenciaban internamente entre sí y ante las instituciones de la sociedad colonial, participando de esta manera en la regulación con que se produjo la mezcla de culturas que dan origen a la nacionalidad cubana (Alé Mauri, *Variaciones* 5-9).

Pero estas asociaciones, auspiciadas por el gobierno colonial como práctica divisionista entre la población negra, se constituyeron en verdaderos centros de conservación de las tradiciones africanas. Pese a los objetivos del poder colonial, los cabildos desempeñaron un importantísimo papel en la reconstrucción e integración al medio cubano de los valores culturales propios de los diferentes grupos africanos que llegaron a la Isla dentro del entorno de la ciudad. Estas organizaciones fueron, por lo tanto, mucho más que sociedades de recreo, pues se convirtieron en un especial reservorio de tradiciones y en un núcleo que favoreció interacciones y cambios culturales. Según la profesora e investigadora Lázara Menéndez, la existencia del cabildo ayudó a la vinculación de la población negra esclava con la negra criolla libre, sobre todo en las regiones de La Habana y Matanzas, pues en el cabildo confluyeron los negros, desde los esclavos hasta los que representaban un sector diferente (*Rodar* 182).

Producto de la esclavitud los africanos se mezclaron, se amalgamaron y convirtieron primeramente sólo en negros y así inmersos y mezclados se logra ese crisol de razas que constituyó el proceso violento, desgarrador y, sobre todo, obligado de la cubanización, porque en aquellos navíos no sólo vinieron los negros esclavizados, encerrados y encadenados, sino que vinieron con ellos sus concepciones filosóficas, creencias, religión, ética, costumbres y ansias, elementos que se

fundieron y empezaron a conformar el valioso legado que produjo “un huracán cultural, al cual se le fueron introduciendo otros elementos esenciales para la conformación de nuestra cultura a lo que el sabio cubano Don Fernando Ortiz denominó ajiaco cultural” (de Souza Hernández, *El sacrificio* 8).

3. El lugar de origen de los principales grupos negros de Cuba.

Para estudiar el aporte de los africanos a la cultura popular cubana es preciso ocuparse del problema de la procedencia de los esclavos. Este problema no es tan fácil de resolver, porque las estadísticas no mencionan sino muy esporádicamente el origen de los negros importados. Aunque sobre los lugares de procedencia de los esclavos africanos, dicen expertos demógrafos de Cuba, como Enrique Sosa Rodríguez:

> La trata negrera con puertos cubanos comprendió una extensísima área costera, con mayor o menor penetración hacia el interior continental del África Occidental; desde los límites norteños del Senegal descendiendo por las tierras conocidas entonces por Guinea superior y Guinea inferior, pasando por Cabo Verde, Gorea y Sierra Leona hasta alcanzar los ricos enclaves abastecedores de la Costa de los Granos, Costa de Marfil, Costa de los esclavos y Ríos de Aceite y, aún más al sur, ya en pleno territorio bantú, hasta el Camerún, el Congo y Angola (*Los ñañigos* 23).

Dentro de este dilatado territorio geográfico, los africanos traídos a Cuba, en su mayoría, pertenecían a un área geográfica específica: el litoral del África occidental, desde la zona subsahariana hasta el sur de Guinea, lugar conocido por los árabes como Bilan-as-Sudan (la tierra de la gente negra). Es de esta área de inmensos bosques tropicales y habitada por diversas etnias, que vinieron a Cuba, como a otros lugares de América, culturas que si bien poseían cierta individualidad, por otro tenían un fondo común que les otorgaba cierta unidad. En esta zona la sociedad rural tenía y tiene como base la familia: ésta comprende todos los descendientes de un

ancestro, al cual veneran como a un dios.[24] La familia puede llegar a ser muy numerosa y convertirse en un clan y la alianza de varios clanes formar una tribu. La autoridad la ejerce entonces el descendiente más anciano del ancestro: para tomar decisiones importantes. Éste consulta al consejo, integrado por personas con experiencia. Pero no debemos olvidar que, aparte de esta población rural que vivía en tribus o poblados, existía otra que, en algunos momentos de la historia africana, vivió dentro de reinos e imperios que surgieron y desaparecieron. Estos singulares estados poseyeron notables construcciones defensivas y ciudades en cuyos límites se desarrollaban mercados internos, que atraían productos agrícolas y ganaderos, los cuales ayudaban a mantener cortes encabezadas por reyes negros encargados de legislar y organizar poderosos ejércitos. Estos ejércitos fueron el respaldo con que estos reinos emprendieron las acciones expansivas que intensificaron su poder o indicaron la hora de su debilitamiento.

El África occidental del sur del Sahara, en la época inicial del comercio esclavista con América, presentaba ya, como dijimos, estructuras sociales y políticas complejas, y es sabido que muchas denominaciones étnicas llegaron a las costas de América. Pero a pesar de ello las etnias negras en Cuba se hallan conformadas por cuatro culturas fundamentales conocidas como yoruba o lucumí, cultura arará del antiguo Dahomey, grupos congos o bantúes y cultura carabalí y en menor medida aparecen grupos de mandingas, minas y gangás.

A. Yoruba o lucumí.

En el caso particular de Cuba, una de las más importantes etnias entrantes por el desarrollo

[24] Según Mazisi Kunene en el mundo africano la familia es un fenómeno social omnicomprensivo que abarca a un gran número de individuos a los que suele unir una común ascendencia. Ver "Shaka el grande" (19).

de su cultura original y su aporte cultural, fue la Yoruba.

El territorio yoruba abarca la zona de África occidental bañada por el océano Atlántico.[25] Los yorubas, uno de los principales grupos étnicos de Nigeria, desarrollaron su expansión por todo este territorio entre el siglo VIII o principios del siglo IX, creándose, desde esta fecha hasta el siglo XIX, sus principales reinos: Owu, Ijebu, Popo, Egba, Sabe, Dassa, Egbado e Igbomina; dieciséis principados como Ekiti, Owo y Ondo; y un gran imperio que fue Oyo. Alrededor del siglo XI hacia el sur, en la zona de la selva tropical, se desarrollaron una serie de ciudades-estados,[26] cuyo elemento más notable de unión fue su uniformidad cultural. Estas ciudades-estado formaban parte de esos reinos centralizados; entre ellos, Ile-Ifé se reconoce universalmente como el más importante. Los yorubas se establecieron hacia el siglo XI y nunca tuvieron unidad política: su único vínculo era su etnia.

---

[25] En el territorio al suroeste de la costa de la actual Nigeria, comprendido entre los ríos Níger, Kaduna y Benué, se vieron florecer numerosos reinos ya desde mediados del primer milenio antes de Cristo. Así culturas como las de los Jos, Nok, Ugedi, Bwari, Jemaa, y Kutofo (500aC - 200dC) dejaron numerosas huellas de arcilla que se han hecho famosas por su belleza y sobriedad.

[26] Para diferentes historiadores la definición político social del estado yoruba no ha llegado a tener un consenso definitivo. Algunos de ellos plantean que son Ciudades-Estados mientras otros que son regímenes feudales. En realidad los estados yorubas presentan características tanto de una como de otra. Si bien es cierto que para algunos el Imperio de Oyó se comporta como una Ciudad-Estado, también es cierto que el resto de los reinos poseen una relativa autonomía político social con respecto a Oyó, por lo que más que Ciudades-Estados son vistos como monarquías limitadas del territorio yoruba; siendo Ilé-Ifé la ciudad más importante.

Muchos autores africanos consideran que el fundador de los yorubas fue Odudua.[27] Los yoruba todavía se refieren a ellos mismos como "los hijos de Odudua". Existen numerosas historias acerca de este personaje, considerado como el *alofen akoko* (el señor que vive en el castillo o el primer rey), es conocido también como *Iduwa*, el que tropezó con la fortuna cuando se dejaba llevar por la aflicción y el pesar (de Souza Hernández, *Los Orichas* 293). Según algunos mitos, se le considera tanto divinidad primordial como antepasado deificado; algunas historias lo consideran el creador del gobierno, las instituciones y las organizaciones que hicieron famosa a la nación yoruba; otras, especialmente las sustentadas por la religión, lo representan dentro de la hagiografía yoruba como mujer de Obatalá[28]. De los supuestos familiares cercanos a Odudua se considera a Oranyán u Oranmiyán como el más conocido y nombrado de sus parientes: a él se le atribuye la fundación del imperio de Oyó, el más legendario y famoso de todo el territorio yoruba

---

[27] Odudua fue el primer Rey de Oyó. Representa los misterios y secretos de la muerte, por lo que es dueño de la soledad. Es andrógino. Odudua, Oddun y Orula son hermanos que siempre andan juntos formando una trinidad. Por Odudua se conoce a Olorun y se intuye a Olofi. Su mujer se llama Odduaremú u Oñó – Oro, que se sincretiza con Santa Ana, la que cura a los moribundos y asiste a las parturientas. También es considerado como un camino de Obatalá (puede ser el más viejo de todos, el que creó a los dieciséis Obatalá). También puede ser un Obatalá macho que vive en Iroko (la ceiba) y es el guía de todos los Obatalá (todos los hijos de este oricha tienen que recibirlo). No es oricha de santeros, sino de babalaos. Por considerarse un camino de Obatalá, no se recibe directamente en Ocha aunque si en Ifá. En el diloggún habla por Eyeunle (8-8) y el 16 Metadiloggún. Su día el jueves. Sus colores el rojo, blanco y negro.

[28] Odudua fue la primera deidad que pisó la tierra dejando sus huellas. Su nombre se deriva de las palabras yoruba: O (quien), Dudu (a gran profundidad), Iwa (existencia) o sea: Quien a gran profundidad tiene su existencia. Como deidad femenina guarda en su vientre todos los órganos de procreación de un nuevo ser. Se atribuyen a Odudua, también conocida como Yemmu, las mismas cualidades que a Afrodita, la diosa griega del amor. Sus aventuras amorosas son innumerables y algunas de ellas bastante interesantes. En una de las leyendas tiene una aventura muy apasionada con un joven cazador, pero es sorprendida por Obatalá, quien le arranca los ojos en un acceso de celos. Debido a esta circunstancia, se le conoce algunas veces como Iya Agbe, la madre ciega.

y también del reino de Benín. Además se considera que esta singular deidad fue el conquistador de Ilé-Ifé, tierra de los antiguos días, lugar donde tuvo lugar la creación y morada original de todas las cosas; también casa de los dioses y de los espíritus misteriosos, o sea, el corazón que puso a correr la sangre por las venas de toda la nación yoruba.

La tradición oral de este pueblo describe un mito, de los muchos existentes, sobre sus orígenes, en el que se cuenta como Olorun (Dios) descolgó a Odudua, el creador de la Tierra y sus habitantes, mediante una cadena tendida desde el cielo hasta Ile-Ifé, éste traía con él un gallo, un trozo de tierra y una semilla en la palma de la mano. La tierra, según el mito, cayó en el agua, pero el gallo la rescató para convertirla en el territorio Yoruba; de la semilla creció un árbol con dieciséis ramas que representan los dieciséis reinos originales.

Los Yoruba estaban divididos en dos ramas: la Oyó y la Ifé. Hacia el año 1400, Oyó se convirtió en un importante reino alrededor del siglo XV. De acuerdo a la tradición, el fundador fue Oranmiyan u Oranyan, hijo o nieto de Odudua, pero el más popular de sus gobernantes fue Changó, tercer Alafín de Oyó, cuya muerte sirvió de base a un culto extendido a toda la zona yoruba así como a la de Benin y Dahomey, como lo muestra la influencia que llegara a ejercer Oyó en este vasto territorio (Ossae, Nwara, Odunsi 94).

Con el paso de los siglos, el reino yoruba extendió su territorio y llegó a controlar y determinar la vida y el modo de desarrollo de los pueblos vecinos. Debido a su posición estratégica también pudo comerciar ampliamente a través de la zona de sabanas, extendida desde los reinos Hausa hacia el oeste africano. El comercio de kola (cola nítida), que partía de la zona selvática meridional –donde se obtenía el fruto- abrió el comercio hacia la zona de sabanas del norte (Lloyd 9). En el siglo XVI Oyó parece haber establecido control sobre varios pueblos del conglomerado yoruba en la zona de sabanas, y su dominio llegó hasta el límite entre las zonas de sabana y selva.

Oyó alcanzó, además, un alto desarrollo industrial, en el cual se destaca la fundición y la fragua, la producción de bienes de consumo (vestidos, productos alimenticios, adornos y cosméticos). Además, contó con un ejército cuya poderosa caballería, respaldaba la expansión imperial. Oyó también logró agrupar estados no yorubas como el de Dahomey. Se cree que la exportación de esclavos de la amplia zona conocida como Costa de los esclavos, comenzó en las primeras décadas del siglo XVII. Pero fue solo a partir de fines de este siglo que Oyó comenzó a participar en este comercio (López Valdés, *Notas* 320). Es presumible que en el transcurso de la primera mitad del siglo XVIII, como resultado de las campañas militares de Oyó y a tenor del asiento concedido a la Compañía de los Mares del Sur pueden haber entrado en Cuba elementos humanos del conglomerado yoruba. Sin embargo, la entrada a la Isla de elementos yoruba, no debe haber sido cuantitativamente numerosa (López Valdés, *Notas* 322).

Las características feudales del imperio de Oyó estuvieron bien marcadas. Su unidad social parte de una base familiar o de descendencia (el *ebi*), donde la noción de individuo aislado era francamente extraña; cada *ebi* poseía un sistema de relaciones bien definido y el criterio a través del cual se medían tales relaciones era la edad. La cual estaba determinada por la edad biológica y, además, por el momento de llegada a la familia. Por lo que era frecuente que los niños tuviesen mayor jerarquía dentro de la familia, que algunas mujeres que llegaban a ella después producto del matrimonio. Pues la pertenencia familiar es patrilocal (los hombres residen con sus esposas e hijos en la residencia del padre del marido). Las características sociales estaban divididas en tres niveles: el *Alafin* (el rey), los *iyoye* (los jefes) y los habitantes que se distribuían en los diferentes *ebi*. Cada *ebi* se estructuraba con un jefe de familia a la cabeza. La noción del poder estaba determinada por dos conceptos fundamentales: el *agbara* y el *ase.* El primero es el concepto generalmente admitido de poder, aceptación de un individuo del poder que tiene respecto a otro, en el derecho que se le

confiere de utilizar legítimamente o no la fuerza para alcanzar un determinado objetivo; esto es defendido en toda la sociedad. El ase, en segundo lugar, es la autoridad. La autoridad investida de las instituciones. Es el estatuto constitucional; la voluntad colectiva del órgano constituyente cuyos límites los fija ella misma. Estos dos conceptos son reforzados por la religión: es el vehículo mediante el cual se vincula la tierra con el cielo y el modo de que cada acción en la tierra es aceptada por el cielo.

Los yorubas dan entonces cuenta de la existencia de dos dominios bien definidos e independientes que entran en relación. La manera de ejercer el poder sobre la tierra no tiene relación alguna con la salvación divina; esta se basa en el perdón de los pecados, que para los yorubas era llevar una vida sabia y previsora (del Rey s.p).

Para los yorubas Ilé-Ifé, la capital del antiguo reino antes del imperio de Oyó, es el núcleo de todo el universo. Se cree que fue fundada aproximadamente hacia el año 850 y desde ese momento fue regida por el Oni de Ifé, que servía como sacerdote-rey principal de los yorubas. La ciudad de Ilé-Ifé es el centro cosmogónico donde se ubica el inicio de la religión y la cultura yoruba (Law 30), la creación de la tierra, el hombre y sus instituciones. Ifé tuvo un tipo único de crecimiento constitucional e histórico, ya que no tuvo ejércitos ni grandes jefes militares: era la ciudad de las cuatrocientas deidades, donde se rendía culto a todos los dioses nacionales conocidos. Legaron a la humanidad una importante colección de arte entre cuyos objetos sobresalen las esculturas de los diferentes reyes de Ifé.

Para el siglo XVIII, la importancia religiosa del *Alafin* o rey de Oyó había sobrepasado la del propio Oni de Ifé. El *Alafin* llegó a ser concebido no sólo como rey del pueblo de Oyó (Oba), sino también como señor del mundo y de la vida, *Alaiyelewa*, dueño de la tierra, *Onile*, y compañero de los dioses, *Ekeji Orish*. Con estos apelativos se trasluce el control que Oyo ejerció

sobre los pueblos de Egba, Egbado, Nupe y Dahomey (Cuervo Hewitt, *Aché* 28). En el mismo siglo comienza el declive de la nación yoruba que fue acelerado por las guerras constantes con el Dahomey. Un siglo después, en el año 1817, el *Alafin* se rebeló contra el *Oyó Mesi* (consejo mayor de siete ancianos) y pidió ayuda a los Fulani, comenzando una larga y sangrienta guerra civil que coincidió con las guerras religiosas de los *fulani*,[29] que, en el año 1830 adquieren control de todo el imperio hasta la total destrucción del viejo Oyó. La invasión fulani empujó a muchos yoruba hacia el sur donde se fundaron los pueblos de Ibadan y Abeokua. En 1888, con la ayuda de un mediador británico, yorubas y fulanis firmaron un acuerdo por el cual los yorubas recuperaron el control sobre su tierra. En esas guerras, los negreros que esperaban cargamentos de prisioneros en las costas de Porto Novo, Bagdri y Lagos se enriquecieron (Fage 104).

Por haber sido los yorubas un poderosísimo y desarrollado conglomerado étnico su presencia en Cuba y América es escasa durante los primeros siglos de la conquista y colonización. Pero durante los dos primeros tercios del siglo XIX la población cubana era mitad descendiente del África, y podría presumirse que una gran mayoría era de origen yoruba[30] si consideramos los datos que afirman que los esclavos traídos en este siglo a Brasil y Cuba provenían, generalmente, del Golfo de Benin, Nigeria (Murphy 106). Por lo tanto, Cuba y Brasil son los dos países que reciben una cantidad considerable de esclavos de origen yoruba, y es por ello ejercieron una enorme influencia en el desarrollo cultural y religioso ambos países. En Cuba su culto se expandió

---

[29] Llamados en Cuba fula. Se designan a sí mismos como fulbé; pero sus vecinos y los europeos los llamaban de diversas maneras: los yolofe y serere los llaman tukilor; los árabes, fulata o felata; los jausá los moros y los ingleses los llamaban fulanis; los tuareg, afuli; los alemanes, ful; los franceses, peul, etc. Ver Fernando Ortiz. *Los negros esclavos* (27).

[30] Distintos grupos de yorubas fueron traídos juntos como si fuesen un solo grupo. Lucumí es el nombre que se les dio en Cuba a los yorubas debido a su saludo “oluku mi” (mi amigo).

muy rápidamente y se conoce con el nombre de Regla de Ocha (o Santería). Tiene como base la adoración de los dioses (Orichas) del panteón yoruba y la transposición de las divinidades africanas con los santos de la religión católica dando lugar a un sincretismo muy importante para el análisis de la cultura de la Isla.

La esclavitud en Cuba fue incrementada con el paso del tiempo debido a los cambios que ocurren en la economía del país y en la mentalidad de su clase dominante. Sobre las espaldas de los esclavos se había levantado la Cuba pre-plantacional (época de relativa moderación en el trato de los esclavos) y la Cuba plantacional (donde la explotación del negro alcanzará enormes dimensiones) desarrollada al amparo de la trata esclavista y que se extiende y florece cuando ya la misma comenzaba legalmente a declinar. Los primeros tratados de supresión de tráfico de esclavos firmados por España e Inglaterra se produjeron hacia 1814 y 1820[31] y es en este mismo tiempo que se establecen las premisas económicas e ideológicas que permiten el desarrollo del sistema esclavista plantacional en Cuba.

Manuel Moreno Fraginals estima que el total de esclavos traídos durante el período de la trata a la Isla fue de 1.012.386 (*África* 189-91). Con la Toma de La Habana por los ingleses en 1762 se presume que ocurra la mayor entrada yoruba hasta ese momento, pues eran extraídos de una factoría inglesa situada en la bahía de Benin; pero aún los yorubas eran una minoría sustancial y su incremento hasta 1800 fue discreto y fraccionado.

Con la declinación del reino de Oyó a fines del siglo XVIII la población yoruba esclava

---

[31] En 1811 los esclavistas cubanos tuvieron que enfrentar la primera acción directa de los ingleses que concluyó con la firma del tratado hispano-británico de 1814, en el que España se comprometió a eliminar el comercio de esclavos sin perjudicar los intereses de sus posesiones, pero su abierto incumplimiento obligó a el gobierno inglés a acciones más decididas y el de 1820 que prohibió el comercio de esclavos. Ver Eduardo Torres Cuevas. *Historia de Cuba 1492-1898* (105).

aumenta en Cuba y se acentúa durante las primeras décadas del XIX. En el período de 1790 a 1817, entraron a la Isla alrededor, de 250.000 esclavos, y ya hacia los finales de la década de 1830 entraban no menos de 60.000 esclavos anuales Para el período de 1839-1877 La Habana tuvo una concentración mayor de esclavos yorubas, representando el 24,84% de todos los esclavos reportados López Valdés, *Notas* 328-30) y en la década de 1850-1860 los yorubas representaron el 34,52% de los esclavos de La Habana y sus alrededores (Moreno, *El ingenio* 9).

Los yorubas fueron de los esclavos africanos los de mayor influencia en la identidad cultural de Cuba debido a su mayor desarrollo sociocultural. Es por ello que su cultura tiene mayor persistencia, pues contribuyeron en la formación de nuestra identidad; y además, completaron espacios culturales de otros grupos africanos de menor desarrollo sociocultural.

B. Arará.

Uno de los grupos étnicos perdidos en Cuba en torno a los estudios de la presencia yoruba, bantú o carabalí que llena páginas completas, es el de los ewe-fon, llamados dahomeyanos o ararás.[32] Este grupo es mayormente conocido por el vodú o vodún, manifestación religiosa trasplantada a la región caribeña, y estrechamente relacionada con el proceso de la formación étnica de Haití. Sin embargo, en los siglos XVI y XVII los europeos consideraban al reino de Dahomey[33] (hoy República de Benin) el más importante del África occidental, conocido, sobre

---

[32] En las fuentes históricas cubanas aparecen varios tipos de arará. Hoy se saben que los arará, aradás o ardás son dahomeyanos. Ortiz dice que en Cuba se confundía al arará con el lucumí. Ver Fernándo Ortiz. *Los negros esclavos* (21-22). Algo similar sucedió en Brasil, donde la cultura dahomeyana se vio moldeada como una subcultura sobre la influyente cultura yoruba. Ver Jorge e Isabel Castellanos *Cultura afrocubana. El negro en Cuba, 1492-1844* (31).

[33] Sobre el origen del nombre Dahomey, Rogelio Martínez Furé cita a Raymon Mauny. "Noms de paus d'Afrique Occidentale" Presence Africaine (Paris), no.34-35, octubre-janvier, 1960-1961

todo, por sus valientes y hermosas amazonas (akhosusi): guardia personal del rey del imperio monomotapa, cuyo ejército estaba formado por 6.000 mujeres que se distinguían por su bravura y que cazaban a los hombres que tenían la osadía de penetrar su territorio (Enciclopedia 123). [34]

Poco es conocido sobre la historia del norte de Benin, pero en el sur, según la tradición oral, un grupo del pueblo Adja contrario a la dinastía en el poder, emigró durante los siglos XII y XIII hacia el oriente y fundaron la ciudad de Aladá (Alladá), en el territorio del futuro Dahomey. Los fundadores del reino descendían de los ewé o adjá Tadó, grupo étnico que se había establecido entre esos siglos en las proximidades del río Mono, entre Tadó y Athiémé, en lo que hoy es Togo (África occidental) a donde habían emigrado desde el este (Ifé) en épocas anteriores. La cultura de los fon de Dahomey es, por tales motivos tributaria en diversos aspectos tanto de los ewe o adjá del oeste, como de los yorubas del este.

Desde mediados del siglo XVI, los Obas (reyes) de Dahomey dominaban una superficie que se extendía desde la región actual de Lagos hasta el Delta del río Níger. Más tarde esta ciudad será la capital del reino de Gran Ardrá, estado que alcanza su máximo poder desde comienzos del siglo XVI hasta entrado el siglo XVII. En este siglo el pueblo de etnia Fon[35] se divide en tres reinos

---

(64) donde sostiene que: "la costa (de Dahomey) fue descubierta hacia 1471 por los portugueses" y que el origen del nombre es oscuro, "¿acaso como pretende la leyenda, se deriva de Dan-Home (edificado sobre el vientre de Dan; Dan era un antiguo rey del País)?…"; pero agrega que "como Home significa palacio en lengua fon (fongbe), uno estaría tentado de hacer derivar el nombre más bien de Danhomé, palacio de Dan" Ver Rogelio Martínez Furé, *Diálogos imaginarios* (119-120).

[34] También existían ejércitos femeninos entre los Ashanti de Ghana, en pueblos de Senegal, en Angola del que destaca el ejército dirigido por la Reina Xinga que vestida de varón, dirigía un ejército de amazonas negras en el siglo XVII.

[35] Los Fon son originarios del África Occidental. Se dice que los son originarios de Tado, un pueblo en Togo, que se encuentra aproximadamente a la misma latitud de Abomey en Benin. Su mitología, cuenta como la serpiente cósmica, Aida-Hwedo, fue creada al principio de los tiempos por el Creador, un dios andrógino con dos caras: Mawu, la luna, es la parte femenina, y Lisa, el sol,

debido a las disputas dinásticas entre los tres príncipes herederos, Kokpon se queda como rey de Gran Ardra; otro hermano, Agdanlin, funda la ciudad de Ajatche o Pequeño Ardrá (llamado luego Porto Novo por los comerciantes portugueses); y el tercer hermano, Mai-Aklin, funda la ciudad-estado de Abomey.

El Adja de Abomey organizó un reino fuertemente centralizado, apoyado por un ejército profesional. A lo largo de los años, este reino fue mezclándose con la población autóctona de la región dando origen al grupo étnico conocido hoy como Dahomey.[36] El reino creado por el Adja extendió gradualmente su dominio alrededor de Abomey, su capital, sobre la mayor parte de lo que es ahora la parte sur de Benin. Tras someter a las poblaciones fon ya establecidas allí, este reino de Abomey acabará absorbiendo a los otros dos reinos.

A finales del siglo XVII, la principal actividad económica de los Dahomey era el comercio de esclavos. Realizaban sus incursiones entre las poblaciones vecinas, capturando personas que vendían como esclavos a los tratantes europeos. Se calcula que a lo largo del siglo XVIII, las incursiones realizadas entre las poblaciones vecinas, capturando personas era de alrededor de 20.000 esclavos al año. Producto del enorme comercio de esclavos llevado a cabo por los

---

la masculina. Aido-Hwedo contribuyó a la creación por llevar al creador en su boca mientras se formaba el mundo. Cuando terminó la obra, el Creador vio que era un peso excesivo para la tierra, habían demasiados árboles, demasiadas montañas, demasiados elefantes, demasiado de todo, por lo que le pidió a Aido-Hwedo que se enroscase y se colocase bajo la sobrecargada tierra como si fuese un cojín para transportar la tierra. Pero a Aido-Hwedo no le gusta el calor, por lo que el Creador hizo el océano para que viviera allí. Pero Aido-Hwedo siente sobre sí una gran presión, y al cambiar de postura para descansar, desata los terremotos. Aido-Hwedo come barras de hierro que le forjan los monos rojos que viven bajo el mar. Cuando el hierro se agota, del hambre se come su propia cola. Luego, la tierra, con toda su carga se desequilibra y cae al mar. Una segunda Aido -HWedo, la serpiente del arco iris, viven en el cielo y envía a la tierra los rayos de los dioses.

[36] Proveniente de dajome o dajomé: etnia procedente del antiguo reino de Dahomey; uno de los mayores suministradores de esclavos para el área caribeña y Brasil. Estaba situado en la meseta central de la actual República de Benin y extendía su poder hasta la costa del Golfo de Guinea.

dahomeyanos, este territorio en la segunda mitad del siglo fue conocido como "La costa de los esclavos". En ese periodo se construyeron fortines para asegurar este comercio sobre todo en Gran Ardra y Ouidah, población ésta última localizada en dicha Costa de los Esclavos.

A principio del siglo XVIII para establecer contacto directo con los comerciantes europeos, el Rey Agajá de Dahomey (1708–1732), usaba a las mujeres como soldados, y con ellas conquistó la mayoría de los territorios del sur (excepto Porto-Novo). En el interior, los reinos de Savalu, Fitta, Bariba o Savé vivieron huyendo de estas incursiones esclavistas y tuvieron una existencia menos duradera que el propio reino de Dahomey, ya que la expansión llevada a cabo por este reino motivó el enfrentamiento con el poderoso reino Yoruba de Oyó. Sin embargo Abomey los sometió en el año 1738 obligándolos a pagar un tributo anual, cobrado por el mismo ejército yoruba, que se mantuvo hasta 1818. Después de la muerte del rey Agaja el reino de Dahomey estuvo opacado por un tiempo, pero su poder fue restablecido en el siglo XIX. Según W. J. Argyle, éste fue un gran siglo en la historia de Dahomey (34) debido al tráfico esclavista que llevó a cabo el rey Ghezo[37] (1818-1858) además de que logró extender las fronteras hacia el norte y propició la intervención directa en esos territorios de los estados europeos y a la prevalente situación de Ouidah.

En 1835 los fon se liberaron de la explotación de los oyó y se reinició el fortalecimiento de

---

[37] Ghezo se hizo del poder en 1818 a través de un *coup d'etat*, con la asistencia de un famoso traficante de esclavos brasileño, Felix Francisco de Souza, que fuera investido con el título de Chacha de Ouidah (Ver Elisee Soumonni. *Ouidah en el siglo XIX*. Mayo 25, 2004 (http: // www. argenpress.info). Rómulo Lachatañeré citando a Alfred B. Ellis dice: "El éxito de Gezo se debió en gran parte a Da Souza Martínez, quienes habían invertido dinero en su causa... él les otorgó entonces privilegios especiales en el comercio, creó el título de 'El Primero de los Hombres Bancos' en favor de Da Sousa y lo hizo Chacha en Widah... él (Da Sousa) se convirtió al poco tiempo en el más opulento y notorio de los traficantes de esclavos, y llegó casi a monopolizar el suministro de esclavos destinados a Cuba y Brasil". (Ver "Nota histórica sobre los lucumí" *El Sistema* 351).

Dahomey. Hasta finales del siglo XIX, Dahomey continuó extendiendo su dominio y siguió con el comercio de esclavos, que el rey monopolizaba con los europeos. Superado históricamente el régimen esclavista a fines del siglo XIX, se inició la penetración colonial francesa del país y se promueve el llamado comercio "lícito" en lugar del tráfico negrero, que había constituido la fuente principal del poderío dahomeyano. (Martínez Furé, *Diálogos* 122).

Desde muchos años atrás existían estrechos lazos entre los gobernantes de los reinos Dahomey y Yoruba. Sin embargo, los Edos (como se conoce a los Benin) tenían ideas propias que los caracterizaban. La historia asume que los sistemas políticos monárquicos estaban ya bien establecidos antes del siglo XIV. En la centuria siguiente el Reino de Dahomey se había constituido en un importante poder en la región. Su arte rivalizó con el de los yoruba de Ifé. Los artistas de Dahomey ensalzaban el poder y la autoridad de sus soberanos. De esta manera desarrollaron un estilo especial de escultura real que se diferenciaba de los estilos más populares. Además de producir muchas cabezas y figuras de calidad, los artistas reales diseñaron y produjeron cientos de plaquetas de bronce, o bien grandes reproducciones metálicas de forma rectangular, utilizadas para decorar el palacio del Oba. Muchas de estas antiguas y excelentes esculturas, hechas principalmente de bronce, fuera en el estilo real o en cualquiera de los otros, han permanecido y se han hecho famosas en todo el mundo.

C. Congo.

Más al sur, en la zona que hoy aparece en los mapas de África como el vasto territorio del Congo, vivieron etnias muy particulares que después fueron introducidas en Cuba. Numerosos

investigadores han coincido en señalar a los pueblos bantú[38] como una de las tres áreas de mayor presencia y aporte en el proceso transcultural que da lugar a formas específicas del comportamiento cultural cubano. Uno de los vocablos más utilizados para indicar lo bantú fue el calificativo "congo". Éste asumió un contenido multiétnico, que englobó diversos aspectos de la cultura material y espiritual de origen bantú que se desarrollaron en Cuba y, por tanto, implica una diversidad de subgrupos étnicos del conglomerado etnolingüístico bantú asentados en la región de la cuenca del Congo durante la etapa del tráfico negrero.[39] Entre los diversos pueblos que hallamos en esta región se destaca el kongo o bakongo, cuyo idioma (el kikongo) sirvió de base a la lengua conga que se habla en Cuba. Además, la regla conga, en cualquiera de sus variantes (Briyumba, KImbisa y Mayombe) es una de las tres reglas religiosas mayoritarias que se practica en la Isla.

En la segunda mitad del s. XIV grupos bakongo del actual Kongo-Kinshasa cruzaron el río Congo hacia la actual Angola y conquistaron los territorios donde se establecería la capital del reino, Mbanza Kongo. Parece ser que parte del éxito de esta empresa se debió a las prácticas de mezclarse rápidamente con los pueblos conquistados, consiguiendo la aceptación de las autoridades políticas y religiosas, y la rápida asimilación. El reino, que emerge de los bakongos, tomó su nombre del gran río del África central: Congo; a mediados del siglo XV, el manikongo (rey de Kongo) gobernaba las tierras del norte de Angola y una parte importante de ambas riveras del río Congo, hasta más allá de Kinshasa; éste llegó a ser el más poderoso de una serie de estados a lo largo de la costa oeste de África. Kongo fue el primer reino en la costa oriental de África

---

[38] Bantú: término aplicado a los pueblos que habitan un extenso territorio del continente africano en los que se evidencia un origen lingüístico común, lo que ha llevado a los estudiosos a considerarlos como el conglomerado etno-lingüístico bantú.

[39] El arbitrario calificativo de congo se aplicó a la mayor parte de expresiones de origen bantú, con la idea de fijar o de sugerir un parentesco cultural y religioso proveniente del tronco lingüístico

central en entrar en contacto con los europeos en 1483, cuando el explorador portugués Diogo Cao, alcanzó la boca del río Congo, y poco después del desembarco, unos y otros intercambian emisarios. Impresionado por los europeos, Nzinga Nkuwu, el manikongo, pide a la corona portuguesa misioneros y ayuda técnica a cambio de marfil y otros productos. Admirador de la cultura europea, el manikongo adopta en 1506 el cristianismo y se hace bautizar con el nombre de Alfonso.[40]

La singular historia del Congo ofrece un caso único de aculturación aceptada por un Estado africano ya que las relaciones entre el Congo y Portugal se caracterizaron desde un principio por una voluntad de entendimiento motivada por la adhesión espontánea de los bantú hacia el Dios de Amor que anunciaban los portugueses. Este era idéntico a su Dios Supremo y Todopoderoso llamado Nzambi Mpunngu.

En la relación entre estos dos pueblos, Portugal vio desde un principio, que un Congo cristiano sería un fuerte aliado en su lucha contra los infieles, pero también una posible fuente de ingresos. Por su parte, los reyes del Congo, desde Nzinga a Nkuvu (1491-1506) vieron en la adhesión al cristianismo un medio mágico de reforzar sus poderes y una política oportunista. Obtener asistencia técnica de Portugal era sinónimo de poner al país en la vía de la modernización. Sin embargo, para el pueblo, la manera de percibir el cristianismo era diferente. Para el bantú la prédica de todas las historias de la Biblia lo incitaba a la aceptación de la nueva religión. Progresivamente aprendió a conocer, no sólo la bondad predicada, sino también cómo en la vida

---

bantú. Ver: Barnet *Cultos* 71).

[40] En la cultura bantú la religión era muy importante antes de la llegada de los europeos, pues la vida entera del ser humano giraba en torno a la existencia de un Dios todopoderoso e incluso después de su muerte recibían de sus descendientes un culto especial, para que estos pudieran interceder por ellos ante el Todopoderoso.

cotidiana esa bondad era olvidada o ignorada por los portugueses.

La presencia de los portugueses en la región se caracterizó por tres actividades: el comercio, la evangelización y la guerra. La primera, se manifestó enseguida con el desarrollo de la trata, efectuada en condiciones tales, que el comercio esclavista llegó a ser el único motivo verdadero de su presencia en estas tierras. Así, de manera casi inmediata, los bantú dejaron de ser sus socios comerciales, acto que produjo el debilitamiento del poder real y la aparición de varios disturbios sociales. En segundo lugar, la evangelización del pueblo bantú, no logró romper la adhesión de este pueblo a su religión tradicional; con el transcurso del tiempo ese catolicismo congo, abandonado a su suerte y en manos de aventureros negros, se alejó de toda la ortodoxia católico-romana y se orientó hacia una religión sincretizada en la que las deidades o fuerzas mágicas (mpungos) de los congos y los símbolos católicos de los europeos se entrecruzan y se mezclan. Por otra parte, la presencia de los colonos portugueses en la región sólo estaba motivada por un interés económico. Siempre estos tuvieron presente la posibilidad de una guerra rápida, sin el temor de matar cristianos, si no lograban una política fácil de mantener las ganancias económicas proyectadas.

Después de la muerte de Alfonso en 1540, el reino soportó un periodo de inestabilidad que culminó en un levantamiento en 1568. Por medio de éste, según parece, grupos bakongos apoyados por comerciantes portugueses quisieron controlar el mercado de esclavos y las rutas comerciales. A finales del siglo XVI la anarquía reinaba con tres rivales que se disputaban la capital, Mbanza Kongo, ahora conocida como San Salvador. Esto obligó al rey, Álvaro I, a exiliarse en 1571; el gobernador portugués de Sao Tomé, combatió a los invasores, a súplicas del rey desde 1571 a 1573 y ocupó la capital hasta finales de esa década. En 1576, el rey don Sebastián de Portugal (1557-78) concede el área sur del reino como una colonia a Paulo Dias de Novais. Éste funda Luanda, sin

oposición de los bakongos, e inició la futura colonia de Angola.[41]

Álvaro I y su sucesor Álvaro II, continuaron extendiendo su autoridad real en los territorios de la zona sur del reino del Kongo hasta finales del siglo XVI. Después de la muerte de Álvaro II en 1614, los conflictos por el acceso a tierras cultivables entre Kongo y la colonia portuguesa de Angola motivan al gobernador portugués a realizar un ataque contra Kongo en 1622. Si bien no tuvo el éxito esperado, se capturó un gran número de esclavos, lo cual animó a nuevas incursiones, y al convencimiento de que Kongo contaba con una gran riqueza en oro y plata que traería conflictos durante los años siguientes. En el siglo XVII, las intrigas palaciegas por la sucesión y el descontento general de la población, dieron motivo a un mayor control de parte de los jefes locales. Esta autonomía ayudó a controlar el comercio local y originó el desmembramiento y posterior desaparición del reino del Kongo.

En el siglo XVIII aumentó el tráfico de esclavos lo cual condujo a una mayor fragmentación del poder. Las dinastías rivales lucharon por el trono y se perdió el contacto misionero con el mundo exterior; por esto, hacia finales de siglo, el cristianismo era sólo un recuerdo. El antiguo reino quedó reducido a unos pocos pueblos alrededor de San Salvador. Por su parte, en el reino de Luango, que se mantuvo fiel al paganismo y no sufrió la aculturación portuguesa, el proceso fue el mismo. Ciertos autores estiman que en los reinos de la cuenca superior del río Zaire, el proceso de formación estatal en la vasta área luba-lunda se inició con la apertura de la costa atlántica por los portugueses. En el reino luba, a fines del siglo XVIII, Kunwimbu Ngombe, un gran monarca conquistador, llegó al lago Tanganika y otorgó numerosos

[41] El nombre Angola es una derivación portuguesa de la palabra bantú N'gola, que hace referencia al título de los jefes nativos de esa región en el Siglo XVI, en el tiempo de la colonización portuguesa.

dominios territoriales a los jefes sometidos. Los lunda, por su parte, ofrecieron un magnífico ejemplo de confederación hermana de los luba, gracias al matrimonio luba de la reina Luedchi. En el siglo XVIII, el reino se extiende, hasta Luapula donde el general Kanyembo ocupa y organiza el país. Su hijo, Nganda Iluda, nombrado kazembe de Luapula, recibe en 1796 al viajero portugués Gaetano Pereira, radicado al norte de Tete. Establecen un contacto comercial que permite a los lunda llegar hasta la costa del océano Índico.

La colonia portuguesa de Angola,[42] basada en la trata de esclavos, se mantuvo sólidamente establecida en Luanda y en otras factorías costeras. Se benefició del desarrollo de la trata por sus relaciones privilegiadas con Brasil y ejerció su soberanía, con mayor o menor efectividad, sobre las jefaturas vecinas surgidas de la descomposición de los antiguos estados. Angola permaneció como base de suministro para el comercio de esclavos del Brasil, y durante los siglos XVII y XVIII se convirtió en un desierto. En 1765, sin embargo, llegó al país un gobernador de talla excepcional, Francisco de Sousa Coutinho. Éste vio que la trata y el despoblamiento de África eran para Portugal una amenaza de parálisis a plazo fijo, por lo que trató de acabar con los excesos de la trata negrera apoyando la industria y abriendo una fundición de hierro en el Kwanza. Si bien trajo colonos portugueses para instalar una factoría modelo que enseñara a los africanos, desgraciadamente sus proyectos se estrellaron contra los intereses de la trata esclavista. El comercio de piezas de ébano siguió siendo la gran industria de Angola: Luanda se convirtió en la ciudad con el mayor puerto negrero de toda el África negra.

---

[42] Angola se convirtió en el mayor puerto negrero de África negra, que expedía al año 30.000 esclavos, en especial hasta Brasil. En el siglo XVIII como Portugal carecía de suficientes barcos, firmará algunos tratados con Gran Bretaña y Holanda quienes en adelante se encargarán de la trata a gran escala.

En el siglo XVIII Portugal firmará algunos tratados con Gran Bretaña y Holanda quienes a la postre se quedará con el monopolio. Los beneficios de este comercio hicieron de Luanda, en el mismo siglo, una ciudad llena de monumentos y palacios públicos y privados. Desde el siglo XVIII la esclavitud empieza a condenarse, hasta llegar a la prohibición (1817-1822), pero es en esta época cuando el comercio se dispara. A fines del siglo XVIII, bajo el impulso del Marqués de Pombal, el todopoderoso ministro del rey de Portugal, se hizo una tímida tentativa de explotación de algunas de las riquezas del país. Esta tentativa fracasó por falta de apoyo local y de la propia metrópoli, más interesada en el desarrollo de Brasil, basado en el trabajo de los esclavos angoleños. Angola tuvo así que continuar manteniendo su título de "mina de la esclavitud" y su papel de proveedora de esclavos para las plantaciones brasileñas. Mientras tanto, los portugueses encontraban en el mestizaje un desahogo fisiológico, antes de considerar, una vez realizado, que podía convertirse en instrumento de propaganda.

En la región Noroeste, al norte del reino de Luango, se halla una serie de pueblos habitados por grupos de la etnia bantú, cuya mayor importancia, desde el punto de vista histórico, residió en su contacto con los navegantes y comerciantes europeos ya desde el siglo XVI, pero muy especialmente durante las épocas de prosperidad de la trata porque sus puertos fueron muy apreciadas por los negreros. Estos pueblos de distintas etnias no llegaron nunca a configurar un imperio: fueron mayoritariamente grupos mixtos de cazadores que obtenían sus rentas de la agricultura a pesar de su carácter de pueblos nómadas, aunque conocieron la producción de hierro. Por su parte el sur de Angola y la región del Cabo de Buena Esperanza con comunidades cazadoras y pastoriles de bosquimanos y hotentotes tuvieron que esperar hasta la mitad del siglo XVII, cuando los holandeses descubrieron la mejor ruta de navegación hacia Oriente, para adquirir la posición privilegiada de lugar de paso hacia las Indias.

Tomando en consideración las culturas originarias como fuente proveedora de las esencias de la cultura cubana. El reconocimiento cabal de los orígenes africanos identifica, refuerza y diferencia nuestra identidad. Pues estas culturas africanas desde su posición no hegemónica respecto al poder establecido en la sociedad cubana; supo imbricarse fuertemente en el entramado social cubano. De manera, que nos permite interrogarnos sobre lo que fuimos, lo que somos y lo que seremos. Reconociendo que son un elemento activísimo en la formación y desarrollo de la identidad y carácter de lo cubano.

D. Carabalí.

Bajo el nombre genérico de Carabalí fueron traídos contra su voluntad, a Brasil, Colombia, Cuba, Puerto Rico, República Dominicana, México y Venezuela, los esclavos embarcados en las factorías localizadas en la costa occidental de África. Estos esclavos se llamaban a si mismos carabalíes y procedían de un área que comprende el sureste de Nigeria (Calabar) y el oeste de Camerún. Realmente los carabalíes no eran una etnia, ellos provenían de tipos tribales diferentes como: los grupos étnicos efik, ibó, ibibio, bibí y apapá. Los carabalíes eran, probablemente, gente de cultura ibo, pero los europeos les pusieron el nombre de carabalíes por habitar la región del antiguo Calabar (en el delta del Níger). Cultivaban el arroz en las ciénagas, como la gente de la Alta Guinea, y poseían minas de oro. Al igual que los pueblos del norte, eran productores de sal. También practicaban el comercio de larga distancia y su principal producto de exportación hacia otras regiones era la nuez de kola. En su lugar de origen los carabalíes constituyeron sociedades secretas, las cuales reprodujeron en Cuba y se conocieron como Sociedad Secreta Abakuá. Esta asociación surgió en las primeras décadas el siglo XIX en los momentos de mayor hostilidad hacia el esclavo y el negro, quienes, ante el acoso, sólo hallaron un medio apropiado para evadir la

represión: una agrupación mutualista bajo la expresión más desarrollada de su conciencia social, la religiosa. Ellos se organizaron solamente en las ciudades portuarias de La Habana y Matanzas, desde donde contribuyeron al proceso libertario de Cuba. A través de los cabildos Abakuá se reprodujo en su estructura religiosa al gran dios llamado Abasí.[43] Esta forma de sincretismo religioso se basa en una serie de ceremonias en las que se reproduce una leyenda originada en los grupos Egbó, situados en tierras Efik y Efor, cerca del río Oddán en el Calabar. Fue entre los efík donde se desarrolló esta fraternidad, que pasó a Cuba como sociedad de ayuda mutua, primero en los antiguos cabildos de nación, entre los esclavos, luego con la participación de negros criollos y más tarde de mulatos, blancos y hasta chinos.

E. Mandinga, minas y gangás

Mandinga en Cuba era un término general que incluía no sólo a los mandingas o malinké propiamente hablando sino también otros pueblos vecinos como los bambaras y los diolas o yola (Castellanos, *Cultura* 1 30). Habían recibido fuerte influencia arábica y fueron traídos a la Isla sobre todo en los primeros tiempos de la colonización trayendo consigo sus creencias musulmanas.[44]

---

[43] Abasí (Dios) está en Ekue. Todas las fuerzas de la Madre Naturaleza Toda Poderosa están en el Sese ... Ekue confirma a su hijo (o iniciado): antes el Sese (tambor especial) lo consagra. (Ver Lydia Cabrera, *La Sociedad* 148).

[44] A partir del siglo XVIII comienzan a venir a América musulmanes de los grupos mandinga, ashanti, karomanti y fulani. Por supuesto también vienen a Cuba. Bastide ha dicho: "los musulmanes han sido numerosos en Cuba…trayendo el culto a Allah; pero, lo mismo que en Brasil, sus adictos acabaron uniéndose a los yorubas; Allah se fundió entonces con Olorun e incluso, según E. Reclus, con Obatalá, el dios del cielo, reapareciendo con el nombre curioso de Obbat Allah" Ver *Las Américas Negras* (102). Estos esclavos musulmanes tenían más desarrollo

De los minas se ha discutido mucho su procedencia. Casi todos los estudiosos coinciden que habitaban al occidente del río Volta y se les llamaba así porque eran deportados desde el Castillo de El Mina.[45] Según Fernando Ortiz fueron en gran número dominados por sus vecinos orientales, los achantis, y vendidos por estos a los negreros (*Los negros* 33). Pero cuando se ha tratado de identificar los diversos grupos humanos entrados en distintas regiones de América bajo esta denominación, comienzan las imprecisiones y los datos contradictorios (Martínez Furé, *Diálogo* 124). Al analizar los datos históricos acerca de su ubicación geográfica, los estudiosos cubanos se han enfrentado al problema de localizar con certeza el lugar de procedencia.[46]

Bajo la denominación de gangás entraron en Cuba los subgrupos llamados arrieros, frees, fires, longowá, maní y quissi**.** Dada la multiplicidad de aspectos existentes entre ellos Fernando Ortiz lamentaba la imposibilidad de ubicarlos con exactitud cuando escribió, "la procedencia geográficas de estos negros es, por tanto, la más difícil de fijar, hasta ahora" (*Los Negros Esclavos* 29). Para la mayoría de los subgrupos antes mencionados está perfectamente claro un origen senegambianos, pero los llamados maní, quissi y longowá evidentemente no pueden ser ubicados en Senegambia, sino en el territorio congo. Según Israel Moliner esos asentamientos gangás en

---

intelectual y social debido a que muchos de ellos habían sido jefes militares, comerciantes, maestros, en sus países e incluso dentro de éstos algunos sabían leer y escribir el árabe.

[45] Fortaleza San Jorge da Mina construida por los portugueses en el siglo XV, en la costa de la actual Ghana. "Elmina fue la más antigua (1470) factoría negrera, visitada por Colón antes de su viaje a América" Ver Fernando Ortiz. *Los negros esclavos* (33).

[46] Fernando Ortiz afirma "su localización es precisa. En Cuba tuvimos un cabildo mina popó de Costa de Oro, lo cual aclara su origen (*Los negros* 33); Lachatañeré los inserta en el grupo ewe-tshi y dice que entraron en Cuba como minas popó y minas ashante (*El Sistema* 174); Martínez Furé dice: "Las afinidades existentes entre nuestra tradición arará y los cantos, toques rituales y elementos mitológicos considerados de antigua procedencia mina por nuestro pueblo, confirman la filiación adjá de los mismos (*Diálogos* 131).

zonas bantú, respondían a diversas oleadas migratorias acontecidas hacia mediados del siglo XVII.

Los gangá es uno de los grupos de antecedente africano sobre el cual aún subsisten toda una serie de interrogantes, pues a pesar de haber sido uno de los grupos más numerosos -su población abarcaba durante el siglo XIX entre el 10% y el 15% del total de esclavos de la zona centro–occidental de la Isla, ocupando en algún momento el segundo lugar de importancia numérica-(Moreno Fraginals, *El Ingenio* 2: 9-10), en la actualidad se hace imposible seguir el rastro de los antiguos cabildos pertenecientes a esta *nación,* con excepción de una única casa–templo localizada en la población de Perico, Matanzas, que según testimonio de sus actuales miembros, y como se comprueba en documentos de la época, nunca conformó un cabildo. Además, en la poca literatura que aborda el tema, su pertenencia etnolingüística y la ubicación geográfica de origen sigue siendo incierta. Los principales autores los clasifican como pertenecientes, al menos, a tres ramas lingüísticas: Benino–Congolés(Cabrera, *Anagó* 141), Mandinga(Ortiz *Los negros* 28) y Atlántico–Occidental(Guanche, *Componentes* 53). Los que consideran a los gangá pertenecientes a la rama Benino–Congolesa no especifican su localización geográfica, aunque se sabe que dicha rama comprende toda el África al sur de Camerún, incluido este. Quienes los consideran pertenecientes a los Mandinga los ubican, unos en Sierra Leona y Liberia, y otros en el antiguo reino de Wangará, en la actual República de Mali. Por último, quienes los señalan como pertenecientes a la rama del Atlántico–Occidental los sitúan también en Sierra Leona y Liberia. Por ejemplo Juan Luis Martín, los incluyen dentro de otras ramas e incluso dentro de otros troncos lingüísticos (17).[47]

[47] Los tratantes europeos dividieron las costas de África Occidental en varias zonas de comercio. José Luciano Franco, ofrece la siguiente división de regiones para la trata de esclavos: a) del Cabo Blanco a Sierra Leona, b) de Sierra Leona al Cabo las Palmas, c) del Cabo las Palmas al Cabo Trois Pointes, d) de aquí al río Volta, e) entre el río Volta y Badagrí, f) entre Benin y el Cabo Formosa y g) del Cabo Formosa al Congo". (*La diáspora* 86–87). También a los esclavos extraídos de estas costas se les denominaba según diversos criterios: a) según el nombre que un grupo humano se daba

Debemos recordar también, que las diferentes denominaciones, y otras cualidades sirvieron a los compradores de esclavos en los mercados americanos como referencia de sus cualidades y defectos. Criterios que se aplicaron también a los gangá. El padre Abbot, quien caracterizó diversos grupos africanos en 1829, los caracterizan como: "ladrones y hábiles para escapar, pero no obstante son los más numerosos" (Moreno Fraginals, *El Ingenio 2:* 9-10); por su parte Frederika Bremen en *Cartas desde Cuba* escribe: "las tribus congas y gangás parecen tener un carácter mucho más indiferente y un aspecto más animal que los lucumíes" (80-81).

4. Sociedad y religión: la unidad inseparable.

Como se ha señalado el modelo sociocultural africano traído a Cuba, no fue el de una cultura homogénea ni unificada. En la larga historia de los pueblos negros de África se elaboran un número extraordinario de instituciones sociales, políticas y económicas distintas, así como una gran variedad de costumbres, religiones, lenguajes, estilos artísticos etc. (Castellanos, *Cultura 1* 55). Pero así como estas culturas difieren notablemente en sus manifestaciones individuales, comparten esquemas básicos de su visión del mundo. Independientemente de su lugar de origen y de su organización social, todos los africanos pertenecían a un clan o una tribu, y lo mismo puede decirse de sus religiones tradicionales ancestrales.[48] Por mucho tiempo se nos ha dicho que, para el

---

a sí mismo (etnónimo), b) según el nombre que un grupo daba a otro (denominación étnica), c) según el fuerte de embarque hacia América (que puede comprender, y comprende de hecho, grupos étnicos diferentes), d) según el lugar donde fueron comprados o capturados (topónimos e hidrónimos), entre otros. (Para una información más detallada al respecto, ver: López Valdés, *Componentes* (50–71).

[48] Término que prefiero usar en vez del de "animismo" a secas, para referirme a las religiones tradicionales del África negra. El término RTA (Religiones Tradicionales Ancestrales) fue empleado por primera vez en 1961 por el antropólogo Godfery Lienhart. (Ver *Divinity and Experience: The Religion of the Dinka*) y continúa desde entonces siendo usado por muchos

africano, todo entra en un espacio religioso y sagrado, que la religión inundaba todo, que estaba constantemente en su vida; en una palabra, el negro era un ser religioso, negándosele las otras capacidades desarrolladas por el europeo, que hacía de sí mismo un ser superior al negro (León, *Consideraciones* 230). Sin embargo, en estas sociedades lo que llamaríamos religión o sentimiento religioso, es una forma de la conciencia social cuya función generalizadora, como explicación y conjunto de explicaciones, asume un lugar diferente en las concepciones del individuo.(León, *Consideraciones* 230). Las sociedades negro-africanas con sus ritos y dioses diferentes, desarrollaron, en los diferentes estadios de su existencia individual o colectiva, un sistema de creencias con un andamiaje cosmogónico y teológico que estuvo y está unido a una mitología sagrada, que fue y es la encargada de formular y de explicar con palabras todos los elementos que giran en torno a la existencia de la comunidad. El negro africano ha empleado en

---

antropólogos, etnólogos y teólogos en vez del de "animismo" inventado por el antropólogo E. B. Taylor, quien lo usó por primera vez en un artículo escrito en 1866, y más tarde en su libro *Cultura primitiva* (1817) donde lo define como "la doctrina de las almas y otros seres espirituales en general" (*Primitive Cultura* 3). Más tarde amplía el concepto, considerándolo como la forma inicial de toda religión: "El animismo caracteriza a tribus ubicadas en un muy bajo estadio de la humanidad, y surge de allí, profundamente modificado en su transmisión, conservando del comienzo al fin una ininterrumpida continuidad, hasta los centros de una elevada cultura moderna" (Vol 2: 10). Los vocablos "animismo" y "animista" aunque hoy rechazados tras haberse analizado a fondo el término que se empleaba para calificar las religiones tradicionales de África y de algunos países del llamado "tercer mundo", siguen siendo empleados por algunos investigadores que con su uso separan más que unen a los países, del Norte y del Sur, ya que al comparar a las religiones reveladas de tipo monoteístas con las RTA, sitúan a esta última al final de una supuesta línea de evolución religiosa al ser presentadas de manera distorsionada como religiones de tipo politeísta y animistas, olvidando que los pueblos africanos poseen también en su cuerpo tradicional de creencias los elementos religiosos de: Dios, los espíritus y las divinidades. Ver: Miguel Angel Kofi Kambire. "Cristianos en África". *Revista Arbil, anotaciones de pensamiento y crítica*, 47-48). El Coloquio sobre las religiones organizado en Abiyan en1961 consideró peyorativo el término "animismo para calificar las RTA; adoptó entonces la denominación RTA o RA (Religiones Africanas). El Sínodo africano afirmó lo mismo: "El africano cree en Dios a partir de su vida y de su religión tradicional" (397-420) Ver: *Historia del sínodo de los obispos*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

su ritual a lo largo de su historia, ciertas fuerzas del universo para que lo ayuden a enfrentar los problemas de la supervivencia. Ha sido a través del trato con las fuerzas del mundo físico que ha logrado regular sus relaciones con los semejantes. Esta concepción es parte importante de su manera de ver y concebir el mundo y su propia existencia, pues, como la mayoría de las religiones, las de África dan respuesta a ciertos asuntos fundamentales que conciernen, ante todo, a la naturaleza del universo, a su génesis, así como a las fuerzas antropomórficas o impersonales que lo controlan.

Los autores Basil Davidson en *Reinos Africanos* (1992) y Jean Suret-Canale en *África Negra* (1961) coinciden en destacar la lógica de los sistemas de creencias tradicionales apoyados en una imagen de totalidad cambiante, mutable y viva. No reconocen una dicotomía entre lo sagrado y lo profano, entre normas y prescripciones morales, filosóficas, sociales y el carácter sobrenatural de ciertos fenómenos, pues para ellos estos se mezclan en un todo sincrético (Menéndez, *Un cake* 41). Para Basil Davidson las religiones en las sociedades tradicionales dan una visión total del mundo, incluidos el sensorial y el suprasensorial; esta visión está dirigida tanto a la explicación como a la prescripción (*Mère Afrique* 23).

Si consideramos a las religiones africanas de una manera general, en cuanto a su base cosmológica y cosmogónica, junto a sus sistemas teológicos, así como que se mantienen unidas y consagradas por sus maravillosas mitologías, podemos afirmar que presentan estructuras similares que las distinguen de otros sistemas de creencias y que a su vez les otorgan un carácter particularmente africano. Si bien estas estructuras comunes no están presentes en toda religión africana, o varían de una región a otra, o la naturaleza de sus relaciones son diferentes, podemos distinguir por lo menos siete elementos constitutivos: El Ser o Entidad Suprema Todopoderosa, las

divinidades asociadas a la naturaleza y a las criaturas, los espíritus locales, los antepasados, el destino, la magia y la palabra.

Cada uno de estos elementos es parte de sus cultos mágico- religiosos y a la vez integra un todo donde cada uno está en pleno contacto y donde los creyentes no pueden ni quieren separarlos. Para ellos este conjunto es aprehendido y aceptado como precepto y norma. Estas normas están asociadas a los fundamentos míticos de sus dioses y a los intricados cultos e invocaciones de poder sobrenatural que aseguran, con el cuidado de los rituales, la acción benéfica de ellos sobre el creyente en particular y sobre la comunidad en general. El hombre africano planifica las eventualidades previsibles pero está consciente de que su destino es totalmente desconocido para él, por lo que trata de penetrarlo o variarlo en su beneficio utilizando diferentes medios entre los que destaca la adivinación y los sacrificios.

A. El Ser o Entidad Suprema Todopoderosa.

Para el africano existe la creencia de que todos los seres humanos necesitan vivir juntos en paz y armonía. Esta permite a las religiones tradicionales consolidar este principio fundamental mediante la creencia en una cosmogonía, en la que se observan una multitud de fuerzas espirituales encarnadas en deidades menores regidas por un Dios Creador lejano que gobierna sobre todos los poderes divinos y humanos. Aunque la relación con el Ser o Entidad Suprema no está claramente definida, se cree que en la mayoría de estos pueblos se le hace algún tipo de sacrificio espontáneo por medio del cual se le pide su intervención: una ceremonia a través de la cual se ofrece algo a determinados poderes superiores para obtener un beneficio con propósitos definidos. A través de la práctica del sacrificio se le reconoce a la Entidad Suprema su intervención en el ámbito de las criaturas, aunque el papel de intermediario entre él y los hombres está en manos de las divinidades

menores. Este hecho permite a varios autores considerar, en el caso de los pueblos yorubas, la consagración específica por parte del creyente africano a una sola deidad aunque el respeto a las demás deidades constituya una especie de monoteísmo múltiple yuxtapuesto más que un tipo de politeísmo (Pierre Verger, *Flux* 127). Sin embargo, el pensamiento religioso africano no se puede considerar como un discurso único, aunque la casi totalidad de los pueblos africanos poseen la creencia de un Dios o Entidad Suprema. En su mayoría, opinan que la existencia de ese Ser Supremo es evidente y no necesita demostración. A este Dios único se le atribuyen todas las cualidades de supremacía sobre la realidad: posee las virtudes de ser justo y noble. Esta concepción repercute de manera bien clara en la vida concreta de las sociedades africanas. Algunos pueblos africanos creen a veces que este Dios nació de una madre y que vivió entre los hombres. Por causas diferentes, según cada grupo, el Dios acaba dejando la tierra y se despreocupa de su creación y de los seres humanos. Para la mayoría de los pueblos, el Dios es demasiado grande y lejano. Esto no descarta su lugar central en la religiosidad y el culto de estos grupos. A pesar de lo dicho anteriormente Berta Sharevskaya asegura no haber encontrado en las lenguas africanas una sola palabra que corresponda a las expresiones de Ser Supremo, Dios Todopoderoso, Demiurgo, Primera Causa etc. Para ella la adoración de un Ser Supremo no adopta las características y atributos de la adoración monoteísta: el objeto de veneración en las religiones africanas era toda una jerarquía de altos seres y espíritus sobrenaturales, más que un solo ser supremo (51).

De acuerdo al carácter cultural del africano la realidad no se reconoce en sí misma sino en referencia a la vida de una persona concreta.[49] Según Leópold Sédar Senghor (1906-2001):

[49] Atendiendo al contenido concreto de la cultura negro-africana en general, hay cosas que pueden ser consideradas como más cercanas que otras a la fuente de la vida o con más poder vitalizador simbólico. Pero lo absoluto y supremo es la vida. La vida es por tanto la meta de la cultura, la vida es el centro de la religión y del culto, la vida es el fundamento de la ética, el

> "Con frecuencia se ha dicho que el negro es el hombre de la naturaleza. Por tradición vive del suelo y con el suelo, en y con el cosmos. Es sensual, un ser con los sentidos abiertos, sin intermediarios entre sujeto y objeto; es él a la vez sujeto y objeto. Es ante todo, sonidos, aromas, ritmos, formas y olores, yo diría que es tacto, antes de ser vista como los europeos… En sí mismo, en su propia carne recibe y siente las radiaciones que emanan de cada objeto existente. Estimulado, responde a la asimilación, y se abandona, yendo de sujeto a objeto, del Mí al Tú en las vibraciones del Otro… El negro, por tradición no está desprovisto de razón, como se supone que dije. Pero su razón no es discursiva: es sintética. No es antagonista: es comprensiva. Constituye una forma diferente de conocimiento. La razón del negro no empobrece las cosas, no las moldea según las normas rígidas eliminando las raíces y la sabia: fluye en las arterias de las cosas, se identifica con los contornos para habitar el corazón viviente de la realidad…" (51-64).

Hay algunos intelectuales africanos que toman precauciones cuando tratan de la trascendencia del "Dios supremo". Por su parte el filósofo nigeriano K. C. Anyanwu (1964) toma precaución al hablar de la trascendencia de un dios supremo dentro de la mitología africana. La ausencia de una destinación clara y neta entre uno mismo y el mundo, entre exterior e interior, conduce a un sentimiento cierto de conciencia de la presencia divina en el universo entero. El punto de partida de Anyanwu es más bien metafísico. Pero hay que reconocer que la metafísica popular de los

---

criterio de la moralidad y, finalmente, la vida es también el objeto de la tecnología. En este sentido la religión tradicional africana tiene la vida como su centro y su objetivo. El mismo Dios es para la vida (que el hombre experimenta como su propia vida) y le está supeditado. No es de extrañar que el culto a los antepasados sea central en las religiones tradicionales africanas. Incluso Dios es percibido como antepasado o fuente de vida. También se reconocen otros espíritus y fuerzas pero siempre se les considera en relación con la vida, pues son potenciadores de la vida o, al contrario, peligros para la vida. El hombre que experimenta la vida y la muerte, experimenta lo que fortalece y lo que debilita la vida. En la vida social experimenta la aspiración a la vida y la lucha contra la muerte como procedentes de la misma fuente.*"Es esto lo que nos impulsa a creer que los actos absolutos evocados en los símbolos, los mitos, la magia, la brujería, nos parecen de la misma naturaleza en cuanto a su contenido y en cuanto a su finalidad principal y fundamental"* (Ver: Biletsi Onim, *L'inculturation* 20). La brujería es un caso extremo que hay que entender en el conjunto de la experiencia de la vida. El brujo es el mal concreto, destructor de la vida. Procura satisfacer su propia necesidad de vida a costa de vidas de otros. De ahí que para el africano sea la brujería el peor de los males sociales.

africanos es mitología.[50] La manera africana de conocer al "otro" no consiste en separarse sino en unirse simpáticamente al otro, él africano vive en Dios y Dios vive en él. Por lo tanto el carácter cultural africano no reconoce la realidad en sí misma sino en referencia a una persona concreta, ya que "la metafísica de un pueblo no es conocimiento lógico sino religión… La ausencia de una distinción clara y neta entre uno mismo y el mundo, entre exterior e interior, conduce a un sentimiento cierto de conciencia de la presencia divina en el universo entero" (Anyanwu, *African* Philosophie: *an Introduction* 162-166). Para Anyanwu el universo africano es un todo y la persona africana también. Esta obsesión por la unidad está además enfatizada por la idea de la simbiosis: los africanos viven en simbiosis con los dioses y con la naturaleza. Por lo que Dios es experimentado en la experiencia del universo y esto no es un postulado abstracto nacido de necesidad lógica. Se llega a Dios por y en la misma experiencia que el ser humano se experimenta a sí mismo y al mundo. Dios no transciende la experiencia humana: Dios está al final o en el fondo de ella.

Para la mayoría de los pueblos del África negra el Dios o Entidad Suprema Todopoderosa o Dios origen, es punto de partida en la sucesión de los seres y de su principio. La idea principal en el contenido de la idea de Dios parece depender de cómo se entienda a este Dios origen: como creador o dador de vida. Si tomamos como ejemplo los conceptos religiosos yorubas que según Gbadegesin sirven para la totalidad de África, los africanos serían religiosos en el sentido de tener

---

50 A diferencia del enfoque individualista y antropocéntrico del mundo occidental, la visión metafísica africana tradicional es de tipo comunitario. En la cosmogonía africana, la distinción entre las plantas, los animales y el reino mineral, entre lo sagrado y lo profano, entre la materia y el espíritu, entre lo comunal y lo individual, es muy pequeña y flexible. Del mismo modo, los conceptos metafísicos, la ética, las costumbres, las leyes y los tabús forman un algo único. Porque, como declaró Leópold Sédar Senghor al ser nombrado Miembro del Consejo Pontificio

en cuenta potencias invisibles que pueden tener influencia en la situación de las personas. Aunque como dijimos antes, Berta Sharevskaya afirma no haber encontrado una palabra que corresponda a la idea de Dios Todopoderoso. Para K. C. Anyanwu la religión tradicional africana sí contiene la noción de un Ser Supremo o de un Gran Dios que puede adoptar diversas formas según sea imaginado (*African* 103-104). Esta divinidad será entonces la encargada de postular que el universo, tal cual es concebido habitualmente, concuerda con la organización de la sociedad que le da origen, y refleja a su vez la relación que deben de tener todos sus miembros con un jefe creador (él o ella) dotado con un nombre. Si este Ser o Entidad Suprema Todopoderosa o Gran Dios gobernador del cosmos, concuerda con la imagen de la sociedad que lo ha concebido, la organización de esta última muestra que el universo es un fiel reflejo de la responsabilidad que cada individuo posee como miembro del grupo. Por lo cual la autoridad de la persona determinada recaerá por regla general, en los jefes de familias o en el miembro de más edad de la comunidad, o sea un anciano conocedor de la manipulación de los controles de las potencias del universo; no en balde es él el individuo más sabio de cada generación, archivo vivo que revive los conocimientos aprendidos y recordados a lo largo de su vida.

El sacerdote belga Placide Temples, misionero en el Congo y estudioso de la lengua y las instituciones de uno de los pueblos bantú, ofrece, desde su perspectiva, una comprensión profunda de las religiones tradicionales africanas (RTA): la fuerza vital es para los bantúes el valor fundamental único, identificable con su existencia. Todo ser está dotado de fuerza vital, o, mejor dicho, participa de la fuerza vital, y su vitalidad es variable. Todas las fuerzas vitales están interconectadas y situadas jerárquicamente por referencia cruzadas. Se concibe el universo como

---

para la Cultura “en la metafísica negroafricana, Dios tiene necesidad de los hombres" (*Mundo Negro* s.p.).

una vasta red de fuerzas interactivas, ninguna de las cuales puede actuar sin producir una causación vital en todas las demás fuerzas individuales y en la totalidad. Esta influencia puede ser positiva o negativa, y la meta de todo ser es penetrar en el núcleo del sistema vital para fortalecer su propia fuerza vital y así fortalecer todo el sistema. Los seres humanos se encuentran en el centro de la vida, y la generación presente en la tierra constituye el centro de la humanidad entera, que incluye muertos y aún no nacidos. La naturaleza debe servir para mejorar y perpetuar la vida. La cultura, religión incluida, y las instituciones y saberes humanos están orientados a ese mismo propósito: favorecer la vida y superar cualquier peligro. (Burgos 208).[51] Las posiciones fundamentales del sacerdote franciscano han sido aceptadas por intelectuales africanos de la talla de Leópold Sédar Senghor, John S. Mbiti y K.C. Anyanwu como una expresión válida de la visión africana del mundo. Esta visión totalizante y vitalista de la realidad ayuda a comprender la esencia de las religiones tradicionales ancestrales africanas: ofrecen una visión total del universo donde éste se fusiona con la humanidad, la naturaleza y Dios. Este planteamiento comprende a su vez un vitalismo universal; de allí sigue un sistema social clánico con gran insistencia en la comunidad. Para K. C. Anyanwu el universo africano es un todo y la persona africana también; esta obsesión por la unidad está además enfatizada por la idea de simbiosis: los africanos viven en simbiosis con los dioses y la naturaleza (*African* 167).

Según la tradición africana, la "vida" es la llave que permite comprender el alma, la filosofía y la espiritualidad del africano. La vida es sagrada; hay que respetarla, protegerla y hacerla crecer, de modo que el ser humano africano se percibe en todas las experiencias de la vida por él vividas y sólo a través de su biografía puede ser entendido. El mejor entendimiento de este

---

[51] Ver Placide Temples. *La philosophie Bantou*.

conglomerado humano puede lograrse por medio de su propia visión de la vida: el hombre africano está en estrecha relación con la propia vida del clan al cual pertenece; a su vez, la sociedad sustentada en el sistema de clanes está íntimamente ligada con la naturaleza y las fuerzas superiores que la rigen.

La persistencia de la mayoría de los sistemas de creencias africanos se han explicado con fórmulas estereotipadas: para el africano todo era mito y su vida estaba inundada de religión. Por otra parte, se ha dicho de las creencias tradicionales africanas que son solamente la expresión de sociedades íntimamente ligadas a la naturaleza, donde el hombre vive al ritmo de los elementos y se confunde con la cosas (Deschamps 68). Pero recordemos también que las sociedades africanas fueron organizaciones dispersas y con grados diversos de desarrollo, por lo que sólo el hombre perteneciente a las agrupaciones sociales con un escaso desarrollo individual estaba fuertemente unido a las relaciones tribales elementales. Este tipo de sociedad nos mostró a ese negro tradicional que nunca logró arrancarse el ser parte de la naturaleza circundante; ni lo intentó, pues él adoró en esa naturaleza el lazo simbólico que lo unía a su propia vida. Según Onim Biletsi:

> La simbología negra tradicional presupone la unidad del hombre con su sociedad, del hombre clánico con el universo, y en esa unidad se basa constantemente para una acción en el mundo, para un sentido trascendente, la única experiencia practico-sensible y sin embargo inmanente en el mundo, en el hombre y en su sociedad. De este modo todo puede ser transformado en símbolo del más allá, pero en nosotros; todo puede ser transformado en objeto de culto; todo puede ser sagrado, no hay separación, y ni siquiera distinción, práctica entre sagrado y profano, natural y sobrenatural. De modo que todo está relacionado con lo sobrenatural, con lo sagrado, con la vida, la fuente de la vida (20).

Sin embargo, esas otras sociedades que habían fomentado formas organizativas socio-económicas más allá del clan y de la tribu desarrollaron formas de existencia de sistemas de creencias diversas, con diferentes concepciones de los mitos de origen y con la presencia de panteones religiosos distintos. A través de ellos y de sus estructuras sociales sobrepasaron la etapa

primaria de una conciencia solamente apegada a la naturaleza.

B. Las divinidades asociadas a la naturaleza y a las criaturas.

Para la cultura africana lo primordial de la vida es su estrecha relación con la naturaleza sagrada a la que adora a través de sus dioses ancestrales. Para el africano, en su tierra natal como después en Cuba, en la naturaleza habitaban sus divinidades y los espíritus poderosos a los que se le teme y venera. En este sentido las religiones tradicionales africanas (RTA) son parte vital del individuo: "para ser persona hay que pertenecer a la comunidad total y ello implica participar en las creencias, ceremonias, rituales y festividades de esa comunidad. Una persona no puede separarse de la religión de su grupo, porque el hacerlo implica cortar sus raíces, aislarse de sus cimientos, destruir los lazos de su parentesco" (Mibiti 3). Para el negro africano abandonar la religión equivalía entonces a una separación total de su vida social. No podía ni sabía vivir sin religión; la esencia de su vida giraba en torno a la variedad de cultos practicados.

La mayoría de los cultos de las religiones tradicionales africanas (RTA) por su carácter mágico-religioso experimentan la creencia en seres superiores asociados a los específicos modos de vida del grupo tribal y a la convivencia diaria con los intricados ritos e invocaciones del poder sobrenatural a que se someten como una manera de obtener cualquier favor o gracia. Esto implica una especie de sentimiento religioso o concepción ritualista que posee emblemas consagrados y practicados en ceremonias especiales: estos se aceptan como símbolos de seres y fuerzas espirituales (pero no fetichismo)[52] del cual les es imposible prescindir.

---

[52] El término fetichismo fue – y todavía continúa siendo – la clasificación más corriente de la religión africana, la palabra se originó en la portuguesa "feticho" cosa hecha , preparada, y fue aplicada por los primeros navegantes portugueses a los objetos imágenes rituales, que pasaron a ser llamados "fetiches". Por extensión, atribuyeron a los africanos la creencia de rendir culto a los

Casi todos los pueblos de las zonas al sur del Sahara que fueron traídos a la América en general y a Cuba en particular por la trata esclavista, poseyeron y todavía poseen un sistema similar de creencias, cuyo fundamento de culto es similar en la mayoría de los pueblos que habitan el sur del Sahara. Jesús Fuentes y Grisel Gómez explican en *Cultos afrocubanos,* refiriéndose específicamente a los bantú, que para este grupo el sistema de creencias está manifestado en entidades espirituales que actuaban sobre los planos más importantes de la vida humana: la comunidad, la familia y la periferia. El primero de estos niveles está en relación con los dioses que agrupan a los clanes o tribus; los hombres se unen en torno al espíritu fundador de la etnia, quien vela por el bienestar de la comunidad toda y controla las plagas y las enfermedades (6-12).

Por su parte, los yorubas, que conocieron el desarrollo urbano más importante del África tropical y un desarrollo artístico sin paralelo en el continente, poseyeron un sistema religioso singular, basado en dos tendencias de culto bien incorporadas en su sociedad: la de los dioses-orichas que representaban o eran fuerzas naturales y/o geográficas, además del culto de los antepasados. Esta religión de los orichas, está ligada a la noción de familia numerosa y originaria de un antepasado que engloba a vivos y muertos.[53] Por otra parte, la definición de oricha para el etnos yoruba es una noción importante para entender la manera que conceptúa y opera su práctica religiosa: es una forma pura e inmaterial que sólo se hace perceptible a los seres humanos incorporándose a uno de ellos (Verger, *Orixas* 72). La posesión a través del trance tiene una

---

objetos, no percibiendo que no se trataba de piezas materiales, sino de representaciones simbólicas debidamente consagradas, formando parte de un complejo sistema de relaciones altamente abstractas y místicas. Ver: Juana Elbein y Deosdores Dos Santos. *Religión y cultura negra* (118).

[53] En América este componente es desplazado al perderse en el Nuevo Mundo los linajes tribales o familiares y producirse una hermandad religiosa dentro de la familia ritual, hecho que va más allá de la ligazón sanguínea para convertirse en una línea horizontal abarcadora y compacta. Ver: Miguel Barnet. *Cultos afrocubanos* (15).

enorme importancia en la religión negra, pues la misma institucionaliza un complejo sistema de identificación y recreación: actualiza y elabora, individual y colectivamente, los valores culturales de la negritud latinoamericana de acuerdo a la más fiel manera africana (Dos Santos 122).

C. Los espíritus locales

La visión espiritual de la vida del africano entiende que todos los seres, y la misma naturaleza visible, son considerados en relación con el mundo de lo invisible y del espíritu. Los africanos creen en la presencia continua de los espíritus en el mundo que los rodea, los buenos y los malos que conviven en el universo participando del orden bajo la autoridad de Dios (Kalumba 65-78).

Los espíritus son seres asociados a diversas especies de fenómenos naturales en el sector ubicado y habitado por sus devotos – corrientes de aguas, lagos, rocas, grandes árboles, así como insólitos fenómenos naturales pueden ser benefactores o nefastos, austeros o perversos. Para el africano la presencia cósmica de los espíritus en su vida es algo real y cotidiano. Lydia Cabrera en las primeras palabras que señala en el capítulo II de *El Monte* nos dice: "Donde menos se piensa hay un espíritu. Andan en todas partes. No lo veremos, pero nos estamos codeando con los muertos y con los santos a todas horas. Nuestros negros están convencidos de que vivimos rodeados de espíritus, y de que a su influencia se debe cuanto malo o bueno les sucede" (22). Por tanto el negro tiene la necesidad de crear y establecer un estilo de vida en el cual existe un constante trato ritual con los espíritus, convirtiéndose así en un ser dependiente de los mismos. Mediante esta mudanza de estilo de vida la realidad pasa a la memoria colectiva de la comunidad y se establece y difunde a través de los recursos de la evocación oral y gestual de ese drama necesario con las ánimas. Cada pueblo les confiere a los espíritus un origen externo; su presencia, por ejemplo, en el caso de los

bantú, parece encaminada a esclarecer, en términos mágicos, ciertas características ambientales en un lugar específico, "por eso abundan las montañas que caminan, los árboles que conversan o las lagunas sagradas donde viven los nzuzu (mitad pez, mitad persona), con los cuales muchos ngangas han aprendido el método de adivinar" (Fuentes y Gómez 10).

D. Los antepasados.

Para la tradición africana, la vida es sagrada; hay que respetarla, protegerla y hacerla crecer, de modo que la muerte se concibe como una continuidad de la vida en el otro mundo y es así como se puede comprender la importancia del culto a los antepasados. El lugar de los ancestros en las religiones africanas representa un sentido de continuidad muy enraizado en su pensamiento. Para el africano los antepasados actúan como mediadores entre sus descendientes y los dioses; interceden frecuentemente por ellos, cuando estos atraen sobre sí la cólera de los dioses. Además, también son los guardianes de la disciplina moral de la comunidad.

En muchas religiones africanas este culto a los antepasados es el centro de la actividad religiosa si bien no existe uniformidad en su ejercicio. Sin embargo, sí hay características repetidas en la mayoría de las religiones tradicionales en relación al culto de los ancestros. En algunas comunidades, por ejemplo, una persona sin descendencia no puede convertirse en un antepasado; en otros pueblos, el nombre de un recién nacido se hace concordar con el de un antepasado para que así éste continúe viviendo en el nuevo descendiente. A la vez que el antepasado continúa en el seno familiar para su protección, puede desaparecer y convertirse en un ser dañino al grupo y traer como castigo la desgracia a la familia si ésta lo olvida y lo deja de venerar como se merece. Cuando esto sucede, se hace necesario hacerle ofrendas, rituales y oraciones. De ahí la necesidad que tiene el africano de tener una familia numerosa: así asegura el recuerdo y el mantenimiento de la

comunicación ritual con su antepasado a través de los sueños y los adivinos, y continúa recibiendo todos los beneficios que de él emanan.

Para el africano el influjo de los antepasados es muy real. Por ello cuando él tiene un cuadro espiritual cualquiera, debe hacerles ofrendas o invocaciones aunque sea para que estos lo ayuden a interceder ante los dioses gracias a su condición sobrehumana y a su proximidad con los mismos. Debido a ello debe procurar un continuo sometimiento a través de rituales de purificación y de atención, como una manera de estar bien con esas almas y mantener su protección espiritual a través del mantenimiento de sus espacios respectivos dentro de sus prácticas religiosas diarias. Por otra parte, se cree que los antepasados poseen ciertos poderes mágico-religiosos empleados para el bien o el mal de la familia, o bien poseen cualidades corporales y espirituales especiales: el hacerse visibles, poseer a los humanos y a los animales, consumir comidas y bebidas. Habitualmente, el creyente echa al suelo como una ofrenda parte de la comida y la bebida antes de comerla o beberla o las lleva a determinados lugares, especialmente a las urnas que guardan sus restos o a determinados árboles o lugares del bosque que les han sido consagrados.

El culto a los ancestros, ya sea organizado en sociedades secretas o mantenido dentro de la liturgia del núcleo familiar, les permite a sus miembros interiorizar la pertenencia a un grupo social y establecer sus vínculos con los familiares. Los antepasados no son necesariamente venerados por su bondad moral sino más bien como transmisores de la vida, pero algunos grupos tienden a honorar con mayor veneración a aquellos antepasados que han sido buenos. Los antepasados son así, sus modelos de identificación y los encargados de velar por los intereses y la salud de los miembros del linaje; "los antepasados al asegurar la inmortalidad individual y colectiva, institucionalizan la continuidad entre la vida y la muerte, entre el pasado y el presente y el de la propia comunidad" (Dos Santos 127). Por ello se celebran fiestas y rituales en su honor. El culto

a los antepasados ya sea por ejemplo, el de los Akan quienes celebran cada veintiún días los rituales del *Adae* y anualmente la fiesta de *Odwera,* o los Yoruba, que cada año celebran la conocida fiesta de Egungun, interioriza la pertenencia a una estructura social; ésta asegura la inmortalidad individual y colectiva de la comunidad al institucionalizar la continuidad entre el pasado y el presente, entre la vida y la muerte.

E. El destino.

El destino ocupa una parte importante en las religiones africanas. En el aspecto ritual se presenta por medio de la adivinación, sistema que más que predecir el futuro, trata de entender el presente: la enfermedad, la muerte repentina, el fracaso de las cosechas o el fracaso familiar o comercial. A la vez, indica qué se debe hacer para desviar cualquier perspectiva de peligro. Por ello la adivinación africana intenta leer a través del pasado las pistas que ayuden a entender las causas de los problemas del presente: trata de determinar el problema y el sacrificio que lo resuelva. El hombre africano es capaz de planificar las posibilidades con prevención: está consciente de que una gran parte del futuro es totalmente desconocido y trata de penetrarlo utilizando diferentes medios entre los que se destaca la adivinación (De Souza Hernández, *El sacrificio* 9). En varias culturas del África al sur del Sahara, las prácticas pueden tomar diferentes formas; por ejemplo, para algunas el destino puede regir el camino por donde han de andar las vidas de sus miembros; para otros, el destino es visto como la decisión de una fuerza sobrenatural que determina la sucesión de los hechos. Pero de manera general la averiguación de cómo se muestra ese destino está asociada con una situación que requiere algún tipo de decisión en el acto de obtener la información de fuentes sobrenaturales acerca de sucesos desconocidos.

F. La magia.

La magia pertenece a la mentalidad religiosa de los pueblos africanos. Empero, no podemos concluir que las religiones africanas son sólo magia. En la religión africana la magia es probablemente más inmediata al individuo y probablemente más compulsiva que otros aspectos dentro de su sistema de creencias: en términos generales la manera africana de conocer al "otro" consiste en unirse de manera mágica a ese otro y esta unión "simpátetica"[54] hace que el africano viva en sus dioses y sus dioses vivan en él.

Para el africano el poder de los dioses debía halagarse con dádivas y sacrificios; en retorno, ellos les hacían la vida más llevadera a los mortales. Resuelve, en lugar de adorarlos y someterse a ellos, poner las fuerzas que cada uno de ellos representa a su servicio y servirse de ella. Es por esto que la mayoría de las actividades de la vida cotidiana del negro africano poseía una dimensión mística: sus actividades giraban en torno a dioses y ritos específicos que necesitaban del hecho mágico para ser explicadas. El africano por lo tanto impregna de fuerzas sobrenaturales a sus objetos de culto y al culto en sí, dándoles a todos sus ritos un fuerte carácter mágico-religioso. Así, los dioses africanos fueron y son perfectamente conocidos por el pueblo. La relación íntima del creyente con los fundamentos míticos de sus dioses y el mantenimiento de los preceptos o dogmas son la causa del bienestar, del infortunio y de las enfermedades de los mortales.

Para los africanos cualquier tipo de práctica ritual que actúe sobre ellos ejerciendo influencias favorables u hostiles, ya realizadas por seres humanos, por dioses o fuerzas naturales, puede considerarse un acto mágico. Por ello a la mayoría de los pueblos africanos les resulta dificultoso distinguir de una manera clara entre magia y brujería, aunque sí las reconocen como

---

[54] Simpatética: su traducción exacta sería simpática; por prestarse a confusión seguiré el neologismo de la traducción francesa de lady Lilly Frazer. Ver James George Frazer. *La rama*

incompatibles. Para el hombre africano los magos son vistos como benefactores: realizan la protección mágica con rezos y sacrificios para tratar de mantener el orden social establecido; por otro lado, el brujo trata de subvertirlo y por ello pertenece al mundo de la noche y del mal.

La magia dentro de las culturas tradicionales africanas es, en el fondo de su tradición, una manera de explicar toda una visión del mundo. Ésta busca siempre una causa o motivo pues nada ocurre para el africano sin una causa; y esa causa, atribuye siempre a un culpable. Esto hace que la cultura africana no reconozca el azar como una manera de explicar un hecho: las explicaciones estarán en estrecha relación con los cumplimientos o incumplimientos de aquello que los miembros de la etnia realizaron o no. Es por ello que la práctica de las religiones ancestrales africanas, íntimamente ligadas a la tierra y llenas de espíritus tutelares, siempre ha requerido de intermediarios y sacrificios para la concesión de las peticiones a sus deidades. Este hecho, entre otros, ha motivado la persecución de dichas formas religiosas por los blancos desde los primeros contactos, sobre todo, cuando los blancos esclavistas descubrían a sus esclavos en sus barracas y/o al aire libre, realizando prácticas religiosas de tabú y de los sacrificios que expresaban su filosofía de vida.

G. La palabra.

La importancia atribuida a la palabra pronunciada es vital para los pueblos negro-africanos, pues ella tiene poder creador, participa del orden del universo y crea armonía en las relaciones humanas. A través de la palabra, se trasmite la tradición heredada de los antepasados y con ella se pide protección y bendición. También la palabra, bajo el aspecto de fórmulas sagradas, está presente en todos los actos de la vida religiosa. El negro africano se sirve de una palabra simple y concreta que puede suscitar la meditación de cualquiera, por eso sus mitos utilizan los elementos

---

dorada (33).

de los que dispone cada pueblo: la tierra, el cielo, el agua, el fuego, es decir, el mundo sensible.

Con la palabra se trasmiten los valores heredados de los antepasados, fidelidad de una tradición que permite el mantenimiento de la familia, del clan o la tribu, además de hacer que no se corte la corriente de vida recibida de Dios a través de los antepasados. De aquí la importancia y el respeto que se da a los ancianos, por ser los más cercanos a los antepasados; por eso ellos son la memoria del pueblo (Kalumba 72-73). Memorias que surgen en cuentos y narraciones, en mitos y creencias, en toques y silencios de tambores, en danzas y en la ética de vivir y de morir (Martínez Montiel, *Presencia* 28). Sólo si se comprende el mundo dejado atrás por estos hombres, con sus diferentes formas y manifestaciones culturales y religiosas, se puede interpretar el sentido humano del negro africano asumido como proyecto de búsqueda del hombre, con su marcado acercamiento a la naturaleza, su panteísmo y el cumplimiento de los preceptos morales que lo rigen. Sólo así podremos asumir y entender el proceso traumático del desarraigo de lo autóctono de las diferentes culturas negras que llegan a América.

El hombre negro, una vez en este hemisferio, tuvo que sufrir como parte de la diáspora, un proceso de obligado mestizaje: la historia compartida por los países de la América Latina a partir del inicio de la conquista y colonización hispano-lusitana. Este hecho lo lleva a una resistencia religiosa que, en el caso de Cuba, a consecuencia del prolongado período de la trata esclavista, introduce el pensamiento mágico-religioso de las distintas etnias africanas. Desde entonces, lo hispano y lo africano constituyen los dos troncos etno-culturales de la nación cubana.

Las religiones africanas originales fueron modificándose en las condiciones cubanas porque sus practicantes fueron desarraigados de sus medios naturales como producto de los mecanismos de deculturación y de interrelación étnica. Esto motivó las diferentes variaciones en los objetos de cultos y en los rituales, se reducen unos como los ritos de fecundidad y a otros se les

da prioridad como los ritos de protección y adivinación. De esta forma, poco a poco se fueron moldeando las diversas expresiones religiosas cubanas de origen africano. En todas ellas predomina la mezcla, la simbiosis y la fusión de los elementos que las conforman.

Tierras de mulatería las nuestras, de finas orejas para el relato de orígenes y patakíes (Bolívar, *La Regla* 34) así como de kutuguangos,[55] que condicionan un legado importantísimo para el desarrollo en Cuba a mediados del siglo XX, de una cuentística de tema negro que coincide con el clima político que se vivía y que se desarrolló un movimiento nacional antirracista y un fuerte debate público que involucró a intelectuales, políticos, organizaciones sociales y diversos sectores de la población. Personalidades como Juan Gualberto Gómez, Martín Morúa Delgado, Rafael Serra, Gustavo Urrutia, Salvador García Agüero y Fernando Ortiz, por sólo citar algunos,[56] desataron una intensa campaña contra la discriminación, que contó además con el apoyo de amplios sectores estudiantiles y del movimiento obrero. Con la Constitución de 1940 se crearon nuevos espacios para la lucha por el establecimiento de la igualdad racial. La nueva carta magna no se limitó a expresar, cómo lo había hecho su antecesora, la igualdad de todos los ciudadanos de la República, sino que declaró: "ilegal y punible toda discriminación por motivo de sexo, raza, color o clase y cualquier otra lasciva a la dignidad humana". Este hecho favoreció el afloramiento de cultos de origen africanos en el marco de las libertades civiles y permitió, en cierta medida los

[55] Narraciones tradicionales de las reglas congas equivalentes a los patakíes de la Regla de Ocha.

[56] Aunque los enfoques con que se abordaron estos problemas fueron muy disímiles y dependieron de diversas circunstancias históricas y en gran medida de las concepciones ideológicas de sus promotores, el elemento común era la necesidad de incorporar al negro en plenas condiciones de igualdad a la sociedad cubana. La resonancia de esta campaña ha quedado recogida en publicaciones periódicas, libros y folletos de la época.

contactos entre los asiduos de las distintas casas templos y el entrecruzamiento de elementos entre los distintos cultos sincréticos debido al hecho religioso conocido como "paralelismo". [57]

Producto de las condiciones de exaltación de lo negro que va a empezar a predominar en Cuba, se difunde una cuentística basada en la oralidad por parte de una segunda oleada de afro-romanistas, debida a la información etnográfica obtenida y acumulada por tres narradores pilotos: Rómulo Lachateñeré *(¡Oh, mío Yemayá!*, 1938) Lydia Cabrera Cabrera (*Cuentos negros de Cuba*, 1940), y Ramón Guirao, *Cuentos y leyendas negras de Cuba*, 1942) quienes bajo el influjo de la vanguardia intelectual europea y norteamericana en la que se habían formado miraban hacia el pasado africano colonial y esclavista, con mezcla de ingenuidad y de nostalgia y con una especie de infancia perdida que les era imprescindible de inmediato recuperar.

Todos ellos contemporáneos del surrealismo de moda, comienzan a encaminarse hacia lo maravilloso y lo preconizan de modo incondicional (Cuervo Hewitt, *Aché* 4) con un intento desesperado por registrar las voces negras que pensaban estaban a punto de perderse. En estas colecciones de cuentos más o menos retocadas y elaboradas al capricho de los autores objeto de esta investigación, se percibe la importancia que tuvo el mito, la fábula y el sistema de adivinación por medio del oráculo como un acertijo mítico-poético de aquellas ancestrales culturas arrancadas a la fuerza de sus lugares de origen y transplantadas a Cuba con sus mitos e historias de culturas orales cuya suerte se jugaba, casi siempre, en un diálogo de generaciones para su transmisión. Este hecho les permitió a estos escritores cubanos conocerlas y con ellas en mente se lanzaron a la búsqueda de una nueva expresión recreativa y mágica además de literaria de aquella. Por eso la

[57] El paralelismo considera que distintos sistemas religiosos son compatibles. Así, el creyente puede "acercarse más a la divinidad" practicando simultáneamente el catolicismo, el espiritismo, la Regla de Ocha, la Regla de Palo y los preceptos religiosos de la Sociedad Secreta Abakuá. Ver Bolivar, *El legado* (163)

importancia del estudio de estas colecciones de cuentos, conjuntamente con los cantos, refranes y proverbios empleados y allí recopilados, son fuente de intrínseco valor como cuentos maravillosos. Son narraciones basadas fundamentalmente en patrones de la sociedad cubana, todas ellas cargadas de nuevo contenido en el proceso histórico donde subsiste y a la vez se refleja el África negra en Cuba. Elemento este constituyente y vital en el desarrollo creador de un nuevo discurso sagrado y diferente dentro de la narración profana de tema negro. Por lo que la comprensión justa e integradora de estas colecciones, que establece una conexión entre culturas, entre pasado y presente, ayuda a constituir una nueva narrativa surgida de un complejo proceso de transculturación. De éste nacieron muchas ricas expresiones que ejemplifican la nueva conciencia del ser cubano.

Capítulo II
Tradición oral:Continuidad y ruptura

1. Introducción.

En el capítulo anterior se realizó una aproximación al mundo africano dejado atrás por las distintas étnias que llegaron a Cuba. En este capítulo me propongo examinar las razones por las cuales la tradición y la memoria oral africana que trajeron dichas etnias, influye y determina la conformación de un corpus cuentístico. Este corpus todavía apegado a la oralidad se fija por escrito guardando con respeto las palabras oídas como una manera de salvaguardar y transmitir la vasta cantidad de información y conocimientos de las diferentes tradiciones mágico-religiosas venidas con ellas, las tendencias y circunstancias que inciden de manera directa en la formación del discurso narrativo oral de origen africano encontrado en Cuba. Este discurso es un producto de los procesos comunicativos de dichas tradiciones orales y su fin está vinculado a la continuidad de una forma de percepción de la vida del grupo social que lo produce. En esta investigación la principal virtud de las tradiciones orales va a estar fundamentada en que: "viéndose desde adentro" la o las historia/s de uno o varios grupos específicos, van a influir, deliberadamente sobre la posterioridad del grupo o los grupos que las crearon. Esta herramienta permite la conservación de la memoria. Es de señalar que esa memoria, aunque la sintamos frágil por motivos de desapariciciones de muchos de sus elementos tradicionales o por el silencio o falsificación de los hechos que asumen a veces los narradores, por cambios sociales u olvidos se hace indispensable su estudio. Por eso cuando se busca, como en este estudio, encontrar el hecho histórico de un mito, el origen de una fábula o leyenda, la reconstrucción de algunos sacrificios, o el papel que desempeña el oráculo dentro de las viejas tradiciones guardadas por las distintas etnias llegadas a Cuba hay que acudir a esa memoria del grupo. Sin duda alguna, cada elemento

constitutivo de esas presencias mágico-religiosas sincréticas, encierra una compleja polisemia que nutrió, continúa nutriendo y permite conservar los antiguos relatos guardados en la memoria del grupo.

2. Elementos de una oralidad narrativa de subsistencia.

Considerando que desde antes de la Conquista, la esclavitud de africanos se conoció en la corte española, abastecida por negreros portugueses, es casi seguro que en las primeras carabelas llegadas a Indias, luego del descubrimiento, vinieron juntos negros cautivos[1] y libres aunque en pequeños números, ya con cierto grado de sincretismo, de sustancia cultural transculturada (Figarola 8).

En 1502 cuando Nicolás de Ovando llega a la isla de La Española con una expedición de 30 naves y 1.200 hombres y asume como primer gobernador el enclave, un nuevo tipo de colonialismo comenzaba a gestarse sobre la base del tráfico mercantil. La situación generada en Europa - en particular en España - con el advenimiento de relaciones capitalistas mercantiles que dejaban atrás siglos de economía natural y autónoma y permitía el ascenso de comerciantes y artesanos evolucionaba hacia un nuevo régimen que ayuda a desarrollar un tipo de hombre en el que florecían nuevas ideas pero a la vez reproducía y adaptaba al actual ambiente los mecanismos feudales traídos de la Península. De esta mezcla de hombres estaban hechos los primeros colonizadores que en un determinado momento se vieron obligados a suplir los perdidos brazos de los aborígenes antillanos, que practicaban una economía de plantadores y fue sometida a un duro régimen de trabajo, ya sea mediante la explotación sufrida en condiciones de

1 En las *Instrucciones de Granada* dadas en 1501 por los Reyes Católicos al gobernador Nicolás de Ovando, se encuentran las primeras informaciones de introducción de negros a América, en las que se decía no ir ni judíos, ni moros, ni nuevos convertidos, que si esclavos negros, con tal de que hubiesen sido criados entre cristianos.

esclavitud generalizada o bien a través del sistema de encomiendas,[2] debido a que no se dieron las visiones colombinas ni las relaciones mercantiles con las supuestas islas de las especias y el reino del Gran Khan y, por el contrario, se constató la presencia de oro y surgió la necesidad de cultivar las tierras para alimentarse y adquirir productos de Europa. Para ello existía una población aborigen que podía servir de fuerza de trabajo para diversas labores, por lo que se impone la necesidad de imponer una dinámica diferente a la factoría mercantil que Colón y los reyes habían pensado inicialmente (Torres Cuevas, 45). Por lo que se estableció una nueva estrategia consistente en la creación de villas bajo el sistema de vecindad con la entrega de tierras e indios, hecho que supeditaba la permanencia de la persona al lugar, dándole la condición de vecino. Esta práctica inspirada en el feudalismo, fue esencialmente esclavista, aunque también se desarrolló la esclavitud "sin maquillaje". Debido a que escaseaban los indios, debido a su sistemática extinción se desarrollaron primeramente expediciones a las islas vecinas para capturar indios como esclavos. Esta primera colonia (1510-1542) se caracterizó con la presencia de la amplia masa de aborígenes como principal fuerza productiva del país y su rápida extinción. La dinámica comercial creada a partir de la creciente demanda de fuerza de trabajo en América y lo poco costoso de los esclavos traídos de las costas de África unido a la escasez cada vez mayor de esclavos blancos europeos, fue la que impuso el tráfico de africanos (Torres-Cuevas 60).

El lenguaje de los distintos pueblos negros traídos desde las diversas regiones occidentales del África subsahariana, han estado vinculadas, en su mayoría, al habla de la familia Niger-Kordofaniana, como las llama Joseph H. Greenberg o Niger-Congo como prefiere

---

2 El sistema de encomiendas se establece legalmente en 1503 y su desarrollo fue el resultado del forcejeo entre la Corona, que deseaba convertir a los indios en vasallos del rey y los colonizadores que querían subsumirlos en la esclavitud (Torres Cuevas 45). A la larga el abuso dentro del sistema provocó la disminución de los aborígenes, quienes para 1560 habían desaparecido a causa, entre otras tantas, del maltrato.

nombrarlas John Bendor- Samuel.[3] Todos estos múltiples pueblos le conferían a la palabra hablada un valor extraordinario, como elemento gestor del universo. Eran sociedades que reconocían que la palabra tenía un carácter sagrado, vinculado a su origen divino y a las fuerzas ocultas depositadas en ellas, pues como dice Hampaté Ba la palabra vincula y compromete a cada persona, debido a que el ser humano descansa en el valor y el respeto a la palabra (17). Los negros que vinieron a América asegurados con grilletes preservaron en sus memorias dioses, leyendas, melodías, la mejor manera de poder extraer con sus manos el *aché* (bendición, gracia) de las piedras, del monte, de las aguas, y de ese modo continuaron interpretando la voz de sus divinidades. Pero aquellos negros que hablaban diferentes lenguas, también tenían diferentes creencias y pertenecían a diferentes estratos sociales. Pero esos hombres que llegaron a Cuba, producto del auge de la trata negrera en la Isla, fueron los que, además de sufrir el desprecio y la explotación de los representantes de la metrópolis, fueron quienes pagaron los ascensos sociales de sus amos blancos con el gravamen de sus condicines de vida. Esta situación obligó al esclavista a traer continuamente nuevas poblaciones de origen africano.

En Cuba la presencia de la raza negra africana fue contemporánea a la europea, aunque en realidad no fue de importancia su presencia hasta la desaparición casi total de la población

---

3 La familia congo-kordofanio es la dominante en el África sub-sahariana y cuenta con más de las mitad del total de hablantes sub-saharianos. El grupo bantú de esta familia tiene a su vez la mitad de hablantes de la misma. Incluye dos subfamilias: la nígero-congoleña y la kordofana. Ésta última abarca unas treinta lenguas y se localiza en un área pequeña al sur de Sudán, en las montañas de Nubia. Joseph H Greeberg fue el primero en identificar los límites de esta familia, a la que llamó níger-cordofana, sin embargo John Bendor-Samuel las bautizó como familia níger-congo. Para una mejor distinción del término, ver: Joseph H. Greeberg. *The Languages of Africa*. y John Bendor-Samuel (ed.), *The Niger-Congo Languages — A classification and description of Africa's largest language family.*

autóctona, que habitaba el archipiélago cubano a la llegada de Colón, [4] debida a la acción violenta para someterlos, a la cual se unieron otros factores sociales sicológicos, culturales y de otros géneros.[5]

Los representantes de varias de estas culturas establecidas en Cuba como culturas dominadas, lograron rearmar y encauzar muchos de los vestigios de sus identidades originales, que fueron conservadas por ellos después de sufrir el trauma de la captura y las penosísimas condiciones del cruce trasatlántico. Pero varios factores posibilitaron también la supervivencia e influencia de sus culturas en el contexto de la esclavitud de la Isla como: la existencia de grandes plantaciones, que a su vez contaban con varios centenares de esclavos, lo cual les daba la oportunidad a los miembros de una misma etnia a que se reunieran en el interior de la plantación con sus semejantes y con los miembros de otro asentamiento próximo como un medio de lucha contra el régimen de dominación y explotación de que eran víctimas; desde este punto de vista, la religión ancestral se transformó en un símbolo de la resistencia contra el blanco (Bastide, *Los*

---

4 Los grupos nativos no dejaron apenas rastros de su arquitectura rural, ni de su léxico, o de su raza, a excepción de una imagen del indio que con el tiempo ha sido utilizada como icono junto con algunos hábitos, como lo es el uso del tabaco depurativo, de comunicación con los espíritus ancestrales y de sahumerio de las deidades africanas de las dos principales reglas de la Isla (a los orichas en la Regla de Ocha y los mpungos de las Reglas de Palo) en sus distintas ceremonias, por su parte los Abakuás, en cada ceremonia cuando son investidos del traje ritual se les depura con humo, así como cuando trazan en el piso, sus firmas o "anaforuanas".

5 Matanzas indiscriminadas, dispersión de sus poblados; traslados de lugares, separación de grupos cosanguíneos; hambrunas provocadas por los rápidos desplazamientos hacia nuevas formas de trabajo, sin que previamente se crearan las bases de alimentación; la presencia de enfermedades llegadas de Europa o África como la viruela, el sarampión, el mal de pián o las afecciones broco pulmonares, todas desconocidas en América y para las cuales el indio no tenía la necesaria inmunidad del europeo; el choque violento con una cultura que los humillaba y vejaba, que destruía sus ídolos y pisoteaba su religión, y la intensidad del trabajo sin la presencia de otros estímulos, hizo que no sólo murieran masivamente sino que perdieran el interés por la vida y llegaran al suicidio. Ver: Juan Pérez de la Riva. "Desaparición de la población indígena cubana" (61-70).

cultos 56-57). Es decir, la práctica colectiva de las distintas formas rituales va a darle cohesión y permanencia en el tiempo a esos diferentes grupos de africanos que fueron formados azarosamente en el momento de la distribución en cada región de la Isla, pero de manera más directa en las grandes plantaciones azucareras del occidente de Cuba.

De las formas de agrupamiento que adoptaron los africanos en Cuba reviste una importancia singular, cuando estudiamos su historia, la conciencia que se expresa en la narrativa de subsistencia de cada uno de estos grupos. Fue ésta una manera de reconstrucción de su paradigmático sostenimiento, que a través de la conservación de su conciencia social y de la reconstrucción y reinterpretación de sus tradiciones se sostuvo dentro del proceso social e histórico que les tocó vivir. Tanto el negro bozal (recién llegado de África) y el negro criollo[6] dentro del largo proceso de asimilación sufrido por ambos, lograron hacer de sus creencias originales el baluarte de su identidad marginada, logrando imponerla a lo largo del tiempo como una visión metafísica del cubano en general. De esta manera llenaron de un contenido africano a los dioses cristianos impuesto por sus superiores blancos y relegan el dogma católico a un papel formal (Pomar 56).

Los esclavos venidos de los diferentes lugares del África subsahariana: Nigeria, Congo, Dahomey, Angola y Guinea, entre tantas otras tierras, trasplantaron además del culto a los espíritus, a los dioses y la magia, un sinnúmero de tradiciones orales. Estas fueron historias reinterpretadas bajo una fórmula común para todos ellos; esos relatos se convirtieron en refugio y en una forma de resistencia por parte del esclavo.

---

6 Criollo fue, oficialmente, el hijo de europeos en tierras ultramarinas, pero pronto se aplicó la definición al negro nacido en Las Indias, para diferenciarlo de sus padres, que pasaba a ser de "nación", es decir de otra nación (denominación con la que se pretendía borrar las etnias desgajadas de África. En 1617 dirá el Inca Garcilaso de la Vega que "criollos llaman los españoles a los nacidos en el Nuevo Mundo, así sean de padres españoles o africanos".

Seguramente los esclavos realizaron un gran esfuerzo para recobrar y concordar los conocimientos religiosos en medio de las extenuantes jornadas de trabajo en la plantación. Con todo, lograron reunirse, probablemente de noche y a solas, para entregarse a sus prácticas religiosas. Prácticas donde los ritos poseyeron el color de la oscuridad al ser una acción clandestina contra cualquier imposición venida de afuera. Todos los rituales llenos de fórmulas mágicas eran elaborados con los elementos que la naturaleza les prestaba y aún hoy les presta: el fuego, el aire, al agua y la tierra; pero también, y sobre todo, con el uso de la sangre que se le brindaba[7] a los dioses. Pues la sangre es el elemento vital y los pueblos negros africanos la consideran el principio fundamental del sacrificio, pues cuando se ofrece la sangre de un animal se está ofrendando, de hecho, la vida del humano y con ello se buscaba la necesaria comunicación con sus dioses, por medio de los diferentes sistemas de mensajes que eran y son enviados y contestados por las divinidades a través de oráculos interpretados por algún "vidente". Esta especie de mensajes le permitía al negro (como todavía hoy lo hacen los practicantes de cualquier regla practicada en Cuba) establecer un diálogo íntimo y necesario con sus divinidades, pero también se buscaba y busca establecer contacto con los dioses a través de los fenómenos del trance-posesión,[8] típicos de cada uno de sus sistemas mágicos religiosos. Este medio de comunicación era y es para el africano y sus descendientes un fenómeno vívido, que les permitía en aquellos tiempos y les permite aún hoy día, encarnar a un dios y realizar un diálogo con otro

7 La sangre tiene diferentes tratamientos según la forma y el por qué del sacrificio. En ocasiones no se vierte sobre la divinidad, sino que se recoge en algún recipiente y se le aplica a los símbolos; en otras puede también ser mezclada con plumas de aves, depositada en un lugar específico para alimentar a determinados espíritus, en un hoyo cavado en la tierra para que la sangre penetre y tapar posteriormente la cavidad, incluso cuando la ofrenda es dedicada a un antepasado se vierte en la tumba o delante del santuario del mismo. La sangre también se emplea para purificar o fortalecer a alguien (De Souza Hernández, *El sacrificio* 26).

8 Fenómeno que constituye un excelente canal de comunicación con el más allá y que se convierte en la meta del intermediario entre ambos mundos (Cutié 52).

ser que es uno mismo. En este tipo de teatro ritual, traído por los negros al Nuevo Mundo no existía ninguna distinción entre magia y espectáculo, entre trascendencia y cotidianidad (González Pérez, 4). Fue a través de este rol ritual donde el sujeto estaba sometido a ese diálogo constante con lo divino, que el negro se agrupaba en sus pocas horas de descanso en torno al cuentero, al narrador, al relator de los hechos pasados. Esta persona que como en África hacía el griot, usaba la palabra hablada y gestualizada, para trasmitir con detalles las costumbres y creencias de la vida de sus ancestros. Miguel Barnet (1940) en *Biografía de un cimarrón* (1966) a través de Esteban Montejo, un cimarrón de 103 años que en 1963 le comenzara a contar los pormenores de su vida evoca este detalle cuando dice:

> El entretenimiento de los viejos era hacer cuentos. Hacían cuentos a todas horas, por las mañana, por las noches, siempre tenían el ánimo de contar sus cosas. Eran tantos cuentos que muchas veces no se podía prestar atención porque mareaban (132).

Cuba, desde los inicios de la colonia, tuvo entonces sus anónimos narradores como África tuvo sus históricos griots, que de generación en generación mostraban como vivían sus ancestros, cómo eran sus costumbres y su cultura. Ellos transportaron y preservaron la sabiduría popular de lo cotidiano o de lo sobrenatural con una oratoria que devino en un conjunto de principios éticos registrados en la conciencia colectiva. Así lo informa Lydia Cabrera:

> Existió en Cuba el narrador de cuentos como en todo país que importó africanos, e igual que 'en tierra lucumí' o en 'tierra conga' un negro, viejo generalmente, o alguna vieja que iba de batey en batey recorriendo ingenios – el mismo Akpalo yoruba, que iba de pueblo en pueblo –, seguía narrando, teatralmente, para la dotación que se reunía los domingos a escucharle y coreaba los cantos que continuamente interrumpían y sazonaban el relato, las historias de un repertorio inagotable. (Cabrera, *Por qué* 230).

Esta tradición oral de contar y recontar como hábito, necesidad y alegría de todos los seres humanos, es el género de enseñanza más antiguo de la historia y de la literatura de los pueblos. Estos mismos cuentos fueron los que probablemente utilizaron los africanos.

Aquellos primeros negros, llamados de "nación" usaron los cuentos como una nueva manera de rescatar del olvido la memoria de su pasado ancestral.[9] Por ello más allá de los hechos narrados, se expresaba el sentido de lo pasado; los cuentos eran una especie de reactualización de lo vivido y a la vez proyección de la tradición oral.[10] Aquellos negros viejos lograron a través de la palabra repetida tantas veces a quienes se acercaban al grupo, que el relato oral adquiriera dimensiones colectivas. Al expresar los sentimientos y aspiraciones de toda la comunidad, al dios o al héroe, la comunidad afirmaba un compromiso de autoidentificación con lo contado.

En Cuba los negros esclavos estuvieron dotados de una gran fuerza de expresión y sabiduría, particularmente los lucumís o lucumíes.[11] Estos grupos bajo las circunstancias de la vida esclava en el medio rural y urbano; favorecieron la creación de un universo particularmente descentrado. De acuerdo con fuentes históricas y arqueológicas, el patrón habitacional de los negros esclavos comprende tres momentos: el primero alrededor de parcelas llamadas conucos, y centrados en una plaza llamada batey, donde los esclavos vivían en bohíos; una segunda forma de vivienda, donde los bohíos negros eran puestos en líneas paralelas formando una especie de U

---

9 Nos encontramos frente a un sistema de protección por carencia, producto y desdoblamiento de la privación cultural que permite a los dominados oponerse a los dominantes. Es una especie de resistencia simbólica, una especie de autodefinición e identidad colectiva que se convierte por este medio en refugio cultural del oprimido.

10 Nina S De Friedeman cita en *De la tradición oral a la etnoliteratura* a Jan Vansina que opina que el concepto de tradición oral alude tanto a un proceso como a los productos de este proceso y que los productos son mensajes que tienen sus raíces en otros mensajes que para llegar a considerarse como tradición deben tener una edad de al menos una generación (21).

11 Abarcaba tanto al grupo yoruba como al grupo takua, nombre por el que los yoruba conocían a los nupe, tribus con las cuales tenían estrechos lazos de afinidad histórica, lingüística, cultural y religiosa. Según Fernando Ortiz es un pueblo del nordeste de Benin de donde la mayor parte de los barcos negreros recogía su carga, por lo que no es de extrañar que la aportación cultural yoruba haya sido tan grande en la isla de Cuba. (*Glosario de Afronegrismo*, 266).

cuando se cerraba en uno de sus extremos con un bohío mayor, desde donde se vigilaban a los negros esclavos; y el barracón cerrado, hecho de cal y canto, y de forma cuadrangular, con un patio central y cuartos alrededor, llamados también bohíos e implantado a partir de 1830.

Desde ese barracón, con un ambiente muy alejado de lo perfecto para consolidar un sistema de creencias, por ser núcleo de culturas yuxtapuestas y de casi ninguna comunicación interpersonal en un principio, en razón de los intereses económicos de los amos y de las diferencias lingüísticas entre los esclavos (Menéndez 174), fue que con el paso del tiempo los negros de nación empezaron a entenderse con sus hijos criollos, rechazando y a la misma vez asimilando la cultura del blanco dominador.

Los primeros africanos y sus hijos resistieron, por fidelidad vital, buscando en su ser íntimo, saber para exterminar las influencias del amo. Por tanto la vitalidad del esclavo africano se refugiará en su religión y su cultura llena de danzas, cantos, liturgias, voces y mitos y leyendas contados casi a diario en las lenguas que sobrevivieron los siglos de esclavitud. Muchos de ellos al estar presentes el narrador y oír las historias, se involucraron en el mundo de lo escuchado y dentro de este mundo, vivieron intensamente la cultura a la cual pertenecían, y también se convirtieron en recreadores y trasmisores de las millares de plegarias, refranes, mitos, fábulas y leyendas que se expresaron originalmente en las diferentes lenguas africanas (yorubá, ewe, bantú etc.), aunque ninguna de esas distintas lenguas llegó a arraigarse fuertemente sobre las otras. Luego los esclavos fueron obligados por las circunstancias expresadas, a comunicarse con torpeza en la lengua del amo (*lengua franca*): el castellano empleado por los negros bozales.[12]

12 Entre los africanos, antes de su arribo como esclavos a suelo americano, se conocía y manejaba un código lingüístico que éstos utilizaron como lengua de contacto con la población española dominante y, a su vez, se convirtió en la base de la lengua que se iba desarrollando en el territorio entre amos y dominados (Ortiz López 48). La literatura referente al habla bozal ha sido significativa en la formación de una propuesta "criolla" para el español. Para ello los

Sin embargo conviene recordar que de las diferentes lenguas rituales llegadas a la Isla sobrevivieron algunas que todavía se usan en las prácticas religiosas, sobre todo el yoruba.

Dentro del tesoro folclórico que les era propio a las culturas africanas, estaban los cuentos, fábulas, leyendas, rapsodias, y cantos que contenían hazañas de sus antepasados, las mitologías de sus sacerdotes, las cosmogonías de sus filósofos, los ritos de sus magos, los conjuros de sus hechiceros y los cuentos con que las madres negras entretenían a sus hijitos y les inculcaban las enseñanzas y consejos del saber popular (Ortiz, *Cuentos* 118). Esa cultura folk[13] del esclavo fue vertida al mestizo y dialectal idioma de los negros criollos. A esta veta recurrieron diferentes autores letrados, como: Rómulo Lachatañeré, Lydia Cabrera y Ramón Guirao primero por curiosidad y luego por deleite, después coleccionaron esas historias que les servirían para rehacer los mensajes recibidos, y después a su manera, reescribir e imprimir, y por último, recrearlas.

3. Hacia una contextualización de la narrativa oral de origen africano en Cuba.

La importancia que la tradición oral ha tenido para la protección del patrimonio de una cultura es hoy incuestionable. En el caso específico del africano traído a Cuba observamos que logró conservar sus rituales importados de África. En estos cada persona es hijo/a de una deidad, de un dios, de un "oricha", o de un "loa", que lo rige desde su nacimiento.

---

remitimos a los trabajos de G de Granda (1978), Álvarez Nazario (1974), Montes Giraldo (1962) y Lydia Cabrera (1958, 2da edición 1986), pero otros lingüistas se oponen a esta postura criolla. Entre los detractores de la hipótesis criolla se encuentran los investigadores cubanos del Instituto de Literatura y Lingüística de la Habana, Valdés Bernal(1978, 1987), Martínez Gordo (1982) y Pelly Medina (1985).

13 Visto como "los saberes del pueblo" en un sentido concreto.

De todos es sabido que la palabra hablada es un patrimonio que nos vincula y nos identifica; que genera posibilidades de simbolización, que desarrolla el proceso cognitivo y la producción de conocimiento, que libera la creatividad y revaloriza los afectos, y fundamentalmente es una gestación de valores; también sabemos que antecedió a la expresión escrita y que ambas han coexistido dentro de múltiples códigos culturales. Pero la cultura oral ha sido siempre un arma de las culturas subordinadas históricamente al hegemonismo de la escritura y sus mitos tracendentalistas (Martínez Furé, *Descargas* 1). Así, el lenguaje y los modos de decir han jugado siempre un importante papel dentro de los sistemas de creencias, supersticiones y comportamientos mágico- religiosos. En el caso específico de Cuba, la contribución mayor realizada por los africanos a la cultura de la Isla, fue su aporte a la conformación de la religiosidad popular cubana.

Dentro del largo proceso de amulatamiento de las religiones de origen africano –cuatro siglos y medio- de cuerpos y almas, la lengua no podía permanecer ajena (Martínez Furé, *Diálogos* 208). La mayoría de las personas que conformaban, veneraban y rendían cultos a los dioses y a los antepasados en las religiones negras en Cuba eran analfabetas.

También dentro del aspecto religioso muchos narradores y poetas dentro de sus religiones respectivas, con su discurso oral,[14] y fieles a los valores de sus culturas ancestrales -a pesar del proceso de asimilación impuesta por las clases esclavistas, y luego por las oligarquías republicanas- lograron afirmar una verdadera identidad a las culturas a la que pertenecen, proporcionándoles ilustración y cohesión social. Desde hace ya algunos años con la evolución

---

14 En mi opinión prefiero usar el término “discurso oral” y no “texto oral” pues creo que sólo se puede hablar del segundo cuando se posee un registro, escrito, grabado u otro, del proceso de comunicación verbal, tal y como se verifica en una situación concreta y ante un público determinado. Jorge Marcone desarrolla ampliamente estos términos en su libro *La oralidad escrita: sobre la reinvindicación y reinscripción del discurso oral.*

del estudio de las tradiciones literarias cuyo soporte es la palabra hablada, se han instituido otras formas de evaluar la variante básica de la comunicación verbal: la oralidad.[15]

Hoy en día existe una revaloración del discurso oral, una valoración que en el fondo ha dejado de lado las nociones de *alta cultura* y *cultura popular*, así como la de la noción de autor como única fuente de la creación artística, sustituyéndose también junto a éste, términos como el de cuentero o juglar, cantores versificadores y narradores populares como propios de un oficio artesanal, para que los materiales forjados por los mismos sean vistos como formas legítimas de creación literaria.

En última instancia tan importante es el relato oral, como propio de un oficio artesanal como los propios literarios de la cultura letrada. En esta misma medida el afán de la reflexión contemporánea sobre el discurso oral, ofrece un tipo de cultura alternativa a una concepción "letrada" de la cultura (Marcone 47), en la cual los materiales forjados por dichas culturas orales son vistos como formas legítimas de creación literaria.

La narrativa, como todo género literario, es portadora de un estilo, de un sello particular en su práctica, y una de las características del arte de narrar o de contar ha sido su inmensa variedad de estilos. Estos corresponden a las necesidades particulares de cada cultura y de cada narrador en su momento histórico. De esta manera las narraciones orales tradicionales son elaboradas sobre patrones culturales y comunicativos recreados y reconocidos por los miembros de una determinada comunidad y dependen de manera fundamental de las diversas convenciones verbales establecidas en los procesos de comunicación del grupo en cuestión.

---

15 Entiéndase oralidad como la propiedad de una comunicación verbal que privilegia la percepción auditiva del lenguaje. Para Rogelio Martínez Furé "la oralidad es cultura vivida a través de los sentidos y de la razón; es palabra histórica o cotidiana que brota de los labios e invade el corazón, que nos hace del pasado, presente, vivo y cambiante" (Ver Online "Descargas: ritual y fiesta de la palabra").

La memoria de todas esas experiencias comunitarias no depende solamente del talento de los narradores o versificadores; éstas necesitan de la experiencia o memoria social donde se encuentran registradas. En el caso de Cuba, las diferentes etnias africanas aportaron una forma de comunicación oral tradicional que el grupo guardó; a la vez esta memoria social era fuertemente asociada a los acontecimientos del pasado rememorado. Con el paso del tiempo los negros esclavos (yorubas, congos, carabalíes, mandingas y otros) que venían con su propia historia, costumbre, hábitos, mística y cuyas lenguas y culturas eran diferentes se mezclaron como consecuencia de la esclavitud compartida por todos.

La preocupación por parte del terrateniente esclavista, en aquellos primeros momentos, fue la de mantener la idiosincrasia de las distintas etnias como una manera de preservar las diferencias, las oposiciones y hasta las rivalidades. Estos odios interétnicos, cultivados y estimulados por los dueños de esclavos obstaculizaron la formación de una conciencia de clases frente a la explotación común, fomentando en su lugar la constitución de grupos excluyentes (Moreno Fraginals, *Aportes* 16) El objetivo del amo era obstaculizar una posible unidad en la lucha contra los amos, por lo que tuvo que tratar de amalgamar y convertir a los esclavos sólo en negros. Este proceso, donde intervino el poco o casi nulo adoctrinamiento religioso a que fueron sometidos los esclavos, se correspondió con la obligación de los amos de darles una religión, la católica y una lengua, el español. En el proceso de catequización y en el ejercicio de la leve práctica religiosa posterior, el negro iba conociendo los Santos católicos. Y comenzó a encontrar semejanzas entre aquellos seres que dirigían el rayo y el curso de las aguas, que eran guerreros o curaban ciertas dolencias, con aquellos dioses que tenían las mismas cualidades o cargaban idénticos elementos materiales (Barreal, *Retorno* 23). Sin embargo los blancos esclavistas nunca imaginaron que a los corazones de esos objetos de trabajo, de esos animales de carga llegaba el

cambio de identidad de sus dioses con el Santo católico y con ello, la transformación de la religión católica blanca y de todo el sistema de mitos y leyendas que trataron imponerles. Si bien nunca hubo una apropiación de los contenidos católicos más allá de lo que obligaba la legislación dominante, la práctica del bautismo terminó siendo la única obligatoria para los negros.[16] Pero de seguro muy pocos efectos evangelizadores pudieron tener aquellos bautismos masivos, pues poco les interesaba al poder civil y eclesiástico, y mucho menos a los esclavistas, la conversión de los negros. Y aunque para finales del siglo XVIII los hacendados azucareros habían abandonado en sus dotaciones casi la totalidad de las prácticas religiosas, todavía se mantuvieron algunas ceremonias que servían de un mínimo disfraz moral a la actitud de los amos y que también podían ser un freno a la rebeldía de los negros. (Bolivar, *Los orishas* 24).

Pero la imagen del pasado que se desprende de los testimonios y la lectura crítica de los textos nos permite comprender que aquellos esclavos insertados en una nueva realidad, convivieron, sobrevivieron y se mezclaron con la población ya existente y cohabitaron con las tradiciones y costumbres instauradas en la cotidianidad de manera yuxtapuesta (Menéndez, *Rodar* 176) en los barracones. Allí practicaban sus específicas religiones.

Con el paso del tiempo, el negro africano después de mezclarse con el europeo, continuó un proceso de homogenización, donde él y sus descendientes, por forzosa identificación o por complejos procesos de adaptación y asimilación contarán y/o escucharán las historias de su mundo sacro-mágico en la lengua del "otro", en la lengua del colonizador, lengua ésta que llegó

---

16 Diferentes disposiciones ordenaron repetida veces el bautismo obligatorio de los negros y el deber en que estaban los amos de enseñarles los preceptos de la religión católica y hacerles frecuentar sus sacramentos y ceremonias. Pero, conocida la condición del esclavo, en particular del dedicado a las faenas agrícolas, es fácil de comprender que la semilla católica no tenía ni tiempo siquiera para germinar en aquellas condiciones agotadas de trabajo (Ortiz, *Los negros brujos* 134).

a ser la lengua de todos. Pero los préstamos lingüísticos no alteraron sustancialmente las concepciones originales.[17]

Muchos fueron los medios utilizados por los esclavos negros africanos para resistir la asimilación total y conservar los rasgos esenciales de su cultura ancestral, aunque fuera sincretizada. Uno de esos medios de fusión del mundo africano con el hispánico fue el Cabildo,[18] donde la memoria oral y escrita corrobora su importancia en la configuración de elementos culturales particulares a la vida cotidiana urbana durante la etapa colonial. Como sabemos, las tres instituciones centrales de la sociedad esclavista colonial fueron: el cabildo en las áreas urbanas; el barracón y el batey de los ingenios y los palenques de las lomas, en las áreas rurales (Castellanos, *Cultura* 4 14). Hacia la segunda mitad del siglo XVI, en Cuba el régimen colonial agrupó en cabildos, a manera de cofradías (que repetían los usos y costumbres que habían dejado en África), a todos los negros por naciones.[19] Este hecho dio lugar a que esta

---

17 De acuerdo a Luis A. Ortiz López los originarios africanos y entre algunos negros nacionalizados se creó un código lingüístico afrohispánico con cierta tendencia a una lengua "semicriolla". De acuerdo a sus características, esta variedad mantenía similitudes lingüísticas con la lengua bozal que suele representarse en los textos literarios afrocubanos de principio de este siglo (168).

18 Según el *Diccionario de uso del español* de María Moliner cabildo (del lat "capitulum") es ayuntamiento de una población, así como el cuerpo de eclesiásticos capitulares de una iglesia y las juntas celebradas en ellas (442). Sin embargo el vocablo cabildo es usado en la traducción al romance del Fuero Juzgo y tanto quiere decir: ayuntamiento de hombres que viven en un ordenamiento y se usaba en España en la época de la colonización aplicada a las reuniones o juntas de cofradías religiosas. Pero la voz cabildo en Cuba, extinguida ya esas instituciones negras, se recuerda por la supervivencia de algunos de sus rasgos. Los cabildos de negros lo formaban compatriotas africanos de una misma etnia, tribu, localidad o nación de negros africanos y sus descendientes criollos, fueran esclavos o libres y tienen sus antiguos antecedente históricos en Sevilla (Ortiz, *Los cabildos* 56-57).

19 Según Leví Marrero el Obispo de Cuba Pedro Agustín Morell de Santa Cruz, quien llega a la Isla procedente de Nicaragua en 1754, averiguó que, en los días festivos, los esclavos de la Habana se congregaban en 21 casas con "título de cabildos, a tocar unos instrumentos llamados tumbas" (*Cuba Economía y sociedad* vol. 8 160). Para una expansión sobre el tema ver:

institución sirviera para representar a los integrantes de una "nación" africana ante las autoridades coloniales. Sin embargo el cabildo fue el refugio espiritual, mítico y místico del conglomerado de esclavos negros que lo integraban. Se les llamó "de nación", puesto que todas las "naciones" o etnias los tuvieron; y por medio de ellos se evitaron, de primer momento, las relaciones interétnicas africanas, ya que cada nación conservaba así su cultura original sin peligrosas mezclas. De esta manera funcionaron en La Habana cabildos desde 1598, [20] tales como, el de los congos reales, el arará cuévano, el arará sabalú, el carabalí isuama, el mina popó, el lucumí, etc.[21] Eran verdaderas sociedades recreativas donde en los días festivos los negros y negras bozales tocaban sus timbales y tambores; pero, además de religiosas y mutualistas, como explican Fernando Ortiz y Pedro Deschamps Chapeaux, [22] los cabildos cumplían con funciones especiales con ocasión de celebrar diferentes festividades, como las del día de Reyes. En el entorno de la ciudad y en contraste con el barracón, los cabildos marcaron dentro de ellos la estructura de la vida urbana y la condición de libertad que la misma tenía. La ciudad les permitió a estas instituciones hacer de ellas algo más que una sociedad de recreo, y con ello se logró reafirmar la importancia del fenómeno religioso dentro de su seno, al proporcionarle la ciudad la libertad y creatividad que le negaba el barracón. La existencia del cabildo favoreció entonces la

---

Fernando Ortiz. "Los cabildos afrocubanos" *Etnia y sociedad*. (54-63).

20 Este cabildo, el más antiguo que se conoce fue de una nación consignada como Zape. Aún tres siglos más tarde se continuaron estos datos como un cabildo de los Arará Magino (Mahee), fundado en 1890 y todavía en pleno siglo XX, se recogían, inscritos en los registros de asociaciones como el de Congo Mambona, Congo Mumbala, Minas Popó Costa de Oro etc. Ver Argeliers León. "Música popular de origen africano en América Latina" *Introducción a la cultura africana en América Latina* (104).

21 Los cabildos de la ciudad de la Habana son los más conocidos por los historiadores, pero la institución estaba extendida por toda la Isla (Castellanos, *Cultura* 1 111).

22 Puede consultarse Fernando Ortiz. "Los cabildos afrocubanos". *Etnia y sociedad* (54) y Pedro Deschamps Chapeaux. *El negro en la economía habanera del siglo XIX* (31).

vinculación de la población negra esclava con la negra criolla libre, pues en el cabildo confluyeron todos los negros (Menéndez, *Rodar* 182). Los cabildos fueron un especial lugar de reserva de tradiciones y a la vez un núcleo que favoreció interacciones y cambios culturales. Recordemos que en Cuba en la bulliciosa fiesta del 6 de enero, Día de Reyes, los negros de nación salían a las calles y plazas para llevar a cabo las ceremonias que realizaban en África una vez al año y que aquí sólo les eran permitidas públicamente en ese u otro día señalado (Ortiz, *Los bailes* 439). En esos días los cabildos de negros exhibían sus primitivos bailes de máscaras, sus ritos con diablitos, mamarrachos y kulonas, [23] con danzas negras; los bailarines vestían sus singulares atavíos y llevaban elementos coreográficos propios de lo que se conoció después como carnaval negro. Se considera que los cabildos de negros en Cuba se derivan de los cabildos hispano-sevillanos del siglo XIV. Los negros de Sevilla eran africanos congos y guineanos.

Para evitar y aislar la "rebambaramba" o alboroto de los instrumentos musicales africanos, las autoridades coloniales mantenían los cabildos en las zonas periféricas. El auge de los numerosos cabildos coincide con la consolidación de la nacionalidad cubana, los datos referenciales recogidos en la bibliografía histórica permiten conocer que del conjunto de culturas provenientes de diferentes pueblos africanos hay cuatro principales conglomerados que confluyeron en Cuba: yorubas, bantús, carabalíes y dahomeyanos. [24] De ellos partieron las

---

23 Vestimenta primitiva, de simbolismo impreciso, extravagante y con varios adornos en la cabeza, tales como plumajes, cuernos, gorros, coronas o mitras llenas de color y cascabeles, pero llevando la cara descubierta pero pintorreteada con dibujos grotescos que alteraban las facciones. Su nombre se debe probablemente a que el danzante bailaba con una falda ancha de fibras vegetales sueltas y colgantes.

24 Sobre la procedencia de los principales grupos que confluyen en la conformación del etnos cubano hay mucha bibliografía. Fernando Ortiz es lectura obligatoria. Se recomienda ver además: Rómulo, Lachateñeré. "Tipos étnicos que concurrieron en la amalgama cubana" *El sistema religioso de los afrocubanos.* (165-179) y a Rafael, López-Valdés. *Componentes africanos en el etnos cubano.*

distintas reglas religiosas[25] existentes en la Isla: La Regla Ocha-Ifá de origen yoruba, La Regla Conga o palo monte de ascendencia bantú, las sociedades secretas masculinas Abakuá, similares a las nigerianas de origen carabalí y otras menos extendidas como las Reglas Arará e Iyesá provenientes de Dahomey.

En el largo período colonial se produjo la confluencia de grupos sectoriales con culturas diversas que, en su necesidad de comunicación, mezclan todos los ingredientes del "ajiaco" a que se refiere Ortiz en “Los factores humanos de la cubanidad” (*Etnia* 5) y en ese caldo los distintos sabores y texturas integrarían un nuevo producto cultural: lo cubano.

La cohesión social que existía en los cabildos pretendía seguir una organización similar a la del grupo étnico del cual se provenía; pero al enfrentarse a la población existente en la Isla en aquellos momentos se vieron forzados a re-estructurar sus concepciones éticas y religiosas, para así poder establecer la “obligada comunicación” bajo las condiciones de dependencia en que se encontraban.

4. Oralidad sagrada: patakíes y kunguangos (una estrategia de representación del mito, la fábula y la adivinación).

En un minucioso estudio, *Origen geográfico de los afrocubanos*, [26] Fernando Ortiz demostró que a Cuba vinieron esclavos procedentes de más de ochenta localidades distintas de África, si

---

25 Culto o religión, normalmente aplicado a las de origen africano. El término viene de los reglamentos de los Cabildos de nación. Las reglas más importantes son: Regla de Ocha o Regla Lucumí (santería), Regla de Palo Monte o Regla Conga (Mayombe), Regla Arará (de origen dahomeyano y Regla abakuá . Algunas personas hablan también de la Regla espiritista, e incluso de la Regla de blancos (el catolicismo) Aunque en ocasiones se usa Regla de Ifá como sinónimo de Regla de Ocha, algunos prefieren enfatizar la diferencia, siendo Ocha un desarrollo cubano y menos ortodoxo, mientras que Ifá se referiría a la religión más cercana a sus raíces primigenias. africanas.

26 Ver *Revista Bimembre cubana* LXXII. (222-47).

bien los lucumíes o yorubas y los congos o carabalíes fueron los que integraron los grupos más diversos. De estas comunidades, las culturas de mayor incidencia en el fenómeno afrocubano son la bantú y la yoruba, y en segundo orden la carabalí y la arará. La más avanzada fue la yoruba; a ella pertenecieron, entre otros grupos, los ekiti, yesa, egba, fon, cuévanos, sabalú y oyó. Todos ellos poseían una sólida religión adoradora de dioses de paz y de guerra, de nacimiento y de muerte, de agua y de fuego.

La forzada inmigración de los esclavos de origen yoruba comenzó en la segunda mitad del siglo XVIII y fueron asentados fundamentalmente en las provincias de Matanzas y La Habana, por ser ambas las de mayor ritmo de desarrollo azucarero en esa época. [27] La integración de los esclavos yoruba conocidos en Cuba por la denominación de lucumí, fue un largo y doloroso proceso de transculturación, pues como escribiera Fernando Ortiz:

> Los negros trajeron con sus cuerpos sus espíritus, pero no sus instituciones. Vinieron negros con multitud de procedencias, razas, lenguajes, culturas, clases, sexos y edades confundidos en los barcos y barracones de la trata y socialmente igualados en un mismo régimen de esclavitud. Llegaron amarrados, heridos y trozados como las cañas en el ingenio y como éstas fueron molidos y estrujados para sacarles su zumo de trabajo. No hubo elemento humano en más profunda y continua trasmigración de ambientes, de culturas, de clases y de conciencia. (*Etnia* 147).

Sometidos a las terribles condiciones de vida esclavista comenzó, por una parte, un espontáneo proceso de integración de diversos grupos étnicos africanos entre sí, y por otra, su interrelación con elementos occidentales, en particular con la religión católica. Aquellos negros aprendieron las oraciones de los blancos y la esclavitud rompió las estructuras sociales de sus tribus nativas. De esa manera, ocultándose casi siempre bajo la máscara del cristianismo, o deslizándose en los cuadros de las instituciones europeas, los negros y sus descendientes

---

27 Según Manuel Moreno Fraginals a fines del siglo XVIII Matanzas carece de significación en la industria azucarera. En 1827 produce ya el 25% del azúcar cubana. Sin embargo, cuando la crisis de 1857 el azúcar de Cárdenas, Matanzas y Colón representa el 55.56% de la producción total de la Isla" (*El Ingenio* 141).

conservaron muchas de sus tradiciones ancestrales, algunas de las cuales perduran hasta hoy día (León, *La presencia* 76). Así derivadas del proceso de transculturación africana y española, las formas puras, las formas mixtas y las formas blanqueadas de la cultura negra, crearon el fenómeno del sincretismo. Ese proceso sincrético debió tener su primer momento en los barcos negreros donde no se respetaban las etnias de procedencia, no obstante, los intercambios se consolidaron en la Isla y en ese contexto se empezó a destacar la influencia yoruba por sus antecedentes de organización social y religiosa más sofisticada, ya difundida en África, y por su superioridad con referencia a los demás (Ortiz, *Los negros brujos* 67). De esa manera, por su capacidad de agencia sigue después una negociación con la importancia de sus deidades particulares y sus muchos caminos o avatares que le permiten condicionar el nacimiento del sistema religioso Ocha-Ifá. Los negros de la etnia yoruba aprendieron a representar luego sus divinidades mediante imágenes de santos católicos, aunque conservando un sentido mágico-religioso sólo conocido por ellos, pues como afirma Rómulo Lachateñeré:

> La Iglesia católica, para los santeros, lejos de convertirse en un agente espiritual, abre una ancha brecha para la plasmación del sentido realista que revisten las creencias afrocubanas, y en cuyo fenómeno actúa el propio antagonismo económico que influye en la manifestación religiosa de la santería. El manejo de los santos católicos está en manos de una Iglesia con medios económicos abundantes para darle la pompa necesaria a las imágenes […] en contraste con esto "la iglesia santera" carece de recursos de esa naturaleza, porque se desenvuelve no sólo en las capas inferiores de la sociedad, económicamente hablando, sino porque expresa rezagos de las sociedades donde procedieron las creencias africanas fundidas en la santería las cuales […] también ocuparon un lugar prominente en aquellas sociedades, pero incapaz de competir con el catolicismo cubano. (*El sistema religioso*, 238).

Digamos entonces que, el sincretismo del catolicismo con las teogonías africanas es un proceso por el cual determinada deidad es identificada por los creyentes con los poderes, tributos, atributos y ceremonias de otra u otras deidades. Por lo tanto las cosmovisiones religiosas de los negros africanos y de sus descendientes asimilaron todo el politeísmo residual o marginal del

catolicismo popular así como sus formas culturales, impuestas por los españoles a las deidades y formas culturales propias y les dieron equivalencias en su simbología, sus representaciones, imágenes, signos y credos. Pero como se sabe, todos los cultos sincréticos en Cuba contienen: supervivencias animistas, en las relaciones mágico-religiosas del negro con la naturaleza o el monte; prácticas de adivinación e iniciáticas y de"brujería". La manera en que se extiende este sincretismo religioso la señala Jesús Guanche con estas palabras:

> El dinámico concepto de *transculturación*, aportado por Fernando Ortiz, es infinitamente más útil y preciso para comprender y explicar los procesos de cambios culturales cuyos resultados históricos son necesariamente distintos a sus componentes originarios. De este modo, la *santería cubana* es un vivo ejemplo respecto de las prácticas religiosas de los yoruba y de otros pueblos vecinos como los ewe y los fon, así como del catolicismo, el palo monte y el espiritismo que también la ha nutrido y enriquecido (*Santería cubana* 43-46).

En las prácticas mágico-religiosas de origen yoruba que tuvieron como producto transcultural a la Regla de Ocha-Ifá, encontramos dentro de sus rituales que, los iniciados en los mismos tratan de comunicarse, fundamentalmente, con sus orichas o sus antepasados. Un producto de este proceso comunicativo que tiene lugar en dichos rituales de santería, es que el oricha o el antepasado hipotético se comunica a través de una lengua ritual determinada y del español mediante diferentes sistemas de adivinación o de estados de posesión. Según Melville Herskovits, la conservación de algunos aspectos de la cultura africana se mantiene según el medio en que se implantó. En la América hispana probablemente se muestran esos rasgos de manera más clara debido a la conducta de los amos españoles que fueron comparativamente más tolerantes que los protestantes ingleses y franceses y mucho más dados al mestizaje (*The Mith* 110-42). [28] Como hemos señalado el negro esclavo inmediatamente después de su arribo a

---

28 Francisco Barrera Domingo y José Antonio Saco coinciden con la misma idea. Ver Francisco Barrera Domingo *Reflexiones histórico físico naturales médico quirúrgicas, prácticos*

América comienza el proceso de aculturación, aprende el español -única lengua verdaderamente común- con la cual pueden comunicarse entre sí los miembros de las distintas etnias y favorece el mutuo influjo de culturas. Recordemos también que la convivencia de esclavos de distintos orígenes en los barracones y las tareas del campo favorecieron naturalmente el sincretismo de sus culturas, de igual manera la peculiar institución de los cabildos urbanos contribuyó en forma decisiva a la perpetuación de la africanía[29] con sus perfiles propios. Esto hizo que aquel temprano sincretismo religioso tendiera un manto mimético que protegió la pervivencia de los antiguos ritos africanos al convertir a sus orichas en figuras católicas. Por otra parte, la conservación de cierta organización social entre los esclavos, la integridad cultural lograda por el folclore que los negros traían, en el que abundaban los relatos y las fábulas, así como la conservación de esas diversas lenguas que comunicaban muchas veces en proverbios, permitió que se lograra una manifestación cultural llena de astucia y sabiduría.

4.1 Los patakíes (patakíes, patakines o appatakís).

África es un continente rico en historietas; aún hoy se habla a base de parábolas y leyendas, de la historia contada una y mil veces, con variantes, según se vaya de un pueblo a otro. Sus más antiguos relatos han llegado a nosotros gracias a la religión, a las prácticas religiosas también trasmitidas oralmente de generación a generación. En Cuba esos relatos se contaban en

---

y especulativos entretenimientos acerca de la vida, usos, costumbres, alimentos, vestidos, color y enfermedades a que propenden los negros venidos a América (83) y José A. Saco *Historia de la esclavitud en la América española* (38).

29 La palabra africanía es un término empleado por primera vez por el etnólogo cubano Fernando Ortiz en *La africanía de la música folklórica en Cuba* en 1951 (Zielina 15).

cabildos de negros y después se relatan como parte del "rigor" en los registros[30] o consulta, con coco y caracoles. En cada uno de estos relatos se hace hincapié en que todos estamos sujetos a una "voluntad divina", a ese algo no terreno que marca nuestros pasos y nuestro destino. Dentro de la religión, los relatos que se cuentan hoy son casi los mismos que se narraban hace milenios en África y que trajo consigo ese esclavo trasplantado a una nueva tierra. La presencia de los mismos dio lugar a una vertiente anónima, oral, fruto de la tradición africana, y otra culta, escrita, de autor conocido. Ambas evolucionaron ajenas y paralelas, hasta que se encontraron y fusionaron posteriormente en el movimiento literario llamado "afrocubano".

Como es de imaginar el corpus de la narración oral africana en Cuba, estuvo íntimamente ligado a la religión y a la música. El negro esclavo aportó su enorme sabiduría, en la que, por sobre las diferencias de etnia o nación, primaba una coincidencia temática fundamental. Los relatos, mitos y fábulas de procedencia africana pasaron al incipiente español de los negros esclavos y al de sus descendientes criollos, matizados de influencia africana en fonética, vocabulario y expresiones idiomáticas. En efecto los relatos se traducían al español, pero sus estribillos rítmicos que se entonaban a coro por los oyentes permanecieron en lengua africana. Con el pasar del tiempo, desprendidos de los relatos a que pertenecían, se conservaron como

---

30 Servicio ritual motivado por la necesidad de saber y dar solución a determinadas dificultades que tenga el cliente que acude al adivino. Hay diferentes tipos de registro para el iniciado en Ocha como: *El registro del día de Itá* en el que se consultan los caracoles y se escribe el "registro", en el que se norma la vida del iniciado a partir de ese momento. En este registro se incluyen detalles sobre la vida pasada del iyabó o iyawó, se describe su situación presente y se pronostica el futuro. Sólo el iniciado y su padrino - madrina pueden leer el dilogún o registro. *El registro de entrada*: se realiza una semana antes del asiento, en el que, mediante el o la tabla de Ifá se averigua cuál es el Ángel de la Guarda del Iyabó y *el registro final* que se realiza cuando muere un santero-a y se consulta a los orichas para conocer el destino de los santos que el santero poseía, las ceremonias que han de realizarse y las advertencias que han de darse a sus familiares.

unidades rítmicas aisladas. Un ejemplo del uso de estos estribillos desprendidos del cuerpo del relato popular es el siguiente rezo de invocación a Changó que aparece en una gran cantidad de libretas de santería en yoruba y en español:

> Balami Changó ikawo ilemú fumi alaya tilancha.
> Ni nitosi ki ke gbamu mi re oro niglati wa ibinu
> Ki kigbo ni na orin ati gbobbo omo nijin gbodo wi
> Kuelu kuikuo bera nitosi dilowo ikawo kaweile mi
> Iwo tagbe baba mi ki awa na kue ni okan mitosi
> Kunle ni iwayú ni se eleso ati wi Chango alamu oba
> Layo ni ne ile ogbeo mi.[31]

El proceso de integración cultural y social entre los africanos y la nueva comunidad facilitó el sincretismo. Muchas tradiciones orales perdieron su pureza original y se fueron influyendo mutuamente. Así, fueron pasando a través de esclavos y en muchos casos de nanas negras la tradición oral africana de generación en generación de cubanos.[32] Dichas tradiciones, ya traducidas, en muchos casos, se incorporaron a los discursos orales infantiles, las más de las veces por ser este el público a quien iban dirigidos y no por los temas tratados.

Los negros esclavos primero y los libertos después, analfabetos y apegados a sus tradiciones, con el pasar de los años, conservaron sus narraciones como parte entrañable de su religión y como una forma preferida de entretenimiento. Una de las condiciones que probablemente más ayudó fue el uso de un idioma simple como el yoruba, que fuera común a casi todos los negros por su gran influencia dentro de la identidad cultural cubana debido a su

---

31 Padre mío Dios del trueno controle mi casa / déme la salvación radiante para que no me coja su palabra cuando esté bravo / que grita en el cielo y todos los hijos aquí abajo decimos con mucho respeto / para acatar control controle mi casa usted / recuérdese padre mío que nosotros lo llamamos de corazón / para arrodillarme delante de los pies y decirle Dios del trueno misericordioso rey / alégrese en la tierra ampárame a mí (Pérez Medina 184).

32 Los niños blancos son amamantados y acunados en brazos de nanas negras o cuidados por esclavos negros, por lo que negros son los primeros cantos y relatos que nutren su fantasía (Perera, 33).

mayor desarrollo sociocultural.[33] El lenguaje yoruba que los criollos llamaron "idioma lucumí" se conservó en Cuba como lengua oral por esa etnia celosa de su tradición cultural.[34] Producto de la sencillez de sus cortas oraciones, logró que los patakíes[35] tan fáciles de contar se conservaran. Estas historias surgidas en un periodo exclusivamente oral (Ong 22) integran un cuerpo cultural y filosófico cuya fuente es la rica teogonía de los yorubas. La forma doble y compleja de estas narraciones, de variedad casi infinita, junto a la práctica del sistema

---

33 La cultura yoruba es la que tiene mayor persistencia en Cuba, pues contribuyó en la formación de la identidad cubana; además de completar espacios culturales de otros grupos africanos de menor desarrollo sociocultural. Se estima que entre 1521 y hasta la década de 1870 llegaron a Cuba 1 300 000 esclavos africanos y se considera que no fue hasta la primera mitad del siglo XVIII que la presencia yoruba comenzó a ser un etnos importante dentro de la amalgama de la población cubana, pues antes de este momento sólo representaban el 5.08% del total de esclavos según los archivos parroquiales de La Habana. Se presume que con la Toma de La Habana por los ingleses en 1762 se da la mayor entrada yoruba hasta ese momento, pues los mismos eran extraídos de una factoría inglesa situada en la bahía de Benin; la mayoría eran *ibo*, pero aún los yorubas eran una minoría sustancial. Hasta 1800 el incremento de los yorubas fue discreto y fraccionado, siendo la proporción mayor la carabalí con un 39.3%, luego los congos con un 31%, seguido por los mandingas con un 10.01% y en cuarto lugar los yorubas con un 5.3% del total general (López Valdés, *Notas* 324). En el período de 1790 a 1817, entraron a la Isla alrededor, de 250 000 esclavos, y ya hacia los finales de la década de 1830 entraban no menos de 60 000 esclavos anuales. Es durante esta década que la población yoruba aumenta y aún más en la década de 1840; aunque en la siguiente comienza a descender. La Habana tuvo una concentración mayor de esclavos yorubas en el período de 1839-1877, ellos representaron el 24.84% de todos los esclavos reportados. En la década de 1850-1860 los yorubas eran el 34. 52% de los esclavos de La Habana (López Valdés, *Resistencia* 45).

34 W. R. Bascom realizó estudios que prueban la existencia del yoruba como lengua hablada en Cuba. (*The yoruba* 17)

35 Recuérdese que dentro del oráculo de *Ifá* hay un compendio de narraciones mitológicas que describen la vida de los dioses yorubas en su interrelación con el resto de las deidades y con el pueblo que le ha dado origen. A estas narraciones se les conoce como patakíes o patakines, que no son otra cosa que mitos y leyendas transmitidos de generación en generación, vía oral, y estrechamente relacionados con los sistemas de adivinación yoruba que se conservan en Cuba. Estos cuentos o leyendas usados en la Regla Ocha-Ifá o Santería narran y explican los nacimientos o relaciones entre los diferentes santos u orichas. Como en otras religiones, estos bellos pasajes encierran metáforas, consejos y normas para la vida cotidiana.

adivinatorio o Ifá por babalaos e iyalochas obligó a los negros a adaptar la antigua tradición a los conflictos del nuevo ambiente cubano. Además, los nuevos relatos de milagros atribuidos a los dioses en Cuba contribuyeron a enriquecer la tradición oral. De esta manera surgen cultos nuevos a deidades que en África no se veneraban, este es el caso de Ochosi, un espíritu de los bosques que, durante las cacerías, a menudo hace que el rastro del animal perseguido se pierda. En Cuba, esta entidad (santo entre los criollos blancos y negros) cobra verdadera relevancia porque cuando un negro esclavo escapaba del látigo cruel y se "Iba pal monte" de cimarrón, éste invocaba el espíritu de Ochosi para burlar la persecución. Con el paso del tiempo, esta misma veneración dio lugar a otra muy especial. Como para los esclavos se consideraba justo que su hermano negro escapara de su cautiverio, se empezó a invocar a la nueva deidad para que lo protegiera, y se asimiló a su figura toda causa justa. Su símbolo es una flecha y un arco de hierro; es tan popular hoy entre los cubanos que se usa en cadenas alrededor del cuello para que los libre de las injusticias.

En cuanto a los patakíes, escriben Rosa María de Lahayé y Rubén Zardoya:

> Existe en la mitología yoruba un meollo resistente que se reproduce sin cesar a través del tiempo y los desplazamientos geográficos y culturales, un contenido simbólico infatigable que perdura a través de todas las mutaciones. Pero la trama discursiva de los patakíes tiende indeterminablemente a volverse otra. Y lo que es más importante, el mito busca formas inéditas de arraigo y desenvolvimiento en la nueva tierra y el nuevo complejo cultural (*Yemayá* 86).

En otras palabras, los orichas no son reliquias de un pasado estático, sino fuerzas cambiantes que participan en la vida diaria y poseen vicios y virtudes humanas. Son mortales deificados por la prodigiosa imaginación del hombre. En eso radica su fuerza y credibilidad dentro del mundo mágico al cual pertenecen.

El negro africano, exportado contra su voluntad a América, concebía su realidad poseída por fuerzas vitales personificadas en entidades maléficas y benéficas a través de un animismo

que en África dio lugar a dioses característicamente nacidos de su propia necesidad sicológica. Muchos patakíes vienen a ser respuestas mágicas a los porqués con los que la naturaleza confronta al hombre. A través de ellos se dan explicaciones como: ¿Por qué el gallo tiene plumas? o ¿Cómo el chivo se convirtió en animal doméstico? En estos cuentos el hombre está en contacto con la Naturaleza y en especial con los animales, ya que los mismos poseen la capacidad de hablar, elemento de gran importancia en estas representaciones verbales. Además, los animales en ese cosmos actúan con todas las pasiones y debilidades de cualquier ser humano y con toda la capacidad y astucia posible. De ahí que muchos de los cuentos africanos sean fábulas donde los animales representan a los hombres y por medio de ellas se suceden narraciones plagadas de belleza, de ilusión, pero también de una crítica social escondida bajo el artilugio de palabras finamente hilvanadas en estrofas musicales. Vale recordar que las lenguas de África son tonales y el africano es un maestro a la hora de otorgar ritmo a sus palabras, haciéndolas música para el alma y los oídos de los seres humanos. Veamos por ejemplo el patakí de la "Historia de Ojuane" (el Camaleón y el Perro).

> Si la envidia hubiera tenido nombre, se hubiera llamado Camaleón. Era tan envidioso, que solo tenía un color: el verde...Cerca de la casa del Camaleón, vivía el Perro. El Perro siempre cambiaba de color y tenía un collar.
> El camaleón tenía un solo color, y como era muy envidioso, odiaba al perro, porque siempre lo veía de distinto color y con un collar puesto.
> Un día el camaleón le preguntó al perro como se las arreglaba para ser como era, siempre de color diferente y con collar, a lo que el perro no contestó, entonces el camaleón se dijo: "voy a ver como es posible esto". Al otro día fue a ver a Orula para buscar la forma de ser igual al perro, y este le comentó que debía tener cuidado y no ser tan envidioso, pues el mal que el pudiera desear a otros, podría revertírsele, a lo que el camaleón siguió en su insistencia de ser igual al perro.
> Al ver Orula la insistencia del camaleón, le marcó rogación y le dijo: "vaya, ya está usted como quería estar". Cuando el camaleón llegó al bosque se tropezó con un árbol y enseguida cambió de color. Desde entonces el camaleón cambia de color según en el árbol que esté.

Es por esto, que el Camaleón cambia de color cada vez que está en apuros.[36]

Este patakí se conserva libre de influencia extranjera alguna y revela una moraleja. Su enseñanza se muestra en las consecuencias de la envidia, y su concepción animista está mostrada por los atributos enunciados de una divinidad menor, no de forma abstracta, sino visualizados en sus acciones concretas. Orula toma lugar del Ser Supremo, un Dios demasiado grande y alejado, que después de la creación se retiró al cielo, cediendo la relación con el mundo a los orichas o a los antepasados, que son los que verdaderamente intervienen en los asuntos humanos, y reciben el culto de los seres humanos. En este patakí, Orula es la personificación de algunas de las manifestaciones o actividades de Olorun, a quien le sirve de intermediario. De ahí el respeto que se le debe como intérprete de Olorun (Dios) y por que también aconseja cuál es la mejor solución a un problema.

Como ha señalado el etnólogo alemán Leo Frobenius, muchos animales-personajes, están provistos de cualidades e instintos humanos, y desempeñan las actividades peculiares del hombre (*El decamerón* 30). Las fábulas de origen africano, aunque en versiones diferentes, se contaban en las minas y en las plantaciones donde laboraban esclavos negros; éstos a pesar de haberse olvidado de algunos de sus dioses,[37] decidieron conservar las fábulas de la tradición oral y

---

36 Para una versión completa del patakí ver García Cortez. *Patakí* (57-59).

37 Como los dioses de la fecundidad (ya no necesitaban dioses que multiplicaran sus cosechas). Las estructuras socioeconómicas y culturales a las que se vio sometido el africano en el nuevo contexto colonial disloca valores y mecanismos culturales autóctonos. La reducción a la condición de esclavo, implicó y determinó cambios en las acciones y significados de los dioses traídos de África y muchos dioses adorados en sus tierras de origen no los son en las nuevas tierras. Los negros esclavos y después los libertos, tuvieron muy poca participación como propietarios en las sociedades americanas, de modo tal que su propia existencia, salvo en el cimarronaje y los palenques, no dependía de la práctica de agricultura o ganadería, y cuando se ocupaban de estas labores era como ilotas o precarios asalariados cuya manutención realmente no dependía de ellos mismos o, al menos, el producto del trabajo no iba directamente a sus

difundirlas entre sus compañeros de infortunio y sus descendientes. Con el transcurso del tiempo, estas fábulas se fueron impregnando de las demás culturas. Algunas de estas fábulas tradicionales son prodigios de la imaginación popular; ya que tal imaginación no siempre es una aberración de la lógica sino un modo de expresar las sensaciones y emociones del alma por medio de imágenes, emblemas y símbolos. Otros relatos de enorme poder sugestivo y expresión lacónica, hunden sus raíces en las culturas ancestrales. Son piezas del folclore, porque son muestras vivas de la fidelidad con que la memoria colectiva conserva el ingenio y la sabiduría popular. Según Carl G. Jung, el alma del inconsciente humano forma también parte de los elementos vivos de la naturaleza.

> Entre los pueblos primitivos, cuya conciencia está en un nivel de desarrollo distinto al nuestro, el alma –o psique– no se considera unitario. Muchos suponen que el hombre tiene un alma selvática además de la suya propia, y que esa alma selvática está encarnada en un animal salvaje o en un árbol, con el cual el individuo tiene cierta clase de identidad psíquica (...) Es un hecho psicológico muy conocido que un individuo pueda tener tal identidad inconsciente con alguna otra persona o con un objeto (…) Esta identidad toma diversidad de formas entre los primitivos. Si el alma selvática es la de un animal, al propio animal se le considera como una especie de hermano del hombre. Un hombre cuyo hermano sea, por ejemplo, un cocodrilo, se supone que está a salvo cuando nade en un río infestado de cocodrilos. Si el alma selvática es un árbol, se supone que el árbol tiene algo así como una autoridad paternal sobre el individuo concernido. En ambos casos, una ofensa contra el alma selvática se interpreta como una ofensa contra el hombre (289).

---

manos, por ello los dioses patrones de esas actividades quedaron muy disminuidos al transculturarse, permaneciendo como parte de los nuevos sistemas mágico-religiosos en virtud de sus vínculos con la adivinación o por la participación que tenían ancestralmente dentro de las biografías míticas y, en las liturgias específicas de otros orichas. Anteriormente dimos como ejemplo el caso de Ochosi, patrón de la caza para los yorubas, que en la nueva realidad de una sociedad esclavista y discriminatoria como encontraron los esclavos y sus descendientes, en Cuba devino, al menos en la Santería cubana, como patrono de las cárceles y protector contra la policía.

En estas fábulas africanas los creyentes aprovechan la naturaleza integrada por los elementos minerales, vegetales y sobre todo animales. Ellos las utilizan para ayudarse a restituir las fuerzas sobrenaturales protectoras que conforman parte de su identidad, porque en la psiquis africana persiste la creencia de la espiritualidad de la selva, del bosque o del monte, como se le llama en Cuba. Para ellos ese lugar es, madre universal y fuente de vida, morada de los dioses y centro de peregrinación y sacrificios (Gutiérrez, *Aproximaciones* 32). Todo lo que hay en el bosque es utilizado como parte de un hecho mágico de un intercambio constante y portador de energía, ya que a los montes se les atribuye ser portadores de fuerzas vivas. Para el africano la selva, el bosque o el monte constituye un universo todo. Es como dice Mercedes Cross Sandoval el "Alfa y Omega de la existencia religiosa del negro" (60). La mayoría de las culturas de los pueblos del África meridional entroncan con una especie de creencia que les hace adorar a los árboles y a los animales porque piensan que, en un tiempo muy lejano, fueron sus antepasados. Los animales están asociados a la creencia de que los muertos se aparecen a los vivos, precisamente en forma de animales. Por ello, no cabe la menor duda de que estos relatos de animales contados por siervos negros en sus horas de ocio o empleados como ejemplos en los patakíes, se distancian de las fábulas de otras culturas. Muchos de ellos reflejan directamente el alma del pueblo yoruba como su mundo animista. Observemos el siguiente patakí que se titula *El león y la liebre* donde la liebre logra, gracias a su astucia derrotar al "Rey de la Selva".

> Dicen, que todos los animales eran devorados uno a uno por el León. Buscando una solución a tan grave problema se reunieron en consejo secreto. Después de mucho deliberar, acordaron ir donde estaba el León y proponerle que sólo comiera uno de ellos al día y que dejara el resto tranquilo. El León, siendo como es, orgulloso y vago, aceptó la oferta. Todos los días sacaban de un cesto, al azar, que serviría de cena al León. Le tocó ser a la Gacela la primera. La amarraron y la llevaron donde el León, que la devoró sin molestar al resto de los animales. Después fue el turno del Antílope, quien corrió igual suerte. Esto se produjo por varios días y cada vez que le tocaba a un animal servir de alimento, marchaba a su destino sin hacer apenas resistencia.

Finalmente llegó el día que le tocó a la Liebre, mas, cuando fueron a atarla para llevarle, les persuadió para que no lo hicieran diciéndoles que él iría de su propia voluntad y sin que nadie lo atase.

Se fue la Liebre...pero se fue para su agujero preferido donde se quedó dormido hasta el mediodía. El León, con el estómago vacío no era nada agradable de encontrar. Andaba por los bosques buscando a la Liebre por todas partes; no había un solo animal que se acercara por sus alrededores y esto hacía mayor la furia del "Rey de la Selva". Mientras tanto, la Liebre se había trepado en un árbol desde el cual veía un pozo de agua debajo. Al acercarse el León le gritó que se detuviera: "¿Por qué haces tanto ruido?" -- le preguntó con voz inocente.

"He estado esperando toda la mañana...toda la mañana sin comida."

"Bueno... como tú sabes...yo soy tu comida."

"Lo sé...lo sé..." dijo con un fiero rugido el León.

"Yo voy... mejor dicho... iba de buena voluntad, tan buena que te llevaba un tarrito lleno de miel, pero cuando estaba llegando a tu casa, vino otro León, me arrebató la miel y casi me come dejándote a ti sin nada."

"¿Quién Diablos es ese otro León?"

"Yo creo que está dentro del pozo, pero ten cuidado pues dice que no teme a nadie."

El León furioso, miró dentro del pozo y vio otro León que le miraba de igual manera. El León lo insultó, le gritó hijo sin padres y cuanto malo le puede decir un animal a otro, pero el otro no le contestaba.

Lleno de rabia, saltó el León dentro del pozo... ahogándose rápidamente.

Después de lo sucedido, la Liebre se dirigió a los demás animales y les dijo que él era "El rey de la Selva", y que en el futuro el que quisiera dejarse comer por un León no era asunto de él, pero que la Liebre siempre engañaría al León y no le serviría nunca de comida.

Y dicen los que viven en los bosques, que desde entonces la Liebre ha cumplido su promesa (García Cortéz 59-61).

En estos patakíes de animales predomina la astucia y la sagacidad, características que triunfan sobre el poderío, porque siempre el animal más pequeño, gracias a su sagacidad, vence al más grande. Estructura tradicional que se repite una y otra vez.

La liebre como protagonista en el patakí anterior, y convertida en conejo, es extremadamente popular en los cuentos criollos de América y se encuentra en ciclos de muchos países. El caso ha sido estudiado, por ejemplo, en la región del Caribe: en Puerto Rico, por Ricardo Alegría, Pura Belpré y Rafael Ramírez Arellano quienes han incluido en sus colecciones varias muestras de narraciones cuyo protagonista es el "Compay conejo"; por su parte, en Cuba,

Lydia Cabrera revisó todo un ciclo de este animal y confirmó la procedencia bantú del "Compay conejo" en los cuentos afrocubanos (Ortiz Lugo 24).

Apartado importante de la cultura negra en Cuba y donde puede rastrearse su influencia es en el campo de la espiritualidad de las ceremonias y rituales de las diferentes reglas religiosas existentes en la Isla y en especial dentro del complejo religiosos de la Regla de Ocha-Ifá[38] o Santería, donde existe una huella cuentística importante evidente en sus ceremonias, sus medios adivinatorios y la estructura básica de su teogonía. En esos cuentos se relatan sus orígenes y su desarrollo, su adaptación a un nuevo contexto y a una nueva lengua; de esta manera se ha creado un complejo cultural de gran riqueza que en muchos casos aventaja al modelo africano. La llamada Regla de Ocha-Ifá es una religión de versiones múltiples, de variantes regionales, dúctil y flexible, adaptada siempre a su nuevo ambiente, hecho por lo que superó de manera grandiosa las estructuras tribales y regionales del pueblo yoruba de Nigeria. En Cuba, por ejemplo, la familia de santo[39] no es consanguínea ni tribal, ni está dada a una sola divinidad regional, montaña o río, sino que pertenece a una fraternidad de índole religiosa que se une al África primigenia en la trilogía Olofi-Olorun-Olodumare; pero todo lo derivado de ahí sufre modificaciones de acuerdo a la línea de cada casa templo o de cada oficiante. Por lo tanto, las formas de adivinación e interpretación de las letras u ordún de Ifá. Como hemos explicado

---

38 La Regla Ocha es conocida popularmente en Cuba como santería. El término santería es cubano y quien primero lo utilizó para calificar el culto a la Regla de Ocha en la Isla fue Rómulo Lachatañeré, cuyos aportes al estudio de las religiones afrocubanas son reconocidos internacionalmente. Según él nos la describe en Manual de santería: "… la santería constituye el sistema religioso de los afrocubanos y a la presencia en Cuba de los esclavos lucumí -negros procedentes de Yoruba- se debe la existencia de tales creencias, agrupadas por los afrocubanos en la santería" (*El sistema religiosos o de los afrocubanos* 95).

39 Los santos son dioses (orichas) que deben adorarse. Olodumare creó a los orichas para manifestar su voluntad y su esencia en la creación. Estos son una personificación del aché (atributos y objetos que pertenecen a los orichas) (Cabrera, *Anagó* 25). Los orichas también son los guías y protectores de la raza humana.

anteriormente, las deidades del panteón yoruba, también llamados “santos”, por razón de su sincretismo religioso con el catolicismo, son personificaciones de las fuerzas de la naturaleza. Menos Olorun u Oludumare, el creador del mundo, que luego se alejó de su obra y permaneció aislado, los demás orichas encarnan una fuerza o elemento natural. Así, Ochún, es la diosa del amor y la soberana de los ríos; Changó, es el dios del trueno; y Yemayá es la diosa del mar y de la maternidad. Pero todos son uno y muchos a la vez y no sólo en sus avatares o caminos. Sin embargo, el concepto es mucho más amplio; así, por ejemplo, Yemayá recorre el trecho que va desde la representación del mar en su aspecto masculino (el mar/ Olokun) y femenino (la mar/ Yemayá Awoyó) hasta la noción de mujer, esposa y madre en términos sociales. Es por lo tanto diosa de las aguas y de la maternidad universal; y esas relaciones están contenidas en los diferentes patakíes que nos informan de sus vínculos con los otros orichas, así como con los conceptos cosmogónicos que la identifican. Entonces podemos encontrar en esos cuentos los conceptos de Yemayá-Mar, Mujer-Madre y Madre-Mar.

> En un principio no había más que Olorun y Olokun. Son los primeros. Olokun y Olorun tienen la misma edad. Olokun fue origen de Yemayá. De Yemayá y Agayú nacieron los demás Orishas, con quienes hay que entenderse, pues Olorun está en todo y fuera de todo, desentendido del mundo. Durante mucho tiempo Olorun y Olokun lucharon por el dominio de la tierra. Hubo muchas batallas entre los Santos. Cada vez que Olorun mandaba algo a la tierra, Olokun se lo apropiaba.
> - ¿Por qué haces eso?, le preguntó Olorun a Olokun.
> - Porque yo reino aquí abajo.
> - ¡Y yo arriba y abajo!
> Entonces Olokun quiso demostrarle a Olorun su poder y fue el ras de mar. Hubo que hacerle rogación a Olokun para que la tierra volviese a existir.
>
> Tan terrible y poderoso es Olokun que cuando Olorun se separó de él y se fue a lo más alto y Olokun quedó aquí abajo, Obatalá tuvo que encadenarlo con siete cadenas, porque en un acceso de furor podría ahogar a la humanidad entera y a todos los animales.
> - Obatalá, me has quitado la tierra y yo quisiera crecer cada día un pedazo más, le dijo Olokun, ya cautivo en lo profundo.
> - Eso no puede ser, le respondió Obatalá, porque en el transcurso del tiempo volverías a tragarte la tierra.
> - Entonces, si no me dejas crecer a toda mi medida, dame en compensación, por lo menos, una vida cada día.

- Concedido.

Y por ese convenio del Santísimo y el Mar, alguna criatura se ahoga cada día (Cabrera, Yemayá 25-26).

En el anterior patakí Olokun, el mar, es poderoso y terrible, lleno de poder y riquezas y con características que lo asocian a la muerte. Sin embargo en el siguiente Yemayá, la mar, es vida y manifestación femenina es benéfica y maternal como "Iyaré (madre, señora) de la vida"

> Yemayá, mujer de Olorun, Yemayá-Yemu, por camino de Obatalá, achupá[40] dio a luz a los Ocha, a la Luna y al Sol. Antes de que existiera nada, estaba tendida boca arriba, cuan larga era y exclamó de pronto: Ibí bayán odu mi[41] y de su vientre salieron los Santos, la Luna y las Estrellas, el Sol y todo lo que alienta sobre la tierra (Cabrera, *Yemayá* 23).

En otro momento Lydia Cabrera explica cómo un notable santero de la provincia de Matanzas llamado Oba Ola Ocha le definió a Yemayá:

> Yemayá es Reina Universal porque es el Agua, la salada y la dulce, la Mar, Madre de todo lo creado. Ella a todos alimenta, pues siendo el Mundo tierra y mar, la tierra y cuanto vive en la tierra, gracias a Ella se sustenta... Sin agua no hay vida. De Yemayá nació la vida. Y del mar nació el Santo, el Caracol, el Ocha verdadero. El santo que primero habló y le dijo a las criaturas lo que podían hacer. (*Yemayá* 20-21).

El siguiente patakí, sin embargo, nos entrega otra versión de la creación del mundo, una de las tantas variantes del mito que considero significativa debido al importante papel del incesto en el mismo.

> Obatalá tenía dos hijos, Agayú Cholá y Yemayá. Como Agayú vivía solitario en el desierto árido y Yemayá era la dueña del agua, Obatalá los casó para que el agua fertilizara la tierra. De su unión nació un niño bellísimo. Cuando éste se convirtió en un hombre, se enamoro de Yemayá. No pudiendo contenerse le declaró su amor pecaminoso y ella lo reconvino con dureza, exigiendo que la respetase como se respeta a una madre. Su pasión aumentó al correr del tiempo, y un día, ciego de deseo, intentó violarla. Yemayá escapó difícilmente de sus brazos y echó a correr. Su hijo la perseguía, y al fin, rendida, lanzó un grito y cayó al suelo. Entonces manaron de sus pechos dos manantiales que dieron origen a la Laguna, Osa. De su vientre, que se había hinchado y reventó, salieron los Orichas. Por eso Yemayá es madre de Santos (Cabrera, Yemayá 23-

40 Menstruar.

41 Me duele el vientre.

24).

Pero recordemos que Yemayá es también mujer y, como tal, compañera de Babalú Ayé, el dios de las enfermedades; de Agayú, el padre de Changó; de Ifá, el adivino; de Okó, el labrador y de Ogún, el guerrero. A través de todas esas uniones ella va adquiriendo cada vez más conocimientos.

Ifá u Orumbilá, por ejemplo, le pide a Olofi la anulación de su matrimonio con Yemayá porque no quería mujer con más conocimientos que él. Entonces la ruptura final se produce cuando se entera que Yemayá utilizaba su até[42] y sus utensilios de adivinar.

> Un día que Yemayá fue a buscar leña al monte, Orula se sentó en la estera para averiguar por qué ya nadie lo solicitaba y sin embargo, ni el dinero ni la comida faltaba en su casa. De pronto vio asomar dos ojos por un agujero que había en el piso. Se levantó y descubrió que aquellos ojos eran los del Conejo, y observó que éste parecía imitar con sus patitas lo que él hacía con sus ikines y su ókpele.[43] Lo hizo salir de su escondrijo y lo amenazó con castigarlo si no le explicaba que significaban esos gestos. El Conejo le contó que copiaba a Yemayá, quien recibía a sus clientes, que la consultaban cuando él no estaba en casa (Cabrera, Yemayá 42-43).

Sólo por ser mujer, Yemayá, que es adivina, no está autorizada por Olofi a predecir con Ókpele u ókuele y los Ikines, pero los lee tan bien como Orula, a quien saca de apuros y cuyos maleficios se atreve a anular. Es por esto que los babalaos respetan a Yemayá, además de que Olofi en presencia de Orúmbila le dijo: La única que llevará Ókuele de Ifá serás tú, Achabá.[44] Y todo lo que digas será ebó fi eboada.[45] Por eso los babalaos, cuando sale su Ordún, cantan:

---

42 tablero de adivinar.

43 Ikín y Ókpele son instrumentos que usa el babalawo para adivinar.

44 Achabá: cadena. Yemayá Achabá: Yemayá que lleva cadena de plata en los tobillos y collar azul claro. Mira torcido, de arriba abajo, con arrogancia.

45 Ebó fi eboada: sucederá lo que predices.

Mamá yoko da wa mí, [46] tocan el tablero con la frente y lo besan rindiendo homenaje a Yemayá.

En su enlace con Ogún Alaguedé,[47] Yemayá fue muy desgraciada. Ogún era un macho irascible y brutal, tan cruel como Changó, que estaba borracho casi siempre y la golpeaba a menudo, no obstante ser Yemayá una negra bellísima y muy femenina, más mujer que todas las mujeres juntas, y más madre que todas las madres. A consecuencia del mal trato que recibía de Ogún en la intimidad, Yemayá, que es indomable y rencorosa, no tardó en serle infiel.

> Un día, el perro de Ogún siguiendo el rastro por la manigua, encontró a Yemayá en brazos de su amante Agróniga (Ayé).[48] El perro corrió en busca de su amo, que ese día no había salido de caza y estaba en la fragua. Lo lleva al lugar donde se dan cita Yemayá y Agróniga y la sorprende infraganti. El perro se lanza furioso sobre ella y la muerde. Esta es la causa del terror que le inspiran los perros a Yemayá (Cabrera, *Yemayá* 45-46).

Adulterio, incesto, imprudencias y violaciones de prohibiciones convierten a esta diosa en una deidad muy controvertida. Pero Yemayá que es mar, es decir el mar es su casa, hace que este elemento le ofrecezca a su divinidad una fuerza cultural muy especial. Sus caminos, por lo tanto, son extremadamente ricos: Okute, la brujera; Asesú, la de la superficie del mar, Olokun, la del fondo del mar y los secretos; pero es ante todo madre. De ella nacen los demás orichas, atributo esencial que la distingue del resto. Pero Yemayá no es sólo madre universal sino también el mar infinito; y, por lo tanto, es matriz marina de la concepción universal, condición ésta que rompe todas – o casi todas- las cadenas de relaciones patriarcales de parentesco (Lahaye 66). De la misma manera que Olofi -dios supremo- ella representa un poder superior, una

---

46 Mamá yoko da wa mí: madre siéntese y haga lo mío, nuestro.

47 Ogún Alaguedé: Ogún el herrero.

48 Agrónica: Babalú Ayé, orisha de las enfermedades y las epidemias.

potencia macrocósmica que rige el mundo divino.

Existen complejas relaciones de parentesco entre los distintos orichas, así como un sinnúmero de historias referentes a sus vidas, pasiones y aventuras. La presencia de los orichas es constante en los patakíes: a veces son protagonistas y en ocasiones, el relato íntegro es un episodio de la vida de ellos; también se presentan fortuitamente como una ayuda al avance de la trama para introducir un episodio ajeno o un cambio inesperado en el desarrollo del cuento. Los dioses, como hemos señalado, deambulan por estos relatos mencionados, sugeridos, "montados", es decir, actuando a través de un practicante que le sirve de "caballo".

Los patakíes discuten e introducen problemas humanos forman una amalgama de cuentos, anécdotas, verdades y leyendas que convierten a la religión de los yorubas, en una religión única por las maneras tan variadas de llegar a un oricha, o a varios, a través de una aparente e intrincada madeja de "caminos" o personalidades para un mismo Dios. Veamos el siguiente patakí de Eleguá,[49] dios que asume todos los disfraces. Domina las cuatro esquinas, los cuatro puntos cardinales donde habita en su forma primitiva de Echu, a quien está ligado. A la vez encarna los problemas que afligen al hombre. Eleguá como oricha mayor, tiene las llaves del destino, abre y cierra las puertas del infortunio o de la felicidad, es suerte y a la vez muerte personificada.

> Eleguá es el hijo de Okuboro, quien fue rey de Añaqui. Un día, cuando era niño, él estaba con sus seguidores cuando vio tres luces brillantes en el suelo. Cuando estuvo cerca, observó que eran cocos secos (Obi). Eleguá los tomó y llevó consigo a su palacio; se lo dijo a sus padres y arrojó los pedazos de coco detrás de una puerta. Poco después todos pudieron ver la luz que salía del obi. Tres días después, Eleguá murió. Todos respetaban al obi que resplandecía de manera brillante, pero pasó el tiempo y se olvidaron del obi. Un día, el pueblo se encontró en una desesperada situación y los arubbó

---

49 Eleguá o Elegua es el propietario de todos los caminos y posee la llave para abrir- y cerrarlos. Él se personifica por una cabeza de cemento, con los ojos, la nariz, la boca y los oídos de caracoles.

> (ancianos) llegaron a la conclusión que todo era debido al olvido del obi. En efecto el obi estaba seco y comido de chinches. Los ancianos llegaron a la conclusión de que era necesario construir algo sólido y duradero y consideraron poner un otá (piedra sagrada) en el lugar del obi, detrás de la puerta. Este fue el origen del nacimiento de Eleguá como oricha. Esto explica por qué se dice: *Ikú lobi ocha* "el muerto pare al santo" (Cabrera Lydia, *Anagó* 160).

En patakíes como el anterior se hace la descripción de un oricha a través de la historia de su nacimiento para explicar un mito; en este caso se aprecia la vinculación de Eleguá con el sistema adivinatorio que usan la mayoría de los iniciados en Ocha (santería). El sacerdote se basa en historias como la anterior para ejecutar funciones rituales, tales como el nacimiento que representa la entrada de Eleguá al santo. El neófito tendrá que poseer una "hechura" de esta divinidad ya que él es, como dijimos anteriormente, el mensajero de los dioses, quien abre y cierra todos los caminos. Su buen auxilio y buena voluntad son esenciales para el aspirante a santero. Por lo tanto, es necesario que posea este fundamento de Eleguá antes de que se lleve a cabo la ceremonia de iniciación ya que, si Eleguá no es propicio, toda práctica se reducirá a la nada. Este recibo de la figura de Eleguá (hecha en cemento) está en estrecha relación con el oricha mismo, ya que es la viva representación de su poder divino.

Los dioses no son sino la personificación de fuerzas naturales y actúan sin relación alguna con el sistema moral de los hombres (Ortiz, *Los negros brujos* 236); ellos constituyen la representación de los mejores principios morales y afectivos, aunque algunos poseen defectos de menor cuantía según el patrón de los humanos, al adquirir su fisonomía y sus poderes en relación con los seres humanos. Ejercen sus influencias sobre el curso de la vida y la vida a su vez les otorga sus poderes, ya que la vida de cada persona está supervisada por un oricha que toma parte activa en su vida diaria. Los dioses africanos no son paradigmas de ética.[50] La finalidad de las

---

50 Los orichas son personalidades con características tanto humanas como divinas que poseen no pocos pecadillos y desafueros. Estos dioses negros llegados de África muestran con desenfado

ceremonias y los ritos religiosos es la de mantener contentos y favorables a los orichas, evitar su susceptibilidad o apaciguar su ira. No existe, en la religión africana, una diversificación ética, con una ubicación correspondiente (santo-cielo / diablo-infierno) como en el judaísmo o el cristianismo. Lejos de castigar a sus hijos por comer "la fruta prohibida", Olorun, dios creador, les enseña a reproducirse. Dioses benéficos y maléficos cohabitan en el monte (su Olimpo); de esta manera, no puede confiarse en la imperturbabilidad temperamental de ningún Dios. El olvido de un regalo prometido, una leve falta de respeto, puede motivar la cólera divina. Así vemos como Ochún, la santa prostituta y parrandera diosa del amor, es capaz de agradecer las ofrendas de sus hijos con un amor que sólo ella sabe dar; pero a su vez, puede desarrollar una veleidosa susceptibilidad cuando se despierta su cólera.

Dice una leyenda que Ochún ayuda a Changó a salirse de uno de tantos problemas. Ochún es hermana de Changó, pero también es su amante y constantemente está luchando con Oyá, quien también es una de las numerosas concubinas de este único oricha coronado en el cielo y en la tierra. Dios del fuego, del trueno y del rayo, adivino por excelencia, también pendenciero y mujeriego.

> Un día que Ochún fue a ver a Changó en ausencia de Oyá él se quejó a Ochún de que Oyá no lo dejaba abandonar la casa. Oyá conocía su miedo a Icú (la muerte) y, como ella es uno de los guardianes de los cementerios, trajo gran cantidad de esqueletos a la casa y los puso en cada puerta y ventana, de tal forma que Changó no pudiera salir del lugar.
>
> Ochún buscó una botella de aguardiente, oñí (miel) y ofún (cascarilla); pintó la cara de Changó con cascarilla y fue a la puerta principal a coquetear con el muerto (Icú) que estaba custodiándola y lo emborrachó con otí y lo endulzó con oñí. Mientras el esqueleto hacía insinuaciones a Ochún, Changó salió disfrazado con la cascarilla y pudo huir de Oyá (Cabrera Lydia, *El Monte* 246)

---

sus caprichos, se equivocan, riñen, beben y comen, exigen, se alegran o encolerizan, son falibles a un tiempo que benéficos y magnánimos (Bolivar, *Los orishas* 11).

A la índole de esta idiosincrasia amoral, de acuerdo con la ética judeo-cristiana o producto de la moralidad sui generis de los orichas, se debe que el creyente viva sometido al terror de la cólera divina; sin embargo se confía a los dioses para su protección. Premio o castigo no depende, como muestran los patakíes, de la conducta de los devotos, sino más bien de la complejidad sicológica de cada Dios.

Los practicantes que son capaces de interpretar o adivinar poseen virtudes que les confieren un poder extraordinario y les hacen depositarios de la fe de los hombres. Existen en Cuba tres sistemas de adivinación: el primero se llevaba a cabo con pedazos de coco (obí); el segundo sistema o dilogún, consiste en la adivinación por medio de caracoles y es realizada por sacerdotes iniciados a quienes los "monta" el santo; por último, el sistema de adivinación llamado Ifá que sólo puede practicar el babalao, quien no es montado por oricha o santo y lo realiza con semillas o con una cadena de metal; este sistema es la "última instancia" de la adivinación. Los tres métodos tienen una enorme relación con los patakíes ya que los últimos son producto de ese sistema religioso adivinatorio. De la misma manera que se hace con Ifá, el dilogún, cumple la función de identificar las manifestaciones de las fuerzas universales de la vida diaria. Esto se cumple, en gran medida, a través de los mitos, leyendas o patakíes, portadores de la interpretación más completa de la creación, de la cual es guía para la vida espiritual de sus practicantes. La cosmología o filosofía esencial que sustenta el mundo yoruba para su interpretación del universo, sus dioses y hombres, sin lugar a dudas, reside fundamentalmente en el corpus mitológico (mitos, leyendas, fábulas, proverbios) del muy antiguo, rico y complejo sistema de Ifá. Estas diferentes formas mágicas de adivinación aportaron diferentes categorías de cuentos: historias de la creación, historias de los dioses, fábulas o parábolas y relatos de seres humanos. Entre estos últimos se distinguen los de seres humanos en relación con los dioses y los

de seres humanos confrontados con alguna ocurrencia de tipo mágico.

El origen de la función adivinatoria ejercida por el babalocha o la iyalocha que tanta influencia ha tenido y tiene como guía normativa de la conducta de los practicantes negros y de los blancos, se conecta con los patakíes que se corresponden a las tiradas de los caracoles hechas para interrogar a los distintos orichas en las consultas. Debido a la enorme vinculación que existe entre los tres diferentes sistemas de adivinación y la historia que se aplica a cada caso, paso a explicar los distintos sistemas adivinatorios que utilizan los santeros y babalaos.

El más sencillo es conocido con el nombre de biagué, ya que según el mito, fue Biagué el primero que lo utilizó. Como proceso adivinatorio, el sistema es muy estricto y ritualista y se efectúa a través de tiradas con cuatro pedazos de coco (obi) y con frecuentes consultas a Eleguá. Las preguntas, como su contestación, deben ser breves y directas ya que se emplea para adivinar cosas simples. De acuerdo a las diferentes posiciones en que caen los pedazos del coco arrojados al piso – ya sea que las partes blancas del coco caigan boca arriba o boca abajo - se hace la interpretación. De acuerdo a las figuras formadas por las caídas, las interpretaciones pueden ser cinco: Alafia, Eyife, Otagüe, Okana Sorde y Oyekun.[51] Este sistema adivinatorio es explicado a

---

51 De acuerdo a cualquier Manual de Santería se le llaman:
Alafia: (4 pedazos boca arriba todos blancos) significa sí y pronostica paz y felicidad.
Eyife: (2 pedazos boca abajo [negro] y 2 boca arriba) contestación más fuerte y definitiva. Significa sí y pronostica gran felicidad.
Otagüe: (1 pedazo boca abajo y 3 boca arriba) significa sí, pero es necesario hacer nuevamente la misma pregunta. Indica por lo general que se ha cometido un error en alguna parte de la adivinación.
Okana Sorde: (3 boca abajo y 1 boca arriba) significa no y pronostica alguna forma de mal para el inquisidor. Cuando se da esta posición, se acostumbra que todos los presentes en el registro tiren del lóbulo de sus orejas y abran bien los ojos al máximo para disipar las influencias malignas.
Oyekun: (4 pedazos boca abajo) Significa no. Es la más maligna de todas las figuras y pronostica muerte y destrucción, aunque no necesariamente para el inquisidor. Cuando esta posición cae es habitual encender una vela a los muertos y refrescar los trozos de coco en agua y se repite preguntando hasta que el santero obtenga una contestación definitiva. Para una mayor

través del siguiente patakí.

> Obi (el coco) era muy amado y admirado un tiempo por Olofi, el padre y creador de los dioses. Obi era justo y sincero, con alma pura y corazón amoroso. Como recompensa por las buenas cualidades de Obi, Olofi lo hizo todo brillantemente blanco y lo puso en la copa de la palmera más elevada. Pero tan pronto como se halló en una posición tan alta, Obi se sintió vanidoso y arrogante. Un día decidió hacer una fiesta y pidió a Eleguá, quien era uno de sus amigos más íntimos, que invitara a la fiesta a todos los amigos de ambos. Eleguá, quien había notado el cambio radical de Obi y lo vanidoso y arrogante que se había hecho, decidió probar la buena voluntad de Obi. Invitó a la fiesta a todos los mendigos y desamparados que pudo encontrar. Cuando Obi vio su hermosa casa llena de personas pobres, harapientas, vestidas de andrajos sucios, malolientes, miserables y desaliñados, casi lo sofocó la cólera. Expulsó a todos de la casa, farfullando con indignación, y les dijo que nunca oscurecieran su puerta nuevamente. Los invitados indeseables salieron de la fiesta llenos de vergüenza y Eleguá, convencido ya del triste cambio de Obi, partió con ellos. Pocos días más tarde, Olofi pidió a Eleguá que fuera a la casa de Obi a llevarle un mensaje. Eleguá se negó a ir y cuando Olofi insistió en que le dijera la razón, aquel relató al creador lo que había sucedido en la fiesta de Obi. Olofi, entristecido profundamente por esta noticia, se transformó en un limosnero y fue a llamar a la puerta de Obi. Cuando éste abrió la puerta y vió parado allí a un mendigo harapiento, le dijo que se retirara de inmediato y con prontitud le cerró la puerta en la cara. Olofi se alejó unos pasos de la puerta y, volviendo la espalda a la casa, llamó a Obi con voz fuerte "Obí meye lorí emi ofé"; esto es "Obi, mira quien soy en realidad". Cuando Obi vio que el limosnero era realmente Olofi, se sintió atemorizado, y temblando de miedo, le suplicó al creador que lo perdonara. Pero Olofi se negó a perdonar la ofensa y condenó a Obi a caer de la palmera y rodar por el suelo a merced de quienquiera que deseara recogerlo. También cambió el color de Obi y, aunque su interior continuó siendo blanco, su cáscara se hizo negra y su corteza exterior verde. El color negro simboliza el pecado de orgullo y arrogancia de Obi y el verde representa la esperanza de que algún día cambiará sus actitudes y se hará puro nuevamente. Olofi lo condenó a predecir el futuro en el planeta Tierra lo bueno y lo malo, la vida y la muerte. Esta es la historia del coco seco en la religión lucumí. El coco seco se llama obi güi güi (Cortez 1-2).

---

información recomendamos *La religión afrocubana* de Mercedes Cross Sandoval (76-80).

De este patakí emana la tradición de colocar un coco seco a los pies de la imagen de Eleguá y de utilizarlo en el sistema adivinatorio.

Los caracoles son el procedimiento de adivinación más importante en la santería y tienen su base en el don de Orula de leer Ifá, medio del cual se vale Obatalá para dejar sentada la historia de cada uno de sus hijos y predecir el futuro. Se hace Ifá para averiguar lo que se sabe, revelarle al adepto los secretos de su pasado y del porvenir, para prevenirle contra todas aquellas cosas que ejercerán sobre él una acción perjudicial y darle a conocer los *ewe* (prohibiciones) que su Oricha le impone. En apoyo de las advertencias y consejos que recibe se le narran hechos que ocurrieron en un pasado mítico y por eso Ifá también significa "contar lo que pasó en tiempo viejo". O sea, una lectura del porvenir en la que se cuenta un patakí. El poder de la adivinación o lectura de Ifá fue traspasado por Orula a Babalawo, su hijo, quien a su vez lo cedió a todos los babalaos o adivinos. Ifá fue quien creó los 16 caracoles originales, y las historias y cuentos conectados con los números de los registros.

La función de Ifá es ser intérprete de Olorun y hacer saber a las personas cuando deben tomar una determinación, y cuál es la mejor forma de hacerlo según los deseos divinos; por ejemplo, cuáles deberán ser las ofrendas apropiadas para compartir o dar gracias por lo obtenido; cuál es la mejor solución a un problema; qué hacer para impedir que la persona cometa errores en cualquier plan que tenga. Ifá es la llave y la respuesta para una conducta discreta y sabia. Ifá es la palabra de Dios, cuando es solicitada por cualquier persona y el sacerdote de Orula su intérprete. Los orichas hablan por los caracoles según la posición en que caen al ser desparramados en la estera; asimismo responden a cuantas preguntas se les hace. Este lenguaje divino emplea a los cauris[52] como medio de expresión. En cada combinación formulan los

---

52 Cauris: (Cipreta moneta) caracoles que "hablan" por la hendidura natural -la boca- que

Orichas un mensaje. Y sólo tiene un intérprete, el Oloricha o la Iyalocha, o sea, aquéllos que hicieron Santo, tienen derecho y aché[53] para echar y leer el dilogún. Durante un registro con el dilogún, el santero o italero, después de invocaciones especiales a los orichas, toma su mano de caracol, que consiste en dieciocho cauris, de los cuales se apartan dos que se han dejado enteros. Estos reciben el nombre de Edele y hacen las veces de guardianes o vigilantes. El iniciado en Ifá o en Ocha mantiene en ambas manos los dieciséis caracoles, los frota unos contra otros y los lanza sobre la estera. Repite esta acción cuatro veces, interpretando cada disposición de los caracoles según caigan. Cada disposición se conoce como ordú, ordún, odú, u oddú y tiene asignado un nombre y un número. Su ortografía varía ligeramente de informante a informante. Los caracoles se leen de acuerdo a los que caigan con su lado superior hacia arriba (carta). Cada carta o patrón "habla" por uno o varios orichas, y se interpreta según la leyenda o proverbio con que se asocia tradicionalmente. Los proverbios o leyendas se aplican al problema particular al que se enfrenta el inquisidor. El santero o italero (adivinador) interpreta el oráculo según las circunstancias de cada caso.

Para leer el dilogún hay que saber leer los refranes que se derivan de ellos, pues son los puntos básicos para contar el relato de cada historia mitológica. Esto sirve para comparar al personaje inquisidor con el del mundo de los oricha, rindiendo un juicio al que se enfrenta el interrogador. Las distintas disposiciones del dilogún tienen un nombre respectivo, y un proverbio al que a su vez se asocian leyendas. Estas son elaboraciones de sucesos ocurridos, supuestamente tomados de la experiencia real. De allí el consultante extrae una consecuencia de aplicación

---

representa una de sus dos caras. La parte inferior se rebaja con una lima, y de este modo, quedan chatos y huecos, listos para la adivinación. Se les llama *Ayé* ("ser del otro mundo") o "contestón" porque responden a las preguntas.

53 Aché: bendición, gracia, virtud, palabra.

práctica en el caso que somete a la consideración del adivino. Las siguientes son los doce primeros ordún u odus del dilogún y sus proverbios. La ortografía empleada es la que emplea Mercedes Cross Sandoval en *La Religión afrocubana* (83-92).[54]

Ordún 1 Okanasorde. "El mundo se inicia por uno, si no hay bueno no hay malo".

Ordún 2 Eyioco. "Hay una flecha entre hermanos".

Ordún 3 Ogunda. "Discusiones y tragedias son causadas por malos entendidos".

Ordún 4 Iroso. "Nadie sabe lo que hay sobre el fondo del mar".

Ordún 5 Oche. "Sangre que fluye por las venas".

Ordún 6 Obara. "Un rey noble no dice mentiras".

Ordún 7 Odi. "Donde se excavó el hoyo por primera vez".

Ordún 8 Eyeunle. "La cabeza lleva al cuerpo, usa la tuya".

Ordún 9 Osa. "Su mejor amigo es su peor enemigo".

Ordún 10 Ofun. "Aquí es donde nace la maldición".

Ordún 11 Ojuani Chober. "Sé desconfiado: lleva agua en un cesto de paja".

Ordún 12 Eyila Chebora. "Eres derrotado por tu propia culpa".

En Eyila Chebora es donde terminan los ordunes que pueden ser interpretados por los babalochas e iyalochas. Los ordún 13, Metanla; 14, Merinla: 15, Manula; y 16, Meridilogun solamente pueden ser interpretados por los babalaos, sacerdotes del dios de los oráculos, Orúnmila.

---

54 Véanse también Lydia Cabrera en *Koeko Iyawó: aprende novicia* (48 y ss.); Migenes Gónzalez Wippler. *Santería. Magia africana en Latinoamérica* (49-50); Paulino Hernández y Marta Avedo. *Santería afrocubana. Sincretismo con la religión católica. Ceremonias y oráculos* (121-144); Tomás Pérez Medina. *La santería afrocubana. El camino de Osha. Ceremonias, ritos y secretos* (126-189).

Tomemos por ejemplo el primer ordún, Okanasorde.[55] "El mundo se inicia por uno, si no hay bueno no hay malo". Cuando sale esta letra por la que hablan: Eleguá, Obatalá, Changó, Ogún y Agayú, el agorero se hala de las orejas y en seguida se echan los caracoles en agua. Se sacan al poco rato y se pisan con el pie izquierdo. Si está presente una mujer virgen, se le manda que los recoja y luego se pregunta por qué viene ese Okanasorde, si por algún muerto, por enfermedad, por algún preso o por algún hijo. Es imprescindible averiguar el origen de la letra. La letra puede dar un sinnúmero de posibilidades de interpretación; puede decir, por ejemplo: Oiga lo que se le dice, se están haciendo cosas malas y se ha de descubrir, en la casa hay un enfermo, tenga cuidado de la candela, no siga maldiciendo más, tiene que darle de comer a su cabeza, le dicen cosas y es como si no se las dijeran, no le gusta que le digan la verdad, ha de pasar un susto muy grande, en la puerta de su casa está la justicia, le gustan las discusiones y no le agrada perder porque se incomoda, tenga cuidado porque le están haciendo daño, no tiene a nadie que lo ayude etc. Un patakí de Okanasorde dice como sigue:

> Una vez había una persona que creía en brujos pero no en santos; cada vez que veía a alguien con santo iba a burlarse y a porfiar. Un día había uno con santo y era Changó; y le dijo a uno que estaba allí que no fuera donde pensaba ir; y el incrédulo le dijo a esa persona que no fuera bobo y que fuera donde pensaba ir y él fue donde estaba el santo creyendo que lo iba a engañar o a equivocar y le dijo: Adivíname cuantas personas hay en esa casa; y el santo le dijo: dieciocho; pero hablaban y veían dieciséis nada más, entonces el incrédulo le dijo: que no era verdad y el santo mandó a tirar dieciocho medallas y salieron dieciocho personas de esa casa que recogieron las medallas; el incrédulo, al ver eso, se tiró a los pies del santo (Pérez Medina 129).

Prácticamente los signos del caracol se interpretan hasta Eyilá Chebora y el dilogún no habla más. De ahí en adelante, como dijimos anteriormente, los pronósticos los da Ifá. Es decir, que de los dieciséis son hábiles solamente doce. Los otros no se leen.

---

55 Mercedes Cross Sandoval dice que es un afrocubanismo que significa mellizos y cita a Fernando Ortiz que deriva el vocablo de la palabra bantú *jima* (preñez) y *akua* (compañero) (83).

El poder adivinatorio se convierte en una fuerza creadora de patakíes, producto de la interpretación del adivino que con su influencia, mantiene viva las leyendas haciendo, de cada una de las leyendas aplicadas una especie de realidad determinista a la cual el creyente tiene que someterse. Sólo el poder de interpretar las letras le permite, en algunos casos, demorar el cumplimiento de un destino inexorable. Esto influye en la concepción sicológica del practicante que, en su "conformismo", se ve sujeto al adivino. Sólo un babalosha o iyalocha (sacerdotes ambos) y el babalao pueden ayudar a un creyente en su tragedia, dolor o enfermedad, encaminándolo a realizar los ebó o ebbos (sacrificios) que atenúen la ira de los dioses, le protejan contra un bilongo (maleficio) o aplaquen el espíritu que se ensaña contra él. Además, como vimos en el patakí anterior, el creyente vive en frecuente contacto con los dioses, en virtud del don de estos de "montarse", o sea, de manifestarse a través del "caballo", quien, al caer en trance, recibe a la deidad que se apodera del cuerpo y de la síquis del creyente y se manifiesta, habla y actúa a través de él, de acuerdo con la personalidad que le atribuye la tradición africana.

Por su parte Ifá, el oráculo mayor, es consultado por el babalao o babalawo que necesita para ello de 16 nueces, un tablero o una cazuela de adivinar (Opon de Ifá) cuya superficie siempre está cubierta con una harina blanca llamada iyerosu (sacada del árbol Irosu). Sobre cualquiera de estos tableros el sacerdote imprime ciertos signos para indicar tantos representantes de Ifá como puedan quedar en la mano izquierda, después de intentar de retener, con una sola mano, la mayor cantidad de nueces que le sea posible. Si dos nueces permanecen en su mano, hace una marca con una raya larga en la tabla; pero si sólo queda una, hace dos marcas idénticas. Este proceso se repite por ocho veces y las marcas se hacen en dos columnas de cuatro cada una.

Cada deidad se llama Ordún u Odú, que significa Jefe o Cabeza. Multiplicando el número 16 por 16 da 256 ordunes principales. Estos, a su vez, tienen 16 caminos distintos, cada uno

haciendo un total de 4096 ordunes, los cuales se pueden volver a multiplicar por 16 Ordunes Menores. Agréguese el hecho de que, de todos los tiros, hay un vasto resultado conectado con un Ordún distinto. Cada ordún tiene su propio nombre y varias historias llenas de consejos que generalmente se refieren a la vida de los dioses y de personajes legendarios. Todos los ordunes están unidos a las tradicionales historias o patakíes y cada uno de ellos lleva un proverbio en prosa, muy breve, que el babalao debe aprender de memoria al igual que la historia o patakí que mejor se relacione con la vida y el problema del cliente que está siendo consultado. Fernando Ortiz, cuenta la siguiente anécdota y recuerda la enorme memoria que poseían y que quizás hoy posean algunos babalaos cubanos:

> Cuentan como Fabí, un babalao famoso de La Habana, el alauó de todos ellos, un día estando comiendo con los demás babalaos y babalochas, después de la ceremonia anual del abbó oddún, le preguntaron acerca del ordú de ifá que acababa de salir para el año nuevo, el ordú llamado Oddí, y aquel gran sacerdote africano se puso a relatar parábolas pertinentes a dicha "letra" y fueron tales su erudición y entusiasmo que estuvo hablando toda la tarde y por toda la noche hasta aclarar el nuevo día. Como él era el alauó, nadie podía levantarse de la mesa hasta que él no lo hiciera. Tronó, llovió a cántaros, nadie pudo volver a su casa y todos tuvieron que oírlo, hora tras hora, salvo los que se iban durmiendo. Tales fueron la profusión de parábolas e historias y la facundia de su narrador (*Los bailes* 557- 58).

Fabí fue, probablemente, uno de esos últimos babalaos africanos que oficiaron en Cuba y, por eso, uno de los últimos sacerdotes consagrados a Orula capaces de memorizar, uno tras otro, los miles de patakíes que conforman la tradición oral de los ordunes de Ifá.

Cuando un ordún aparece en la cazuela o tabla de consulta, el babalao aplica la más apropiada de las leyendas o proverbios de acuerdo con la letra que salga dentro de los primeros 16 ordunes. Da entonces su consejo en cuanto a qué tipo de Oricha debe apaciguarse, recibir entrada a su sociedad, recibir ofrendas y compartir de lo obtenido. Las repuestas a los registros o consultas son siempre en parábolas. Es ritual decir al babalao cuando se va a consultar:

Owe ni Ifa ipa
Omoran ni imo
Bi a ba wipe a mo
Nigbati a ko ba mo
A ni, ko se.[56]

Por su parte el Ókpele o Ekuele constituye el segundo atributo en grado de importancia de Ifá (deidad de la sabiduría) y es un oráculo considerado su mensajero. Lo representan ocho pedazos pequeños de maderas atadas a una cadena de hierro, y es más fácil consultar con él. La cadena siempre se sostiene por el medio y se arroja por el babalao a la estera, donde está sentado el babalao con los pies cruzados y con la cabeza cubierta de blanco. Cada lectura de las posiciones que pueda dar el Ókpele conlleva una prosa o un proverbio que le da entrada a la lectura de Ifá, y que el babalao deberá conocer de memoria.

En el siguiente *patakí* veremos la relación incongruente entre Echu-Eleguá y Orula, pues en muchos aspectos uno es la antítesis del otro.

> Un hombre llamado Lankín vivía en un pueblo pequeño, pero tenía fama, porque en él vivía un adivino de Ifá que era respetado en millas a la redonda.
>
> El caso es, que este hombre llamado Lakín, hizo un buen negocio con unas chivas que tenía y se gastó la mitad del dinero en fiestas y juegos. Al verse con sólo la mitad de lo que tenía, decidió irse a donde Orula, para que le dijera qué hacer con su dinero. Orula le dijo que invirtiera en cosas de valor, pero que antes e hiciera rogación a Eleguá para que le ayudara. Al preguntar cuanto le costaría la rogación, Orula le dijo que sería la mitad de lo que le quedaba. Lakín le contestó que eso era un robo, que no gastaría nada en hacer una rogación. Eleguá que estaba cerca le escuchó y decidió buscarse tres muñequitos, los cuales infló con falsos espíritus, tanto que los muñecos parecían seres humanos, hablaban y reían con bastante gracia.
>
> Eleguá se apostó en un camino por donde Lankín tenía que pasar y le propuso los muñecos. Lankín le preguntó cuanto costaban pero Eleguá le contestó que no tenían precio, pues eran los únicos muñecos que actuaban como seres humanos y que el hombre que los poseyera sería un hombre rico y respetado. Lankín insistió en que Eleguá fijara el precio y, después de hacerse rogar, Eleguá accedió a venderlos por todo el dinero que tuviera en el bolsillo.

---

56 Ifá siempre habla en parábolas / Es sólo el hombre sabio quien lo entiende / Si nosotros dijéramos que lo entendemos / El hombre sabio comprendería / Cuando aún nosotros no comprendemos / Y por tanto diremos: No tiene importancia ¿Que yo no entienda, él, que es sabio, entiende?

> Al llegar a su casa Lankín, colocó los muñecos sobre la mesa y se dispuso a dormir, pero los muñecos no cesaban de hablar y moverse. Así pasaron varios días y Lankín no tenía descanso (Los muñecos eran su pesadilla!
>
> Cansado de tanto luchar, fue donde Orula para preguntar que hacer con los muñecos, a lo que Orula le contestó que, por no hacer rogación a Eleguá, éste le había jugado una mala pasada. Lankín le prometió hacerlo con tal de que Eleguá le devolviera el dinero. Enseguida Eleguá entró y le dijo que nada más le pagaba la mitad de lo que él había pagado por los muñecos. Lakín accedió y de esta manera pudo dormir tranquilo; y desde ese día Lankín pensó mucho antes de gastar su dinero en tonterías (García Cortez 88-89).

Este patakí nos dice cómo Orula, vocero de Olorun, generalmente muestra simpatía por las necesidades y hasta por las debilidades humanas. Echu, que también sirve a los humanos llevándole mensajes a Olorun, es básicamente un perturbador y, muchas veces, creador de trastornos entre los seres humanos, aunque también viola las leyes de conducta de alguna deidad. No es muy fácil entender la pareja Eleguá-Echu pues constituye la expresión mítica de la inevitable relación entre lo positivo y lo negativo.

Estos dos orichas, en abstracto, son contrapartes. Orula, el adivino, revela y aclara las verdades y los significados del orden natural de las cosas establecidas por Olorun. Al definir la relación entre las cosas, eventos y acciones, es el vocero por excelencia de un mundo de "causas y efectos". Echu es la personificación del "albur", de los accidentes, de los abortos de la naturaleza. Sin una forma libre de hablar, es la fuerza que modera lo que Olorun intentó hacer de una manera, y salió de otra. Por tanto, el destino y sus accidentes están en la balanza de la vida de los hombres y el que ésta sea o no favorable es "culpa de Echu". Él es la explicación a lo ilógico en la vida de los humanos; luego, por lógica, su amistad con Orula es imprescindible para que "la vida" tenga razón de ser con sus "altas y bajas".

La presencia negra en América data desde los orígenes de la colonia y está presente en la expresión social, artística y religiosa de nuestros países. Es atractivo y a la vez contradictorio que

el bagaje cultural de esta raza subyugada comenzara a ser parte integral de la clase dominante; igualmente es paradójico que la supervivencia de las diferentes creencias religiosas traídas de África por ese conglomerado humano se debiera al proceso de aculturación por la vía del sincretismo[57] con el catolicismo, en especial la "santería". Sin embargo, en los países hispanoamericanos donde la población indígena fue más numerosa, la penetración de mano de obra de la cultura traída por los esclavos negros fue más superficial, y es más perceptible la contribución cultural de los nativos. Parece evidente que en estas regiones de abundancia de mano obra indígena, el negro pasó a constituir una fuerza de trabajo de reserva (Franco, *Facetas* 31). Si bien los esclavos africanos y sus descendientes fueron empleados en un amplísimo rango de actividades, su destino fundamental estuvo relacionado con el crecimiento y expansión del sistema de plantación (Mintz 383) en las posesiones españolas de las islas del Caribe y en las otras zonas tropicales del continente. En la mayoría de estos países los africanos y sus descendientes lograron marcar el catolicismo impuesto con sus propias creencias supersticiosas. De modo que, como dice Roger Bastide constituyeron expresiones religiosas con alianza de razas y civilizaciones en contacto, y por consiguiente, llegaron a constituir una religión única verdaderamente nacional (*Historia* 71). En los países de mayor presencia negra, como es el caso de Cuba se llegó a formar, un afro-catolicismo que permitió en muchos aspectos preservar esa cultura religiosa milenaria. Gracias a la vitalidad de esas religiones importadas, la música negra, entre otras cosas, fue preservada y mantenida, llegando a marcar la identidad nacional.

Por su parte, las narraciones o patakíes derivados del complejo religioso africano

---

57 Casi todos los investigadores del tema coinciden en señalar que "los esclavos negros identificaron a los orichas africanos a partir de santos y vírgenes católicos" y el sincretismo fue "una ficción adoptada consecuentemente por los esclavos con el fin de cambiar el color blanco de los santos y mantener la práctica de las creencias africanas".Ver Erwan Diantelli. *Des dieux et des signes: Initiation, écritures et divination dans les religions afro-cubaines* (21).

mantuvieron vivos en varios países de nuestra América mitos sobre la vida de los adorados orichas. El sistema religioso por medio de sociedades secretas preservó estas historias, amalgama de verdades, cuentos y tradiciones que, entregaron su riqueza y su tragedia (todo cuento tiene un toque trágico) a través de muertes violentas, suicidios, ingratitudes, avaricias y celos, temas constantes en los patakíes.

Estas tradiciones orales están llenas de animismo, magia y fetichismo y al ser recogidas en los patakíes entregaron, un panteón religioso que, en su individualización, parece no ser superado por ninguno de otra cultura. Por su parte los patakíes se diferencian del relato folclórico tradicional en que los relatos míticos y folclóricos incorporados en ellos, además de tener varias versiones (por ejemplo, los distintos "caminos" de un oricha y los propios patakíes referidos a cada uno de ellos) admiten más de una interpretación, y ninguno de sus significados puede ser tomado como el verdadero. Así, el significado simbólico a que nos referimos se caracteriza por su ambigüedad, por su polivalencia, lo cual contribuye a darle a un patakí o a un oricha una particular densidad.

Las historias o leyendas de los patakíes brindan una individualidad cultural y racial genuina que reproduce elementos de mímica, vestuario y música presentes en África. Así, los animales, los dioses y las personas presentados en ellos son los mismos que aparecen en la tradición oral africana recogida por antropólogos y folcloristas.

En estos cuentos la vitalidad existencial africana se da aprovechando el mundo místico y mágico de los negros. Estos cuentos se ofrecen con un realismo que asombra por su riqueza. Muchos de estos cuentos o patakíes cubanos presentan un sincretismo que los amestiza en muchos casos, debido a la presentación de dioses, magia, sentido ético y franca presentación de los aspectos sexuales. Además podemos encontrar en ellos, elementos que presentan costumbres,

paisajes, ambientes y confrontaciones sociales surgidas como resultado del proceso de integración cultural de los africanos que durante cuatro siglos trataron de conservar su oralitura[58] a través de la palabra plasmada en la historia oral que ha llegado hasta nuestros días de boca en boca.

Los patakíes o letras de Ifá o del dilogún, como hemos visto, sirven como fundamento para los oficiantes. Son además reliquias de carácter litúrgico que contribuyen a que los dioses, con sus poderes, se relacionen cada vez más con los seres humanos. Esto contribuye a que, en su cotidianidad, desempeñen influencias sobre la vida de aquéllos que buscan, en la complejidad y riqueza de estas teogonías, una respuesta a sus problemas. Rogelio Martínez Furé a la hora de analizar la literatura oral de antigua procedencia yoruba en Cuba señala que la presencia de esta manifestación oral, al contarse tiene algunos rasgos específicos. Tomando como ejemplo los citados pudiéramos caracterizarlos como: 1) poseedores de un estilo simple y directo 2) con la notable presencia de una realidad mágica, 3) la presencia de una interacción frecuente de cantos en medio de las narraciones y 4) la reiteración como elemento estilístico. Esta última empleada como una manera de aumentar el interés del auditorio en el desarrollo de la trama. (*Diálogos* 216-17).

4.2 Los kutuguangos o kuruguangos.

La Regla Conga o de Palo Monte es una expresión religiosa que tiene su raíz en los cultos de origen bantú (término con que la etnología occidental reunió bajo una misma denominación a

58 Nina S. De Friedemann cita a Yoro Fall cuando emplea el término oralitura, neologismo africano y al mismo tiempo un calco de la palabra literatura, según él dice en "Historiografía , sociedades y conciencia histórica en África" pero su objetivo es encontrar un concepto que de algún modo se yerga en el mismo nivel de la literatura (*De la tradición* 25).

la comunidad de pueblos del África oriental, central y austral que hablaban esa lengua en cualquiera de sus variantes). También se la conoce como Mayombe, regla que surgió de la transculturación de los credos bantúes y las normas de comportamiento cubanas. De dicha regla surgieron con la iniciación de los criollos otras vertientes, como la Imbisa y la Brillumba que predomina en Matanzas, hasta llegar a la regla kimbisa con un fuerte sincretismo y tolerancia entre el elemento congo, la Regla de Ocha, el espiritismo, el catolicismo y las sociedades secretas masculinas Abakúa. La Regla kimbisa del Santo Cristo del Buen Viaje.[59]

Esta regla fue organizada en el siglo XIX por Andrés Facundo Cristo de los Dolores Petit[60] y aunque se ha visto dominada por la influencia yoruba preponderante en Cuba, ha mantenido en sus dioses y semidioses, un cuerpo de historias detrás de las cuales hay un origen no yoruba, o sea, un origen propiamente bantú.[61] Es cierto también que sus mitos, recibieron un

---

59 En la Regla Kimbisa existe un fuerte sincretismo y tolerancia entre el elemento congo, la Regla de Ocha, el espiritismo, el catolicismo y las sociedades secretas masculinas Abakua. De las creencias de origen bantú tomaron, entre otras cosas, sus concepciones relacionadas con la nganga, el animismo de las plantas, las aguas y la tierra, y la influencia de espíritus y de los antepasados. De la Regla de Ocha encontramos a sus orichas con otros nombres (Eleguá se convierte en Lucero Mundo; Yemayá, en Tiembla Tierra; Oyá, en Centella), la asimilación del empleo del coco en la adivinación y la creencia de "alimentar" y "fortalecer" a la prenda mediante sacrificios con efusión de sangre. Del espiritismo asimila la comunicación directa con las espíritus, sobre la base de que cuanto ocurre en la tierra está regido por las fuerzas del más allá. Del catolicismo su influencia se manifiesta a través de la adoración del Espíritu Santo y la utilización del crucifijo y oraciones la utilización del ritual, además, el guía principal de los kimbiseros es San Luis Beltrán. Por su parte, lo abakuá se verifica en el método de selección de sus aspirantes, quienes deben cumplir con determinado comportamiento social.

60 Andrés Facundo Cristo de los Dolores Petit (Nacido en Guanabacoa en la primera mitad del siglo XIX- 1889). Fue un mulato claro, alto, delgado y de finos modales. Es el símbolo viviente de la amalgama criolla cubana. Era Terciario y habitaba con los franciscanos en el convento de estos es Guanabacoa y recogía limosnas para ellos. Era *Abiocha* de la Regla Lucumí (Santería), *Isue* (alto dignatario de la Sociedad Secreta Abakuá) y dueño de Nganga (Mayombero, brujo) (Cabrera, *La regla* 3).

61 Religión que materializa sus deidades en las llamadas Ngangas, dándoles con ello una diversificación espiritual que los hace manifestarse en múltiples reglas, sin dejar de ser la misma.

tipo de influjo en el nuevo medio y se transformaron. Las diferentes formas de la Regla Conga se caracterizan por su vinculación con las fuerzas de la naturaleza. Por ejemplo consideran que la vegetación está animada por espíritus, a los que le ofrece albergue en las profundidades de la tierra. Dentro de este credo los antepasados están representados en el agua; y el centro de la ceremonia es la Nganga (ganga), recipiente del iniciado a través de un pacto que los alimenta a ambos. Es cierto también que lo mitos, historias o leyendas que pudieron traer, recibieron un tipo de influjo en el nuevo medio y se volvieron otra cosa. De ahí ese lenguaje de proverbios[62] tan propio de los congos, esa flexibilidad y, sobre todo, la capacidad de irse adaptando a cada época y enriqueciendo sus valores con los aportes de afuera (Barnet, *Cultos* 105). La regla conga posee, en general, como la Regla Ocha-Ifá, narraciones tradicionales orales llamadas kutuguangos o curuguangos[63] nombre tomado, según Fernando Ortiz, de cantos genéricos que a la vez se bailaban y servían de comienzo para muchos otros cuentos.

kutuguango guango
kutuguango guango
kutugua

De ahí que sus practicantes digan que en esta religión sólo hay un Dios Supremo: Nsambi Moungu, Sambi o Sambia, dios omnipotente y omnisciente que no recibe culto especial y posee una esencia verdadera. Es común en Cuba usar el marbete de Palo Monte Mayombe para referirse a todas las reglas congas en su conjunto, cuando en verdad ésta no es más que una de ellas (Castellanos, *Las religiones* 130).

62 *kuakukula, kualikuila, nlikila* – Saberes. Los proverbios aparecen como dichos, sentencias, adagios, refranes; son eco de la experiencia, de lo vivido como gozado o sufrido; son verdaderas cápsulas de sabiduría para llamar la atención sobre algo, guiar, dirigir, advertir , educar, instruir, enseñar o someter a principio normativo. Ver Teodoro Díaz Fabelo, *Diccionario de la lengua conga residual en Cuba* (32).

63 Gema Valdés Acosta los cita cuando usa la misma estrofa que Ortiz, pero en su transcripción la grafía es diferente. De la misma manera que lo hace Ramón Guirao en *Cuentos y leyendas negras de Cuba* (38). Ver "Elementos estructurales en la narrativa oral de origen africano" *Revista Signos* (135-36).

Ter mi
Aguano kutu.

Las palabras se traducen. “Pongan atención que voy a contar una cosa extraordinaria”. El empleo de estos cantos dentro de las narraciones orales africanas es común. Dentro de ellas es normal que estén presentes, a veces, dos cantos, uno perteneciente al protagonista y otro al antagonista. Los cantos y los cuentos de los mayomberos cubanos presentan menos riqueza histórica, comparados a los de los ibos o yorubas, porque la mayoría de ellos estaban concentrados en los cantos de los cabildos cuya evocación y afirmación de valores se desvaneció con su pompa ceremonial (Ortiz, *Los bailes* 558-59).64 El cabildo desde sus orígenes hasta su

64 Los cabildos se hallaban, en un franco proceso de decadencia o de desaparición. Su carácter de sociedad de socorro mutuo o de beneficencia, basada en el origen étnico común, había cedido el paso a un tipo de relaciones fundamentadas no en la nación u origen étnico, sino en un parentesco religioso determinado en los ritos de iniciación. Así, poco a poco, en un proceso ciertamente involutivo, ciertos cabildos habaneros pasaron a ser tan sólo comparsas en los tradicionales festejos del carnaval, mientras que otros evolucionaron hacia la formación de casas templos, y se establecieron, en muchos casos, en los domicilios particulares de los propios practicantes dedicados al culto de las diferentes reglas religiosas. En las primeras décadas del siglo XX cubano tiene lugar una persecución de corte racista contra la población cubana de origen negro y mulato. Así, por ejemplo, en sus notas, don Fernando Ortiz recoge, en un manifiesto del año 1910 puesto en manos del presidente de la República, el sentir de la “Sociedad Santa Bárbara” —fundada en 1820— la cual pedía que no se le persiguiera y que sus bienes no fuesen incautados por las autoridades comisionadas al efecto. Producto de la sublevación del entonces ilegal Partido de los Independientes de Color, ocurrida en 1912 en la región oriental de Cuba y que reivindicaba mejoras para los negros y los mulatos, se desata una cruel represión contra negros y mestizos y se produce una vuelta al mundo subterráneo de las deidades del panteón afrocubano, las cuales, de nuevo, se encubrieron bajo las formas de los santos católicos. Con los mandatos presidenciales de la naciente República cubana, la discriminación racial tomó matices diferentes, junto a ello la intervención americana implanta y hace más evidente el racismo en el período 1906-1909, cuando se intentó quitar el voto a los negros e imponiéndole a su ejército la prohibición de mezclarse con pardos o mestizos. Prosigue la discriminación racial y por ende la represión hacia las manifestaciones religiosas de origen africano en los períodos de los presidentes García Menocal (1913-1921), Alfredo Zayas (1921-1925), Gerardo Machado y Fulgencio Batista en su primer mandato (1940-1944). Durante estos períodos se trató de inculpar a los negros descendientes de esclavos, a los criollos y a los mestizos de prácticas de brujería, fetichismo y, en múltiples casos, de asesinatos, robos y violaciones, a fin de sembrar el miedo en la población blanca del país. Todo esto aparece

supuesta "desaparición" durante la República alrededor de 1920 vivió la apropiación de una institución impuesta por la cultura dominante; sin llegar a alcanzar nunca realmente un grado de desarrollo que permitiera el verdadero establecimiento de otras formas de organización colectiva como la de sociedades de instrucción, ni de partidos políticos como el de los Independientes de Color. Con la desaparición de los cabildos, quedaron las casas-templos, donde las diferentes líneas o corrientes de la amalgamada influencia conga se hizo más compleja e imprecisa (Barnet, *Cultos* 81). En Cuba, los cuentos congos se han trasmitido entre los cófrades de los tata-nganga, donde los elementos teogónicos, cosmogónicos y antropogénicos aparecen mezclados. Estos kutuguangos son una especie de catálogo que se esfuerza por explicar el origen del cosmos, el origen del hombre y de los mpungos (dioses o espíritus superiores), el origen de la muerte y del mal, así como las relaciones de Nsambia con todos esos procesos iniciales y, más tarde, con la humanidad viviente (Castellanos, *Las religiones* 175). Para los paleros[65] la fuerza creadora del Universo, llamada Nsambi, Nsambia, o Mayimbe (el espíritu del aura tiñosa), es el Dios Supremo, omnipotente y omnisciente que vive en el cielo jubilado y no recibe un culto especial, aunque desde su morada rige todo lo que existe. Fue él quien dio lugar a los mpungos, esas fuerzas o seres inmateriales y mágicos de la naturaleza que nunca llegan a ser antropomórficos como los orichas, foldunes, o vodues. Aunque, por la influencia de la Santería, han sido

---

registrado en los anales de la policía de los distintos períodos presidenciales. De nuevo las manifestaciones religiosas de origen africano y ya cubanas pasan a la clandestinidad, y sus componentes, no ya sólo negros, sino también mestizos y blancos, la practican a puertas cerradas para no ser tildados de oscurantistas y brujeros. No es hasta 1940 que se promulga una nueva constitución de la República, la cual crea un clima favorable a la práctica de las religiones afrocubanas en el marco de las libertades civiles. (Bolivar, *El legado* 155-166) Véase también: Jorge Luis Rodríguez y María Esther Ortiz *Transnacionalización de los cabildos afrocubanos. Comunidades transnacionales afrocubanas.*

65 Practicantes de la Regla Conga o de Palo Monte.

sincretizados con Santos católicos por asociación con los rasgos característicos que tienen el santo y el mpungo. En muchos kutuguangos aparecen lógicamente de esa manera y así los recoge Samuel Feijóo en *El Negro en la literatura folklórica cubana* (1980).

Dentro de los cultos congos, el mayombero o palero trabaja con tierra, con animales y con todo tipo de plantas como apoyo a los conjuros salvadores de sus clientes. Todos los elementos vivos de la naturaleza –animados o personificados- se encuentran en sus ritos; esos elementos, como los dioses o entidades, son el vehículo que posee el palero para expresar su lenguaje ritual (Barnet, *Cultos* 107). En el siguiente kutuguango se manifiesta y explica el uso por parte de los mayomberos o paleros, de los palos del monte como elementos mágicos del conjuro, entre ellos selecciona a los bejucos[66] en franca actitud animista para explicar la vida.

> Sambia hizo el primer hombre que hubo en el mundo y la primera mujer. Como es natural, la pareja nueva, ¡bonita que la hizo!, se casó y tuvieron un hijo: se lo enseñaron a Sambia y él les dijo que si a los siete días se les moría, que no fuesen a enterrarlo sino que lo pusieran entre los bejucos y lo taparan para que no lo cogiera la tierra. Resultó que el hijo se les murió a los siete días; y en vez de dejarlo en la bejuquera, como él les había dicho, abrieron un hoyo y lo enterraron igual que una semilla.
>
> Esperaron unos días y fueron a contarle a Sambia que el niño se había muerto y que no resucitaba. Pero como Sambia todo lo ve, ya había visto que lo habían desobedecido.
>
> - ¿Pero yo no les dije lo que tenían que hacer?
> - ¡Antela bila bulu Huambo yayéndale! ¡Brutos, que no saben!
> - Ahora, todos los que sigan naciendo se morirán, ni uno solo va a resucitar… Por no haberme hecho caso.
>
> De esta pareja descendemos todos; y nadie cuando muera resucita (Feijóo, *El negro* 255-56).

En esta historia contada por los antiguos congos la fuerza mística de los bejucos es tan considerable como el mismo palo, por eso ellos no pueden faltar dentro del caldero o

---

66 Bejuco: Especie de enredadera muy empleada en la medicina casera y en remedios de la brujería afrocubana. (Ortiz, *Glosario de afronegrismos* 51).
Bejuco: Nfita, nfita kima / kunayanga nfita. (Cabrera, *Vocabulario congo. El bantú que se habla en Cuba* 33).

cazuela, ya que para los practicantes de estos cultos congos los bejucos son muy brujos y son los primeros que trabajan en la ganga. El palero se sirve de la naturaleza, en franca actitud animista, para explicar la vida y su oráculo apela a los dioses y las fuerzas naturales para el ejercicio del pensamiento; en otras palabras, los hombres explican a los dioses y no a la inversa. Si no que lo exprese este refrán africano tan elocuente: *Sambia jabla con lengua jombre* (Barnet, *Cultos* 107).

Dentro de las reglas congas, la mayombe fue el resultado inicial de la transculturación de los credos bantúes a la sociedad cubana. El vocablo mayombe significa, gobernador, magistrado, o jefe superior (especie de título honorífico) y se le llama mayombero a la persona que sirve como hechicero u oficiante de la regla conocida como palo monte, la cual rinde culto a los muertos, a los espíritus y a la naturaleza. Por lo tanto, se puede decir que mayombe es la íntima relación del espíritu de un muerto que, junto con los animales, las aguas, los minerales las tierras, los palos y las hierbas, constituyen el universo adorado por los descendientes congos o bakongos traídos como esclavos a Cuba desde el reino de Manikongo.[67]

Para los mayomberos, las prendas[68] toman el nombre de sus muertos, sus prácticas son

---

67 A mediados del siglo XV, el *manikongo* (rey de Kongo) gobernaba las tierras del norte de Angola y una parte importante de ambas riberas del río Congo (actuales Congo Brazzaville y Congo Kinshasa), hasta más allá de la actual Kinshasa. Kongo fue el primer reino en la costa oriental de Africa central en entrar en contacto con los europeos en 1483. Según la leyenda, Nimi a Lukeni fundó el reino del Kongo y fue el primer Manikongo. (Forbath 22-23) También ver: Kevin Shillington. *History of Africa* (198-201).

68 Prenda, Nganga o Caldero es el recipiente sagrado donde se reúnen los más sagrados objetos y sustancias orgánicas y minerales naturales así como los espíritus de algunos muertos. En otras palabras los paleros cubanos llaman Prenda a una cazuela de barro o hierro que contiene el "fundamento" de toda su actividad mágica. Ver: Jesús Fuentes, *Cultos afrocubanos* (15). Por su parte Lydia Cabrera habla del contenido de la Prenda o Nganga en el capítulo V de *El Monte* (118-148).

guardadas con celo y transmitidas oralmente a sus ahijados por generaciones desde el siglo XVI hasta el presente. Esas prácticas se basan en la interrelación con los espíritus de los ancestros y de los muertos, con las vibraciones de todo cuanto hay en la naturaleza. A los seguidores de esta regla de palo monte se les califica de *tatas* (padres de prendas) y a las mujeres de *nyayis* o madres *nkisas*; pero también se les denomina con el despectivo nombre de brujos, mostrando un falso concepto de esa comunidad que profesa el amor a la naturaleza y guarda de la misma profundos secretos. Los viejos mayomberos descendientes de congos solían emplear un refrán que en la actualidad muchos *tatas* utilizan: "*nganga buena nunca tersia"* (Una buena ganga nunca descansa) Este refrán refleja la confianza en el poder de sus creencias ancestrales.

En este micro mundo que representa a los paleros o tatas la ceiba o Nkunia Sambi protege a todos por igual y como otros árboles la palma, el jagüey, padre de palos y la caña brava la ceiba le habla al brujo que se prepara para conversar con ella. Éste, "jura nganga" en la ceiba y golpea impetuosamente el tronco con su cabeza, ¡oh milagro!, sin hacerse daño. Se sabe que de noche las ceibas conversan, andan y se trasladan de un lugar a otro, "Caminan por la sabana". Sobre este deambular nocturno de las ceibas, Lydia Cabrera relata una historia que le contara Juan O'Farril, uno de sus viejos informantes. El relato detalla la historia de un hombre que tuvo la suerte de sorprender un diálogo entre dos ceibas. Antes de empezar a contar, el informante entona un *mambo* (repetición de frases rítmicas)[69] que se canta en los juegos de palo, a la media noche y después sigue con el cuento.

Sanda Naribé	*Ndinga mundo*
Sanda Nkunia Naribé	*Pangalán boco.*
Sanda fumandanga	*Medio tango*
Dinga nguei	*Bobbela Ngúngu*

69 Mambo: Canto, cantar, hablar, expresarse con voz (Ver Teodoro Díaz Fabelo. *Diccionario de la lengua conga residual* (90).

Medio tango…

Era un hombre muy pobre que tenía una caterva de hijos. Le sorprendió la noche en el campo, lejos de su casa; cansado, pero no queriendo volver sin llevarles algo de comer, se acurrucó a descansar un rato en el estribo de una ceiba. Se quedó dormido. Serían las doce, hora en que las ceibas caminan, cuando lo despertó un ruido. El ruido era un bulto negro grandísimo que venía hacia él, que quedó muy quieto donde estaba y que era otra ceiba que se acercaba.

- Las ceibas saludándose: Malembe Nguei, Malembe Mpolo.

- ¿Kindiambo, kilienso guatuka nguei? (¿Qué hay de nuevo?)

- ¿Qué hay? Pues figúrate que yo vivo frente al palacio del alcalde - le dice la ceiba que va de paso a la otra, que empieza a mover las raíces para irse también de recorrido -, y que el alcalde no hace más que llorar y llorar desde ayer, como si fuese una mujer, porque su hija ¡búta ndumba! (muchacha bonita) se le muere de una enfermedad que nadie sabe curar y que no tiene más que un remedio.

- ¿Cuál? - pregunta a la otra ceiba.

- Si la envuelven en una sábana nueva y la tienen tres horas sobre una paila de guarapo llena de leche hirviendo con canela y miel, tomando el vapor de esa leche, y rezan sakula musakula múnbansa musu kuenda sanga ntiba karidi fuyánde... esa muchacha se salva.

- Es verdad, - dijo la ceiba -. Ese es el remedio. ¿Y ahora, adónde vas?

- Voy a ver a mi tía.

- Y yo a mi hermana.

- Buen lúmbo...

La ceiba no se había dado cuenta que tenía a aquel hombre escondido en los estribos, porque cuando él llegó, ella estaba durmiendo. El hombre se fue muy calladito, sin meter ruido, pero había oído lo suficiente...

De noche las ceibas se despiertan a eso de las doce y salen a hacerse visitas, tienen sus tertulias y sus diversiones. Esas se quedaron paliqueando hasta tarde y el pobre, kíangana, kíangana, kíangana, llegó al palacio de la Alcaldía y esperó a la puerta hasta que aclaró. Dijo que era un médico que no curaba más que a los enfermos muy graves, y el alcalde lo mandó a entrar.

- Si me curas a mi hija te haré rico. Si mi hija se muere mando que te tronchen la cabeza.

> El hombre vio a la enferma, rezó e hizo todo lo que le había oído a la ceiba. ¡La muchacha sudando la gota gorda sobre la paila de leche hirviendo! A las tres horas la llevó a la cama bien envuelta, para que no se enfriase. Cada vez respiraba mejor. Mandó a abrir las ventanas que no se abrían desde hacía muchos días. Entró el rayo del sol: la enferma abrió los ojos. Y se curó. El alcalde le dice al pobre: Yo quiero que usted sea el médico de la familia.
>
> - Señor alcalde, yo no sé curar más que a los que no tienen cura.
>
> Lo metieron en una volanta, se la llenaron de dinero, y se apareció en su casa. Ahora... ¡a comprar de todo!
>
> "Por estas cosas raras, de la noche a la mañana, se hace rico algún pobrete." (*El Monte* 155-56)

En Cuba el proceso sincrético de la mitología conga se realizó con las tradiciones yorubas y cristianas. Y así lo podemos observar en el siguiente kutuguango, contado a Lydia Cabrera por un mfumo-ngánga que le asegura del auxilio que da la Virgen María a todo ser humano que se acoge a la ceiba. El cuento lo resume Jorge e Isabel Castellanos en *Cultura afrocubana* 4. *Las religiones y las lenguas* 70.

> Una mujer dio a luz una hija sarnosa. "No quiero hija con tanta ñáñara", dijo. Y la echó en un basurero al pie de la guásima. Mayimbe, el Aura Tiñosa, compadecida, envolvió a la criatura en algodones y la depositó bajo una ceiba. De ahí la tomó un tie-tie, un tomeguín, quien con la ayuda del árbol sagrado la condujo hasta el cielo y se la entregó a la Virgen María. Esta; le dio a la niña un baño de yerbas medicinales y le limpió así la piel de granos. Para premiar al tomeguín por su buena acción, la Virgen le ordenó al Gavilán (el rey de las aves) que lo protegiera siempre contra los demás pájaros del monte.
>
> La niña creció al lado de la Madre de Dios, sana y bonita. Abajo, su mala madre tuvo otra hija que nació sin sarna. Ya crecida, siempre era maltratada por su mala madre, quien un día la mandó al campo a pilar arroz. Era tanto que la muchacha se cansaba. Pero su hermana, que desde el cielo vio lo que estaba pasando, bajó por una cadena a ayudarla y con un pilón de oro despachó la tarea en un santiamén. Y todavía hizo más: viendo lo difícil que iba a ser el cargar con tanto arroz, se lo llevó hasta la casa, que distaba bastante del conuco.
>
> La mala madre le aumentó entonces a su hija la tarea: "Si ayer rindió por dos, que hoy rinda por cuatro", dictaminó. Pero con la ayuda de su hermana celeste, la de abajo siempre cumplía la cuota. Y como ahora sobraba arroz, la madre lo vendía en

70 Para leer el kutuguango completo ver *El Monte* de Lydia Cabrera, (159-62).

> el mercado y con el dinero daba grandes fiestas, donde lucía sus mejores prendas. Sin embargo, no dejaba de picarle la curiosidad. ¿Cómo una muchacha frágil podía realizar trabajo tan extraordinario? Decidió espiarla. Le ordenó: "Mañana pílame otro tanto." Y con su marido se escondió cerca del conuco para ver lo que pasaba.
>
> No tardaron en ver a su primera hija, que bajaba por la cadena, y se dedicaba a acariciar a su hermana: la peinaba, la ataviaba con un vestido azul celeste, mientras le decía: "Mi madre me tiró a un basurero. Nuestra madre es perversa. Gracias al aura tiñosa y al Tomeguín estoy en el cielo con mi madrina la Virgen Santísima. Ella me dio el pilón y la mano de oro." Así se enteró el padre de lo que su mujer había hecho con su primera hija. La mujer trató de apoderarse de los riquísimos instrumentos de trabajo con que su primera hija pilaba el arroz. Pero ésta última, sujetando a su hermana, rápidamente subió con ella – y con el pilón y la mano de oro – por la cadena hasta perderse en el espacio. El marido mató a la mujer malvada. Y las hermanas fueron felices en el cielo junto a Mama Kengue, la Virgen de las Mercedes (*Cultura afrocubana. Las religiones* 178-79).

En la regla conga de Palo Monte además de mezclarse los componentes cristianos (católicos) en sus mitos, se realiza, sobre todo, un sincretismo poli-etnico entre dicha regla y la regla de Ocha (Santería) y así se origina una especie de regla cruzada. En esta regla los mpungos y los orichas se identifican con el santo católico, que no sólo tienen su equivalente en el santoral, sino que, en algunos casos, equivale también a las deidades abakuá. En las Libretas,[71] en general y en las paleras en particular; se refuerza la tradición oral de sus contenidos, sin sustituir la oralidad original o primaria. En ellas se logra hacer un filtro moderno de informaciones o saberes ancestrales donde se jerarquizan funciones y formas narrativas de las tradiciones orales que con sus alteraciones se convierten ya en "afrocubanas". Entre dichas divinidades "afrocubanas" y dentro de las reglas congas se encuentra Siete Rayos o Zarabanda (Congo) que al igual que el Changó (lucumí) es el trueno y el relámpago, el dios del fuego, la guerra y los tambores. Su color es el rojo de la sangre y se le representa como un joven fuerte, viril, arrogante,

---

71 Especie de recurso o instrumento nemotécnico que ayuda a recordar. Son copiadas por manos diferentes en nuevos y diferentes contextos socioculturales e históricos, constituyen, además, el testimonio escrito de las incorporaciones y modificaciones que el pensamiento religioso de origen africano ha experimentado en Cuba.

violento, aficionado al baile y a la caza; es equivalente a Santa Bárbara en el culto Católico. Dicha deidad es llamada en Cuba indistintamente por las diferentes tradiciones o Reglas Congas del Palo Monte: en la Regla Kimbisa del Santo Cristo del Buen Viaje se le llama Nsasi, Gallo Ronco, Torito de la Loma, Bomasere, Mirito y Siete Rayos; en Brillumba: Nkita, Nkitan y Kitan, Mukiamamuilo y Nsasi; en Mayombe: Nsasi Dina Motuto, Yoasi, Siete Rayos, Marufina, Bolla, Sobranuensasi y Nsabuari Munalongo. Pero también en la Sociedad Secreta Abakúa se reconoce a Nsasi con el nombre de Okún. En Cuba, dentro de los diferentes grupos de origen bantú, llamaron al dios del trueno Nsasi y Nkita,[72] pero, como los lucumíes, lo invocaron también en la palma real. Los congos de nación le llamaron también Pungen Sasi y "torito de la loma". Este "santo" llegó a ser el único que el mayombero reconoce y lo muestra rechazando a los orichas y acatándolo sólo a él cuando declara:

> Abukékiá, yo no juega con lo Sambi
> Yo no va caso lo Santo
> Ogún son mi zapato
> Eleguá son mi camisa
> "¡Santa Bárbaro son bendito!"

Alipreté, un informante de Lydia Cabrera, le cuenta la historia de su oricha y le revela la vinculación del mismo con la palma y con el Congo: "Changó nació en Tákua. Arranca di mete tierra sabalú, mete tierra dajomi; en Dajomi ñama Jebioso. Arranca di Dajomi; cae en Congo. En Congo, Changó, Aggayú, Gangá Zumbá, son Siete Rayo, Tronco Batalla, é ñama Nsasi". Ella refiere lo dicho anteriormente y añade la historia de Isasi, contada por un adepto de Palo Monte

---

72 Nkita: Changó lucumí, la Santa Bárbara católica. También llamado Siete rayos, pero su verdadero nombre es Isasi. Es la fuerza cósmica del este; es positiva y activa equivalente al fuego, es cual es su principio natural y está opuesta a la del oeste, representada por Zarabanda. Estas fuerzas (estos nsambes sutamutokuni) no son los santos católicos, aunque en ellos se han transculturado en Cuba, lo que ayuda a oscurecer las ideas originales. Para más información ver Teodoro Díaz Fabelo, *Diccionario de la lengua conga residual en Cuba* (129).

que sincretiza a Changó cuando nos informa que una vieja conga le había narrado a aquél lo siguiente:

> Changó, del cielo cae en el Congo-Real y allí lo recibe Madre Agua y lo cría. Madre de Agua, Kalunga, nunca dio a luz: pero crió también a los Jimaguas, Nsámba y Ntala, hijos de Centella. Kariampémbe, y del trueno. Junto a Kalunga su madre adoptiva. Changó se hizo un mocetón tan revoltoso y enredador, cometió tales desmanes y fechorías, llegó a crear tal desorden que Madre Agua Kalunga lo arrojó del Congo. Changó tomó su tablero, su castillo y su pilón, con los que había descendido del cielo y emprendió el camino del destierro (*El Monte* 229-30).

Pero los congos asentados en Cuba desde la época de la esclavitud también traían el significado de Nsasi vinculado al lugar donde se enterraban a los jefes, que es el micromundo que contiene la prenda principal o fuerza mágica, depositada dentro de la Nganga o caldero. Para los mayomberos dicha prenda representa la unidad del clan y toda su vida gira alrededor de ella porque da poder a quien la posee. También los congos llamaron así a la pólvora utilizada para la adivinación, por su conexión con el rayo (Nsasi fula). Igualmente Nsasi es el nombre dado a un tratado o testamento de adivinación con caracoles[73] propio de la Regla Kimbisa.[74] Éste revela un tesoro de sabiduría oracular donde los recónditos significados del signo de Nsasi son el fundamento del tratado del conocimiento del oráculo de los caracoles congos (nkobo), que hablan de acuerdo con sus

---

73 Son 7 caracoles cauríes que se tiran sobre la firma de Zarabanda (Sarabanda = Mpungo congo asociado con Ogún, Elegua y Ochosi) Kiyumba (cráneo o cabeza de muerto) controlados por las piezas de ibo, que son una piedra negra azabache y un caracol grande. La piedra se pone en Lucerito, y el caracol en el muerto. Cada tiro de los 7 cauiríes produce una letra que se registra y se interpreta. (Díaz Fabelo, *Diccionario* 103).

74 Orden de Palo Monte judío que dio nacimiento a otras tres órdenes: malongo, shamalongo y Santo Cristo del Buen Viaje (Teodoro Díaz Fabelo, *Diccionario* 107). En la última de estas tres órdenes es donde existe un mayor sincretismo y tolerancia entre el elemento congo, la Regla de Osha, el espiritismo, el catolicismo y las sociedades secretas masculinas Abakuá. Un estudio detallado puede encontrarse en Lydia Cabrera, *La Regla Kimbisa del Santo Cristo del Buen Viaje*.

marcas.[75] Cada Santo tiene su marca, su número (Cabrera, *La Regla* 42). De acuerdo a la posición en que caen se interpretan las letras, a la manera lucumí; y esto se une al conocimiento de las energías nsambi-ndoki (Dios-Diablo), nfumbi-oricha (Muerto-Santo) encargadas de regir la materia en sus diversos estadios de manifestación. Hechos con los cuales el kimbisero ayuda en las secretas ceremonias rituales de esta peculiar regla conga.[76]

Con la adivinación, que es uno de los principios básicos en las reglas congas, se presagia y se contribuye a mejorar la vida de manera rápida. Sus sistemas adivinatorios interpretativos más conocidos son cuatro. Dos son adoptados con ciertas modificaciones, producto de la aculturación con la Regla de Ocha: los ndungui (cuatro trozos de coco) y los chamalongo (cuatro pedazos de conchas marinas). Los trozos de coco o los pedazos de conchas marinas se lanzan al aire y responden a preguntas previamente formuladas a los espíritus que habitan en las gangas. Las posiciones se interpretan según las cinco combinaciones posibles en sus respectivas caídas, hacia arriba y hacia abajo siguiendo el proceso del registro del Biagué lucumí.[77] Los dos propios son: la fula (pólvora) que a través de pilitas prendidas dará respuesta a las preguntas que se formulen y también el vititi mensu[78] o nkala (espejo mágico del mayombero), un cuerno que tiene en su interior

---

75 Marca es el número de nkobos que caen con la parte blanca hacia arriba.

76 Según Lydia Cabrera el gangulero puro Palo Monte no los usa para adivinar porque para eso tiene el espejo (Vititi Mensu). Ver *Vocabulario Congo (El Bantú que se habla en Cuba*), 287.

77 Debe preguntarse acerca de un sólo asunto. El oricha contesta, afirmativa o negativamente, en forma breve y lacónica. Breves también, deberán ser las preguntas. El coco habla con cinco palabras nada más. Es decir, según la posición que presenta al caer al suelo los cuatro pedazos que lanza el santero para interrogar a los orichas, que puesto de rodillas, los arroja desde la altura del pecho, o si está de pie, desde la altura de las rodillas, esta actitud es la más usual.

78 Vititi Mensu o Vititi menso: Espejo. Mirar el Mpambia o Taita Nganga es el espejo mágico. Adivinar (fijando la vista en un espejo mágicamente preparado). Ver Lydia Cabrera.

elementos con poderes mágicos. La boca de este cuerno está cubierta por un espejo, generalmente ahumado. El palero lo empaña y lee a través de él las figuras que aparecen entre el humo; no lee "con sus ojos", sino con los ojos del espíritu que "lo monta". Para ello es necesario que los ojos del espíritu y del ngombe (el que sirve de médium del espíritu) se acoplen, por lo que es necesario "arreglar la vista, reforzarla" (Cabrera, *Reglas* 156).

Muy criolla y transculturada es la siguiente leyenda que fue recogida por Natalia Bolivar, en la que San Rosendo, patrón de Pinar del Río, es sincretizado en Akaró. La tradición da origen a la historia de una nganga o prenda mayombera oriunda de la zona del Mariel que tiene como atributo un espejo como medio de adivinación, elemento que, como se ha aclarado anteriormente, es uno de los principios básicos de la Regla Conga. Recordemos que presagiar y contribuir al mejoramiento de la vida de manera rápida, son funciones básicas en este culto. La historia que sigue nos demuestra como la producción de mitos continuó en Cuba, con los nuevos elementos que la situación histórica suministraba:

> En un atardecer de azules y ocres vibrantes, se arrimaba al embarcadero del Blanquizar, pequeña ensenada de Bahía Honda, en Pinar del Río, un barco cargado con esclavos destinados a los ingenios Santa Teresa y San Ignacio, propiedad de Joaquín Gómez, tristemente célebre mercader de esclavos, y hombre de confianza del gobernador español Tacón. En este barco cargado de tristezas y recuerdos, venía Tomás, asignado como esclavo al ingenio Santa Teresa. Este ingenio, llamado también Perla, estaba enclavado en un paisaje de la zona de San Diego de Núñez, con sus típicas lomas, cordilleras, saltos de agua, palmas, ácanas y bosques frondosos de vegetación exuberante.
>
> Nuestro esclavo, de mirada perdida en el abismo de su vida, sacado de su tierra sin ilusiones de regreso, caminaba volviendo atrás su cabeza al sonido de los silbidos del jubo y el majá, que tan familiares le eran y con los que usualmente había jugado en su juventud, y que ahora, en tierra extraña, percibía como una llamada de sus ancestros, penetrante y misteriosa. En sus recuerdos está el largo trayecto recorrido hasta los barracones del ingenio que serían su nueva morada; quizás terminaría allí su vida de calamidades y sufrimientos. Arrinconado, en el piso de tierra con su cara triste, voló al

---

Vocabulario Congo: *El Bantú que se habla en Cuba* (287).

encuentro del reino de Dahomey, donde en luchas intertribales había sido capturado y vendido. Ta Tomás, que así le habían puesto en el puerto de Ouidah, llevaba marcadas en su cara las huellas de su tribu de procedencia, el zarpazo de la pantera, que lo distinguía en el profundo ritual de su tierra. No abandonó nunca sus creencias, aunque le fueron impuestas las de sus amos, y en la protección de aquéllas, las llevó a una identificación con sus hermanos de otras etnias: los lucumí o yoruba, congos y Angola y alguno que otro de naturaleza rebelde, de origen Calabar.

Un día en que el mayoral había dado la orden de emprender el corte de caña, sudoroso por la humedad que despedía la tierra a horas tan tempranas, con el rocío que se pegaba a sus escasas carnes y separando las ramas de árboles y bejucos que se entrelazaban fraternalmente en su camino hacia el trabajo forzado, le pasaron cerca bandadas de aves. Mientras Ta Tomás observaba este revuelo de plumas multicolores, tropezó con una piedra que le llamó poderosamente la atención. Esta piedra despedía un calor casi humano, puesto que semejaba a las que adoraban en su tribu del lejano reino del Dahomey. Con dificultad la recogió y con un amor de sensibilidad primitiva la escondió para después llevársela al barracón. A dicha piedra la llamó Akaró, en honor a su rey, rey del Dahomey, casado con una mujer de excepcional belleza llamada Kuande.

Cuando llegó Ta Tomás a su barracón, lavó la piedra entre sus manos amorosas con yerbas que había recogido en su andar cansado, reverentemente la puso en un saco, la encaramó en el horcón donde dormía y le cantó suavemente, como susurro, en su lengua de origen, dándose palmadas en el pecho pidiéndole para que su vida fuera más llevadera y le pidió salud para lograr su libertad y le pidió y le pidió…

Ta Tomás se hundía en los recuerdos debajo de un frondoso jagüey que se encontraba a la entrada del ingenio, con el paisaje de palmas, limonares y cafetos en flor, desyerbaba su ya preciada tierra de carmelitas ferrosos, de ondulaciones y manglares, de abrupta impronta de ese Pinar del Río tan lleno de misterios, de ruidos producidos por el eco de pisadas de venados, de hateros y musimanes,[79] legendarios y temibles, que hacían las delicias de la fértil imaginación de quien, como él, guardaba tan celosamente a culturas forzadas. Y cantó dándose palmadas en su pecho de grietas ennegrecidas por los trabajos y, susurrando, le cantaba a su antiguo rey del Dahomey, Akaró, que tanto esperó para reinar, para después verse inmerso en guerras intertribales y en el desangramiento de su sufrido pueblo.

---

79 La utilización del vocablo “musimanes” es típica de Pinar del Río donde esta palabra (corrupción de musulmanes, palabra de por si equivocada) se generalizó a todos los visitantes de las costas cubanas al menos entre 1790 y 1830. Así les llama Cirilo Villaverde en 1838 en su *Excursión a Vuelta Abajo.* También era el nombre que le daban los guajiros a los piratas (musulmanes). Ver Online: Natalia Bolivar, *Akaró-San Rosendo. Patrón de Pinar del Río*.

> ¿Qué no verían los cansados ojos de Ta Tomás? Ya añejado en el tiempo y el espacio, decide emprender su tan ansiado viaje a su tierra lejana Dahomey para reunirse con sus ancestros, espíritus elevados que lo esperaban. Fue un viaje sin regreso, ya libre de las raíces de la tierra piñareña, con su culto tan profundo como las entrañas de su propio sufrimiento, dejándonos por legado su amor hacia la prenda Akaró.

En Pinar del Río, como en otras ciudades del continente americano, donde la colonización española trajo el catolicismo y también a los negros esclavos de África, se muestra el producto de esta inmigración que propició un caleidoscopio religioso y una complejidad de cultos, que se profesan hasta el presente. El sincretismo, consecuencia directa de la imposición de los santos católicos por parte de la sociedad europea a los negros esclavos, se muestra en las dos historias refundidas en ésta: Akaró es sincretizado con San Rosendo (obispo y abad) que en el siglo X (el siglo oscuro del Pontificado), fue el patriarca de los monjes del noroeste de España y de quien se dice que, cuando tenía 18 años, decidió modificar el Escudo de Armas de sus ascendientes, quitando los adornos a la "cruz deaurata", los tres globitos que remataban sus brazos y cambiando el alfa y omega por un compás y un espejo; el compás, es representación del acto de la creación, principio de todo y medida del límite. Pero por otra parte, Akaró es en este cuento la nganga o prenda mayombera, que, montada y adorada por Ta Tomás, se heredará una y otra vez formando enlaces, que seguirán las normas necesarias para guardar el secreto de la prenda. Es a partir de los elementos de la primera confeccionada (la del padrino) se confeccionará una prenda nueva. Esta prenda no se entrega en el momento de la iniciación, sino cuando ya el ahijado muestre una ética acorde con los códigos del sistema. a las secretas ceremonias rituales de esta peculiar regla conga.[80]

---

80 Según Lydia Cabrera el gangulero puro Palo Monte no los usa para adivinar porque para eso tiene el espejo (Vititi Mensu). Ver *Vocabulario Congo: El Bantú que se habla en Cuba* (287).

En el cuento la prenda o nganga llamada Akaró lleva entre sus componentes un espejo como atributo para la adivinación, pues en el espejo —artilugio misterioso que suscita apariciones, acortamiento de lo distante, en una suerte de dominio mítico con su propiedad de reproducir—, se nos entrega lo diverso, lo imaginativo, como vía de ilimitadas conexiones donde existe la analogía y la posibilidad de la sincretización con el santo católico San Rosendo (Bolivar, *Akaró* s.p.). Esto es producto de la imaginación creadora de la tradición mítica de los congos en Cuba que supieron articular magia, religión y protesta social en esta historia. Dada la importancia que tiene, se debe destacar dentro de la esfera religiosa conga la perspectiva de género[81] y la posición que tiene la mujer dentro de estas reglas, ya que dentro del sistema mitogónico congo existe una conducta negativa, prejuiciosa y estereotipada de los específicos comportamientos que deben tener sus iniciados hombres y mujeres. Recordemos que el mito considerado como un relato tradicional que cuenta con la actuación memorable de personajes supuestamente extraordinarios en un tiempo pasado y lejano, es también una especie de recuerdo colectivo que explica costumbres y rituales. Expone además el modo de pensar y actuar de la cultura concreta de la cual surge. Pero los mitos también dan explicaciones contradictorias que regulan la conducta del creyente al establecerles normas, valores morales y modelos que deben seguir los iniciados en su vida diaria. Existe, sin embargo de manera general, en estas reglas una marcada diferencia entre lo masculino y lo femenino, entre el monte (masculino) y la manigua (femenina) donde viven las fuerzas sobrenaturales que las rigen.

Dentro de este medio la mujer va a ser y va a estar representada como desobediente,

---

81 Es natural que en Cuba no se hayan realizado importantes estudios de género relacionados con la religión, por los prejuicios sexistas que tienen los/as iniciados en esta y otras expresiones religiosas, su identidad genérica y su auto imagen religiosa.

mentirosa, interesada y culpable de los males que rigen a la humanidad es vista como la gran culpable del origen de la muerte definitiva del género humano. Así lo muestra el siguiente kutuguango.

> La Muerte es una vieja vestida de negro y se le escapó a Nsambia y éste salió a buscarla con los dos perros que cuidan la entrada del cielo. A punto de de ser apresada, la Muerte tocó en una casa.
> - Tun, tun
> - ¿Quién es?
> - Soy yo, la Muerte. No temas, no vengo a llevarte. Me persiguen. Déjame esconderme en tu casa y te regalaré esta cadena de oro que le quité a Mama Chola.
> - ¡Ay, que cadena tan bella! Dámela acá.
> La mujer se puso la cadena y mirándose al espejo le dijo a la Muerte:
> - Trato aceptado
> Y la escondió en la cocina. Al poco tiempo se apareció Nsambia con sus perros.
> - Tun, tun
> - ¿Quién es?
> - Soy yo, Nsambia
> - ¡Nsambia! Dichosos los ojos que te ven. ¿Qué haces por aquí?
> - Ando buscando a la muerte, que se me escapó del cielo. ¿No la has visto?
> - No, señor. Si la veo, enseguida te lo aviso.
> - Después de buscarla por todas partes, Nsambia – que tenía muchas cosas que hacer - decidió volver sin ella al cielo. Y así, por culpa de esa mujer vanidosa sigue la Muerte haciendo de las suyas sobre la tierra.

Aún hoy el proceso mitogónico de la tradición narrativa de origen congo continúa sincretizándose en Cuba articulando la magia, la religión y la protesta social como lo demuestra esta especie de kutuguango de Natalia Bolivar donde Nsasi, vinculado a la ceiba, vuelve a estar presente.

> *En la Ceiba, yo tengo mi confianza*
> *Debajo de la Ceiba, yo tengo mi confianza*
> *¡Ay! Nsasi 7 Rayos, yo tengo mi confianza*
> *En Mayombe, yo tengo mi confianza.*
>
> Canto Popular de Puya, Reglas de Palo.

> Manca Perro era un negro bozalón que trabajaba en el ingenio azucarero de San Ramón, propiedad de Ramón Balsinde, quien allá por 1878 había unificado varios terrenos para

> convertirlos en una sola plantación, situada en Pinar del Río, en la zona conocida como Quiebrahacha.
>
> Alrededor de este enorme ingenio, en el que trabajaban centenares de esclavos, había un frondoso bosque de ceibas o Ngunda Naribé, llamado así por los descendientes de congo a este árbol sagrado de la Isla. En los pocos ratos libres que el duro trabajo del ingenio les dejaba, los negros se reunían bajo la bóveda que formaban las ceibas a escuchar los relatos de Manca Perro. Era éste, según quienes lo investigaron, un "cimarrón de alto voltaje", especialmente dotado para relatar viejas historias de su África natal. Una de las historias que más gustaba de narrar Manca Perro era la de la guerra que hubo por culpa, precisamente, de una ceiba.
>
> El Siete Rayos (Nsasi) escapaba a todo correr de los brujos (*ndongo)* de una tribu de las selvas de Mayombe. Más que correr, lo suyo era volar sobre su propio haz de luz. Por algo era un rayo. Detrás venían los brujos que soplaban un polvo (*mpolos)* contra Siete Rayos sin darle tregua. Lo perseguían por haber robado un carnero al rey Manikongo de la tribu mayombera.
>
> Las ceibas, que tenían simpatía por Siete Rayos, decidieron darle cobijo. Una de ellas soltó un fuerte rugido y rápidamente abrió su tronco con espinas y allí se escondió Siete Rayos. Cuando los brujos llegaron, del cielo cayeron siete rayos. Los brujos, muertos de miedo, pidieron perdón y se dieron a la fuga. Desde entonces, a las prendas le llaman los paleros Siete Rayos o Isasi (*Cubaencuentro. com* s.p)

En esta religión de marcado carácter chamánico-animista, donde existe un fuerte componente mágico es lógico que las historias contadas en los kutuguangos articulen de manera primordial, además de sus orígenes, todo aquello relacionado con sus particularidades religiosas donde existe una insuficiente deificación de las fuerzas naturales y donde el poder tanto del sacerdote como de sus acólitos emana de la “ganga” o prenda. Casi todo es visto como causado o concebido por la intervención de voluntades humanas hostiles (con la participación de los espíritus y los entes numinosos que dan carácter de hechizo, maleficio, “daño” o bilongo a la enfermedad) o por la negligencia o violaciones de las normas (tabú) por el individuo dañado (Martínez Casanova, *Religiosidad* 140-49). Esto muestra la marcada diferencia entre lo considerado masculino y lo femenino haciendo que la identidad genérica femenina siempre aparezca como culpable.

5. De la tradición oral a su anotación. Fijación de la tradición oral: libretas y manuales de santería y los tratados de Ifá.

En la historia de la humanidad donde la escritura implica poder, la comprensión de las antiguas comunidades africanas ágrafas, ha sido difícil no sólo por la ausencia del código de la escritura, sino también por los prejuicios que la rondaron; como el haber entendido que la sabiduría permanecida en la memoria y expresada en mitos, cuentos y cantos o en narraciones épicas no eran más que folclor, en oposición a la "cultura" de las sociedades dominantes donde las diversas etnias han estado insertas (De Friedemann, *De la tradición* 21) , hecho que ha enturbiado una justa valoración de sus manifestaciones culturales. Quizás hasta hace pocos años, por ignorancia o por falta de imparcialidad se ha despreciado el valor de la tradición oral, ignorándose lo que se dice bajo su signo. Bajo la tradición oral han pervivido informaciones que dan fe de los comportamientos pasados de los individuos, nociones filosóficas, concepciones cosmológico-alegóricas, normas étnicas, sociales y estructuras discursivas abiertas y flexibles a la novedad aun cuando conservan núcleos mínimos irreductibles (Lienhard 153). La cultura negra africana logró perpetuarse en una especie de archivo oral con sus mitologías ancestrales, con un panteón politeísta y con prácticas ceremoniales donde cantos y danzas, y el sagrado lenguaje del tambor, eran instrumentos de una compleja comunicación.

No cabe dudar, pues, que el camino que va desde la más pura oralidad hasta lo que Argeliers León llamó la "oralidad escrita"[82] forma parte del largo proceso y complejo

---

82 Junto a la transmisión oral de toda esta cultura popular afroide, se ha producido en Cuba un instrumento de conservación de las mismas en forma escrita, que no suple la oralidad

trayecto que recorrió la religión de los orichas aplatanada en la Isla en su proceso de "cubanización". Esta forma de oralidad escrita es un recurso o instrumento nemotécnico que reforzaba la tradición oral en sus contenidos, sin sustituir la oralidad originaria. También hay en la tradición de las religiones sincréticas cubanas (la santería, el palo monte, la regla arará y la regla abakuá) elementos comunes a las diferentes prácticas mágico-religiosas que son reveladoras del origen de cada una. Prueba de ello son los datos ofrecidos por los manuscritos llamados Libretas por sus practicantes de la transmisión oral de toda esta cultura popular afroide. Las antiguas Libretas[83] y los Manuales[84] de Santería, son textos que se generaron a partir de causas diferentes y cumplen funciones diferentes aunque su estructura sea semejante (Menéndez, *Otro* 4). Estos textos en general funcionan como materiales de estudio y consulta, porque son compendios del conocimiento adquirido y de la estructura mínima e indispensable que debe conocer el practicante para desarrollar sus conocimientos. Dentro de las Libretas de Santería, "especies de textos sagrados" que aparecieron y se multiplicaron entre los padrinos, ahijados y creyentes de la Regla Ocha-Ifá como transmisión y divulgación de los misterios del culto encontramos dos tipos. Una primera libreta (la comúnmente llamada Libreta de Santería en sí), donde el santero, de manera relativamente ordenada, compila la información rudimentaria imprescindible para su ejercicio religioso. Este tipo de libreta tiene dos vías de obtención de información

---

fundamental originaria sino que obra como recurso nemotécnico para el creyente. (León, *Un caso* 29-35).

83 Especie de diario del practicante con anotaciones de palabras, dibujos, firmas, oraciones, recetas, etc. que escribe el santero para su propio uso y son reflejo de la necesidad de conservar fuera de la memoria informaciones útiles y necesarias para el ejercicio religioso personal.

84 Textos que sistematizan el conocimiento indispensable para garantizar una práctica religiosa de cierta homogeneidad, además de servir de propaganda a la religión.

fundamentales: el trasmitido por sus padrinos u otros santeros y el que emana de la propia práctica de culto ejercida por los practicantes. Así la amplitud y el alcance de los datos recogidos en dichas libretas depende, entre otros factores, del conocimiento adquirido por el santero, de su propio interés personal en conservar la información escrita y de sus reales posibilidades de tiempo de escribir; en fin, tendrá imperiosamente la necesidad de escribir para vencer las barreras y el reto que significa un papel en blanco una vez traspasada esta frontera aparecen motivaciones diversas, como por ejemplo la práctica religiosa (Menéndez, *Otro* 9). Se sabe que desde finales del siglo XIX, tal vez con anterioridad, la gran mayoría de las veces la libretas eran y son transmitidas de generación a generación aprovechando tanto la escritura (el padrino o la madrina -padres rituales del iniciado- dona al ahijado sus libretas personales para que éste transcriba la información contenida en ellas) o apela a la comunicación oral (se las dictará para que las copie o simplemente se las narrará para que les quede en la memoria). Sin embargo, a la hora de hacer cualquier "registro" (momento en que se "adivina"), el santero o babalao deberá ejecutar y probar su adiestramiento a través de la oralidad. Pero hoy en día no sólo existe el que narra la historia de memoria acorde al signo[85] o la letra que haya salido, sino que también hay quien recurre a la lectura de la historia. Ahora bien, es de común opinión que si se leen las historias en medio de la consulta, para los practicantes, ese santero o babalao sabe muy poco. Por consiguiente, los intérpretes de dichos registros deberán practicar la memorización de las historias aplicables a cada registro de la misma manera que lo hacen con los demás elementos que conforman la

85 Es el camino que marca la letra o ordún: Destino (pasado, presente y futuro) que comprende: el patakí o historia que lleva implícita una enseñanza; las recomendaciones; las dolencias que padece o puede parecer el consultante; su vida privada y pública; las deidades que "hablan" por esa letra y los ebó que debe hacer para mejorar la situación. (Natalia Bolivar, *Los orishas* 181).

Regla Ocha-Ifá, porque la memoria implica sabiduría y poder. En este sentido la oralidad se sobrevalora dentro del grupo practicante sobre el discurso escrito, pues la retención memorística de un conocimiento prestigia y si, además, se transmite a través de un discurso oral, se convierte en autoridad.

El segundo tipo de Libretas se confecciona en las ceremonias de iniciación o de hacerse el santo el día del Itá.[86] En esta ceremonia es el oriaté quien realiza el itá, ceremonia adivinadora en la cual hablan los "caracoles" de cada uno de los orichas recibidos por el iniciado, sobre el pasado, el presente y el futuro de él. A partir del trascendental registro del Itá y de su resultado, teniendo en consideración la definición del arquetipo y tipo específico de personalidad del iniciado, se forma un código ético personal, que regirá al iniciado para el resto de su vida. Así las recomendaciones positivas a seguir, las limitaciones y prohibiciones, los consejos, las advertencias sobre las precauciones con relación a todo lo que resulta pernicioso a su molde tipificado de individualidad, las orientaciones sobre los requerimientos necesarios de su régimen alimenticio, higiénico sanitario, la necesidad de respetar ciertos horarios para determinadas actividades, el esclarecimiento de la conducta a asumir frente a determinadas situaciones y personas, los colores y formas de la vestimenta, los lugares y ocasiones recomendables o limitados de visitar, la conducta adecuada a seguir, las tendencias a padecimiento de ciertas enfermedades; en fin prácticamente no hay un solo aspecto de la vida del iniciado que no sea objeto de análisis critico y de sana recomendación. Como se puede apreciar, es enorme el número de aspectos que recoge el Itá de un iniciado. A partir de ese momento, se

86 Se realiza al tercer día, después del día del medio, de la consagración o ceremonia del asiento (mediante esta ceremonia se forma un vínculo entre el santero y un oricha) que es cuando y donde los orichas hablan a través de los caracoles del dilogún.

convierte en elemento regulador de su vida, hace que el individuo en su aplicación tenga un modo cultural propio de vivir y de realizarse en un contexto general. Es de acuerdo con la forma en que caigan los caracoles, que se interpreta la letra (ordún) y se escribe el registro según la convención establecida por el oba u oriaté,[87] éste interpreta y recoge en una libreta los aspectos más significativos del porvenir del iniciado. En esta ceremonia es donde se confecciona la Libreta del Itá, donde la persona conservará en el más absoluto secreto los nombres del oricha que recibirá en la ceremonia de iniciación y el suyo propio, así como la fecha en que se realizó la ceremonia. El nuevo iyawó o iyabó (aprendiz) a partir de la ceremonia de iniciación tiene un nacimiento a una nueva vida y su Libreta, que es estrictamente personal, le sirve de modo de conducta. Sólo la podrá consultar él como dueño de la misma y su padrino, pues existe la creencia que en ella se encierran secretos tan importantes de la persona iniciada que, si fueran revelados podría sufrir posibles daños. Es por eso que este tipo de documento es escrito por una persona destinada a cumplir esta función en el Itá y por ello recibe el pago de un derecho. El sacerdote encargado de esta tarea debe tener óptimas condiciones para su desempeño, por ejemplo: conocer bien la práctica santera, ser diestro y rápido en tomar notas y tener buena letra. A partir de lo anteriormente analizado podemos concluir que ambos tipos de libretas se vertebran sobre dos ejes fundamentales: el primero, producto de los sistemas de adivinación, a partir de las tiradas del coco u obi y del caracol o dilogún donde se interpretan los signos de sus caídas y sus significados y la manera de proceder con los mismos; y en segundo lugar el proceso de

87 De orí, cabeza, y até, estera. Literalmente: cabeza de la estera. Es el sabio o sacerdote encargado de la dirección de la ceremonia de asentamiento de los orichas en la Regla de Ocha-Ifá y es quien interpreta el mensaje de los sacerdotes en el itá. Al oriaté se le llama también obá, rey, y en las casas de santo cubanas se le denomina de esta forma al oriaté.

la iniciación ritual en el que se procura representar los propios elementos o los más similares posibles para asentar el santo como los antiguos africanos, quienes trasmitieron sus conocimientos por la tradición oral y la práctica diaria. Pero, además de estas libretas, especie de filtro moderno de informaciones o saberes ancestrales, existen también libretas de otros cultos cubanos de antecedentes africanos (arará, congo, gangá y abakuá) donde se hacen anotaciones que recogen mitos, fórmulas rituales, vocabularios, cantos, grafías mágicas, proverbios y otros relatos llegados de África Occidental y Central, escritos después en "cubano" y parte en las lengua fongbé, kikongo, gangá o efik (Martínez Furé, *Diálogos* 212).

Dentro de esos manuscritos o libretas sagradas encontramos muchas voces dichas por personas ya muertas que fueron auténticos hablantes de la lengua yoruba, conga y bríkama[88] al haber sido copiadas y vueltas a copiar por los practicantes. Dichas formas habladas y anotadas han permitido además, que las lenguas africanas repetidas una y otra vez por los fervientes practicantes a veces sin entenderlas, se conservaran en remanentes. La mayoría de estas lenguas fueron olvidadas en Cuba, en relación a las modulaciones tonales de los "rezos" pero continuaron siendo usadas en la prácticas de las diferentes reglas religiosas cubanas (en especial en la Regla de Ocha-Ifá), al ser utilizadas en sus rituales. Los remanentes lingüísticos se trasmitieron a través de las generaciones de iniciados en forma oral, por boca de babalochas (padrinos) e iyalochas (madrinas), o por medio de las libretas de santo mal escritas, casi nunca con ortografía, y donde solamente los iniciados muy asiduos a los cultos y con padrino tradicionalista y erudito logran aprenderlas de oído (Ortiz,

88 Lengua brikama mañón usagaré, de origen Kalabarí (gente del Calabar) es conservada como lengua residual en el abakuá de Cuba (Díaz Fabelo, *Lengua* 14).

Los bailes 171). Estas frases y los conceptos se encuentran muchas veces mal copiados por haberse anotado en el intercambio que se produce entre la oralidad y el documento escrito en la práctica cotidiana, binomio inseparable de la tradición oral-escrita. Conviene señalar que junto a esos vocablos, conceptos y frases se encuentran también descripciones de ritos, cantos y verdaderos vocabularios de todas las lenguas residuales presentes en Cuba.

La tradición de la oralidad que caracterizó a las culturas africanas ya había sufrido en Cuba para la segunda década del presente siglo un obligado reajuste la primera, el obligado reajuste que les impuso el choque con el espacio lingüístico del castellano. Así lo describe Fernando Ortiz:

> El negro africano, sacerdote acólito o iniciado que transmite al colector cubano sus sagradas oraciones ya en su misma mente tiene que hacer traducción de su texto original y ortodoxo, tal como fue fijado en su memoria, al lenguaje diverso del oyente, y esto sin pleno dominio de su vocabulario ni de su sintaxis, sino en su humildísima habla, a veces sin un previo hábito ni ensayo de conversación de ciertos vocablos análogos o de sentido convencional preaceptado. Estas dificultades de transmisión, que a veces son insuperables y harto propensas al error, suelen agravarse por la actitud del comunicante, a veces impreparado y menos conocedor de lo que él se cree, pero siempre parco y medroso de revelar cosas sagradas y con frecuencia defendiéndose con la expresión entrecortada (*Etnia*, 105).

Se comprende de esta manera que con tal serie de traducciones, que tuvo que pasar de la expresión auditiva negro-africana a la del castellano blanco escrito en Cuba, hayan de haber tenido sobradas ocasiones de traicionar el pensamiento primario, aparte de perderse de manera total las formas primitivas de su estética sonoridad. Todo lo dicho anteriormente debió de determinar el porqué los babalaos, babalochas e iyalochas criollos, nacidos en la Isla y familiarizados desde la infancia con el idioma español, se ocuparon de poner por escrito el abundante repertorio de fábulas, mitos, parábolas, poemas, proverbios, así como encantamientos y procedimientos rituales que habían sobrevivido gracias a la transmisión

oral. De tal manera no tardaron en encontrar un sólido asentamiento en dos tipos de textos, con estructuras semejantes pero generados por diferentes motivos y con funciones distintas: primeramente en los antiguos cuadernos o Libretas que hoy conocemos y después en los Manuales de Santería. Las copias manuscritas de las libretas es un fenómeno contemporáneo cuya antigüedad no pasaría más allá de la segunda mitad del siglo XX, período que proponemos provisionalmente en base de datos suministrados por viejos informantes (León, *Un caso* 32). Por otra parte los practicantes creaban los Manuales de manera personal para dar a conocer, a creyentes o no, los rudimentos del culto. Desde años atrás estos se vendían en tiendas y estanquillos dedicados a objetos religiosos. De la misma manera los llamamos tratados de Ifá, constituyeron y constituyen aún hoy uno de los medios más eficaces para la transmisión y divulgación de los misterios sagrados. Como hemos expresado anteriormente, los sacerdotes de más edad facilitaban sus libretas a los iniciados por ellos, si demostraban seriedad e interés "por las cosas de los santos". Por eso las libretas manuscritas mientras más antiguas, poseen mayor valor. Aunque desde hace años no es extraño encontrar dichas libretas escritas a máquina, mimeografiadas o hasta impresas en pequeñas imprentas de barrio (Martínez Furé, *Diálogos* 212). Lydia Cabrera cuenta que uno de sus informantes, al que describe como un "escrupuloso hijo de santo", premiaba a algunos de sus discípulos con la lectura, en alta voz, de una viejísima libreta que guardaba celosamente, con la intención de que no les entraran las palabras por los ojos, sino por los oídos, porque escritas ya no sonaban lo mismo. Importante papel dado a la oralidad por este iyalosha que con la lectura de su vieja libreta trataba de crear el modelo expresivo africano, especie de *performance* narrativo por medio del cual el carácter dialogístico del ser no letrado se hace presente.

Uno de los aspectos constitutivos de la comunicación oral es ser esencialmente ritualizada, pues como hemos apreciado con lo dicho anteriormente a esta madre de santo seguro que le interesaba más la recepción, apropiación y coparticipación de su ahijado por medio de las inflexiones de su voz a manera de murmullo[89] (simplísima manifestación oral de corresponsabilidad) y una manera de demostrar su respuesta afirmativa a la interpretación del texto oral oído. No cabe duda, pues, que el camino que va desde la más pura oralidad hasta lo que el profesor Argeliers León llamaba tradición oral-escrita (Menéndez, *Un cake* 46) y a la cual se refería como un binomio inseparable, forma parte del largo y complejo trayecto que recorrió la religión de los orichas en su proceso de cubanización.

Dentro de los orígenes de la tradición escrita afrocubana, en el siglo XIX empezaron a redactarse en Cuba diccionarios y gramáticas yorubas, pero no fue hasta mediados del siglo XX que un importante grupo de figuras estrechamente relacionadas con la religiosidad popular afrocubana escribieron Manuales de Santería de gran importancia para sus seguidores. Estos manuales tienen una estructuración parecida a las libretas. El énfasis de divulgación de la religión junto con la legitimización africana de la misma son aspectos unificadores de estos documentos. Si bien muchos no coinciden entre sí en sus exposiciones, sobre todo en la forma en que se sincretizan sus deidades y los poderes que le atribuyen, ofrecen una especie de información a manera de compendio general a todos aquellos, creyentes y no creyentes, que quieran consultarlos; pero no siempre los aspectos tratados brindan una información completa. Por lo general este tipo de texto está precedido de una

89 Fernando Ortiz habla de otra manera de respuesta en Cuba el uso de una especie de sonido bronco sin sentido idiomático. Ver *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba* (47).

presentación del autor en la que explica sus objetivos y la finalidad del documento (Menéndez, *Otro* 11). Por citar algunos, puedo nombrar el *Manual de Santería* de Pedro Arango (s.f) donde su autor como investigador da a conocer la finalidad de este texto dirigido a todas las personas que hablan sin tener una base sólida sobre la práctica y uso del dilogún. En *Manual de santería. El sistema de cultos lucumí* (1920), Rómulo Lacheteñeré se ve atrapado por la magia y la riqueza del mundo religioso ancestral africano. En este texto no sólo él hace una recopilación simple de anotaciones y datos acerca de los yoruba sino que a través de la conducta y relaciones con los creyentes de distintos cultos logra hacer un registro de ritos, creencias, deidades y mitos cosmogónicos. De esta manera hace un estudio completo en el que se enfatizan las formas sincréticas cubanas para a través de ellas alcanzar las raíces del sistema religioso que él llamó Santería.

Valentín Angarica en *El lucumí al alcance de todos* (s.f) como investigador y practicante de la religión trata de esclarecer ideas erróneas y a la vez rectificar los desconocimientos de algunas personas prominentes. Angarica señala en este manual las imprecisiones de los artículos sobre las religiones existentes en Cuba y ayuda a su vez a divulgar algo más concreto y real acerca de la religión lucumí. Tanto en los manuales citados como en otros, la escritura tiene una enorme importancia en la fijación y transmisión de los contenidos religiosos; a la vez constituyeron y constituyen, para algunos practicantes, un peligro al poner por escrito lo que se dice, sin mantenerse el secreto de los iniciados. Esto ha logrado que desde hace años la propia dinámica del siglo haya generado manuales para principiantes y para iniciados, aunque en realidad se podría asegurar que en dichos textos se reserva tanto o más de lo que en realidad se dice y publica.

Los Tratados de Ifá[90] o Libro Sagrado de Ifá, son un complejo análisis del orden y significado de los ordunes de Ifá, jerarquizados y comparados con los africanos, ofreciendo inventarios de hierbas, denominaciones de la divinidad, venturas y desgracias, mandamientos y recetas para las distintas contingencias. Por su parte, la Regla de Ifá[91] representa el pensamiento filosófico por excelencia de la religión Yoruba, por analogía con el catolicismo, es la Biblia de la santería y, según se dice, la Regla de Ifá no se encuentra en manuales ni libros, pues su filosofía se transmite exclusivamente por vía oral. Esta regla está fundamentada en la creencia de Dios a través de los elementos de la Naturaleza, es una filosofía donde el espíritu humano individual, es decir Orí (inteligencia), es poseedor de un destino que debe ser alcanzado, y su función y la de los orichas es, ayudar al hombre a alcanzar su destino en Iré (en buen camino, en felicidad), obviamente siguiendo el libre albedrío. Al igual que la religión católica, también la yoruba tiene una serie de mandamientos que deben cumplir todos los creyentes y practicantes. Estos mandamientos se denominan los 16 mandamientos o leyes de Ifá y sus enseñanzas en voz de sus dioses o sus reyes, constituyen un código ético contenido en las dieciséis esencias básicas del Ifismo.[92] Para ello se cuenta que los dieciséis mayores sacerdotes de Ifá fueron a la ciudad sagrada de

---

90 Obra extensa en la que predominan el simbolismo y un intrincado lenguaje (el yoruba). La obligación del babalao o awó (padre del saber) es estudiar a Ifá. A él acuden los creyentes para resolver todo tipo de problemas (personales, de salud, espirituales, económicos, matrimoniales) pues en Ifá están reflejadas todas las situaciones de la vida y su solución. Los creyentes afirman que: "ya todo sucedió en el mundo una vez, y fue recogido en el Libro Sagrado de Ifá. Ahora sólo falta la materia o la acción que llene de nuevo, por un instante, el espacio que habitamos".

91 Esta religión nació con el primer embrión del ser humano. Olofi, Olorun y Olodumare, la dotaron de toda la sabiduría que hay en la tierra; sus movimientos cósmicos, a través de los 365 días que tiene el año, ya que creó un orden para cada día con 16 mellis y la dotó de poder para pactar con la muerte. Ver la Nota del autor en José M. Castillo. *Ifá en tierra de Ifá.*

92 Se le conoce también como Sistema de Ifá, Regla de Ifá o sencillamente Regla de Ocha-Ifa.

Ifé para pedir larga vida, y le preguntaron a Orúmbila (oricha de la sabiduría y la adivinación) ¿Viviremos larga vida como declaró Olorun? Éste les contestó que si querían vivir una vida larga deberían cumplir con dieciséis mandamientos.[93] Ciertamente todo lo que se hace en Ifá y todo lo que no se puede hacer en Ifá, debe estar reflejado en su Corpus, o mejor dicho, en sus ordunes. Sin embargo, hay muchas versiones completas e incompletas

---

93 Ifá les contestó con los mandamientos siguientes:

1. No llamen esurú (tipo de ñame). Es decir, no digan lo que no saben.
2. Ellos avisaron a los mayores que no llamen a los esurú (cuentos sagrados) esurú. Es decir no haga ritos de los que no tenga conocimientos básicos.
3. Ellos avisaron que no llamen a odidé (el perico) oode (murciélago). Es decir no desorientar jamás a las personas ni llevarlas por falsos caminos.
4. Ellos avisaron que no se diga que las hojas de las ceibas son del árbol oriro. Es decir que nunca se debe engañar a las personas.
5. Ellos avisaron que no se debe intentar nada cuando no se sabe. Es decir que nunca se debe engañar a las personas.
6. Ellos avisaron que no se debe intentar nada cuando no se sabe. Es decir que no pretendas ser sabio cuando no lo eres.
7. Ellos avisaron que se debe ser humilde y no egocéntrico.
8. Ellos avisaron que no se debe entrar en la casa de un Akalá (título de jefatura de Ifá) Es decir que no deberás tener malas intenciones con nadie y ser falso.
9. Ellos avisaron que no se debe usar las plumas de Ikoóde (plumas sagradas) Es decir no romper el tabú (prohibiciones).
10. Ellos avisaron que no se debe defecar en Epó (comida de Ifá o de santo). Es decir que debemos mantener los instrumentos sagrados limpios. Ellos avisaron que no se debe orinar dentro de Áfo (la fábrica donde se hace el aceite de corojo en tierra yoruba). Es decir que debemos mantener nuestros templos bien limpios.
11. Ellos avisaron que no se le debe quitar el bastón a un ciego. Es decir que debemos respetar siempre a los que son más débiles que uno y tratarlos bien y con mucho respeto.
12. Ellos avisaron que no se le debe quitar el bastón a un anciano. Es decir que se debe cuidar, respetar y tratar muy bien a nuestros mayores.
13. Ellos avisaron que no se deben acostar con las esposas de los Ogboni. Es decir respetar las leyes morales.
14. Ellos avisaron que nunca se acueste con la esposa de un amigo. Es decir nunca se traiciona a un amigo.
15. Ellos avisaron que nunca seas chismoso. Es decir que nunca reveles secretos encomendados.
16. Ellos avisaron que no le falten respeto ni se acuesten con la esposa de un babalao. Es decir que se debe respetar a los que tienen cargos importantes, el respeto mutuo deberá conservarse.

del Corpus o Tratados de Ifá. También es sabido que la autoría de tales tratados mayormente se desconoce o no se sabe quién los ha escrito, cuándo, ni cómo, ni porqué.

El babalao o Oluo (sabio, como también se le llama al babalao), es el encargado de muchas funciones dentro de la santería y su sacerdocio impone determinada conducta social y personal. A él lo distingue el estudio constante de la naturaleza y del universo, pero, sobre todo, de los textos Sagrados de Ifá. Estos textos constituyen una obra extensa en la que predomina el simbolismo dentro de un "intrincado" lenguaje yoruba, que a menudo vuelve difícil su interpretación. De ahí la obligación del babalao de estudiar constantemente a Ifá, ya que a él, como intérprete de Orula, acuden los creyentes para resolver todo tipo de problemas (personales, de salud, espirituales, económicos o matrimoniales. En Ifá están reflejadas todas las situaciones de la vida y su solución. Una teoría de los creyentes afirma: *"ya todo sucedió en el mundo una vez, y fue recogido en el Libro Sagrado de Ifá. Ahora solo falta la materia o la acción que llene de nuevo, por un instante, el espacio que habitamos"*. Al respecto, es sabido que muchos babalaos se han dedicado enriquecer sus saberes de Ifá recopilando ordunes de distintas procedencias. Sin embargo, esta labor recopilatoria, según algunos informantes, tiene sus peligros debido a la existencia de ciertos ordunes adulterados. Por consiguiente, siempre se les aconseja a los babalaos verificar la procedencia, la coherencia y la racionalidad del mensaje y que, a cada ordún, se le pueda aplicar con tales fines la regla del análisis estipulada por el prestigioso babalao Dr. Wande Abímbola[94] en su libro *An Exposition of Ifá Literary Corpus* (95). Por lo anteriormente

---

94 Wande Abimbola junto a su familia ha mantenido sus tradiciones indígenas yorubas de una a otra generación. Su familia es uno de los pocos linajes de Nigeria que nunca se convirtieron al Cristianismo o al Islam, desafiando al proselitismo de los misioneros cristianos o de los imanes del desierto del Sahara. Desde los cuatro años de edad hasta los treinta y ocho, Wande

dicho, los especialistas (antropólogos, académicos e investigadores religiosos o laicos), ante el desconocimiento básico de la procedencia exacta de los Ordunes de Ifá, exigen que el mensaje de un "*Ese"* (historia, leyenda, cuento o mito) de un ordún, para ser reconocido como tal debe ser coherente desde el principio hasta el final, sin contradicciones en su argumento principal. Llegados a este punto, se puede afirmar que existen ordunes de Ifá de indiscutible autenticidad, mientras que existen otros de dudosa procedencia y de discutible veracidad. Pero, ¿cuáles son unos y cuales los otros? Realmente, con exactitud, nadie puede asegurarlo, pues lo que está a la mano puede o no ser definitivamente auténtico. Es por esto que aún hoy no existe un Libro Sagrado y único de Ifá que sea universal, porque todavía no hay consenso al respecto entre los oluos y babalaos de todo el mundo y es por ello que a la hora de ejercer ellos el sacerdocio utilizan muchos diferentes Tratados del Corpus de Ifá.

Producto del proceso que las culturas llevan a cabo para mantener sus tradiciones, como una manera de preservar el saber y mantenerlo vigente dentro nuevos contexto, las Libretas, los Manuales de Santería y los Tratados de Ifá cumplen un importante papel. En resumen, estos textos transmitidos de generación en generación, copiados una y otra vez por

---

Abimbola fue aprendiz con los sacerdotes de Ifa (babalaos) y varios años después, fue consagrado como un adivino de Ifá; los más antiguos e importantes babalaos de Nigeria lo seleccionaron como su "awise", un título que lleva actualmente. El awise de Ile-Ife es el portavoz de los babalaos en el mundo. Ha escrito una gran cantidad de artículos y seis libros sobre el Cuerpo Literario de Ifa y su sistema de adivinación. Es Doctor en Filosofía y Letras y fue ampliamente reconocido en 1970 por su tesis sobre Ifá. Fue editor de Lagos Notes and Records, un boletín de la Escuela de Estudios Africanos y Asiáticos de la Universidad de Lagos. En el presente es el editor de *Yoruba*, revista de la Asociación de Estudios Yoruba de Nigeria y Director del Departamento de Lengua y Literatura Africana de la Universidad de Ifé además de ser el delegado oficialmente designado a Boston desde Nigeria para representar y para transmitir la tradición de Ifá.

nuevas y diferentes manos, en nuevos y diferentes contextos socioculturales e históricos han constituido y constituyen un testimonio escrito de las transformaciones que el pensamiento religioso yoruba ha experimentado en Cuba. Dentro de ellos el corpus mitológico de cada uno se ha visto sometido al cambio, a la dinámica transformadora que impone el lógico paso del tiempo como una manera de conservar sus funciones más importantes, por ejemplo mantener dentro de la memoria los conocimientos y, sobre todo, las normas de carácter ético y ritual. Dentro de este proceso se ha desarrollado un diálogo permanente entre lo escrito y la vida misma, pues dentro de la Regla Ocha-Ifá[95] los mitos contados son a la vez oralitura y práctica ritual, debido a que la palabra sagrada dada por un oricha es rito y ceremonia a la vez. Dentro del amplio sistema mitológico de origen yoruba anotado en libretas y manuales de santería como en los tratados de Ifá, las narraciones o historias, los relatos o mitos en los que se apoyan tanto el santero como el babalao a la hora de efectuar un registro, están destinados a cumplir una función específica dentro de la práctica ritual. Son maneras todas de ejemplificar las interpretaciones de las letras que le han salido a las personas que se consultan o registran. De ahí que la lectura o narración también sea práctica ritual, haciendo que el diálogo entre mito y realidad que posibilita el registro y, en específico, la referencia a las historias contadas, resulte una muestra viva del proceso de imbricación entre expresión literaria y diario acontecer. Pero si bien es cierto que la oralidad es la estructura originaria del sistema desde el punto de vista de la comunicación, sabemos

---

95 Para más estudios sobre el tema del Ifismo véanse los realizados por Adrián de Souza Hernández, incluyendo *Las dieciséis esencias básicas del Ifismo*. Recomendamos también a Wande Abimbola. *An Exposition of Ifa Literary Corpus*. Afolabi A Epega and Philip John Neimark. *Sacred Ifa Oracle* y a William, Bascom. *Ifa Divination*: *Communication between Gods and Men.*

que desde el principio del encuentro entre la cultura subalterna con la hegemónica y colonizadora no sólo se refuncionaliza esa estructura, sino que poco a poco ciertos elementos y espacios han sido desplazados por el nuevo código existente: la escritura. Sabemos que desde esos inicios, una parte de la población negra y mestiza (urbana y semi-urbana principalmente) tuvo acceso al conocimiento y dominio de algunos códigos de la cultura dominante (lengua, lectura y escritura) y a través de ella muchos miembros de esa masa negra o mestiza constituyeron ramas familiares de los diferentes sistemas nutriendo su cultura con los nuevos valores adquiridos. Recordemos como en la ceremonia del Itá se necesita de una persona destinada a escribir en una Libreta (que luego será la libreta personal y secreta del iniciado) todo lo que se le va dictaminando al iniciado. En otras situaciones, como es el caso de la transmisión, aprendizaje y herencia de gran parte de su mitología y, particularmente, de las historias de las Letras de los ordunes se apela tanto al discurso oral como al escrito. Pero a veces lo oral prevalece como un fenómeno de resistencia a los códigos hegemónicos ya que, según dicen algunos informantes no se debe sacar, dentro de la religión, todo a la luz pública. Es debido a esta dualidad que por momentos mantiene la Regla de Ocha-Ifá, que haya sido catalogada como cultura oral-escrita. Pero vale destacar también que la escritura dentro de esta Regla es más que un simple recurso mnemotécnico. La escritura usada en un principio de manera titubeante por los propios iniciados ha ido ganando importancia con el tiempo, salvando la posible discutible ortografía de los vocablos, atributos y demás aspectos en que irrumpen los vocablos yorubas. De esta manera a la hora de aprender y transmitir mucho de la información acumulada, no sólo de sus leyendas, sino también de esa enjundiosa parte dedicada a rezos y cánticos se ha enriquecido el caudal de conocimientos de los

practicantes. Esto ha posibilitado una importante diferencia cualitativa, pues al transcribir una o varias versiones en torno a una información ésta queda conservada y establecida de generación en generación, dando lugar con ello a una canonización del saber acumulado gracias a la escritura. Entonces, hay dos cualidades diferentes, que tipifican y caracterizan a la Regla Ocha-Ifá: el poder del discurso oral y el dominio de la escritura. Cambios que funcionan y funcionarán dentro de sus practicantes como productores y árbitros de las transformaciones que se darán dentro de la práctica: aceptarán o no; seleccionarán y retendrán en la memoria; portarán y transmitirán aquellos contenidos y significados que les sean necesarios para su contexto socio-cultural histórico (González 4). Hoy no es secreto el avance de la Regla de Ocha o santería cubana en otros países, esto se debe mucho a que el creyente sometido al rito iniciático (en Ocha el santero o en Ifá el babalao) aspire a poder desarrollar, en la mayoría de los casos, de forma individual y a lo largo de toda su vida, su capacidad ritual de "adivinar", de "saber" de "ver" lo que se esconde a la vista de los demás mortales. Esto motiva que santeros y babalaos busquen tener dominio de lo que deben realizar para resolver las dificultades propias y ajenas en esta vida material. Nada mejor entonces que el futuro agorero encuentre respuestas a las necesidades en esa oralidad ahora escrita trasmitida en la ejecución de rituales, oraciones, cantos y relatos tradicionales. Así algunos la podrán hallar en sus propias libretas y en decenas de manuales y tratados que son las lecturas necesarias para él mientras otros preferirán encontrar las respuestas en la práctica ritual y no en la teoría. De esta manera a la hora de poder y tener que ejercer de manera efectiva el secular oficio de ser intérprete del oráculo y por medio de él obtener los atributos y las facultades rituales necesarias tendrá una reconocida aceptación y "prestigio" dentro y fuera de la familia-ritual.

Capítulo III
Origen y desarrollo del negro como tema, figura y personaje en la narrativa cubana.

1. Introducción.

En los capítulos anteriores se estudió el marco general del África dejada atrás por cada una de las etnias llegadas a Cuba. Esos pueblo tan diferentes, nos dejaron por medio de la oralidad las tradiciones que vinieron con cada una de ellos. Esas tradiciones han influido y determinado la conformación de un corpus cuentístico que si bien apegado a la oralidad propia de sus culturas permitió que el nuevo e inagotable imaginario cubano se adueñara de las más prolíficas fantasías africanas. Éstas se definieron a partir de la década del treinta del siglo XX y continúan actualmente redefiniéndose todavía a través de una literatura de temática negra que resume una gran parte del universo mágico de la Isla.

Además se señalaron las circunstancias por las cuales la magia del universo africano de estos relatos sirvió de elemento fecundador para las inagotables leyendas, cuentos, fábulas, décimas, coplas, cantos, arrullos, que se cruzan de un confín a otro de Cuba y del continente americano, sin respetar fronteras o símbolos de poder. Hoy no nos queda ninguna duda de que como dice Amadou Hampaté Ba "la tradición oral es la gran escuela de la vida. Es religión, historia, recreación, diversión" (*La tradición* 186-87).

Se destacó también cómo la oralidad propia de aquellas culturas ancestrales, apoyándose después en la escritura, posibilitó un mecanismo de acumulación de textos en los cuales los recursos expresivos tradicionales como el ritmo, la métrica y las expresiones formulaicas no perdían sus esencias. Con ello se logró hacer una codificación fiel de dichos relatos, hecho que permitió luego transmitirlos con el desarrollo lógico de un proceso intelectual. De esa manera se

fija por escrito los conocimientos de las diferentes tradiciones mágico-religiosas venidas a la Isla. En Cuba se guardaron las palabras oídas como una manera fiel de garantizar y poder comunicar sus mensajes originales. Es decir, la oralidad fue la fuente viva de una creación que cuestionó valores éticos, modus vivendi, concepto de sabiduría y proyecto humano (Sanz 168). Por eso la cultura oral o escrita permite cada una con sus especificidades, alcanzar por igual procesos lógicos de pensamiento. Notablemente la escritura, entendida como una tecnología, modificó de manera sustancial la cultura oral y en otros aspectos reemplazó a la palabra viva. Pero la escritura no ha sustituido totalmente a la oralidad. Muchas veces se piensa que la literatura es una sustitución de ella por la escritura pero no debemos de olvidar que a través de los tiempos, la literatura se ha alimentado de esa oralidad. Esto ocurre no solamente en el sentido de que la reproduce constantemente, sino porque también toma las palabras de contextos vivos; de este intercambio nace la evolución de la palabra hablada a la escrita, dando a entender el carácter complementario de escritura y oralidad

2. Un esbozo de la presencia negra en la literatura de habla española: Sus fuentes primitivas.

Numerosas formas de creación cultural se han desarrollado por medio de la presencia del ancestro africano en América. Todas ellas han contribuido a la riqueza artística y social del continente, y son testimonio de la creatividad humana en su lucha contra la marginación y la explotación. En Hispanoamérica cada una de estas manifestaciones ejemplifica el mestizaje cultural y la multiplicidad. Fue a partir de la segunda década del siglo XX que un grupo de autores hispanoamericanos con una nueva perspectiva, empiezan a preocuparse y a recoger en sus obras literarias las experiencias, el lenguaje y los símbolos de las poblaciones

afrodecendientes. Con el paso del tiempo, estos autores fueron clasificados como "negristas"[1] en el mundo hispánico, y como pertenecientes al movimiento de "negritudes"[2] entre las regiones francoparlantes. Pero mientras que la negritud entendió el Africa como diáspora, el negrismo en especial el cubano lo propuso como un componente en perpetua transculturación. Así lo negro, lo africano resurge en este movimiento con una carga no sólo estética, sino moral, y contribuyó a un legítimo diálogo entre escritores blancos y negros-cubanos, de la talla de Carpentier, Ballagas, Tallet, Pedroso y Arozarena entre otros. No obstante tanto los escritores de la negritud como los negristas produjeron obras representativas de la experiencia negra en América Latina y lograron

---

1 El negrismo es una corriente literaria en donde el escritor busca reivindicar una especificidad cultural y étnica negra. En la mayoría de los casos, fue una mirada exterior desde un productor que no lo es, en un intento de identificación y/o acercamiento a lo negro que logró construir una representación del sujeto negro y, por consiguiente una imagen del otro. Esta nueva manera de ver al negro en la literatura significó un gran cambio en la poesía cubana vanguardista del momento ya que supuso la unión de la modernidad con la tradición africana. En 1928 Fernando Ortiz ofreció una conferencia en Madrid titulada "Ni racismos ni xenofobias" en la que enfatizaba sobre un traslado del concepto de raza hacia el de cultura. Precepto que también sigue Nicolás Guillén en diversos artículos publicados en "Ideales de una raza", página negra del suplemento dominical del *Diario de la Marina*. Al respecto señala Ángel Augier, "por primera vez en Cuba, se planteaban en un diario importante e influyente, los problemas del negro, sin eufemismos, con franqueza. El negro podía asomarse a una tribuna a protestar por su preterición, a reclamar el reconocimiento efectivo de sus derechos civiles y sociales." (89).

2 Entre los años 1935-1950 los pensadores y críticos de la herencia africana definieron su conciencia negra e identidad social por medio del Movimiento de la Negritud. Con la dirección de Aimé Césaire, un escritor de Martinica, el Movimiento de la Negritud se desarrolló como una exaltación de la herencia africana en 1947, luchando contra las imágenes de una raza negra como inferior y asociada con la esclavitud e ignorancia. Césaire, con la ayuda de otros escritores como Leopold Senghor de Senegal creó un movimiento literario dedicado a celebrar la rica cultura africana sin los estigmas occidentales que se habían desarrollado en el mundo imperial. Las metas del movimiento consistieron en distinguir la cultura africana y la condición de los negros en el mundo nuevo y en establecer una libertad mental y política que no existió en la historia perjudicada de los Negros en el nuevo mundo. En la actualidad, negritud (calidad de negro) es el conjunto de valores culturales y espirituales de la raza negra asumidos conscientemente y con una clara relación de pertenencia a esa cultura. Para un análisis más detallado del término ver Luis María Ansón. *La negritud.*

con su literatura introducir un lenguaje propio que enriqueció la herencia literaria latinoamericana del presente; que junto a los estudios etnológicos y sociales de la presencia cultural africana, sirvieron de base a las luchas de reivindicación social que adquirieron fuerza posteriormente. Así lo afirmó René Depreste cuando hizo su evaluación sobre el negrismo latinoamericano al decir:

> El mejor homenaje que podemos rendir al negrismo americano es el afirmar que contribuyó con su poesía a reducir el campo de la inhumanidad del hombre para con el hombre y a unir, en la universal ternura de la creación artística, a diversos autores de todos los colores, elevando muy alto en el espacio solar la voz popular, sabia y apasionada del Calibán americano (*Aventuras* 360).

Sin embargo el éxito alcanzado por esta presencia negra en la literatura del continente que ha producido una enorme cantidad de comentarios y que se han esforzado en explicar lo que el movimiento negrista tuvo de espectacular no se entendería en mi opinión, sin recoger la trayectoria de la figura y presencia del negro en la literatura de habla española. Por lo tanto, un breve análisis del tema del negro como personaje se hace indispensable. Tal examen indica las características bien definidas del movimiento negrista (elevado en parte por su auge en Europa y los Estados Unidos) que comienzan su expansión por las letras, artes y pensamiento de sus cultivadores a partir de las primeras década del siglo XX,[3] pero en realidad muchas de esas

---

3 En el comienzo del siglo XX muchos artistas se cansan de las convulsiones provocadas por el nacimiento y muerte de las diferentes tendencias contrapuestas en el arte que se venía haciendo. En especial como una manera de cerrar el agujero dejado por la desaparición de la pintura tradicional. El artista contemporáneo empieza a mostrar una gran curiosidad por la expresiva esquematización y capacidad de evocación e impacto que muestran las esculturas procedentes de África y Oceanía. En Francia fueron los fauves "las fieras" el primer fenómeno de ruptura el siglo XX como en Alemania lo fue el Die Brücke. Ambas tendencias fueron las impulsoras del "retorno a la barbarie" preconizado por Gaugin y a la vez fueron las primeras en expresar las sensaciones puras y ancestrales que sentía el hombre en su relación con la Naturaleza a través de

características habían estado presentes casi desde los inicios de nuestra literatura en lengua castellana.

Para muchas personas no es desconocido que la presencia negra en la literatura de los países de la América hispana se remonta a los primeros manuscritos coloniales.[4] En algunos de estos documentos, encontramos, a manera de estampas de costumbres la presencia de una nueva población criolla libre o esclava de ascendencia africana. La literatura en las Indias españolas había continuado una larga tradición que provenía de la metrópolis: el negro aparecía frecuentemente en obras literarias puesto que era un elemento vital de la sociedad española, especialmente desde la invasión árabe a la península ibérica. El negro apareció muchas veces como símbolo de belleza en la literatura arábigo-española y, más tarde, como símbolo de ingenuidad y pureza. Este hecho reflejaba la idea de un negro con "alma blanca" pues tanto el

---

la traducción de las sensaciones que el hombre experimentaba como el miedo, el terror o la hilaridad. Ese espíritu fue muy propio de los años 20 en Europa y de los años posteriores a la Primera Guerra Mundial donde se venían dando los movimientos de vanguardia, tanto en la literatura como en las artes plásticas y donde el cubismo se encontraba como abanderado. Por ello fue seguido por otros "ismos" como el dadaísmo y el surrealismo. Uno de los elementos del cubismo que habría de despertar especial atención fue en concreto el apego que tenía el arte negro por la inmediatez. Los cubistas no buscaban hacer arte sino traducir (no sólo mediante la pintura sino también por otros medios) las sensaciones profundas imposible de expresar sólo con la palabra, por lo que resultaba definidora la actitud antintelectual o antirracional, del arte negro, africano que podía representar en más de algún sentido, ese primitivismo al cual se le rendía culto por el encanto de lo espontáneo y de la sensibilidad desbordada y desbordante, de lo visual y lo rítmico, de las imágenes libres, de las materias puras en el diseño de la obra, del trabajo del color y de las líneas rompiendo lo real-figurativo (Ferrada, s.p).

4 Por ejemplo *El espejo de Paciencia* (1608), de Silvestre de Balboa o los versos musicales y rítmicos de tema negro de Sor Juana Inés de la Cruz entre otras. Veáse, John Matheus, "African Footprints in Hispanic-America Literatures" (265-89).

cuerpo y el color negro denotaban en aquellos tiempos impureza y maldad.[5] Sus antecedentes en la literatura española aparece tan pronto como en el siglo XII, cuando es utilizado como personaje literario en el *Auto de los Reyes Magos*, en la caracterización del rey negro Baltasar, el más sabio y más simpático entre los tres reyes venidos de Oriente.

En el siglo XIV también aparecen personajes negros en *El Conde Lucanor* de Don Juan Manuel y en el *Poema de Yusuf*, la obra más representativa de la poesía aljamiada medieval (Jason 121-131). Aunque debemos esperar hasta la aparición de la figura del negro bozal[6] para que la imagen del negro se instale de manera definitiva en la literatura en lengua española.

A partir de 1520, la configuración del negro se hace más constante en la Península en diferentes textos[7] que siguen el patrón estilístico en el uso del habla chapurreada ya utilizada por

---

5 Aunque al principio el blanco y el negro desempeñaban una función simbólica idéntica, con el paso del tiempo el negro fue adquiriendo el sentido de *contrablanco* y quedó asociado al mundo de lo frío, la pasividad neutra, y el reino de las tinieblas y la noche. Así, aun cuando en los albores de la civilización el color blanco era utilizado con más frecuencia en las situaciones de dolor (funerarias, etc.), costumbre que se ha mantenido en los entierros de monarcas y soberanos hasta épocas recientes, el color negro se vinculó finalmente a la idea estricta de impureza, muerte y, por ende, al mal. La contaminación de esta superstición en la cultura española lleva a que persista en zonas de España la superstición de que si alguien se encuentra a un hombre negro en la calle, sólo le retornará la buena suerte si toca de inmediato algún objeto de hierro y, acto seguido, algún objeto que sea de color blanco. Sustituto de ambas cosas es el que el hombre negro con el que nos cruzamos sonría: en esa circunstancia podremos verle los dientes (blancos) y quedará neutralizada la perversa consecuencia de haber contemplado el color negro.

6 Un africano capturado esclavizado y transplantado que hablaba su lengua nativa y se expresaba con dificultad en un mal castellano. La etnolingüística cubana llama "negro bozal" al esclavo nacido en África que está aprendiendo la lengua española. Véase Sergio Valdés Bernal. "Negros bozales, ladinos, curros y criollos" (39-52).

7 La literatura española de los siglos XVI y XVII desarrolló el binomio negro/esclavo con gran variedad de tratamientos y reflexiones. Ver Baltasar Fra Molinaro. *La imagen de los negros en el teatro español del siglo XVII.*

los escritores portugueses.[8]

> El lenguaje deformado y grotesco de los personajes negros indica, además de la reducción natural que habría de producirse entre adultos de origen africano que se veían forzados a aprender el portugués bajo condiciones desfavorables, la formación incipiente de un criollo estable, que a largo plazo se convertiría en los dialectos afrolusitanos de Cabo Verde, Guiné-Bissau, Annobón y São Tomé(Lipski 384).

Pronto surgieron imitadores en España, y el primero fue Rodrigo de Reinosa.[9] Para la época de Gil Vicente (1465-1536) quien contribuyó notablemente al establecimiento del tipo de "negro" en el drama peninsular, tanto en España como en Portugal los negros eran tipos relativamente corrientes en la literatura.

En España la imagen y el papel de los personajes negros en los diversos géneros literarios del Renacimiento y Barroco se destaca particularmente por la interpretación literaria del fenómeno de la esclavitud desarrollando el binomio negro/esclavo con gran variedad de tratamientos y reflexiones. Pero para lograr lo anterior, se tuvo que adoptar nuevas técnicas literarias como la creación de la "lengua del negro" y de mostrar una visión cultural del negro, esclavo o no, como anomalía.[10] Aquella manera de usar la lengua fue el reflejo de una especie

---

8 Entre estos escritores se encuentran Enrique da Mota y García de Resende dan muestra clara del impacto social de los negros en suelo portugués.

9 Se trata del primer poeta montañés de nombre conocido (entonces Cantabria era La Montaña de Burgos). No se ha conservado ningún documento que aporte datos concretos sobre la vida del autor. Pero puede asegurarse su origen reinosano por la costumbre entonces de añadir al nombre propio el del lugar de nacimiento.

10 Los estudios sobre el habla literaria del negro del Siglo de Oro, y algunos de sus rasgos lingüísticos han figurado con prominencia las teorías que postulan la existencia de un pidgin afrolusitano de uso corriente en África, Asia y las Américas desde el siglo XV hasta el XIX. Esta lengua o habla del negro ha recibido bastante atención por parte de la crítica erudita y en relación al español bozal del Siglo de Oro la bibliografía es voluminosa, aunque se deben

de media lengua hablada por personajes blancos, que pasó a través de un enorme rango de variantes hispanas deformadas o a través de una segunda forma en la que se imitaba el español hablado por los moros, aunque se encuentran también varios textos en el Siglo de Oro en que los negros hablan un cierto tipo de castellano fuera de la norma.

La configuración del negro se empieza a hacer importante y se hace evidente en el *Lazarillo de Tormes* (1544). En ésta un negro es transformado en personaje cómico cuando el hermano de Lázaro, un mulato ve por primera vez, al negro Zaide, su padre, el niño corre aterrorizado hacia su madre blanca gritando: "¡Madre, coco!" y Zaide responde riendo: "¡Hideputa!" (*Lazarillo* 17). Pero además pone de manifiesto la influencia de las lenguas africanas en suelo ibérico al poner en boca del niño el vocablo *coco* que es de origen bantú.[11] Décadas más tarde, Miguel de Cervantes (1547-1616) alude también al negro en la Primera parte de su *Don Quijote de la Mancha* (1605) y en sus *Novelas ejemplares* (1613).[12]

---

destacar los artículo de John Lipski, "Sobre el español *bozal* del Siglo de Oro: existencia y coexistencia" Scripta philologica in honorem Juan M. Lope Blanch, T. I (383-396), "El español bozal". *América negra: panorámica de los estudios lingüísticos y variedades criollas y afrohispanas* (239-327) "La africanía del español caribeño: estado de la cuestión" (keynotes lecture), "El español de Guinea Ecuatorial en el contexto del español mundial"(forthcoming) y su último libro *A History of Afro-Hispanic Language*. *Five centuries, five continents.*

11 Para más información ver Fernando Ortiz "El cocorícamo y otros conceptos teoplásmicos del folklore afrocubano" *Archivos del folklore cubano* (298).

12 En *Don Quijote de la Mancha* Cervantes se refiere al negro a través del comercio de esclavos en un pasaje en relación con Sancho en el capítulo XXIX de la primera parte (295-296) y de esclavos vuelve hablar Cervantes, apasionado por el elemento negro, en algunas de sus *Novelas ejemplares*, como por ejemplo lo hace en "El celoso extremeño", a través del negro Luis, viejo y eunuco, que cuida la puerta de entrada de la casa fortaleza de Felipe Carrizales el "celoso extremeño", con la criada Guiomar que canta y baila en las veladas nocturnas y con la presencia de las dos negras bozales que compra Carrizales a su esposa Leonora en la misma novela (99-137).

Pero es en el teatro donde mejor se utiliza la presencia del negro como manifestación pintoresca y descriptiva.

> La figura del negro bozal aparece en el teatro español, y para fines del siglo XVI el personaje literario del bozal era un componente establecido de las obras dramáticas del Siglo de Oro, cuyo lenguaje oscilaba entre un pidgin afrolusitano igual que los textos portugueses y un español erudito producto de los dramaturgos, que en nada se diferenciaba del lenguaje de los personajes blancos (Lipski 384).

De esta manera se aprovecha eficazmente la presencia del lenguaje bozal en algunas obras de Lope de Rueda (1510-1565) desde mediados del siglo XVI. La figura del negro, ahora rica en matizaciones se incorpora a escena de manera plena con Lope de Vega (1652-1653). Entre sus aportes hay que destacar la presencia de algunos personajes negros diferentes del resto por la renovación que Lope hace de ellos. Por ejemplo los emplea como un elemento sacrosanto en comedias como *El santo negro Rosambuco llamado San Benedito de Palermo* (ant.1607) protagonizada por Rosambuco, un personaje que ganó fama en la guerra contra los turcos[13] y *El negro del mejor amo* (1603) comedia de pura invención pues su protagonista, Antíobo, no figura en los santorales conocidos, lo que hace tanto más interesante la creación de Lope. Lope de Vega, con obras como las anteriormente citadas fue el primero que libró al negro de su imagen de ser inferior y risible. En ambas comedias la figura del negro se dignifica como tipo al unir a la espiritualidad del santo el castellano correcto de su expresión. En estas obras el personaje negro es moldeado como un negro ejemplar, al ser blanqueado en su comportamiento. Por eso Lope al presentar a estos santos negros, tuvo por obligación que darles a ambos personajes un linaje y

---

13 Personaje inspirado en la vida del negro esclavo y humanista, Juan Latino (según parece nacido en Baena en 1518). Juan Latino también fue inmortalizado en una obra teatral homónima, escrita por Diego Jiménez de Enciso.

por ello los hizo etíopes y no guineanos.[14] Lope dentro de éstas y otras comedias hace también uso del personaje de la mulata caracterizada, por regla general, por su belleza, por hacer un mejor uso de la lengua castellana y por querer "blanquearse", como ocurre en *La victoria de la honra* (1609) y en *Servir a señor discreto* (1612). También Lope continuó la explotación del modo diferenciador como elemento cómico básico, prolongando la figura del negro como recurso cómico que aporta danzas, canciones y ese castellano deformado con juegos de palabras con intención burlesca. Para lograrlo hizo uso de: imágenes y repeticiones, contrastes de color, ritmo y musicalidad y enunciados carentes de sentido. Con estos elementos pretendió conseguir sonoridades agradables y alteraciones de palabras adyacentes mediante el intercambio de sus terminaciones. Estos componentes se observarán después en los villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz.

También la presencia del negro en la lírica se hizo sentir desde fines del siglo XV pero no es hasta el Barroco, en el siglo XVII[15] cuando realmente se encuentra su enorme atractivo en la recreación del efecto lingüístico del habla de los negros. Góngora por ejemplo no puede sustraerse a esa influencia negra y en algunos de sus poemas intercala expresiones llenas de plasticidad y música a través del uso de fonetismos algarabiados, más o menos deformados por la

---

14 Lope de Vega al hacer uso en sus comedias de estos santos negros, se ve en la obligación de establecer una distinción de estos "negros especiales" con los otros y la misma la encuentra al darles una nacionalidad que ha estado legitimizada literariamente por la antigüedad grecolatina, ya que los negros de la antigüedad no fueron necesariamente esclavos, hecho que los hace distintos a los nuevos venidos de Guinea, el África nueva, la tierra de los esclavos. Para mayor información ver: Baltasar Fra-Molinero. *La imagen de los negros en el teatro español del siglo XVII.*

15 La lírica renacentista en el siglo XVI, sólo tiene escasas referencias de carácter satírico.

imitación que hacían de ellos los negros, de la algarabía[16] con que hablaban los moriscos. En algunos de sus poemas Góngora recoge otro ritmo africano a través de la voz zambambú, onomatopeya del ritmo de la zambomba, un ronco y rudimentario instrumento de magia imitativa[17] llevado de África a España por los esclavos negros y luego fue popularizado y adoptado para las músicas callejeras tocadas con cencerros en gran número de ciudades españolas.[18]

Francisco de Quevedo (1580-1645) por su parte presenta el elemento negro con humor y sátira en "A unos amantes negros", donde juega con las palabras por sus sonidos y va más allá en su "Boda de negros" donde predomina el estereotipo racial y la mímica; pero, sobre todo, se destaca por hacer motivo de burla macabra a la antropofagia de los esclavos africanos. Sin embargo en uno de los *Sueños*, "La hora de todos y la fortuna con seso" (1636), defiende al negro atacando la esclavitud cuando realiza una variación sobre el tema del mundo al revés donde la Fortuna recobra el juicio y da a cada persona lo que realmente merece, provocando con ello gran trastorno y confusión.

Pero no fue España la única en testimoniar la presencia del africano de piel oscura en su literatura ya que también en otros países el color de la piel del negro se convirtió en la marca

---

16 María Moliner se refiere al nombre que daban los cristianos a la lengua árabe en tiempos de la reconquista ("al'arabiyya") o al lenguaje o escritura ininteligible. Ver *Diccionario de uso del español* (129). Por ejemplo Góngora nos dice: Bailá, Mahamú, bailá / Falalá, lailá,/ tañe el zambra la javevá,/ Falalá, lailá...(382).

17 La magia está caracterizada por dos principios fundamentales: El primero es de la "analogía", igual produce igual. Ej. Si queremos que llueva, debemos hacer algo que imite, el efecto de la lluvia. El segundo principio es el de "substitución de la parte al todo".

18 Zambambú, morenica del Congo;/ zambambú Zambambú que galana me pongo, / zambambú (Góngora 350)

universal de su condición social: la de esclavo. Es por ello que la presencia del negro no es un hecho inusitado en la literatura en lengua española en América. Como sabemos, desde principios del siglo XVI, éstos habían empezado a entrar en las colonias americanas en enormes proporciones, compartiendo con la población nativa un destino común: la explotación, instalada en la apropiación de sus cuerpos para la sumisión, domesticación y utilización por la voluntad singular del amo.

El negro desde muy temprano aportó un nuevo argumento y un nuevo personaje a la cultura hispanoamericana. Por entonces se trató el tema no sólo en géneros literarios imaginativos, como la novela, el cuento, el folclore y la poesía, sino también en aquellos de mayor naturaleza didáctica o ideológica, como el ensayo, la monografía y el tratado histórico (Noble 5). Por lo tanto no asombra encontrarlo en obras literarias tan tempranas como *Pereginación de Bartolomé Lorenzo*[19] del jesuita José de Acosta (1540-1600) dedicada al P. Claudio Acquaviva en Lima el 8 de mayo de 1586. José de Acosta es considerado el iniciador del género novelesco en el Perú por resultar este texto una novela de viajes y aventuras destinada a relatar la vida de su protagonista en la que mezcla la realidad y la ficción. Acosta recoge una curiosa relación de un hermano de la orden y basándose en los relatos testimoniales del personaje, lo convierte en un héroe aventurero a través de su especial estilo narrativo. El hermano Bartolomé cuenta las peripecias de un extraño viaje que inicia en la Isla Española de donde pasa

---

19 Los postulados novedosos de José Juan Arrom (1982), su editor más reciente le atribuyó a José de Acosta la apreciada categoría de primer novelista peruano, con beneplácito de Antonio Cornejo Polar. Arrom logró desentrañar el carácter literario de este texto escrito seguramente antes de 1590. Ver José Juan Arrom *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo*, edición y prólogo.

a la Isla de Jamaica y llega a Tierra Firme en un pueblo en la costa atlántica de Panamá llamado Nombre de Dios. De donde continúa su peregrinaje por las costas del mar del sur y cruza el Ecuador hasta arribar finalmente al Perú sano y salvo. En esta narración se percibe la protesta ante los abusos que se cometían contra indios y negros. De este modo *Pereginación de Bartolomé Lorenzo* (1982) constituye, hasta este momento, el antecedente más remoto con tema negro de la narrativa hispanoamericana.

Con el paso del tiempo la presencia de los africanos y sus descendientes criollos en la literatura hispanoamericana colonial alcanza un ostensible relieve y así lo testimonian crónicas y poemas de los siglos XVI y XVII. Uno de los textos que así lo demuestran es *Los Discursos Medicinales* del Licenciado Juan Méndez Nieto (1531-1616)[20] escritos en Cartagena de Indias entre 1607 y 1611. Este libro es una imponente autobiografía profesional que convierte a su autor en un cronista social al referir su práctica médica en tierras americanas. Méndez Nieto ilumina con la amplia descripción de su texto la vida de Cartagena de Indias en calidad de puerto comercial y enclave militar y por las anotaciones sobre la identidad de los pacientes que iban a consultarlo sabemos que atendió a personas de sectores acomodados de esa ciudad pero también

---

20 El Licenciado Juan Méndez Nieto escribió además de *Discursos medicinales* dos libros más: *De la facultad de los alimentos y medicamentos yndianos* y un *Tratado de las enfermedades práticas deste Reino de Tierra Firme* pero con excepción de los *Discursos medicinales* (el manuscrito original se encuentra en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca, y se compone de 501 hojas de papel, con enumeración arábica) los demás libros se consideran perdidos. Los *Discursos medicinales* están escrito en prosa desenfadada y llevan digresiones de toda especie, con noticias curiosas, y hasta algunos malos versos de su autor. El documento mantiene un orden cronológico y resalta los momentos críticos de su autor tanto en su vida personal como profesional. Estos *Discursos* están compuestos por tres libros fraccionados en capítulos. El primero de ellos consta de veinte discursos y narra los años vividos por el autor en España. El segundo libro, conformado también por veinte discursos, hace referencia a su permanencia por ocho años en Santo Domingo y a las curas que allí hizo. El tercero y último libro se compone de cuarenta discursos que comprenden toda su vida en Cartagena de Indias.

a pobres y esclavos que con frecuencia requerían de sus servicios y de quienes aprendía métodos más efectivos para su práctica médica. Un pasaje que ilustra lo anterior es el siguiente:

> Es de saber que ay en esta cyudad de Cartagena y Reyno de tierra firme, que en santo Domingo no me acuerdo averlo visto, un árbol montesino que los negros y gente de campo llaman limpiadientes, tomando del efeto la denominació, con el cual se escusan todos los remedios y gastos que, fuera de las evacuaciones, en esta cura se requieren (Méndez Nieto, *Discursos* 232).

Llama la atención al leer los *Discursos*, que Méndez Nieto se ocupó la mayoría de las veces en curar a la clase acomodada de la época y las pocas veces en que menciona la atención de personajes diferentes a los privilegiados de la sociedad colonial sólo lo hace cuando es a llamado de un dueño de esclavos que requiere de su atención para atender a un negro o a un mulato que ha sufrido alguna enfermedad o accidente laboral. Tal actitud refleja la estricta diferenciación social que se establecía en una sociedad regida por la "calidad" de nacimiento, los apellidos y la pertenencia a la fe católica.

Estos discursos constituyen también un documento valioso a la hora de conocer la sociedad cartagenera en los siglos XVI y principios del XVII por la inclusión que Méndez Nieto hace de ella en su texto. Por él sabemos que un considerable número de cartageneros, sin posibilidad de participar directamente del comercio, se dedicó a la hospedería, destacando la población mulata propietaria de solares y casas en el arrabal. Méndez Nieto al comentar de los extranjeros que transitaban por la ciudad dice: "que no tienen posada suelta sino que van a posar en casa de mulatas" (*Discursos* 337). Al mismo tiempo, podemos conocer en esta obra de los barrios de negros en la ciudad, lugares a donde concurría Méndez Nieto al ser llamado por sus servicios profesionales. Uno de estos barrios a los que se refiere era la isla de Getsemaní a fueras de la ciudad que se convirtió en una especie de almacén de negros esclavos que eran vendidos o

alquilados en función de la demanda de mano de obra del mercado urbano. De esta forma, en el arrabal se instalaron muchos negros especialistas en diversas labores que eran muy valorados económicamente. En una carta fechada el 24 de agosto del año de 1639, el gobernador Melchor de Aguilera comentaba: "y con ellos se sirven en general los habitantes de estos reinos y esto ocasiona que tengan en estos reinos tan gran valor y que cualquier negro oficial llega a valer de 800 a 1000 pesos y algunos más..." (AGI, Santa Fe 40. R3 N51).[21]

Los cronistas de Indias recogen testimonios sobre la presencia del negro desde el arribo de ellos como esclavos a todo el continente; y en muchas de estas crónicas se habla también de las rebeliones de los negros. En *El carnero*[22] (Bogotá 1636) de Juan Rodríguez Freile 1566-1638), vuelve a aparecer el negro como personaje en un sensual relato sobre la figura celestinesca de Juana García, una liberta que es desterrada con sus hijas del reino de Nueva Granada por el Tribunal de la Inquisición. Este singular personaje que se ganaba la vida curando males, aplacando fiebres, poniendo emplastos y conjurando toda clase de enfermedades y desgracias, fortalece la narración en su verosimilitud al destacar la presencia de la enunciación profética y de la facultad mágica que este personaje le imparte al lebrillo[23] con que ayuda a la mayoría de la población de aquella aburrida capital donde eran muy frecuentes los virgos rotos

---

21 Véase también J. Palacio Preciado *La trata de esclavos por Cartagena de Indias*.

22 Crónica histórica y breviario de brujería en la que su autor logra crear un mundo de ficción a través de relatos breves; que si bien son realistas porque abundan personajes históricos que se mueven libremente, están armados de tal modo que la acción, el ritmo, el lenguaje y el manejo del suspenso y de la intriga, individualiza y le da autonomía a cada una de las historias. Entre ellas la intercalada de Juana García donde trata de explicar el imaginario mágico afroamericano.

23 Es vasija de barro vidriado de forma circular y más ancho por los bordes que por el fondo que se emplea para lavar y otros usos semejantes. Ver Manuel Seco *Diccionario del español actual* (2799).

antes de tiempo, las aventuras adúlteras con sus secuelas de embarazos inesperados y los amores ilícitos. La historia de la negra Juana García se centra en un tiempo exacto y necesario el cual lo emplea haciendo brebajes para provocar abortos, infusiones afrodisíacas, filtros de amor, venenos para sacar a maridos cornudos, jarabes anticonceptivos y, en fin, todo lo que ayudara a la distinguida población a continuar sus diversiones sin perder la honra y el buen nombre. Por supuesto, la negra Juana García fue muy apreciada y querida porque siempre estuvo dispuesta a socorrer a todos a cambio del pago de unas cuantas monedas. Este personaje, la primera alcahueta en estas tierras americanas, sufre castigo infamatorio y el exilio; mientras las autoridades no condenan a los notables personajes blancos implicados en prácticas de hechicería, lo cual revela la banalidad de la justicia. Raquel Chang-Rodríguez al analizar en *El mundo colonial de El carnero* a la sociedad colonial que se comenzaba a moldear en el Nuevo Mundo destaca algunos aspectos negativos del trato que recibían indios y negros y la opinión que de ellos tenían los españoles (100). Ella resalta que el capítulo que trata de la infidelidad y brujería y en el que interviene la negra Juana García el arzobispo después de oír las declaraciones de la negra confirma que el pecado iba más allá de esas mujeres y aunque, planeaba castigarlas a todas, se abstiene de hacerlo debido a presiones e influencias (102) con lo cual se destaca que en el Nuevo Mundo no hay justicia pues quienes deben otorgarla no lo hacen (Chang-Rodríguez, *Violencia* 55).[24] La discriminatoria acción de la justicia que castiga solamente a la negra Juana García es resaltada por Rodríguez Freile en el lamento de la negra que no hacía sino repetir: "¡Todas, todas lo hicimos y yo sola lo pago!"(*El carnero* 137-143). Pero a pesar de ello la negra

24 Ver también de la misma autora "El prólogo al lector de El carnero: guía para su lectura" en *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo* Vol 29 (177-181) y "Realidad y fantasía en *El Carnero*" en *Otros mundos, otros fuegos*: *Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica* (73-76).

Juana García logra escapar del castigo impuesto y de sus verdugos por medio de las artes mágicas por las cuales se le condena.

El caso de Juana García, con su singular manejo de la vida privada, logra que el relato exprese de manera explícita la discriminación étnica y el refuerzo del estereotipo del uso de poderes sobrenaturales por parte de las mujeres negras (Ramírez 210).

Por otra parte la lírica de la Nueva España del siglo XVII tampoco pudo sustraerse al personaje negro y es así como lo encontramos en los villancicos de la famosa poeta del barroco novohispano, Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695). Hay en esos textos sorjuaninos un cierto tipo de acercamiento, una manera de acortar distancias o de salvar obstáculos entre las dos razas oprimidas que tenía frente a ella: la indígena y la negra, una manera de mostrar el papel de los sectores marginados en la sociedad novohispana (Chang-Rodríguez, *Mayorías* 25).

El primer villancico de Sor Juana con tema negro lo compone para la Iglesia Metropolitana de México en la fiesta de la Asunción en 1676, y se hace presente en la ensaladilla del villancico VIII del Tercer Nocturno. En él la virgen como "Reina es de todos" (211) indios y negros acuden a rendirle homenaje, expresándose cada uno en su propio estilo. En estas composiciones de Sor Juana, casi siempre el lenguaje del negro aparece enrevesado en la conversación y lleno de reclamos y denuncias cuando cantan sus dudas religiosas y se quejan de su esclavitud sin esperanza.

En el siguiente siglo la figura literaria del negro en tierras americanas parece ser que se queda en un período de franco olvido marcado probablemente por la influencia neoclásica europea. En este período pobre creativamente, se cuentan escasas figuras de relieve y se advierten los ideales de corrección y el buen gusto propuesto las doctrinas de la *Poética* (1737)

de Ignacio de Luzán (1702-1754). Por lo tanto la figura y el personaje del negro tenía poco o nada que mostrar dentro de lo que se consideraba el buen gusto de la época. Sin embargo Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827) en *El Periquillo Sarniento* (1816) muestra su evidente posición antirracista y su defensa de indios, negros, mulatos y mestizos. En este texto Lizardi usa el personaje del negro para exponer y reprochar a través de él la esclavitud del hombre como acto condenable. El cuarto tomo de esta obra no se publica en aquellos momentos pues el tema resultaba peligroso en extremo por aludir al argumento de la esclavitud negra por parte de los españoles.[25]. En la novela estando Periquillo en Manila sirviendo a las armas del rey de España observa un incidente entre un "caballero español" y un negro inglés cuya generosidad y buenos modales lo seducen. Pudo matar al español en un duelo que éste provocó; sin embargo, le perdona la vida, y de paso les da a todos los presentes una lección de razonada humanidad "el pensar que un negro es menos que un blanco, generalmente es una preocupación opuesta a los principios de la razón, a la humanidad y a la virtud moral" (476). El personaje se refiere a que algunas doctrinas expuestas en apoyo de su opinión no han sido llevadas a la práctica y también les habla de la crueldad de la esclavitud en tierras americanas, especialmente en Cuba.

> Nada más cruel. Dígalo la isla de Haití, que hoy llaman Santo Domingo; dígalo la de Cuba o la Habana, donde con una calesa o una golosina con que habilitaban a los esclavos, los obligaban a tributar a los amos un tanto diario fijamente como en rédito del dinero que se había dado a ellos. Y si los negros no lograban fletes suficientes ¿qué sufrían? Azotes. Y las negras, ¿qué hacían cuando no podían vender sus golosinas?

---

25 Precisamente su ataque al sistema esclavista provocó la prohibición de esa parte de la novela en su primera edición cuando aún regía el virreinato hispano en México. Salvador Bueno en *El negro en la novela hispanoamericana* señala que Lizardi golpeaba férreamente uno de los pilares del régimen social que mantenía España en Ultramar, proclamaba la incongruencia de que un reino titulado "cristiano: se mantuviera el sistema esclavista y manifestaba que los negros tenían derecho a una vida que no coartara sus capacidades innatas (41).

> Prostituirse. ¡Cuevas de la Habana! ¡Paseos de Guanabacoa!, hablad por mí. "Y si aquellas negras resultaban con el fruto de su lubricidad o necesidad en las casas de sus amos, ¿qué se hacía? Nada, recibir con gusto el resultado del crimen, como que de él se aprovechaban los amos en otro esclavito más (477).

Además, resalta lo ridículo y salvaje que resultarían los modales europeos entre las tribus del África.

> Si el tener a los negros en menos es por sus costumbres, que llamáis bárbaras, por su educación bozal, y por su ninguna educación civilización europea, deberíais advertir que a cada nación le parecen bárbaras e inciviles las costumbres ajenas. Un fino europeo en el Senegal, o en el Congo, Cabo Verde etc., un bárbaro, pues ignoran aquellos ritos religiosos, aquellas leyes civiles, aquellas costumbres provinciales y, por fin, aquellos idiomas (479).

Y después los convence de que el color no significa nada entre los hombres, pues todos participan de la razón y todos pueden convivir sobre las bases de la igualdad impuesta por un gobierno justo. Pero esta reprobación de la desigualdad entre los hombres y de la esclavitud tendrá que ponerla en práctica Periquillo a su regreso a México, donde el principio de la igualdad de los derechos de todos los hombres no existe. Allí quienes han nacido en mala condición tendrán que permanecer reconociendo los nobles sentimientos y las virtudes de aquellos que sí pueden aspirar a los valores universales, debido a su situación privilegiada.

Como hemos destacado, el tema y el personaje del negro ha estado presente en la literatura colonial desde casi sus inicios, pero verdaderamente el negro no pasa a primer plano hasta la época republicana, cuando las consecuencias de la abolición se convirtieron en un problema a resolver para Occidente.[26] Además no puede olvidarse que en los países

---

26 Durante este siglo, primero Gran Bretaña y luego los demás países de Europa occidental, sufrieron un cambio en sus estructuras socio-económicas con la revolución industrial, caracterizada por la invención de la máquina de vapor. Este hecho transforma la sociedad

hispanoamericanos, los esclavos, quienes habían participado activamente en los procesos independentistas de los siglos XVIII y XIX fueron luego menospreciados como "incultos" por los gobiernos criollos. Los gobiernos de las nuevas repúblicas no hicieron mucho por mejorar la situación de los antiguos esclavos y sus descendientes aunque las constituciones nacionales habían decretado la igualdad de todos los habitantes.

Cabe recalcar que hacia 1830 se produce la emancipación cultural en Hispanoamérica y es precisamente en esa década el momento cuando se inicia nuestro romanticismo. Con la irrupción de este movimiento algunos poetas escribieron versos realzando al negro en su búsqueda de lo exótico o denunciando la esclavitud como institución. En verdad, a la gran mayoría de ellos, más les interesaba la falta de libertad simbolizada por los negros que el propio negro como ser humano. También en esta centuria decimonónica algunos narradores prestan atención a la vida y costumbres del indígena atraídos hacia la figura del negro criollo.

La época romántica trajo a los países de la América Hispana, un nuevo énfasis en la prosa y con ella el cultivo de la novela y de la narración breve. Dentro de la novela romántico sentimental como *María* (1867) del colombiano Jorge Isaacs (1837-1895) se entrega un mundo idílico donde la temática negra es resaltada con la presencia de negros y mulatos esclavos y libres diferenciados del blanco por su uso del lenguaje. El grupo de los mestizos se distingue claramente de los demás por su modo de hablar, plagado de modismos, expresiones y entonaciones propias que lo distancian enormemente del lenguaje culto; de la clase blanca lo mismo, y, más acentuadamente, ocurre con los negros. Filantrópico y paternalista Isaacs no deja

---

europea y, posteriormente influye e las sociedades americana. Hecho éste que cambia a Europa y hace que el Viejo Continente tenga necesidades radicalmente nuevas e influya por ello en nosotros.

de recalcar sutilmente las posiciones clasistas y sociales. Merecen atención las relaciones del narrador-protagonista con las jóvenes mestizas opuestas a "las señoras". La figura más representativa de este grupo es Salomé, la hija de Custodio, quien en honor a su nombre debe esforzarse por vigilar y resguardar la virtud de su hija, a costa incluso de encerrarla, dado que en la castidad de la mujer (hija, esposa o hermana) reside el honor del varón. La descripción, minuciosa y desembozada de la belleza corporal de estas mujeres simbolizada en Salomé contrasta con la forma más "espiritual" que descubre la pasión carnal de Efraín por María. Salomé queda definida por la sensualidad que Efraín describe:

> …al sonreír su boca de medio lado, aquellos dientes de blancura inverosímil, compañeros inseparables de húmedos y amorosos labios: sus mejillas mostraban aquel sonrosado que en las mestizas de cierta tez escapa por su belleza a toda comparación. El ir y venir de los desnudos y mórbidos brazos sobre la piedra que apoyaba la cintura, mostraba ésta toda su flexibilidad, le temblaba la suelta cabellera sobre los hombros, y se estiraban los pliegues de su camisa blanca y bordada (261).

Es evidente en la descripción que hace de Salomé, como la contemplación de la mestiza le ha proporcionado placer y ha despertado su propia sensualidad. Pero una descripción así de elogio de la mulata demuestra un entusiasmo erótico que hasta entonces Efraín no ha revelado en su casta relación con María. Esto lo hace porque aparentemente considera inferior a Salomé. No se atrevería a describir así los atractivos físicos de su novia blanca. Por otra parte cuando se presenta en la novela el grupo de los negros, esclavos o libertos, estos ocupan el lugar más bajo dentro de la estructura paternalista como sirvientes y trabajadores. El amo y patriarca dispone los matrimonios y vela por la conducta honesta de las mujeres. Por otra parte los contactos y relaciones entre las clases denotan diferencias, por ejemplo las mujeres negras de la hacienda no usan camisa, sólo cubren su pecho con un pañuelo; las muchachitas del servicio doméstico se

esfuerzan por imitar a su señorita María. Las negras de la selva son llamadas por Efraín "mujeres de esa especie" (304) y pasa a describir el gracioso modo de hablar de ellos al decir “elevan el tono en la sílaba acentuada de la palabra final de cada frase” (304). Así marca la gran distancia que lo separa de ellos.

En estos momentos la narración breve también se repleta de asuntos sentimentales sin que todavía exista una depuración genérica. Recordemos que por aquellos tiempos el cuento se confundía con la leyenda, la tradición y el cuadro de costumbre, mostrándose en ellos, sobre todo, el “color local”. La novela, en su vertiente antiesclavista[27] sería uno de los canales más propicios para la integración de personajes negros y mulatos. En ellas el negro es visto, casi siempre, como víctima o se habla de sus descendientes mulatos. Años después durante el modernismo, el negro fue la mayoría de las veces un ser idealizado o más bien mitificado que perduró como un africano imaginario, ingenuo y exótico ajeno a su vecino inmediato. Sin embargo ya en pleno auge del movimiento, el propio Rubén Darío (1867-1916) se percató de los prejuicios y la discriminación racial contra los negros en los Estados Unidos de Norteamérica y en la América Hispana y en su obra en prosa hab1ó del tema, inspirado en nobles ideales de igualdad. El único poema de tema negro que se le conoce a Darío es “La negra Dominga” escrito en La Habana en julio de 1892 y publicado en *La Caricatura*, gracias al poeta cubano Julián del Casal. El poema está escrito desde una perspectiva sensual y resalta a la mujer negra en un entorno alegre y exótico, de colorido y ritmos musicales. No se la presenta en la atmósfera de la cultura opresora o desde su problemática social. Ya en el siglo XX, en el período que corresponde al llamado

27 La novela antiesclavista o abolicionista fue elaborada por intelectuales cubanos y era parte de un programa reformista que se inclinaba hacia la definitiva desaparición de la esclavitud.

postmodernismo, específicamente en los decenios de los treintas y cuarentas, surge una toma de conciencia histórica y social hacia el negro por parte de muchos escritores, algunos de ascendencia afrohispana. Entonces se ven claramente dos modalidades estéticas y contextuales diferentes: una de contenido social, político e histórico en la que domina una fuerte nota de denuncia; y otra de contenido mitológico y folclórico y en ambas se recuperan tradiciones transculturadas (Cuervo, *El cuento* 496). Muchos de estos escritores afrohispanos incorporaron al negro como tema en la literatura universal desde Hispanoamérica ya que al reivindicar el legado de conocimiento africano en diversas expresiones culturales, revelaron las calidades de su doble ancestro. Muchas narraciones son auténticos documentos sociológicos que muestran el drama del negro frente a la injusticia social desde distintas posturas. En ellas los temas de la explotación y el conflicto racial sustentan las direcciones a seguir, y el problema de la discriminación racial se plantea con una obsesiva insistencia. Algunas novelas sobresalen porque presentan una visión afro-centrista del mundo negro; es decir, se muestra al negro "por dentro". En ese mundo novelístico se incorporan la tradición oral africana, los rituales religiosos, la cultura esclava y la memoria colectiva como lo hicieron el ecuatoriano Adalberto Ortiz (1914-2003) en su novela *Juyungo* (1942) los venezolanos Ramón Díaz-Sánchez (1903-1968) con *Cumboto* (1950) y Juan Pablo Sojo (1907-1948) en *Nochebuena negra* (1943). Otros logran representar en sus novelas una "epopeya" de la cultura afro-americana mostrando la forma en espiral que cobra la evolución cultural del mestizaje afroamericano como lo hace el colombiano Manuel Zapata Olivella (1920-2006) con C*hangó el gran putas (*1983).

Como se ha resaltado el negro en la historia y en los discursos literarios desde el siglo XVI en Hispanoamérica casi siempre ha sido visto como un elemento marginal; pero desde hace

ya algunos años esa imagen empezó a modificarse y cada vez más el negro y sus descendientes han comenzado a proyectar su propia historia y su literatura. Esta nueva "literatura negra" ha intentado entonces ofrecer una mirada desde "dentro", o sea, desde la mirada del sujeto negro, que transmite su deseo de auto-confirmación mediante la construcción de un verdadero discurso de identidad. Según Martha Cobb, para el estudio de esta literatura negra deben considerarse cuatro conceptos:

> La confrontación con una sociedad ajena y hostil; el dualismo, o un sentido de división entre el propio concepto de uno mismo en conflicto con las definiciones impuestas por la cultura dominante; la identidad, una búsqueda que incluye el quién soy yo de la situación presente mientras al mismo tiempo se indaga ambos los orígenes africanos y las bases históricas en las Américas; y la liberación, política y psíquica, que ha sido la demanda predominante de las personas negras desde su confrontación histórica con el Occidente (53).

Por su parte Henry Louis Gates Jr., nos dice:

> La literatura negra es un arte verbal como otras artes verbales. La "negritud" no es un objeto material o un evento sino una metáfora, no tiene una "esencia" como tal, pero está definida por una red de relaciones que forma una unidad estética particular (162).

Estas nuevas teorías africanista y afrocentrista surgen entonces como una necesidad de entender este fenómeno, ya que la diáspora africana y la experiencia negra han adquirido rasgos muy diferentes de acuerdo con el contexto en que se desarrollan. Según el investigador canadiense Richard L. Jackson: "la literatura afrohispana está surgiendo en muchos frentes y de muchas maneras, y su emergencia coincide con la llegada a la prominencia de terminologías tan importantes como la canonización y el afrocentrismo" (28). Esta nueva literatura que trata de expresar la "experiencia negra" y la diáspora africana puede ser observada desde diferentes percepciones o miradas. El problema surge cuando aparece relegada frente a la literatura

canónica o, peor aún, cuando se la juzga inferior en comparación con las premisas de la estética euro-occidental dominante. Por eso la proliferación de estudios sobre la literatura afrohispana y la creación de un canon afro-hispanoamericano en los últimos treinta años ha permitido el estudio de muchos autores ignorados o poco estudiados. Por su parte la crítica afrocentrista se ha preocupado, primero, en identificar esta literatura y, en segundo lugar, en subrayar su diferencia. Hoy la vemos en un conjunto de obras que expresa el sentir de su colectividad, y de su etnia, obras que valoran el aporte de una cultura de herencia africana. Esta literatura que progresivamente ha ido floreciendo cada vez más en los últimos años representa al sujeto afroamericano de una manera distinta e innovadora, ya que lo muestra dentro de su propio imaginario nacional, y también como parte del proceso histórico-social de nuestros países.

3. Resume histórico de la narrativa cubana de tema negro. El sujeto cultural negro.

Más que una propuesta historiográfica para estudiar el componente afro de la literatura cubana, en este apartado quiero plantear de manera sencilla pero aclaratoria, las maneras en que a lo largo de la historia de la literatura cubana la narrativa de tema negro trató de responder a una propia identidad.

Para muchos es conocido que Cuba a diferencia de la mayoría de las naciones hispanoamericanas que, so pretexto de hacer una historia de su cultura pusieron énfasis en lo indígena y en el mestizaje campesino, no pudo valerse del nativo para asentar su cultura. Cuba más que todo le debe la construcción de los cimientos de su literatura a la huella española sembrada en la isla desde 1492. Cuando pasado el tiempo y por la ausencia de la cultura

autóctona, entre otras razones por la desaparición rápida del indígena,[28] se empezó a asentar la manifestación cultural insular, ésta provino de España. Pero esa cultura no pudo prescindir de las voces indias dejadas por los nativos ni del aporte negro.[29] Es natural entonces que, desde un principio, el negro formara parte inseparable de la realidad social cubana, porque estuvo presente desde aquellos primeros años de la vida colonial y su permanencia ha sido siempre continua.

En 1509 Diego Colón decide enviar al navegante Sebastián de Ocampo a circunnavegar las costas cubanas. Éste realiza el primer bojeo a la Isla que sirvió para despejar el error de Colón de creerla parte del continente. Según Ocampo, la población de la Isla era pacífica y existían buenas tierras para el cultivo y magníficas bahías. Pero la decisión de crear un enclave español

---

28 Como sabemos la población indígena de Cuba fue sometida, desde los inicios de la conquista y colonización de la isla, a un proceso de exterminio que llevó a su pronta desaparición como etnos propiamente dicho ya en el siglo XVI y sus restos poco a poco se diluyeron en la nueva población.

29 En el nacimiento de la cultura cubana se integran tres raíces principales. La primera de estas raíces es la de los pobladores aborígenes, cuyo legado étnico se vio reducido por el impacto que significó el proceso de conquista y colonización. Por esta razón, las dos raíces de mayor significación en el etnos cubano son la española y la africana. La primera, fue el resultado de una migración proveniente de la metrópoli que, con momentos de mayor o menor intensidad, se ha mantenido a lo largo de toda la historia de Cuba. En los primeros siglos de la conquista predominaron los grupos provenientes del reino de Castilla, sobre todo del sur de España. A ella se sumaron otras muy importantes procedentes de las Islas Canarias, Galicia y Cataluña. Por su parte la raíz africana deja una huella muy particular al proceso formativo de la cultura cubana. De África vinieron procedentes de diferentes etnias: yorubas, mandingas, congos, carabalíes y bantúes como esclavos que fueron mezclados en las plantaciones provocando nuevas asociaciones culturales entre las propias comunidades africanas. Desde las propias plantaciones, antes de la abolición de la esclavitud, comienza el proceso de sincretismo entre la cultura de los esclavos y la de los amos, dando lugar a una cultura totalmente nueva y diferente a la de sus raíces originales. En la definición actual de la cultura cubana, estas tres raíces conforman la base de las tradiciones, la cultura y la religiosidad popular.

en Cuba parece que existía antes de la llegada de Diego Colón en julio de ese mismo año de 1509. Fue en 1510 que Diego Velázquez mandado por Diego Colón arriba a las costas cubanas. Los objetivos iniciales del desembarco no parecieron ser los de penetración y ocupación del territorio ya que Diego Velázquez como teniente del virrey de la Española tenía potestades limitadas e incluso, no estaba autorizado ni a repartir tierras ni otorgar encomiendas. Las órdenes que tenía eran las de crear un enclave que permitiese satisfacer las necesidades de fuerza de trabajo en La Española y de constatar la existencia y posibilidad de obtención de oro y de organizar asentamientos en la Isla que se avenía a la estrategia que por entonces se seguía (Torres 48). En 1513 las condiciones cambiaron a favor de Velázquez. Diego Colón fue sustituido como virrey de la Española; a su vez que Velázquez era nombrado gobernador de Cuba con la facultad, entre otras de fundar villas y hacer repartimientos de indios. Ahora sí se podía iniciar un verdadero proceso de colonización en la Isla.

Pero la evolución de la colonia española establecida en la Isla, en sus primeros cuarenta años fue el resultado del entrecruzamiento de un grupo de posibilidades y de la frustración de la mayoría de ellas. Aquella colonia, por una parte, se había proyectado como de doblamiento permanente y, por otra, como base para la expansión hacia tierras continentales (Torres 65). Pero se convirtió, más que todo en eso en lo segundo.[30] Por ello los primeros siglos de colonización no fueron ricos en literatura. Su viaje hacia el futuro fue la de ser fortín, puerto importante para

---

30 Los repartimientos de tierra e indios entre los españoles se hicieron de acuerdo a la condición y aporte de cada uno de ellos, lo cual trajo como consecuencia un repartimiento desigual que creó un orden de jerarquías y privilegios que mantuvo en la pobreza a la mayoría de los colonos. Al respecto Carlos Venegas Fornías cita un documento que demuestra el carácter desigual de los repartimientos: "…aveys de repartir los solares del lugar para facer las casas y estos han de ser repartidos según las calidades de las personas…" (22).

la flota del oro y botín codiciado, e incluso obtenido por breve tiempo, por los ingleses no fue por mucho tiempo una sociedad donde se pudieran desarrollar las artes o letras. Pues al contrario de los virreinatos de la Nueva España o del Perú, Cuba no tuvo como base ciudades imperiales, ni la demografía, ni la economía le permitieron crear una sociedad estable, rica y urbana en la que tuvieran terreno de asentamiento esas actividades.[31] Hubo en Cuba muy pocas excepciones a esta regla aunque ya en el Siglo XVII se escribió *Espejo de Paciencia* (1608) de Silvestre de Balboa y Troya. En este poema épico se narra el rescate del obispo fray Juan de las Cabezas y Altamirano y la muerte del pirata Gilberto Girón a manos del negro Salvador Golomón, héroe del suceso que motiva el poema. Este texto es la primera obra que registra la literatura de la Isla, composición que curiosamente ofrecía características que la diferenciaban del resto de la literatura en lengua española de la época. En ese primer poema además de mostrarse la presencia del contrabando en la Isla se destaca la esclavitud en la región de Bayamo y se presenta por primera vez un personaje negro, un esclavo como héroe central de los acontecimientos a quien el poeta ensalza sin reservas, con gran elocuencia y dignidad. El autor se lamenta del injusto estado del héroe y pide su liberación para después prodigarle con justicia merecidos elogios diciéndole, "hijo de Golomón, viejo prudente" pues es quien da muerte al pirata Gilberto Girón.

Casi dos siglos después de haber aparecido el sujeto negro como personaje en el primer texto de la literatura cubana, se produce el despegue de la economía de plantaciones en el siglo

---

31 Según Eduardo Torres-Cuevas La Habana lo logra a mediados del siglo XVIII al llegar a ser la tercera urbe y el primer puerto del Nuevo Mundo con una activa y bulliciosa vida portuaria y comercial y crear instituciones culturales como la Real y Pontificia Universidad de San Jerónimo de La Habana en1728 (95).

XVIII y llega a Cuba una enorme cantidad de africanos. Para esta fecha la cultura criolla de la Isla tenía casi trescientos años y en las letras el negro continuaba en casi total anonimato. A partir de la toma de La Habana por los ingleses (1762), se produce un movimiento de transformaciones estructurales que acentuó las tendencias que darían auge a la sociedad esclavista. Pero aún así el negro continúa sin reaparecer como tema, figura o personaje en ninguna obra literaria y tampoco, según José A. Fernández de Castro en *Temas negros en las letras de Cuba 1608-1935* (1934) en los anales de la época colonial se recogen nombres de poetas negros hasta finales de ese siglo XVIII (22). Cabe observar que dentro de la tradición oral sí se habían conservado algunas letrillas y cantos de origen africano recogidos por algunos intelectuales interesados e impresos después por Ramón Guirao en su *Órbita de la poesía afrocubana* (1938).

Fue con la presencia del cuadro de costumbre,[32] que reaparece en Cuba la figura y personaje del negro de una manera significativa. Esta manifestación literaria tuvo una relación directa con el desarrollo de las publicaciones periódicas del siglo XVIII. El artículo de costumbres, crónica de nota pintoresca e intención moralizante, sirvió en Cuba como una forma de expresión al enfoque reformista de la realidad; así, las soluciones a los problemas de la isla se desprenden de las reformas morales y educacionales propuestas muchas veces en ellos. El

---

32 Subgénero propio de la literatura costumbrista en la que se da especial atención al retrato de las costumbres y modos de vida que son características de una región o país. En ella se describen tipos populares y actitudes, comportamientos, valores y hábitos comunes a una profesión, región o clase por medio de la descripción, con frecuencia satírica o nostálgica, a veces con un breve pretexto narrativo, de los ambientes, costumbres, vestidos, fiestas, diversiones, tradiciones, oficios y tipos representativos de una sociedad.

desarrollo del artículo de costumbre contribuyó entonces a resaltar valores, eliminar errores y vicios y a promover el auto-reconocimiento de una conciencia nacional en formación. Muchos autores escribieron estos artículos de costumbres durante esta época. En su gran mayoría escribieron sobre La Habana, a excepción de "El Lugareño", Gaspar Betancourt Cisneros (1803-1866), quien algunas veces plasmó según su gusto temas locales de Camagüey. Lo más destacado en todos ellos fueron las características que luego identificarían a los cubanos.

Dentro de la prensa escrita de la época fueron el *Papel Periódico de la Havana* (1790)[33] y *El Regañón de la Habana* (1800),[34] las dos publicaciones de las cuales partió toda la narrativa costumbrista posterior. Fue dentro del *Papel Periódico* que se encuentra un artículo fechado el 5 de mayo de 1791 del presbítero José Joaquín Caballero (1762-1835),[35] bajo el seudónimo de "El amigo de los negros" donde se hace referencia al negro al plantearse la necesidad de un mejor tratamiento a los "siervos" y también se solicita la supresión de los calabozos, para evitar que los esclavos mueran encerrados en esos locales. En Caballero la actitud crítica ante el sistema de esclavitud en las plantaciones, muestra un profundo trasfondo ético-cristiano. En dicho artículo dirigido a los "Nobilísimos Cosecheros de Azúcar, Señores Amos de Ingenios, mis Predilectos

---

33 Primera publicación periódica de la Isla sin carácter oficial, fundada por el gobernador Luis de las Casas y de algunos patricios cubanos que se sirvieron de él para expresar sus ideales de reformismo.

34 Publicado en la Imprenta del Gobierno y fundado por el periodista Buenaventura Pascual Ferrer (1772-1851) escritor chispeante y de agudo sentido crítico. En la literatura se le conoce con el nombre de Ventura ya que con tal firmaba, pero su verdadero nombre de bautizo era Buenaventura. Usó los seudónimos El asesor del Tribunal, El Bachiller Blictiri, Bernardo Philoletes, El Tío Tabares, y otros.

35 Escritor y filósofo cubano, fue uno de los más importantes representantes de la Ilustración Reformista criolla de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, movimiento de ideas vinculado al acelerado desarrollo azucarero de la época que inició la reforma de los estudios filosóficos en Cuba.

Paisanos", se muestra la habilidad del autor para moverse en un terreno tan escabroso. El texto es una pieza en la que se hacen evidentes las dificultades de emitir una propuesta sobre este tema. Este artículo y muchos de los escritos por Caballero sobre la esclavitud, parecen ser un intento de conciliar la esclavitud patriarcal criolla con la situación impuesta en las grandes dotaciones de esclavos, a través de la propugnación de una actitud humanitaria hacia el esclavo, incompatible con la naturaleza del sistema de la plantación. Caballero califica a la esclavitud como "la mayor maldad civil que han cometido los hombres" y les recuerda a los esclavistas que "en nuestros ingenios hay unos calabozos, y en ellos un cepo donde ponen a los negros de prisiones para que pasen la noche, y evitar por este medio su fuga" (3-9). La actitud de Caballero ante el fenómeno de la esclavitud siempre se movió entre incongruencias aparentes y reales: éticamente condenable, la esclavitud era un hecho, un mal necesario -opinión reiterada hasta el cansancio por los esclavistas cubanos- del que depende la agricultura -entiéndase la producción azucarera- y el progreso de la Isla. Se podía aspirar únicamente a mejorar las condiciones de vida de las dotaciones de esclavos, con lo cual se beneficiaban también los hacendados. El humanitarismo de Caballero no encuentra -no era posible encontrarlo- en la práctica, una expresión fuera de los marcos de una vocación de caridad. Es, si pudiera haberlo, el humanitarismo esclavista -aunque sincero humanitarismo- del amigo de los esclavos (Leiva 81).

Otra noticia de interés ocurre un año más tarde, en 1792, cuando don Luis de las Casas (1745-1800), gobernador de Cuba en el Bando de Buen Gobierno menciona a los negros. En este caso fue sólo para prohibirles rigurosamente sus bailes y fiestas en ocasión de velorios de "grandes y chicos" (Fernández de Castro 25). La prosa de ficción ocupa un lugar secundario en el *Papel Periódico.* En ese mismo año de 1792 se publican algunos otros artículos en los que lo

irracional y lo onírico están presentes como se muestra en “Raro ejemplo de un sonámbulo” y la “Noticia extraña de una mujer moza que envejeció pronto, y volvió a rejuvenecer”. Estos textos enseñan algunos métodos fantásticos usados por sus anónimos autores para entretener a los soñadores de la Isla.

En el año 1797 aparece en la *Imprenta de Boloña* la *Explicación de la doctrina cristiana. Acomodada a la capacidad de los negros bozales*[36] del presbítero Nicolás Duque de Estrada, un verdadero manual de instrucción para los clérigos que atendían a los esclavos cubanos. Esta obra, según Bachiller y Morales, estaba redactada con explicaciones en un lenguaje fonéticamente similar al español que hablaban los negros recién traídos de África, cuya conversión al catolicismo se trataba de obtener de la manera más rápida posible. El texto se debió al proceso que tenía lugar en el interior de la Iglesia, ante un problema ético como el mantenimiento de la esclavitud.

A fines del siglo XVIII aparece el *Testamento de D. Jacinto Joséf Pita* del presbítero Rafael Velásquez.[37] Esta obra se destaca en primer lugar por no tener el sello académico de la

---

36 El texto escrito hace más de dos siglos para enseñar el cristianismo a los esclavos fue el intento de un cura cubano de adecuar la doctrina cristiana, a los esclavos que llegaban al país y todavía no hablaban el castellano o lo hablaban muy mal, como con “un bozal en la boca”, de ahí el nombre de negros “bozales”. Aunque el presbítero Duque de Estrada no denigra del negro en su Catecismo, hay que destacar que lo que predica, bajo el manto de la prédica cristiana, es una doctrina de sumisión absoluta del esclavo. Para más información ver: *Explicación de la doctrina cristiana. Acomodada a la capacidad de los negros bozales*. La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 2006.

37 La obra según José A Escoto fue escrita entre 1762-1793. Para más información ver José A. Escoto “Una obra inédita de la literatura cubana del siglo XVIII”, en *Revista histórica, crítica y bibliográfica de la literatura cubana* (236-237). También Enrique Sainz lo comenta en *La literatura cubana de 1700 -1740*.

época, y en segundo, por ser su personaje principal un mulato zapatero, con perfiles picarescos y aficionado a las letras. El encuentro del protagonista con otros dos personajes dará lugar a una conversación que muestra todo un cuadro de costumbres de La Habana en el siglo XVIII. En la obra el lenguaje lleno de latines puesto en boca del mulato será un antecedente del negrito catedrático[38] del siglo XIX. Tenemos, pues, que en este primer periodo de las letras en Cuba, el negro – salvo los antecedentes citados –, a pesar de integrar casi una tercera parte de la población de Cuba, no presenta vestigios importantes de su existencia como personaje dentro de la literatura de la época.

En la década de 1830-40 sobreviene el verdadero despliegue del costumbrismo literario cubano.[39] Los periódicos y revistas llenan sus páginas con escenas llenas de color local, con el localismo de sus tipos, con costumbres y formas de hablar, donde se hacía énfasis en el objeto de lo pintoresco y de lo más representativo; se incluían además ciertas sátiras y crítica sociales con intención de cambiar o reformar, y a la vez mostrar los ámbitos políticos y sociales. En estos

---

38 El negro catedrático fue un personaje tipo que nació en el teatro bufo cubano en el siglo XIX. La fecha asumida de su nacimiento es el 31 de mayo de 1868, día en que el actor y escritor Francisco Fernández estrenó en el Teatro Villanueva la primera de una trilogía que llamó *Los negros catedráticos,* pieza que él mismo representó haciendo el papel protagónico de Aniceto.

39 El costumbrismo que también se acentúa en lo particular y en lo pintoresco y que muestra una reproducción casi fotográfica de la realidad en la que se incluían escenas muy crudas y poseía además un lenguaje vulgar y rudo y a veces hasta soez tenía en Cuba en el negro un motivo singular como figura y personaje. Esta peculiar manifestación literaria que resaltó prolíficamente en las letras españolas e hispanoamericanas en el siglo XIX, es un polémico género literario que comparte su fecundidad con una gran diversidad de criterios en cuanto a su definición. Veáse entre otros a: Salvador Bueno. *Policromía y sabor de los costumbristas cubanos* (11 y 14), Evaristo Correa Calderón. *Introducción a Costumbrista españoles* (XI), Raquel Chang-Rodríguez. *Voces de Hispanoamérica* (616), Orlando Gómez Gil. *Historia crítica de la literartura hispanoamericana* (344) y Gonzalo Martín Vivaldi. Géneros periodísticos (203).

momentos el costumbrismo entregaba un fresco animadísimo de la vida colonial donde la figura del negro era un elemento digno de ser mostrado. Pero ¿Cómo se veía al negro en la prosa costumbrista? Por lo general la presencia del sujeto negro aparecía muy estereotipado y con la marca negativa impuesta por el prejuicio de la época.[40]

Varios artículos mostraban la corrupción de la sociedad cubana y eso comprometía seriamente la estabilidad social de la Isla. Para Marta Silvia Escalona Sánchez las décadas del 30 y 40 del siglo XIX fueron turbulentas socialmente y la evidente inquietud en la población negra reafirmó el miedo de los blancos a un estallido social (309). Una muestra de este temor fue la propuesta, por parte de la Capitanía General, de publicar una circular en la cual se denunciaba el continuado uso de armas prohibidas por negros y mulatos; la cual dejó bien claro que, para la gente de color todas las armas eran prohibidas y quienes las portaran serían conceptuados como delincuentes. En ese contexto cualquiera era potencialmente peligroso para el equilibrio de la Isla; sin embargo, los blancos no se temían entre sí como temían a los negros. Este temor, fundado no solo en ejemplos exteriores sino en una realidad concreta de marginalidad, se reflejó muy claramente en la literatura, donde los negros y mulatos resultaron ridiculizados, cuestionados en los más disímiles aspectos de su vida, incluyendo su capacidad para formar familias con valores socialmente positivos.

---

40 Es natural que el negro que aparece en estos cuadros de costumbres dirigidos a un público blanco estuvieran llenos de los prejuicios propios de esa clase. Casi nunca hay saña en ellos, sino más bien desdén o menosprecio de lo que consideraban inferior. En el mejor de los casos, priva una actitud paternalista de quienes miran desde una posición de superioridad en su clemencia. Los negros de estos artículos por regla general eran vagos, deshonestos, no educados y mal portados, o sea la cara opuesta de la población blanca. De ahí la representación de los mismos como: el negro hampón, el pillo, el ignorante, la mulata haragana, pretenciosa e interesada, la mulata de rumbo, el ridículo negro "catedrático' y cuando no visto como brujos o ñáñigos.

Entre los escritores costumbrista cubanos José Victoriano Betancourt (1813-1875) destaca por sus artículos aparecidos en periódicos como *El Almendares* (1853), *Diario de la Habana* (1847) y *Cuba Literaria* (1861) entre otros. En Matanzas, a donde se trasladó en 1840, publicó los días 5 y 6 de octubre de 1842 en el periódico *La Aurora* su artículo "*El maestro Antonio"*, personaje a quien caracterizaba como: criollo de Maracaibo, carpintero de volantes, de raza africana, "padre de familia sin amor paternal y esposo sin cargas". Según Betancourt este hombre era el padre de "ocho criaturitas hambrientas y barrigonas que eran el terror del vecindario y de los perros". Varias características negativas resumidas del personaje además de la de mal padre son las de ser: vago, hipócrita, oportunista y vividor a costa de su esposa, quien "se industriaba de mil modos pero a duras penas alcanzaba la triste para rellenar la tripa del maestro Antonio". Finalmente cuando se refiere a la muerte por indigestión del personaje comenta: "así murió este original, dejando en el mundo centenares de copias blancas y prietas (se refiere a blancos y negros), que hacen el mismo papel que desempeñó en este valle de lágrimas el quietísimo y haraganísimo maestro Antonio" (1).

Pero no sólo en la literatura costumbrista se reflejaba, no siempre con la fidelidad debida, una realidad difícil, también en la imagen de las noticias oficiales, el negro era objeto de calificativos donde resaltaban los peores instintos del ser humano. Un ejemplo de ello es otra noticia extraída de la sección "Variedades" del periódico *Aurora* en el año 1840 sobre un suceso acontecido en Haití, relacionado con un mulato condenado a muerte por el asesinato de un comerciante. Los términos para describir al reo fueron: forzudo y feroz, atrevido, horrible, de sangre fría y monstruo feroz y detestable. El lugar de los sucesos y la personalidad criminal de

este mulato, vienen muy bien con la imagen terrorífica que de Haití, y los negros y mulatos, se fue fomentando en Cuba a lo largo del siglo XIX (Escalona Sánchez 311)

En otros artículos José Victoriano Betancourt muestra a uno de los personajes negros más característicos de la época: el negro curro. Por servirse de ellos para mostrar el tema del hampa negra, quizás fue Betancourt el costumbrita cubano que más atención dedicó a este singular personaje. Por sus páginas pasan los negros y mulatos del barrio del Manglar[41] en estampas como las tituladas: "Los negros del manglar", donde describe a estos negros que procedían de Andalucía, España, y fueron los primeros en asentarse en ese lugar; de ahí el apelativo de "curros",[42] y "El negro José del Rosario" donde reproduce el habla de los negros curros que habitaron el famoso barrio antes de su reducción a cenizas en 1812. Ambos artículos aparecieron en el periódico habanero *El Artista* en diciembre de 1848. Estos famosos negros en el primer tercio del siglo XIX, en pleno auge de la esclavitud en Cuba, se pavoneaban, libres por las calles de La Habana con su extravagante fisonomía de largos mechones de pasas trenzadas, dientes limados al estilo carabalí y vestidura no menos extrañas compuesta de camisa de estopilla bordada, calzones extremadamante ceñidos a la cintura y también anchísimos de piernas, zapato de cañamazo, sombrero de paja afarolado y gruesas argollas de oro en las orejas (Castellanos

41 Segmento del barrio de Jesús María, asiento preferido de los "negros curros" notorios por su fama de "buscavidas". En sus inicios se nombró con este nombre pues surgió sobre terreno anegadizo. Más tarde se llamó San José del Real Astillero debido al establecimiento de este último, en este barrio, en La Habana antigua de extramuros. En 1753 se autoriza la fabricación de una ermita denominada Jesús María y José. Esta iglesia fue la que dio al pueblo su nombre actual. Jesús María fue uno de los barrios más alegres de La Habana Colonial y pertenece a una de las zonas tradicionales de la capital, donde existía una cultura de barrio, matizada por la rumba y las comparsas, siendo algo propio del barrio la comparsa La Jardinera, que aún existe.

42 Negros que se diferenciaban del resto de los habitantes porque eran libres y vivían del robo, el pillaje y la prostitución; y se autotitulaban chéveres, es decir, guapos.

Cultura 4, 92).[43]

Miguel de Villa recoge en *Colección de Artículos: Tipos y Costumbres de la Isla de Cuba por los mejores autores de este género* (1881) un artículo de Enrique Fernández Carrillo titulado "El ñáñigo" en que se concentra en describir a los miembros de la Sociedad secreta Abakuá. El texto es una mezcla de aciertos y errores dirigido como "una carta cerrada y abierta" a Víctor Patricio Landaluce[44] donde le explica el carácter secreto de la secta e identifica el origen carabalí así como la naturaleza religiosa de la misma. Miguel de Villa curiosamente, la llamó "brujería" y aunque desconocía mucho de sus ritos para la época ofreció bastante información. En esta misma categoría escribe Carlos Noreña (1859-1916) "Los negros curros" y José E Triay (1844-1907) "El calesero" textos que revelan interés por el folclor con cierto sentido científico, verdaderos antecedentes de la línea investigativa que emprenderá un siglo después Fernando Ortiz (1881-1969) y sus discípulos.

Es en este siglo XIX con la aparición y asentamiento de una sociedad próspera y amiga del lujo que se puede mostrar de manera fehaciente una literatura cubana propiamente dicha, con temas propios, como el independentismo y el abolicionismo. Como hemos comentado el

---

43 Para un mejor conocimiento de los mismos, es imprescindible la lectura de la investigación socio-histórica realizada por Fernando Ortiz en *Los negros curros.*

44 Landaluce aparece al frente del costumbrismo. Él fue uno de sus litógrafos más importantes, y aunque nacido en Bilbao en 1831, desarrolló su obra en esta tierra antillana. Como caricaturista fue creador del primer personaje de Liborio, el cual según algunos autores es un buen ejemplo del símbolo infortunado del pueblo cubano. Muchas veces lo que hizo con su obra fue caricaturizar al pueblo cubano y, en ocasiones, ridiculizarlo., pero también hay que tenerlo en cuenta como iniciador de una de las características que más identifica a los cubanos, el sentido del humor.

costumbrismo, producto de corrientes neoclásicas con ímpetus románticos, tuvo en este siglo su etapa de mayor florecimiento fue también en este siglo que el propio interés por captar los contextos espaciales, las costumbres y los tipos humanos peculiares condujo a varios autores a una literatura de acento realista. Muchos de los escritores que cultivaron el relato breve lo hicieron desde concepciones cercanas a las del cuento tradicional o lo subordinaron a la novelística. Estos relatos revelan una gran opacidad, una laxa estructura, ocasionada acaso por la imprecisión de sus límites (Bueno Salvador, *De Merlin*, 66). Ejemplos de los esfuerzos narrativos durante esta época de auge del romanticismo, del realismo y del costumbrismo son los relatos de Ramón de Palma (1812-1860) José Victoriano Betancourt (1813-1875), Cirilo Villaverde (1812-1894) y Suárez y Romero (1818 -1878) entre otros, pero ninguno de ellos destaca la figura del negro con alguna importancia.

Por aquellos años se producen una serie de acontecimientos que repercuten favorablemente en Cuba, por ejemplo: la pérdida del continente americano por la corona española y con ellos la llegada a Cuba de miles de exilados monárquicos que en su regreso hacia España se quedaron en la Isla; las consecuencias de la revolución de Haití que lleva a la provincia de Oriente a numerosos fugitivos franceses que impulsan la explotación azucarera; además de la realización de una importación de esclavos, masiva por primera vez y finalmente la riqueza producida por el azúcar que hace que en menos de dos generaciones la isla de Cuba produzca para la corona tantas rentas como todo el continente sudamericano antes de las guerras de independencia. Todos estos hechos hicieron de la Cuba del siglo XIX una sociedad interesante para estudiarla, sentirla y mostrarla en una producción de obras propiamente artísticas con méritos perdurables.

Es precisamente en este siglo XIX cuando en Cuba se forjan los proyectos nacionales en la antesala de la Independencia y donde la preocupación por el hombre de color no se limitó sólo a lo simplemente literario, ya que su situación fue también objeto de acuciosas investigaciones sociológicas e históricas. Es precisamente en este siglo decimonónico que encontramos al sociólogo, pensador, historiador y economista cubano José Antonio Saco (1797-1879), una de las figuras más representativas de la cultura cubana, [45] quien con su obra influyó notablemente en el desarrollo de las ideas estéticas y sociales en la Isla. En el año 1832 publica en la *Revista Bimestre Cubana* un ensayo dedicado a la esclavitud en Brasil que Antonio Benítez Rojo define como el instante que en Cuba aparece "de manera clara y consciente, la profesión de escritor (*Azúcar /poder / literatura* 207).

> No conozco ningún texto anterior a este, en el caso de Cuba, en el cual un autor intente erigirse en conciencia crítica de la sociedad del momento a título de ejercer la 'noble misión de escritores'… Es esta madurez intelectual la que hace al grupo habanero fundar su estrategia reformista no en la acción política, económica o social, sino en lo que no encuentro mejor modo de llamar que la conspiración del texto (208).

La figura de José Antonio Saco influenciado por su maestro Félix Varela se identifica ideológicamente por la asunción más o menos crítica de las ideas de la ilustración, el enciclopedismo y el utilitarismo inglés; por su oposición a la escolástica y al espiritualismo ecléctico francés; por el liberalismo económico y político; por la insistencia en los valores

---

45 Publicó obras valiosas que han pasado a formar parte de la historiografía cubana, entre ellas pueden mencionarse: *Memoria sobre la vagancia en la isla de Cuba* (1831); *Paralelo entre la isla de Cuba y algunas colonias inglesas* (1837); *Historia de la esclavitud desde los tiempos más remotos hasta nuestros días* (1875); e *Historia de la esclavitud de la raza africana en el Nuevo Mundo y en especial en los países américo-hispanos* (1879). Además colaboró con numerosos periódicos y revistas, tanto en Cuba como en el extranjero. Fue Socio Corresponsal del Liceo de Matanzas, Socio Honorario del Ateneo Democrático Cubano de Nueva York, así como Miembro de Mérito de la Sociedad Económica de Amigos del País y de la Real Academia de Ciencias Médicas, Físicas y Naturales de La Habana.

patrióticos y por la conciencia de la existencia de una nacionalidad cubana y el interés por su desarrollo y preservación.

> Tanto Saco como su maestro consideraban que los sentimientos patrióticos ocupaban un lugar cimero entre las virtudes de los pueblos civilizados, e implicaban derechos y deberes individuales y sociales. Los intereses económicos y políticos y las normas morales que constituyen determinaciones del patriotismo, no tenían para Saco por qué contraponerse antagónicamente, si se partía del principio utilitarista que Varela le había enseñado, en el sentido de que lo bueno es lo útil para la mayoría. Por lo tanto Saco como Varela consideran la educación -la crítica social es parte de ella- y el trabajo útil al individuo y a la sociedad, como elementos capaces de transformar al hombre (Miranda Francisco, 110).

José Antonio Saco dedicó la última etapa de su vida a escribir su *Historia de la esclavitud.* Esta apareció en cinco volúmenes en 1875 y 1877, y allí realizó un singular estudio donde el hombre negro fue objeto de activas investigaciones comparativas, sociológicas e históricas. Saco, con la redacción de esta historia de la esclavitud logró hacer una revisión a nivel universal que pormenorizaba esa problemática. Él analizó fundamentalmente las aristas económicas y a través de ellas hizo referencias a los aspectos psicosociales del sistema esclavista y su criterio fue condenatorio al sistema en su conjunto. También analizó el proceso de desarrollo del mismo, partiendo preferencialmente de su forma clásica en el mundo antiguo, por lo que la referencia que hace a la Isla de Cuba es sólo indirecta.[46] A pesar de esto Saco con su análisis influye notablemente en los abolicionistas cubanos, pues a partir de sus enseñanzas, llega a ser en el gran teórico de la supresión de la esclavitud. Hecho que lo convierte en la matriz formativa de la

---

46 Saco basó su texto en dos ideas claves: primero hizo una crítica a los filósofos griegos, en especial a Aristóteles, los epicureístas y los estoicos y de manera consecuente con ello, contradijo sus altos principios morales y éticos a la hora de abordar la problemática de la esclavitud ya que el sistema degradaba a poseedores y poseídos; en segundo lugar planteó las condiciones de existencia del esclavo como origen de los vicios del propio sistema y a la aparente ausencia de los verdaderos valores humanos del esclavista.

novela abolicionista cubana,[47] verdadera narración de las costumbres del siglo XIX, que retrataba los horrores de la esclavitud y ponía de relieve la maldad de los amos explotadores. Las ideas de Saco repercutieron en la tertulia delmontina donde se difundía un modelo de nacionalismo cubano, expresado a través de una literatura costumbrista y comenzaba a plantearse el independentismo y el abolicionismo sobre todo. Esas ideas abolicionistas debatidas en conjunto integraron, asimismo, un programa gradual de descolonización basado en dos puntos esenciales: primero abolición de la trata y segundo el fomento de la emigración blanca.[48] Hay que destacar que en Cuba, gran parte de los mitos asociados con la raza negra parten de estas narraciones antiesclavistas del siglo XIX, donde hay una intención obvia por incorporar al sector negro dentro del proyecto nacional/literario (Rosell 11). Para Antonio Benítez Rojo, la novela juega un papel fundacional en el discurso del nacionalismo hispanoamericano, ya que sirvió como vehículo retórico para integrar los elementos heterogéneos que pugnan por expresarse en medio de los múltiples proyectos forjados antes y después de la Independencia (*Nacionalismo* 187-189). En Cuba los escritores que prefirieron el relato breve durante el siglo XIX todavía

---

47 Especie de narrativa singular elaborada por los intelectuales cubanos que fue parte de un programa reformista que se inclinaba hacia la definitiva desaparición de la abominable institución de la esclavitud.

48 Estas ideas eran verificable en un conjunto de textos que denunciaban el ocio y la relajación y pregonaban la imperiosa necesidad de un cambio. Saco y Del Monte serán entonces las figuras bases en la elaboración de ese ideario y en el impulso dado a la creación literaria que harán posible el surgimiento de esta narrativa. Su peculiaridad reside en el tratamiento moral de las costumbres cubanas, en su intento de reflejar la problemática nacional para el mejoramiento de la sociedad. Sus limitaciones provienen del hecho de que el ideario reformista, si bien favorable a la raza negra en la medida en que propone la abolición de la esclavitud, contribuye sin embargo a fijar el mito de su inferioridad. No podemos dejar de advertir las concepciones discriminatorias que albergan las propuestas de fomento de la emigración blanca, sustentadas en la opinión condenatoria de la amalgama.

estaban muy apegados a las concepciones del cuento tradicional. Según Salvador Bueno estas piezas narrativas.

> ...subordinaban su creación al mundo de la novelística y revelaban una gran opacidad, una laxa estructura, ocasionada a caso por la imprecisión de sus límites, a la indefinición en cuanto a lo que era en realidad el cuento literario y confundían el cuento con la leyenda,la tradición y el cuadro de costumbres (*De Merlín*, 66).

Debemos destacar que desde los inicios de esta narrativa breve a fines de 1830 hasta 1844, el año en que se desata la horrible represión motivada por la "Conspiración de la Escalera" el negro aparece en ella. Como ejemplos de ese tipo narrativo tenemos a: *Una pascua en San Marcos* (1838)de Ramón de Palma (1812-1860), *El Ranchador* (1856) de Pedro Morrillas (1803-1881) y *El Niño Fernando* (1838) de Félix Tanco (1797-1871), cuyo primer título fue el de *Petrona y Rosalía* y que debía integrar una serie de cuadros de costumbres[49] que llevarían por título "*Escenas de la vida privada en la isla de Cuba*"; sin embargo, la analizaré más adelante como parte de la novela abolicionista cubana por su estrecha relación con ellas.

Una pascua en San Marcos(1838) no es ni una novela breve ni un cuento largo, sino una especie de texto a medio camino entre ambas formas narrativas. Es un drama pasional que resulta un cuadro animado y real de las temporadas campestres con que las familias acomodadas salían celebrar los días festivos. Su asunto, poco complicado gira en torno a las aventuras donjuanescas

---

49 Estos cuadros de costumbres incluirían además de "El niño Fernando" "El hombre misterioso", "Francisco" y "Los bandoleros". La fecha de su elaboración surge de la correspondencia con Del Monte recogida en el *Centón Epistolario de Domingo del Monte,* carta fechada el 27 de junio de 1840. La antología de Salvador Bueno *Cuentos cubanos del siglo XIX*, reproduce la narración completa bajo el título de *Petrona y Rosalía* (103-131).

.

de Claudio, joven calavera y supuesto pretendiente de Aurora a quien seduce y abandona en su hacienda de San Marcos para luego cortejar a Rosa una mujer casada de la sociedad habanera, a quien salva la vida en un paseo a caballo. No obstante su estructura endeble el texto logra captar el color local por la evocación costumbrista que se realiza y por hacer uso del habla sencilla del pueblo cubano que es cultivada por los personajes negros incorporados al texto, como lo son la esclava celestinesca y el guardiero viejo o el calesero Claudio. Estos personajes aunque sin ningún intento de penetración sicológica son utilizados de manera secundaria por su autor como factor indispensable para reflejar de manera verídica el mundo que retrata. Aunque en realidad el papel protagónico lo llevan personajes blancos de la aristrocracia. Este hecho motiva a Félix Tanco Bosmeniel a hacer una fuerte crítica a la obra y a su autor ante la ausencia de la raza negra como centro del entramado narrativo. Sus ideas sobre esta omisión las plasmó en la correspondencia que sostuvo con Domingo Del Monte entre 1823 y 1843. En ese epistolario se observa la decidida posición que había tomado ante la vacuidad cultural y la corrupción moral, producto de una sociedad envilecida donde "foro, juego, esclavos, trata, contribuciones" eran parte de la vida diaria. Además, indignado por el tipo de ficción que autores como de Palma y Villaverde habían empezado a publicar e imbuido dentro del concepto de verdad que debía de representarse a través de la novela, expresó:

> En la advertencia preliminar que le he puesto (a Petrona y Rosalía), explico mi parecer sobre cómo deben escribirse novelas (...) o dramas, so pena de no pintar lo que somos: digo que es preciso presentar los contrastes de los dos colores de nuestra población; los negros y los blancos trabajándose mutuamente, pervirtiéndose hasta en lo más indiferente de la vida, de tal manera que en los blancos se ve a los negros, y en los negros a los blancos. Hasta ahora, parece que se ha tenido y se tiene miedo, o se tiene escrúpulo o asco de presentar a los negros en la escena o en la novela junto con los primeros, así como se presentan en los padrones, y como si no estuviésemos en la

> realidad, no ya juntos sino injertados, amalgamados como cualquier confección farmacéutica (20 de agosto de 1838).
>
> (...) quiero que me entienda, que mi estilo así en esta novela como en la primera, es harto desaliñado, y comunísimo, lo cual es calculado adrede, para darla tal aire de verdad a lo que digo que parezca la relación de un proceso, o de un hombre y no literato, que está refiriendo hechos verdaderos. (...) las descripciones de la naturaleza (...) las haré cuando las exijan las circunstancias, cuando el asunto las pida, sin que parezcan forzadas (8 de septiembre de 1838) (Del Monte 113- 116).

Por su parte Pedro J. Morrillas (1803-1881) representó el tema de "El Ranchador".[50] En este relato escrito desde 1839 pero publicado en 1856 se muestra al mercenario al servicio de los esclavistas cuyo trabajo era capturar a los negros esclavos en fuga y devolverlos a sus amos. El texto desarrolló su acción en Vuelta Abajo y develó, para la sociedad esclavista de la época, el tipo de alimentación, las costumbres y creencias del cimarrón apalencado a quien (y este resulta uno de los aportes más significativos de la obra) reconoció su fuerza física y valor en el combate. La narración está dividida en siete cortos capítulos. No obstante, el relato se centra en realidad en tres escenas narrativas contadas por dos voces alternas: una la de un jinete que atraviesa los campos "camino de Vueltabajo" reflexionando sobre los problemas que encuentra. Este narrador, una especie de "alter ego" del autor, relata la historia de un guajiro que encuentra en su camino. Este es Valentín Páez, el Ranchador quien le cuenta su historia. En el preciso momento en que el ranchador cuenta su historia se da cuenta de que hay cimarrones en las cercanías y decide atacarlos. Cuando el jinete vuelve a tomar la palabra cuenta horrorizado cómo los perros de presa de Valentín Páez despedazan a los negros y sin poder hacer nada, se aleja maldiciendo en silencio el odioso destino de su patria. En este texto el propósito del autor es evidente: condenar

---

50 Morrillas prefiere usar este término aunque en la literatura de época es más corriente encontrar la variante "rancheador".

el régimen esclavista. Es una obra narrativa de tesis donde el esclavo desempeña un papel central al mostrar su martirio a través de un retrato descarnadamente naturalista que evidencia la orientación abolicionista del texto.

Como hemos podido apreciar la literatura fue el medio que mostró de manera más directa el sentimiento antiesclavista. Este hecho durará desde la primera década del siglo XIX hasta fines del mismo, cuando la trata esclavista fue liquidada. Varios fueron los géneros literarios que tocaron el tema, pero ninguno mostró su repudio al sistema esclavista con tanto vigor como la novela. Tenía razón Salvador Bueno cuando dijo que toda Cuba está en su novela.

> Los temas que aparecen en nuestra novela están ligados a la misma fisonomía de nuestro pueblo, a su devenir histórico. Aunque los temas literarios de tipo universal –el amor, la muerte, la soledad, etc.- surgen en la novela cubana, mayor persistencia y carácter propio, revelan otros más arraigados a esta tierra, influidos por las circunstancias históricas y políticas. Algunos de estos temas –enlazados con su contorno-, desaparecen por un tiempo y vuelven a emerger en etapas posteriores. Cada época histórica influye con sus preocupaciones sobre el novelista cubano, en forma absorbente. La temática narrativa en Cuba está entrelazada estrechamente con el devenir nacional. Le sirve de espejo. Conforma un método de conocimiento de nuestra existencia nacional (*Historia* 277).

Por su parte Enriqueta Morilla Ventura resume de manera muy ajustada el programa de la novela antiesclavista cubana cuando escribió:

> Podemos decir que los novelistas cubanos que trataron el tema de la esclavitud elaboraron un proyecto literario en el cual se exageran los vicios de la clase esclavista, se otorga énfasis al carácter noble del esclavo y al inhumano del amo. Su núcleo narrativo reside en el antagonismo de los grupos raciales, y en la sanción implícita de la mezcla de razas, lo cual se patentiza en la censura de las relaciones entre el amo blanco y la esclava negra o mulata, estructuradoras de los melodramas que las integran (60).

Juan Francisco Manzano (1797?-1854) con *Autobiografía de un esclavo* (1835), inició la narrativa antiesclavista en Cuba, y además proporciona el primer texto escrito por un esclavo

dentro de la literatura cubana. La obra escrita a instancia de Domingo del Monte es un testimonio redactado robándole horas a su servicio como esclavo, en medio de enormes limitaciones y a la espera de recibir inhumanos castigos. Este texto escrito por encargo es una especie de contrato entre Domingo del Monte y su autor: fue útil al primero por el valor instrumental del texto a la causa antiesclavista y también al segundo por poder conseguir a cambio su manumisión y la fama. De la misma manera, otras dos novelas antiesclavistas tuvieron su origen en la tertulia de Domingo del Monte: *Escenas de la vida privada en la isla de Cuba*, de Félix Tanco Bosmeniel (1797-1871) y *Francisco* (1880) de Anselmo Suárez y Romero (1818-1878). La primera conocida por *Petrona y Rosalía* escrita en 1838 permaneció inédita hasta 1925 cuando se publicó en la revista *Cuba contemporánea*. El texto es interesante por su trama y también porque constituye un directo antecedente de *Cecilia Valdés*, novela con la que culmina la narrativa cubana sobre el tema de la esclavitud. En *Petrona y Rosalía*, la esclava Petrona es violada por su patrón blanco perteneciente a una rica y noble familia de La Habana. Cuando su esposa descubre el embarazo de la negra, ignorando quién es el padre, la castiga y la manda al ingenio, donde lleva una vida miserable. De la violación nace la mulata Rosalía; ésta después llega a ser una atractiva joven y la llevan a servir a la casa de la familia en la ciudad. Allí sufre el abuso sexual del hijo de familia, su medio hermano. Se repite el mismo ciclo de la madre: embarazada es enviada al ingenio y muere durante el parto junto a su hijo. Por su parte la novela *Francisco*, cuyo subtítulo, no exento de sarcasmo *El ingenio o las delicias del campo* (1838), fue publicada por la Sociedad Antiesclavista de Londres (en inglés) en 1840 y en español en New York en 1880 después de la muerte de su autor, la misma fue escrita para promover un sentimiento de repugnancia contra los horrores de la esclavitud. En la novela Suárez y Romero

efectúa una detallada descripción del trato recibido por los negros esclavos y se ocupa de sus costumbres, incluyendo algunos de los ritos de las diferentes religiones africanas. Dentro de la novela abolicionista o antiesclavista, verdadera narración de las costumbres del siglo XIX, donde se retratan los horrores de la esclavitud y se pone de relieve la maldad de los amos explotadores, salieron novelas como *Sab* (1841) que aborda el tema de la esclavitud y plantea una crítica bastante abierta del sistema que lo engendra. Por ello las autoridades coloniales no permitieron la entrada a la Isla del libro publicado en Madrid sin embargo, la obra circuló clandestinamente en Cuba. *Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), puede ubicarse dentro del romanticismo. No obstante el rigor con que se muestra el hostigamiento y el maltrato de los esclavos y la categoría moral que confiere al mulato protagonista, capaz de dignidad y sacrificios, la sitúan como pionera de la narrativa cubana que proclamaba cierta igualdad entre las razas (Cabrera, Rosa 294) y la única novela del ciclo que trata la problemática de la esclavitud vinculada centralmente a la problemática femenina, no porque su protagonista sea una mujer sino porque a partir de la relación contradictoria esclavo-sociedad se propicia la reflexión sobre la condición social femenina.

Cecilia Valdés de Cirilo Villaverde (1812-1894) está considerada como la más valiosa novela cubana del siglo XIX. La primera versión apareció en La Habana en 1839 y la segunda y definitiva en New York en 1882. La narración es un vívido retrato de las clases y las luchas políticas de Cuba en la primera mitad de ese siglo XIX; a su vez, es una verdadera brújula que guía al lector para captar las imágenes convulsas de una sociedad en busca de su propia identidad (Bueno, *Ensayo* 163). Se la considera como una novela antiesclavista, pero en realidad Villaverde no se limitó a enfocar el fenómeno de la esclavitud: abarcó toda la sociedad en la cual

se apoyaba en dicho sistema; por ello *Cecilia Valdés* logró ser, además, una lúcida crítica del régimen colonial y de la sociedad de la época. Se nutrió de los relatos antiesclavistas breves como *Petrona y Rosalía* de Félix Tanco y de la novela *Francisco* de Anselmo Suárez y Romero (Bueno, *La narrativa* 173).

Estas obras las escribieron blancos que se preocupaban de la situación del negro en Cuba. Esto es así incluso en el *Francisco* (1873) de Antonio Zambrana. En ella el autor parece comprender la mentalidad del negro con mayor sutileza que Suárez y Romero al no presentar a sus personajes de origen africano con psicología de blancos (Coulthard 63). En las novelas citadas, el sexo y la raza contribuyen a configurar los discursos sobre el poder. A ellos podemos apelar a la hora de analizar las imágenes por medio de las cuales se representa a las mujeres negras y mulatas. Estas imágenes juegan un importantísimo papel por ser construcciones culturales que tuvieron una función vital dentro de la institución antiesclavista de la época. Evidentemente, la mujer de ascendencia negra fue producto de una triple discriminación: por negra, esclava y mujer (Castañeda 142).

En este plano podemos encontrar, en primer lugar, que el uso del término negro tenía un valor peyorativo, asociado a lo feo, lo inferior y lo salvaje.[51] Como sabemos, en el momento en

---

51 El discurso habría que buscarlo en Aristóteles que expone una diferenciación corpórea vista desde la carencia de perfección y de la belleza de los esclavos: "los menos hermosos deben ser los esclavos de los otros; y esto es cierto, hablando del cuerpo, con más razón lo sería hablando del alma; pero es más difícil conocer la belleza del alma que la del cuerpo" Ver Aristóteles. *La política* (53). Este hecho convergerá después con conceptos religiosos para explicar el origen de algunas poblaciones desconocidas para occidente, por lo que se recurrirá a algunos episodios bíblicos donde estas poblaciones se les relaciona con las tribus descendientes de Noé y condenadas por este patriarca. Ver José Andrés Gallego y Jesús María García Añoveres. *La Iglesia y la esclavitud de los negros.* (61-62). Para René Depestre el vocablo nace a partir de que

que crece la trata esclavista los negros y mulatos ocuparon la posición más baja de las jerarquías sociales y el hombre de piel más oscura realizaba los trabajos más pesados. Como en esa sociedad el negro esclavo perdió su significación humana, no se consideraba necesario un trato diferente para el esclavo. El color negro no sólo estaba asociado a la fealdad sino también a la maldad. En segundo lugar, el sexo es placer y está relacionado con el cuerpo; los placeres son respuesta o alternativa a una relación sexual conseguida la mayoría de las veces por medio de la violación. Este discurso lo entiende Michel Foucault como "tecnología" de dominación en su *Historia de la Sexualidad* (1976). De esta misma manera, en las novelas abolicionistas, el poder y sus múltiples enunciados se fijan en la arena social y ya fijados rechazan otros acontecimientos posibles que no sean los de la imposición del poder propio del sistema colonial. Dentro de esa sociedad esclavista el poder ejercido sobre la mujer desde la conciencia del pecado original y de la mancha, va entonces a simbolizar la condición del cuerpo negro femenino: la esclava, en primer lugar, es convertida en una maquinaria reproductora para incrementar la cantidad de esclavos, sobre todo, durante la época en que se prohibió el tráfico de la trata negrera y el precio del esclavo importado superaba los costos de producir un esclavo en la propia finca (Moreno Fraginals, *El Ingenio* 2 41). En segundo lugar con la violación ejercida en el cuerpo y en el alma de la negra o la mulata por parte del amo o de su hijo, con o sin la promesa falsa de otorgarle la emancipación se puede hablar del ejercicio del poder como nos lo dice Michel Foucautl:

> …el alma (soberana sobre el cuerpo, sometida a Dios); la conciencia (soberana en el orden del juicio, sometida al orden de la verdad); el individuo (soberano titular de sus derechos, sometido a las leyes de la naturaleza o a las reglas de la sociedad); la libertad

---

el hombre de tez oscura es tratado como esclavo. Ver "Avant l'aventure de la traite négriere et de la colonisation, le mot nègre n'existait pas." (30).

> fundamental (interiormente soberana, exteriormente consentidora y "adaptada a su destino"). En suma, el humanismo es todo aquello, a través de lo cual se ha obstruido el deseo de poder en occidente. (*Microfísica*, 34).

En Cuba, como en Hispanoamérica, la Iglesia Católica y la figura inmaculada de María fueron un referente importante a la hora de crear y construir los significados y sentidos cotidianos del pecado y de la culpa asumida y sancionada por y sobre estas mujeres sometidas a la práctica de distorsionados contactos sexuales en el periodo esclavista. Estos significados vinieron de aquellos que fueron o se convirtieron, en agentes de control de las prácticas de sometimiento - subordinación de las mujeres frente a lo que debe ser "su natural disposición y entrega al otro". La práctica de estos contactos sexuales contribuyó de modo particular a la profundización de los prejuicios frente a la mujer negra.

Producto de la ideología esclavista, en la Isla de Cuba el matrimonio interracial se prohibió en 1810. La población blanca se opuso al matrimonio interracial porque éste amenazaba el orden esclavista en un doble sentido. Ponía en entredicho el "equilibrio social" y la seguridad pública fundada sobre la segregación de razas. También socavaba el honor, es decir, la pureza racial de las familias blancas como requisito privado de su preeminencia y relevancia pública (Stolcke 144). En aquellos tiempos el matrimonio era para la población blanca de clase alta, la norma formal entre iguales sociales; las relaciones sexuales extra-matrimoniales ocurrían entre desiguales. Por ello "las mujeres de color"[52] fueron doblemente víctimas, por su clase y por su raza. A su vez aquella sociedad desdeñaba a la mujer negra que se avenía a estas uniones extra-maritales por ser consideradas como faltas de decoro. Como producto se creó un discurso con

---

52 El término descriptivo "de color" fue el eufemismo que se empleó en Cuba para designar a la población cubana de origen africano.

una connotación peyorativa hacia la figura negra femenina, pues dentro del humanismo de Occidente donde el matrimonio es dogma sagrado, la mujer negra nunca pudo ser vista como verdadera madre y esposa y, mucho menos, servir como imagen de la esposa escogida que pudiera compararse a la que la Biblia llama la Madre de Dios.[53]

La mujer negra en Cuba tendrá que esperar hasta mucho después de 1605 para ver su figura en los altares incorporada al culto católico. En esta fecha se produce la aparición de la Virgen de la Caridad del Cobre, después patrona de Cuba. Este hecho ocurre luego que la Virgen sufriera un proceso de sincretismo dentro de su culto al articularse en la base de uno de sus tres significantes: el primero de ellos de procedencia aborigen (la deidad taína Atabey o Atabex), el segundo oriundo de Europa (la Virgen de Illescas) y finalmente el tercero venido de África, al que ella se vincula en la figura de Ochún.[54] Por eso como imagen refleja del sincrético símbolo que es el pueblo cubano, lo blanco fue puesto con la castellana imagen de la Caridad de Illescas, lo indígena lo agregó la antillana Atabey, y lo negro fue añadido con la africana Ochún (Arrom 211-212). Pero según Antonio Benitez Rojo la primitiva imagen encontrada que se veneró en el

---

53 Recordemos que María es llamada la Esposa del Espíritu, la llena de gracia, la que llamarán bienaventurada todas las naciones... y las negras sólo tienen una palabra que las une a María, madre y esposa perfecta, el sustantivo esclava, que la Virgen se impone como único título “aquí está la esclava del Señor”, en Lucas 1:38; y diez versos más adelante, en Lucas 1:48, se dice "la humilde esclava del señor.

54 Ochún /Oshun. Oricha mayor, Dueña a del amor, de la femineidad y del río. Es el símbolo de la coquetería, la gracia y la sexualidad femeninas. Mujer de Changó e íntima amiga de Eleguá que la protege. Siempre acompaña a Yemayá. Vive en el río y asiste a las gestantes y parturientas. Se le presenta como una mulata bella, simpática, buena bailadora, fiestera y eternamente alegre, con el persistente tintineo de sus campanillas. Es capaz de resolver tanto, como de provocar riñas entre los orichas y los hombres. En el dilogún habla en Oché (5), Unle (8), Ofún (10) y en Obbaramelli (6-6). Su color es el amarillo, pero también lo son los coralinos y el verde acua. Su día es el sábado y sus números son: 5, 10, 15 y 25 (Bolivar, *Los orichas* 116-117).

Cobre era ya un objeto sincrético, generado por dos estampas distintas que fueron a parar a los caciques de Cueiba y de Macaca para ser adoradas como Atabey y Nuestra Señora. Estos caciques vieron asombrados a su diosa madre del alimento, la progenitora de Yúcahu Bagua Maóroqui (dios de la yuca)[55] adorada como Nuestra Señora por aquellos hombres blancos barbudos, a quienes protegía de muertes, enfermedades y heridas (La isla, 29). Pero a esta imagen también se le agregó la vista por los negros esclavos de las minas del cobre que al obligado Ave María al verla pasar seguro dirían para sus adentro o murmurando "Ochún Yeyé". Pero en la imagen de la Virgen de la Caridad del Cobre, predominaron la de raíz católica y blanca convertida en la versión cubana de la Virgen María que es una virgen mestiza en la que se fusionan a simple vista sólo dos razas: la negra y la blanca.[56] Mezcla esta que se convierte en alegoría espiritual de la pretendida mujer criolla y a su vez en paradigma de la belleza de la mujer cubana.

Las razones que condujeron a los negros esclavos a transculturar sus creencias religiosas y enmascararlas tras la iconografía católica, encontraron asidero en la Virgen de Caridad del Cobre. De este modo pudieron redimensionar a su Ochún y venerarla. Así la diosa femenina por excelencia para los africanos y por lo tanto del amor en cualquiera de sus vertientes,[57] terminó

---

55 Juan José Arrom en un estudio lingüístico identifica dos denominaciones para un mismo dios: La primera: Yucahu-Bagua-Maórocoti, que vendría a significar: Espíritu de la Yuca y del Mar, Ser sin Antecesor Masculino. La segunda: Vucahuguamé, Señor Yucador. Ver: José Juan Arrom. *El mundo mitico de los taínos (Notas* sobre *el ser supremo)*.

56 Parece ser que la desaparición del significante indígena del tríptico original responde a la desaparición del aborigen antillano durante el primer siglo de la colonización.

57 Ochún Yeyé Moró (o Yeyé Kari) la prostituta perfumada, la más alegre, coqueta y disipada de todas. Continuamente está en juerga. Se pinta, se mira en el espejo, hasta con los muertos

siendo para los criollos una réplica en el cielo de la famosa "mulata de rumbo" del siglo pasado, cuyos mantones de burato, igual que la cinta que rozaba el pecho de Afrodita tenía el poder de alebrestar al más indiferente de los hombres (Cabrera, *Yemayá* 69). Ochun, Yeyé, "Cachita", la Caridad vino por lo tanto a justificar un nuevo estereotipo de belleza femenina en la que el ritmo, la magia y la sexualidad de la tradición africana están presentes. Pero en el fondo todas estas estereotipadas maneras de comportarse "la mulata de rumbo" contribuyeron de modo particular a la profundización de prejuicios racistas frente a la mujer negra catalogada desde entonces de inmoral y a la mulata de lujuriosa. Esta realidad forma parte central de las novelas *Petrona y Rosalía, Francisco* y *Cecilia Valdés*, mencionadas anteriormente.

---

coquetea. Ochún Kayode: Alegre, dispendiosa, servicial. Ochún Miwá: Ligera de cascos. Ochún Aña: La de los tambores. Aspectos serios de la diosa: teje mallas, jamos y cestos. Ochún Yumu: Vieja y sorda, fabrica jarros de barro. Es la más rica de todas. No le gustan las fiestas. Muy severa. Tiene relaciones con Ogún. Ochún Gumí: (Bomó o Bumí) Está asociada a los muertos, sale del río y maneja la pica y el azadón en Izoku (cementerio). Se mece en una comadrita en el fondo del río. Ochún Sekesé: Sumamente seria. Ochún Akuara: (o Ibú) vive entre el mar y el río: esta es la de aguas saladas y dulces. Es también buena bailadora y de carácter alegre, trabajadora, le gusta hacer el bien, atiende a los enfermos como Yemaya en este avatar, se niega a hacer maleficios y amarra a los abikús. Solo llamativos y amarres y filtros de amor. La música la apasiona. Ochún Fumike: Muy buena, relacionada con Obatalá. Le concede hijos a las mujeres estériles. Quiere mucho a los niños. Ochún Ololodi: Como Yumú, vive en el fondo del río, borda y teje sumida en el agua, con sus peces, una estrella y la media luna. Es una sirena. Muy sorda, cuando se le llama tarda en responder. Muy casera, señora de respeto. Solo se ocupa de asuntos serios. No baila. Ochún Funké: Sabia, tiene grandes conocimientos y enseña. Ochún Edé: Elegante, gran señora, le gusta la música, va a fiestas pero es juiciosa y mujer de su hogar. Ochún Niwe: Vive en la manigua. Ochún Kolé-kolé: (Akalá-Kalá, Ikolé, Bankolé u Ochún Ibú Kolé) en este camino, la risueña y seductora se arrastra en el fango del arroyo, es una hechicera empedernida, inseparable del Aura Tiñosa. Se halla en una miseria total, posee un solo túnico que era amarillo y de tanto lavarlo quedó blanco. Come lo que lleva el Aura, vuela con ella o en ella y todas sus obras son malas. Ochún Awé: En este caso la Diosa del Amor, no se parece en nada a la mujer exuberante de vida y alegría, limpia y perfumada, es Ochún afligida junto al Ikú. con la ropa sucia.

El tema de estas típicas mulatas[58] de la narrativa cubana nunca estuvo exento de racismo, pues la reproducción que de ella se hacía en estos textos siguió mostrando una connotación negativa. Esa imagen de sensualidad provocadora, de devoradora de hombres, se incorporará al inventario de las imágenes femeninas universales cuyo destino estará marcado por el desbordamiento de la pasión. Pasión que las hace devorar el objeto del deseo -el blanco- y las consume a ellas mismas. Es por eso que en la mayoría de estas novelas la mulata es descrita con el singular contoneo y la sandunga[59] propia del estereotípico personaje de la llamada mulata de rumbo.[60]

A partir de la aparición de la mulata en la narrativa cubana la visión despampanante de la amante pasional estará presente. La mulata se ve empujada por su belleza a la altivez y a la

---

58 La mulata, desde que surge en la cultura cubana como icono o como figura literaria, viene lastrada por la fijeza de los significantes que la representan. Si la imagen es gráfica veremos un cuerpo bien formado, pero vulgar en sus gestos, dotados de relieve los atributos físicos de la sexualidad como los senos y las nalgas, en pose de exhibicionismo frente a un posible "*voyeur*", vestida provocativamente, con rostro de rasgos lascivos que no suele mirar directamente al público sino que concentra toda su atención en el hombre que la requiebra. Si es un personaje literario será una mujer de desenfrenada sexualidad, comportamiento amoral, ociosa, amante del desorden, las diversiones en exceso, ambiciosa y oportunista, e incluso en algunos casos proclive a enfermedades venéreas o nerviosas como fruto de su condición racial inferior e impura.

59 Para Fernando Ortiz vendría de la voz conga "ndungu" (pimienta, picante) vocablo muy usado por los congos con varias acepciones, que debió de introducirse en Andalucía por los esclavos congoleños. Entonces si de una mujer salerosa pudieron allí decir que tenía "sal" o "sa" de la hembra de muchísimo salero, y más si era mulata, pudiera pensar que tenía "sa" y nsunga, o sea, sa + ndunga, o, en castellano picaresco "sal" y "pimienta" (*Catauro* 444).

60 *Mulata de Rumbo* se denominó a un personaje creado por la literatura y el arte costumbrista del siglo XIX cubano (Gelabert y Landaluce) que se caracteriza por ser una mujer de clase social baja, de costumbres morales libertinas, que gusta de los bienes materiales pero no del trabajo, y que por lo general usa un atuendo calcado de la mujer blanca criolla pero aderezado con detalles y colores pintorescos del gusto de la raza africana. Fernando Ortiz, en su libro *Los negros curros* bajo el nombre de "*negra curra*" (20) describe un tipo social que podríamos considerar un cercano modelo de la mulata de rumbo. Ver Madeline Cámara. "*Ochún en la cultura cubana: otra máscara en el discurso de la nación*.

agresividad en la medida que su imagen continúa deslumbrando al espectador para recoger los reclamos que su imagen invencible desencadena en el sujeto masculino. Debido a ello se logra que el mito de la mulata se convierta en la traducción caribeña de una imagen femenina que juega dinámicamente con su figura alegre y a su vez trágica y dominante.

En el siglo XIX la tendencia a favor del americanismo literario se manifestó en Cuba con un popularismo criollista[61] que contribuyó a la formación de la nacionalidad cubana y tuvo en Domingo Del Monte y Aponte (1804-1853) a su mentor. El criollo siente la necesidad de cantar las cosas de su tierra y de su gente, con las particularidades del habla mestiza, con la luz y el color de su paisaje. A diferencia del criollo, el negro afrocubano no recibe los dones naturales de la tierra porque nace esclavo. Su acceso a la nacionalidad no está dado por la apropiación del suelo, por la pertenencia a un patriciado, sino por una liberación de sí -similar a la de la dialéctica hegeliana del señor y el siervo que sólo puede consumarse dentro de la redención o defensa de la patria, propiedad del blanco (Rojas 8). Pero esta tendencia poética respondió al interés de los oyentes por una íntima necesidad expresiva con el uso del fenómeno de la improvisación popular, base del criollismo.[62]

---

61 Esta tendencia que se ha dado llamar criollismo por inspirarse en cosas y costumbres propias de los países americanos, tiene en Francisco Poveda y Armenteros (1796-1881) su iniciador, y aunque en realidad no fue un gran poeta, sí tuvo una gran popularidad con el seudónimo El Trovador Cubano (Henríquez Ureña 211).

62 Domingo Del Monte escribió en sus *Romances cubanos*, sentidas estrofas que aludieron a la esclavitud dentro de su tendencia criollista como el ejemplo siguiente.

> Que nunca escuchar yo pude
> sin que hirviese en ira el alma
> el bárbaro atroz chazquido
> del látigo en carne esclava.

Seguida la "época de Domingo del Monte" que cubre los años de 1830-1844 cuando se promovieron grandes aportes a la cultura nacional desde sus famosas tertulias[63] se pasa a los primeros años de la segunda mitad del siglo XIX, donde el denso clima social imperante y la necesidad de posturas definitorias ante las demandas políticas, hacen florecer la crítica, el periodismo[64] y la oratoria. Salvador Bueno se refiere a esos primeros años de la segunda década del siglo cuando resalta:

> Desde 1845 hasta 1855 la literatura cubana sufre un período desolador. Son diez años en los cuales las actividades culturales y literarias declinan notablemente. Es el período en que ejercen el poder dos capitanes generales de dura memoria: Tacón y O'Donnell. Las grandes figuras de la etapa anterior han muerto o han tenido que emigrar del país. (*Historia* 196).

Los intelectuales cubanos desde mediados de este siglo tienen ante sí una gran responsabilidad social y estética: por una parte, los problemas de la vida colonial son cada vez

---

> . . . . .
> Y más preferí orgulloso
> Pobre vivir, más sin mancha
> Que no en opulencia infame
> A infame precio comprada.
> (Fernández de Castro 37).

63 En las tertulias delmontinas, primero en Matanzas y después en La Habana se leían las obras de todos los concurrentes, incluso hasta las pruebas de galera, para recibir la crítica que siempre mejoraba la composición. En esta época que gozó del diálogo como posibilidad de construcción y ensueño casi desde su nacimiento fue considerada un cenáculo de conspiradores contra el gobierno español. En estas tertulias se trataron asuntos que no podían ventilarse en público debido a la implacable censura en que vivía la inteligencia cubana.

64 Se destacan figuras que asimilan y elevan la herencia del pensamiento de Varela, Saco y de la Luz y Caballero, como los críticos Enrique Piñeyro, Rafael María Merchán, Enrique José Varona, Manuel Sanguily y Justo de Lara; los oradores José Agustín Caballero, Rafael Montoro y el propio Manuel Sanguily; y los articulistas, afiliados al costumbrismo, Gaspar Cisneros Betancourt y José Victoriano Betancourt, entre otros.

mayores, con sus divisiones entre anexionistas, reformistas, autonomistas y separatistas. Por otra parte, hay una búsqueda de renovación de la sensibilidad y el gusto estético ante la declinación romántica. Es por ello que los escritores de la Isla reaccionarán creando dos movimientos que, en el plano estrictamente historiográfico, corresponden a un mismo eslabón en la cadena formativa de una literatura propia: el *criollismo*[65] y el *siboneyismo* [66]. Son movimientos poéticos cuyos autores frecuentemente escribieron en ambas líneas, pues las dos tendencias poseían la misma esencia y propósito y sólo cambiaba la utililería.[67] Hay que destacar que la poesía *siboneyista o siboneísta*, obviando lo artificioso e imaginativo de su forma, tuvo en su fondo una especie de

---

65 El criollismo, sistematizado como escuela poética, que tiene sus más profundas raíces en una poesía oral y silvestre y que había surgido con vigor con el cantor popular surgido de las comunidades criollas que ya no se conformaba en cantar como sus antepasados, aunque seguía cantando, claro está, en romances, coplas y villancicos adaptados a la realidad americana, manifiesta en lo que respecta a Cuba, un proceso de cubanización que va a culminar entre los años de 1840-1860 (Orta Ruiz 24).

66 Ciboneísmo o ciboneyismo (de la voz ciboney con *c* que un uso arbitrario cambió a *s*, y a ello se plegó Fornaris) fue un movimiento poético que tenía en la forma mucho de artificioso e imaginativo, pero en el fondo era una especie de protesta del alma autóctona contra la opresión colonial. Su nombre se debió a la publicación que hizo Fornaris de sus famosos "Cantos del Siboney" (1855), que alcanzaron en muy poco tiempo cinco ediciones. Este movimiento no fue más que más que una manifestación de la tendencia indianista, que ya por entonces estaba difundida en la América española como una rama del americanismo literario (Henríquez Ureña, Tomo I 214). La poesía "siboneísta" creó escuela y tuvo destacados cultivadores como Juan Cristóbal Nápoles Fajardo "El Cucalambé" (1829-1862) y Francisco Orgaz (1815-1873).

67 Ambos movimientos capitaneados por José Fornaris y Juan Cristóbal Nápoles Fajardo lograron primero una poesía en la que se destacaba el tratamiento de los temas indígenas y el canto a la naturaleza patria; y segundo, una poesía patriótica, de erosionante actualidad. Siguiendo a Fornaris y Nápoles Fajardo los más dedicados fueron Vélez Herrera, Teurbe Tolón y, Francisco Pobeda. Ambas corrientes carecen de grandes valores literarios pero aportan algunos de los antecedentes estéticos que desembocarán años más tarde en las obras renovadoras de Casal y Martí. Ver *Historia de la Literatura Cubana. Tomo I. La Colonia: desde sus orígenes hasta 1898* (274-275).

protesta del alma autóctona contra la opresión colonial. Tal hecho motivó la presencia del tema de la esclavitud en varios de sus poemas característicos.[68]

Pero en realidad el negro no llega a tener un puesto destacado dentro de la poesía hasta bien entrado el siglo XX, con el movimiento "negrista". Hemos comprobado que dentro de la novela, su figura fue elemento clave de la propaganda abolicionista. Pero también el negro fue ingrediente principal en el "teatro bufo", en cuyas obras los negritos, al cubanizarse el sainete español fueron los grandes personajes de aquellas comedias, llenas de jerga cubana en las cuales estos alegres protagonistas bailaban y cantaban, sin expresar los infortunios de la condición social a que eran sometidos.

En la segunda mitad del siglo XIX, el denso clima social imperante y la necesidad de posturas definitorias ante las demandas políticas, hacen florecer notablemente, la crítica, el periodismo y la oratoria, donde se destacan figuras como los críticos Enrique Piñeyro (1839-1911), Rafael María Merchán (1844-1905), Enrique José Varona (1849-1933), Manuel Sanguily (1848-1925), y José de Armas y Cárdenas (1866-1919); los oradores José Agustín Caballero

---

68 Con el romance cubano "La flauta triste" de José Fornaris (1827-1890), poeta blanco y la figura más significativa de este tipo de poesía se evoca a un negro esclavo cansado de los abusos a que es sometido en tierra extraña que añora la suya y en sueños vuelve a ella.

> Soñó ver, lleno de gozo
> las costas de Senegambia
> y al son de los atabales
> volvió a divisar sus playas
> Soñó que a su pobre madre
> un beso en la frente daba,
> y que risueño corría
> ya en la fiesta, ya en la caza,
> o por la orilla de Niger
> en alegre caravana…
> (Feijóo, *Influencia* 200).

(1762-18355), Rafael Montoro (1852-1933) y el propio Manuel Sanguily (1848-1925); y los articulistas, afiliados al costumbrismo, Gaspar Betancourt Cisneros (1803-1866) y José Victoriano Betacourt (1813-1875), entre otros.

Tiempo después, con la gestación de un ideario plenamente independentista representado por miembros de la burguesía terrateniente criolla tendrá lugar una radicalización del proceso revolucionario cuando esas primeras figuras traspasan el liderazgo a otras de extracción netamente popular. La guerra iniciada en 1868 marca la etapa final del régimen de servidumbre en Cuba, al declararse en la Asamblea de Guáimaro (1969) que todos los habitantes de la Isla eran libres. La novela *El negro Francisco* (1875)[69] de Antonio Zambrana (1847-1922), publicada por su autor en Chile donde se encontraba como enviado especial de la República Cubana en Armas, plasmó en esos momentos los objetivos abolicionistas de la revolución dejando atrás la línea reformista de las novelas antiesclavistas. En el epílogo de esta novela su autor manifiesta haber escuchado hacia 1862 la lectura que hizo Suárez y Romero en las tertulias que mantenía el médico Ramón Zambrana Valdés (1817-1866).[70] Aunque ambos relatos poseen

---

69 En panoramas históricos y monografías sobre literatura cubanas, ha sido reiterado el juicio de que la novela de Antonio Zambrana no es más que una versión de *Francisco*, escrita por Anselmo Suárez y Romero (Bueno *El negro*, 164).

70 Médico célebre, profesor ilustre y escritor fecundo además de poeta, literato, crítico y periodista. En 1845 recibe el diploma de Licenciado en Medicina y en 1847 el de Doctor en Medicina y Cirugía (fue el primer graduado de esta carrera en la Universidad de La Habana). En 1858 obtuvo por oposición la plaza de catedrático supernumerario de Medicina Legal en la Universidad. Casó con la poetisa Luisa Pérez y Montes de Oca. Fue uno de los fundadores y secretario de la Academia de Ciencias Médicas, Físicas y Naturales de La Habana y perteneció a diversas instituciones, entre ellas la Real Sociedad Económica de Amigos del País, la Real Junta de Fomento y el Liceo Artístico y Literario. Fue redactor y fundador de diversas publicaciones como: *Repertorio Médico Habanero, Repertorio económico de medicina. farmacia y ciencias naturales, La Gacela médica de La Habana, El Kaleidoscopio, La Revista del Pueblo*, entre otras.

ambiente y tramas similares, *El negro Francisco* narra el empeño del hijo del amo en lograr los favores de una esclava, enamorada a su vez del esclavo Francisco, sometido a los trabajos y castigos más duros porque goza de la preferencia de ella. En esta novela como en *Francisco* de Anselmo Suárez y Romero la esclava cede a las presiones del amo para salvar al amado del tormento y de la muerte; en ambos casos el personaje protagónico se suicida al saber que ese sacrificio se ha consumado. Ramón Zambrana, valiéndose de los mismos recursos que utilizó Suárez y Romero, hace una nueva creación, no exenta de originalidad al enfatizar en esta novela como la esclavitud engendra la corrupción, tanto en los dominadores como los dominados; a la vez logra que la pareja protagónica, Francisco y Camila se manifieste de manera más precisa y efectiva al ahondar en la psicología del negro: Francisco tiene conciencia y orgullo de ser negro, es una figura altiva que la esclavitud no logra doblegar -se niega a aceptar la idea de que los negros mejoran su suerte al ser traídos de África-; por su parte Camila con su fogosa e insobornable sensualidad experimenta una evolución que muestra la conciencia racial que desarrolla a partir del recuerdo de su madre, miembro de la raza oprimida.

Cuando aparece *El otro Francisco* se había producido un movimiento literario marcado por las guerras "De los Diez años" (1868-1978) y la "Chiquita" (1879). Dicho movimiento, con sus altibajos estéticos, tuvo una gran importancia en el devenir histórico y literario de Cuba. Conviene destacar que incluso en el tiempo de entreguerras, se produjeron en Cuba algunas

---

Colaboró en *Flores del Siglo, El Artista, El Almendares, Aguinaldo Habanero, Revista de La Habana, Guirnalda Cubana, Semanario Cubano. El Rocío, La Floresta Cubana, El Cesto de Flores, La Piragua, Cuba Literaria* y *La Idea*. Escribió obras y artículos sobre medicina y diversos trabajos en colaboración con Leopoldo Turla y Luisa Pérez. Compiló las antologías de versos *La flor de mayo* (1838) y *Cuatro laúdes* (1853), con José G. Roldán, Rafael M. Mendive y Felipe L. Briñas. Ha sido incluido en algunas antologías.

obras narrativas importantes como las novelas *Mi tío el empleado* (1887), de Ramón Meza (1861-1911), *Leonela* (1893), de Nicolás Heredia (1852-1901) y *Amistad Funesta* (1885), de José Martí (1853-1895).[71]

La guerra de 1868 no concluyó con la independencia y tampoco fue abolida la esclavitud. Tan sólo los esclavos y los "colonos asiáticos" que formaban parte de las filas del Ejército Libertador fueron declarados libres cuando se puso fin a las hostilidades; sin embargo la guerra había dado ya el golpe mortal a la institución esclavista. Esta contienda iniciada por la élite de los terratenientes centro-orientales, llegó a enrolar en sus filas a las capas más populares de la sociedad cubana, incluidos los negros y los mestizos, esclavos y libres. Muchos de ellos alcanzaron grandes mérito y ocuparon altos cargos en la dirección y ejecución de la guerra. Su más conocido exponente fue el Mayor General Antonio Maceo y Grajales (1845-1896).

Durante los diez años que duró la Guerra Grande 1868-1878),[72] primera de las tres guerras de emancipación de los independentistas cubanos contra las fuerzas reales españolas, se fueron imponiendo concepciones de igualdad e integración que trascendían las barreras raciales. Todas estas circunstancias, unidas a la realidad económica de la isla, particularmente la crisis progresiva del sistema esclavista de plantaciones y lo impracticable de la esclavitud terminaron

---

71 La poesía de esta época fue fundamentalmente recogida, en la colección "Arpas Amigas" (1879) con Enrique José Varona, los hermanos Francisco y Antonio Sellén, Esteban Borrero Echevarría, Diego Vicente Tejera y José Varela Zequeira entre otros.

72 Comenzó en la noche del 9 al 10 de octubre 1868 bajo la dirección del abogado Carlos Manuel de Céspedes y apoyado por un grupo de patriotas en la finca "La Demajagua", que llamaban a la libertad e independencia de la isla. Durante los primeros días la insurrección casi fracasó. Céspedes atacó el caserío de Yara el 11 de Octubre de donde toma su nombre esta revolución, aunque el ataque no fue victorioso. La guerra terminó, como su nombre lo indica, diez años más tarde, sin que se hubiera logrado la independencia de Cuba.

por socavar los cimientos llegándose a la definitiva abolición de la esclavitud en 1886. A pesar de lo señalado sería ilusorio idealizar las relaciones raciales hacia el interior del Ejército Libertador, pues esto era un problema más allá de las concepciones integradoras de las avanzadas figuras del movimiento independentista.[73]

No fue casual que el negro como personaje o figura estuviera más presente en la poesía de aquellos hombres dedicados a la lucha por la independencia en los finales del siglo XIX cubano que en la narrativa. En la Cuba de ese siglo afloró dentro de la poesía nacional el interés por lo político y lo social, en correspondencia con la convulsa situación del país bajo la dominación colonial española.[74] Por ello muchos de estos hombres recogieron en su obra

---

73 Una prueba de ello es la carta enviada por Antonio Maceo, en 1876, al Presidente de la República en Armas. En ella denuncia y solicita la intervención del gobierno para poner fin a las posiciones y actitudes racistas en las filas insurrectas. Se trataba, en este caso, de un pequeño círculo, como él señalaba, que no quería servir bajo sus órdenes porque no aceptaban "sobreponer los hombres de color a los de color blanco". Aunque la Guerra de los Diez Años y la posterior abolición de la esclavitud no borraron de la sociedad cubana, como era lógico esperar, el racismo que había acompañado al régimen esclavista durante casi cuatro siglos. A pesar de los avances logrados, el proceso integrador, iniciado en 1868, quedó trunco ante el avance de las ideas racistas sobre las que se sustentaba la segregación y discriminación de los sectores no blancos de la isla, ya libres pero relegados a una posición marginal, no sólo en la esfera económica, sino también en la social, política y cultural. Al mismo tiempo la idea de la inferioridad de la raza negra y el "miedo al negro", continuaban tomando fuerza y seguían siendo un obstáculo infranqueable para la unidad de las fuerzas independentistas.

74 Entre los poetas de mayor relieve nacional de la centuria se destacan por su cubanía y por la calidad de su obra poética, José María Heredia (1803-1839) y José Martí (1853- 1895), en cuyos versos vibra en tonos intensos y rotundos el amor a la patria y la inquietud por los destinos nacionales. Asimismo mostraron el horror que les produjo la lacra esclavista que ensombrecía y laceraba el panorama social cubano que les tocó vivir. Así lo plasmó Heredia en su "Himno del Desterrado":

¿ya qué importa que al cielo te tiendas
de verdura perenne vestida
y la frente de palmas ceñida

literaria la amarga indignación ante la discriminación de que resultaba víctima aquella parte de la población cubana de piel negra.

De la gran nómina de poetas que llevaron a sus composiciones el tema negro sólo José Martí y Diego Vicente Tejera (1848-1903)[75] mostraron al negro, más que con una intención

---

a los besos ofrezcas del mar
Si el clamor del tirano insolente,
del esclavo el gemir lastimoso
y el crujir del azote horroroso
se oye sólo en tus campos sonar?

Y José Martí en uno de sus "Versos Sencillos" refiere con indignación un hecho que hubo de marcarlo para el resto de sus días:

Rojo como en el desierto,
Salió el sol al horizonte:
Y alumbró a un esclavo muerto
Colgado a un seibo del monte.
Un niño lo vio: tembló
De pasión por los que gimen
¡Y, al pie del muerto, juró
lavar con su vida el crimen!

[75] Poeta, cuentista y patriota, viajó por España, Estados Unidos y Venezuela. Entre sus poemas más notables se encuentran "El despertar de Cuba" y "En la hamaca". Estando en Estados Unidos se unió a José Martí, con quien tuvo una íntima amistad, en la lucha por la independencia. Cuando se redactan las bases del Partido Revolucionario Cubano tuvo su colaboración al igual que en el periódico *Patria*. Tejera en 1899, en medio de la ocupación yanqui, fundó el primer Partido Socialista cubano y en 1901, el Partido Popular. Dos ejemplos serían "Negro y blanco" (1876) donde denuncia el oprobio y la brutalidad de la esclavitud:

Dos hombres están furiosos
en el batey de un ingenio.
¡Dos hombres! De pie está el uno,
y el otro atado en el suelo.
Aquél con un fuerte látigo,
Despedaza al compañero
Que revolcándose grita
De dolor y rabia lleno…

folclórica o de índole esteticista, con la denuncia de la esclavitud. De ambos dijo Emilio Ballagas: "Solamente él (Tejera) y Martí en su siglo imprimen una huella enérgica en el verso negro" (99). Ambos también cultivaron la narrativa con sus cuentos, pero sólo Martí cultivó la novela con *Amistad Funesta* o *Lucía Jerez* (Nueva York, 1885), escrita por presiones económicas en momentos cruciales de agonía, entre los que se encontraba su alejamiento del proceso revolucionario cubano por diferencias con Máximo Gómez y Antonio Maceo hecho que lo sumergía en una desesperante inacción, ya que para él su vida giraba en torno al ideal patrio.

Martí no dejó nunca de pensar y actuar en defensa del hombre negro, el más desventurado de sus hermanos. Por ello, desde la niñez su obra muestra una radical oposición a todo tipo de opresión y esclavitud. Cuando por ejemplo, su *padre* fue nombrado capitán de partido en Hanábana, en la provincia de Matanzas, se lo lleva con él con sólo ocho años para que lo ayude en los trabajos de letras y conozca la naturaleza. Pepe niño, que ya había visto la pobreza de su casa, conoce el sistema esclavista cuando ve azotar a un negro, y comienza a preguntarse sobre el mundo que lo rodea. A partir de ese momento el sufrimiento del negro se muestra en cientos de ejemplos que se recogerán en su amplia labor como escritor y periodista.

> El hombre verdugo es blanco
> El hombre víctima, negro. (Morales 313).

Y en "Colores" (1878) el contenido de la diferencia social está marcado en la diferencia racial se muestra a través del tono irónico del poema.

> ¡Que blanca es la señorita!
> Que negra su pobre esclava!
> mas, si salieran al rostro
> los colores de las almas,
> ¡Que blanca fuera la negra!
> ¡Que negra fuera la blanca! (Valdés-Cruz 86).

Esta labor se extenderá desde el lapso de tiempo correspondiente a su etapa estudiantil hasta la caída en Dos Ríos, cuando era el organizador y jefe ideológico de la gesta independentista de 1895.

Martí quien entre 1880-1890 alcanza renombre en Hispanoamérica a través de los artículos y crónicas que envía a importantes periódicos desde New York, habla en muchas de esas páginas del hombre negro y de su condición. Su vocación de entrega, que supuso su voluntad de padecer por los hombres que lo rodeaban motivó su simpatía y amor por el negro, su prójimo más sufrido. Por ejemplo, en el conocido ensayo *Nuestra América* (1891), Martí además de explicar lo qué constituye una gran nación y cómo puede crearse, se enfoca en los asuntos de la América española e identifica algunos de los problemas que causan la inestabilidad de una nación. Dentro de ellos, destaca el racismo como impedimento a la solución de los problemas de gobierno cuando asegura: "No hay odio de razas, porque no hay razas" (*Ensayos* 125).[76]

---

76 De la misma manera en el ensayo "Mi raza" aparecido en el periódico *Patria*, en Nueva York el 16 de abril de 1893 dice:

> El hombre no tiene ningún derecho especial porque pertenezca a una raza o a otra: dígase hombre, y ya se dicen todos los derechos. El negro, por negro, no es inferior ni superior a ningún otro hombre; peca por redundante el blanco que dice: "Mi raza"; peca por redundante el negro que dice: "Mi raza". Todo lo que divide a los hombres, todo lo que especifica, aparta o acorrala es un pecado contra la humanidad (*Ensayos* 129)

En otro de sus ensayos titulado "El plato de lentejas", aparecido en el periódico *Patria* el 2 de enero de 1894 destaca, a pesar de su carácter político revolucionario, el verdadero legado humano de prejuicios del estado esclavista. El ensayo muestra el tema de la abolición de la esclavitud en Cuba. Es un trabajo apasionado y crítico sobre su revolución y la ironía de la petición del gobierno español del "Directorio de la clase de color" donde describe una demanda de España que declaró que los cubanos negros tienen derecho de asiento en lugares públicos, sitio en los paseos, y derecho de la educación "sin diferencia del cubano blanco". Más tarde escribe de las intenciones de los españoles para engañar a los cubanos negros y eventualmente utilizarlos en la lucha contra los criollos o cubanos blancos. Martí señala que la revolución en

Es sabido que Martí no se sintió inclinado a la prosa de ficción, y así lo hizo saber en sus apuntes sobre su novela *Amistad Funesta* o *Lucía Jerez* (1885). Lean, pues, si quieren, los que lo culpen, este libro; que el autor ha procurado hacerse perdonar con algunos detalles; pero sepan que el autor piensa muy mal de él. Lo cree inútil; y lo lleva sobre sí como una grandísima culpa. Pequé, Señor, pequé, sean humanitarios, pero perdónenmelo. Señor; no lo haré más (134-135).[77] Tampoco parece que Martí mantuviera diferente actitud con respecto a la narrativa corta;[78] aún así escribió en la revista para niños *La Edad de Oro* (1889) seis narraciones donde mediante un lenguaje sencillo muestra una literatura llena de realidades y con una gran crítica social.[79] Como

---

Cuba robó el negro de la mano de España; critica que la revolución le dio al negro la equidad; sin embargo, después de veinticinco años España finalmente lo declara de manera oficial. Concluye haciendo notar que el cubano negro no aspira a la libertad en su país como cubano negro sino como cubano.

> Sobre espectáculos del mayor horror brillaba impasible el sol de Cuba antes de la Revolución de 1868. En vano se había desenvuelto, a sangre de hombre, la civilización universal; en vano, a las puertas mismas de la Isla, había surgido de la lucha de los dos componentes rivales de la nación norteamericana, del burgués pospuesto y el caballero hacendado, la emancipación de la raza negra; en vano habían pedido los cubanos ilustres la cesación de la esclavitud, que no pidieron jamás los españoles. España, sorda, era la única nación del mundo cristiano que mantenía a los hombres en esclavitud. El hecho tremendo estaba allí, y no había quien hiciese desaparecer el hecho. El hombre negro era esclavo allí. El látigo, lo mismo que el sol, se levantaba allí todos los días los nombres como bestias oran allí arreados, castigados, puestos a engendrar, despedazados por los perros en los caminos. El hombre negro vivía, así en Cuba, antes de la revolución. Y se alzaron en guerra los cubanos, rompieron desde su primer día de libertad los grillos de sus siervos, convirtieron a costa de su vida la indignidad española en un pueblo de hombres libres. La revolución fue la que devolvió a la humanidad la raza negra, fue la que hizo desaparecer el hecho tremendo (*Obras Escogidas Tomo III* 318).

77 Veáse: Manuel Gutiérrez Nájera. “La Edad de Oro de José Martí” en *Divagaciones y Fantasías: Crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera* de Boyd G. Carter (67)

78 Veáse: *La Gran Enciclopedia Martiana*, tomo 13.

79 Tres de estos cuentos son relatos reescritos por Martí: “Meñique” y “El camarón encantado”

hemos destacado para Martí la esclavitud como fuente de inspiración fue un punto crítico fuerte. En el cuento "La muñeca negra" ofrece una de las secuelas dejadas por ese sistema haciendo un feroz ataque a la discriminación de que era objeto alguien diferente por su color. Pilar en el cuento lucha con amor contra la discriminación que le hacen a su muñeca, sin importarle que sus padres la vean fea o que tenga poco pelo, pues pone de lado los tabú de la sociedad ya que le bastaba para ser feliz la imagen tierna de su amiga de siempre.

A finales del siglo XIX, en la era inmediata a la abolición de la esclavitud (después de 1886) la mayoría de los poetas cubanos cultos apenas se refieren a la presencia y a los problemas de sus compatriotas negros (Castellanos, *Cultura 4* 150);[80] sí sigue cultivándose el tema en la

---

ambos de del escritor francés Eduardo de Laboulaye (1811-1883), y "Los dos ruiseñores", de Hans Christian Andersen (1805-1875). Los otros tres cuentos son originales suyos y se titulan: "Bebé y el señor Don Pomposo", "Nené traviesa" y "La muñeca negra".

80 Entre los poetas de transición que florecieron cuando se abría paso el movimiento modernista en Hispanoamérica, hay dos poetas blancos, contemporáneos de Julián del Casal (1863-1893), Manuel Serafín Pichardo (1865-1937) y Bonifacio Byrne (1861-1936) que toman como tema de inspiración la amargura del negro esclavo. El primero lo expresa en "El último esclavo" poema donde se presenta la redención racial sobre el esclavo viejo y liberto y su vida real en la época republicana.

> Vino en un barco negrero
> del África Occidental
> y le atezó el más fiero
> toque del sol tropical
>
> Sin encono y sin piedad,
> cuando el cubano guerreaba,
> peleó por la libertad
> sin saber por qué peleaba.
>
> Y concluida la guerra,
> premiado por el desvío,

y echado sobre la tierra
a la puerta del bohío;

. . . . .

sin que, en su antiguo gozar,
nuevamente su alma vibre,
y sin saberse explicar
la ventura de ser libre…. (Morales 315).

Por su parte Bonifacio Byrne, a quien se le llamó "el poeta de la Guerra", porque su inspiración lírica encontró asuntos en la epopeya de la independencia, fue según Max Henríquez Ureña “el poeta de más alto relieve entre los que señalan aquel momento de transición” (*Panorama* Tomo II 246). Él redacta en los primeros años de la década de 1890 un soneto semejante al de Pichardo que titula “El sueño del esclavo”, en el que pinta a un esclavo que reposa en “reducida estancia” y ni siquiera dormido “desarruga el ceño “hosco y huraño” aunque el poeta imagina que en este sueño “el esclavo infeliz sueña que es libre” (Fernández de Castro 55). Por su parte en el poema “El Negro Viejo Ño Carlo” protesta ante la injusticia sufrida por el pobre negro que ya centenario nadie recuerda.

Por tus desventuras
y tus sinsabores
fijo en ti mis ojos
acariciadores.

¡pobre negro viejo!
¡Pobre centenario!
¿De ti quién se acuerda ni de tu calvario?

También Mercedes Matamoros (1851-1906), que se adelantó al movimiento de la poesía escrita por mujeres en Hispanoamérica con sus sonetos eróticos, escribe el soneto “La muerte del esclavo” donde se adentra en el tema antiesclavista y señala que es mejor para el negro cimarrón estar muerto que sometido.

Por hambre y sed y hondo pavor rendido,
Del monte enmarañado en la espesura,
Cayó por fin entre la sombra oscura
El miserable siervo perseguido.

Aún escucha a lo lejos el ladrido
Del mastín, olfateando en la llanura,

prosa y en especial en la narrativa. Sin embargo, hay que esperar a la abolición definitiva de la esclavitud en 1886 y a la inauguración de la República en 1902 para que la presencia negra se haga cada día más obvia y el negro deje de aparecer como siervo o bufón. Durante el medio siglo después de la independencia, si bien los problemas raciales persistieron en variadas formas, el proceso transculturativo entre las dos etnias fundamentales del país se aceleró notablemente (Castellanos, *Cultura afrocubana* 3 39). Las novelas que se publican ya en la segunda mitad del siglo XIX cuando el régimen esclavista ha sido eliminado, atenderán más bien al fenómeno de la discriminación racial. Tal es el caso de *Carmela* (1887) de Ramón Meza, acogida con generosidad por una crítica persuadida de que el costumbrismo era idóneo para combatir las deformaciones de la colonia. Esta novela no es una triste imitación de *Cecilia Valdés* como muchos críticos han querido ver. Lo aclara Max Enríque Ureña en el tomo II de *Panorama histórico de la literatura cubana* cuando señala:

> …algunos la consideran como una hermana menor de Cecilia Valdés, sin querer indicar con ello que hubiera parentesco en la trama de una y otra novela, sino que en los dos casos se trata de una cuarterona de singular belleza, víctimas de su origen ilícito y de la inferior clase social a que relegan las preocupaciones de raza (200).

> Y hasta en los brazos de la muerte dura
> Del estallante látigo el chasquido.
>
> Mas de su cuerpo de la masa yerta
> No se alzará mi voz conmovedora
> Para decirle: -¡Lázaro, despierta!-
>
> ¡Atleta del dolor, descansa al cabo!
> Que el que vive en la muerte nunca llora,
> Y más vale morir que ser esclavo. (López Lemus, 97).

La similitud entre los temas de ambas novelas era una situación social bastante común de la Cuba colonial: el amor interracial de dos jóvenes que concluye trágicamente.

En las postrimerías de ese siglo XIX dentro del ciclo novelístico de la Isla el tema de la mulata continuará con *La mulata cubana* (1889) de Navarro Escalpa. Esta obra es de escasa calidad, pero importante por ser continuadora del mito de la mujer de piel oscura que representa la sensualidad de la nación cubana, desde la colonia hasta la fecha.

Tras la Guerra de los Diez Años (1868-1978), con la participación numerosa y sobresaliente del "hombre de color" y la abolición de la esclavitud, el tema del negro también es abordado desde ángulos diferentes: científico en Antonio Bachiller y Morales (1812-1889), sociológico y político en José Martí y Diego Vicente Tejera, como observamos anteriormente; pero sobre todo desde el negro mismo. Hecho que se manifiesta plenamente en Martín Morúa Delgado (1857-1910) cuando escribe *Sofía* (1891) y *La familia Unzúazu* (1901) dos novelas que son un eslabón entre la narrativa abolicionista del siglo XIX y la novela de temática negra del siglo XX. Ambas novelas fueron escritas después de la abolición: la primera de ellas, *Sofía*, plasma la dramática historia de una joven blanca mantenida por error en esclavitud lo que le hace vivir las experiencias alienantes de las esclavas ante el asedio del amo. En este caso se produce la violación de la esclava por el primogénito del amo, en realidad su medio hermano. En esta novela se repiten argumentos y temáticas anteriores, como lo son: la preñez, el castigo, el aborto y la muerte de la protagonista. En la segunda, *La familia Unzúazu* se narra la melodramática historia de la familia; pero los personajes "de color" figuran en un plano no protagónico. En ambas novelas Morúa Delgado retrata la cultura rural y urbana de la época y por medio de ellas logra interpretar la complejidad y los muchos problemas sociales que son consecuencias de la

esclavitud, especialmente las torcidas relaciones interpersonales que frecuentemente tienen como base las mezclas raciales y el incesto. Con estas novelas concluye la trayectoria de la narrativa antiesclavista en la literatura cubana colonial. Si bien en el mismo año de 1891 Francisco Calcagno (1827-1903)[81] publica *Aponte*, donde hace alusión a la esclavitud y a la población "libre de color", aunque esta novela en nada contribuyó a la lucha de los derechos del negro (Castellanos, *Cultura afrocubana* 3 48).

En esta narración la famosa conspiración del personaje del mismo nombre que da título a la novela no sirve de tema central; es un simple trasfondo para el desarrollo de un verdadero folletín donde la anécdota se reduce a una venganza personal. La novela vuelve a mostrar dentro de la población de ascendencia africana al personaje estereotipado de la mulata. También en 1891 publica *Romualdo o uno de tantos*, novela cuya trama está situada en 1836 y es interesante por ser uno de los pocos textos narrativos de esa época sobre el cimarronaje. En esta noveleta Calcagno reflejó, por su parte, otras aristas del complejo mundo del cimarrón, a saber, la síntesis cultural que representaban los palenques (los diferentes personajes del texto dan prueba de ello: Miguel Carabalí, Josefa Lucumí, Pablo Mandinga e Isidoro Arará).

Cuando el lector se enfrenta a los textos narrativos escritos en Cuba en las primeras tres décadas del siglo XX, no tarda en darse cuenta de que existe, en la mayoría de ellos, una

---

81 Francisco Calcagno también fue reconocido por su obra *Poetas de color*, publicada por primera vez en 1879 (tuvo tres ediciones más en pocos años), por ser este texto el único registro de poetas negros y mestizos que se tiene en Cuba. Fue escrito con evidente afán propagandístico a favor de la liquidación de la esclavitud. Calcagno reunió en esta obra los autores por su condición étnica, enfocándose más en las historias personales que en la producción literaria de los mismos. El texto es interesante porque no son sólo muestra los primeros autores negros cubanos, sino los primeros negros que ingresan a la ciudad letrada (esclavista) del siglo XIX cubano; herejía que pagaron bien cara algunos de ellos con el silencio, la marginación y hasta con la muerte, como le ocurrió a Gabriel de la Concepción Valdés (Plácido).

marcada intención reformista. Es esta narrativa eminentemente, de orientación social y predomina en ella la preocupación por indagar las causas de la deplorable situación nacional. Por eso se ponen de relieve una serie de elementos que ayudarían, más tarde, a conformar la identidad nacional cubana.

En estos inicios del siglo XX y antes de la aparición del negrismo, nos encontramos con la novela corta *La manigua sentimental* (1910) especie de relato-crónica donde Jesús Castellanos (1879-1912), da cuenta de la guerra de independencia llevada a cabo en la Isla contra España y donde es difícil asegurar si lo que se narra es una crónica ficticia e imparcial o una crítica irónica de la época. En esta narración se observa la imagen de una nación corrupta y traicionada por sus propios hijos donde la manigua —tradicionalmente símbolo de la gesta libertaria, idealizada en las novelas románticas anteriores y aún en algunas de las contemporáneas- es ahora un espacio abierto donde florece, impulsado por la brutalidad del medio y de los hombres, todo tipo de corrupción y barbarie. Dentro de las tropas mambisas aparece un elemento más de crítica en el tratamiento que Castellanos hace de la mujer, presentada como guerrillera y salvaje. Dentro de ellas tenemos un tipo de mujer diferente con el personaje negro femenino de la Tenienta, uno de los "personajes" más enigmáticos de toda la narración "el terrible marimacho, que se aburría atrozmente en la forzada quietud del campamento", que aparece como una fuerza ciega de alguna bestialidad histórica y racial imposible de ubicar en aquel cruce o vórtice de fuerzas en juego. La negra es descrita como una bestia andrógina, "secas las abiertas fauces por donde asomaba la blancura de los dientes limados en punta", y se mueve por el campo de batalla con furia carnavalesca.

Un cultivador de la novela histórica a la manera de Benito Pérez Galdós es Emilio Bacardí (1844-1922). En este escritor se destacan tres novelas de tema negro: *Vía Crucis* (1910-1914), *Doña Guiomar* (1916-1917) y *Filigrana* (terminada en 1921, pero inédita hasta 1972). Sin ser obras maestras del género, reflejaron la vida del negro cubano en tres momentos de la historia de la Isla. La primera de ellas, *Vía Crucis* trata la abolición. El texto ofrece la óptica personal del narrador sobre la Guerra de los Diez Años. La acción se sitúa cronológicamente en el período colonial inmediatamente anterior al comienzo de la guerra y tanto los personajes ficticios como los hechos y lugares inventados por el autor encajan perfectamente en el entorno histórico. En la novela sobresale la fuerza descriptiva de su enfoque realista con el retrato de la vida en los cafetales que circundaban a Santiago de Cuba y la vida de esclavos y amos en el curso de guerra. Mucho del dramatismo de la novela está concebido sobre una base verídica; el autor le agrega lo que argumentalmente necesitaba para un mejor desarrollo de la trama. Así la familia Delamour, como protagonista de esta novela, va a sufrir las consecuencias de una serie de situaciones de carácter histórico que afectaron a muchas familias cubanas. Por ello el "vía crucis" de la familia Delamour es el símbolo de toda la nación. La segunda novela, *Doña Guiomar*, se desarrolla en tiempos de la conquista, entre 1536-1548. Buena parte de la narración muestra la vida de los negros y mulatos en la sociedad pigmentocrática que les tocó vivir. La tercera novela *Filigrana*, muestra el convulso periodo de 1810-1820, a través del clásico triángulo amoroso entre un joven aristócrata santiaguero, Carlos de Asanza, que se debate entre la pasión espiritual por una joven blanca y pura a quienes todos llaman Filigrana y la pasión carnal que lo ata a Encarnación, una negra libre de poderoso atractivo sensual. En esta novela más que la historia folletinesca, interesa

la pintura de los diversos sectores de la población mestiza y negra con sus prácticas religiosas (mal comprendidas por el autor) y sus bailes o changüis en la loma de las Tres Cruces.

Terminada la Guerra hispano-estadounidense (mal llamada hispano-americana) y firmados los acuerdos de París (1898) Cuba llega a ser en los primeros meses de 1899 una entidad sin nombre no era ni colonia española ni estado soberano.

Así, el próximo advenimiento del siglo XX se identificó con la instauración de una "nueva era", marcada por dos aspiraciones en constante tensión: la modernización de las estructuras de la antigua colonia y el anhelo nacionalista de una república soberana e independiente. En estas circunstancias la conciencia de la necesidad de un cambio artístico está presente en la literatura cubana, sobre todo en la poesía[82] y fue el movimiento negrista, su línea temática más auténtica y nacional. En Cuba esa necesidad de cambio fue derivada de un conjunto de acontecimientos sociales que convulsionaron al país: la independencia truncada con la intervención americana, que impuso a Cuba un gobierno servil, y el genocidio racista contra la población negra cubana en 1912, durante la llamada Guerrita de los negros,[83] que hizo perder al

---

82 Dentro de la primera generación republicana aparecen tres grandes poetas: Regino Boti (1878-1958), Agustín Acosta (1868-1979) y José Manuel Poveda (1888-1926) que inician y prácticamente concluyen el movimiento posmodernista en la isla y son un claro antecedente del vanguardismo. Los poemarios *El mar y la montaña* de Boti, *Ala* de Acosta y más aún *Versos precursores* de Poveda, constituyen ejemplos indiscutibles de una revolución poética que se resistía al tiempo. Estas colecciones no fueron, como muchos creen, un simple resultado del modernismo tradicional, sino la antesala de una poesía negrista.

83 El 20 de mayo de 1912, exactamente una década después de inaugurarse la República, varios cientos de negros tomaron las armas y se alzaron contra el gobierno en los pueblos de La Maya, Guantánamo y Holguín. En la Habana, el Consejo Nacional de Veteranos tomó la medida, que comunicaron al Presidente Gómez, de formar un cuerpo de voluntarios y luchar al lado del gobierno. La sublevación negra significaba una amenaza a los intereses económicos de los Estados Unidos en Cuba, por lo que el Presidente Taft envió tres acorazados a la costa Sur de Oriente. Por su parte el Presidente Gómez protestó e intensificó los esfuerzos para poner fin a la

partido político Independientes de color el reclamo de sus derechos ciudadanos. Ambos generaron en la nueva república movimientos patrióticos, antirracistas y antimperialistas.

4. Las condiciones creadas: la era del negro y la literatura del negrismo. Confluencias étnico-literarias en Cuba.

El negro que por su convivencia con el blanco y el indígena, fuera elemento temático natural en la literatura de la América hispana, a la hora de la independencia aparece en la mayoría de las obras escritas con una cierta actitud positiva. Para muchos autores fue como una especie de afán o deseo inconsciente de reivindicar aquel ser marginado por tanto tiempo y de hacer su presencia válida en la sociedad. Parece que existiera por aquel entonces un sentido de culpa retrospectiva tanto en la prosa como en la poesía que motivaba a mostrar al negro, en la mayoría de los casos, como alguien aceptado como un ser humano integral con unos rasgos físicos propios que ya no comunicaban desagrado. Pero en la realidad este negro de la literatura tuvo poco que ver con el negro de carne y hueso; generalmente, éste apareció de manera idealizada o mitificada con singularidades muy exageradas. Esta modalidad perduró en la literatura hasta los años treinta y cuarenta del siglo XX, cuando Europa pareció cansarse de lo conocido y lo tradicional y se volvió hacia las culturas negro-africanas.

---

violencia. El odio racial crecía a la par que los rumores y se le permitió a los blancos llevar armas sin licencia. El gobierno suspendió las garantías constitucionales en la provincia de Oriente y pidió fondos adicionales al Congreso para comprar equipos bélicos. Con todo, el gobierno americano desembarcó tropas para proteger sus propiedades, aunque no participaron en la lucha armada ni tomaron las riendas del país. La masacre contra los negros fue fiera y en muy pocos días, se estiman que 3,000 fueron muertos. Estenoz cayó en combate el 12 de junio. La insurrección fue liquidada. En los libros de historia cubana se le conoce como "la guerrita de los negros". Un estudio detallado de este tema puede encontrarse en Rafael Fermoselle. *Politica y color en Cuba: La Guerrita de 1912.*

El nuevo interés -especialmente etnológico y de las artes plásticas- llevó a los europeos a la investigación del África, con una correspondiente repercusión en América. A partir de entonces llega el momento para Afroamérica[84] de que comience a darse un verdadero movimiento de conciencia del negro, de revalidación de sus tradiciones y de sus elementos culturales. Es entonces cuando "Nuestra América", como la llamó Martí, encuentra al negro verdadero y lo siente como persona lleno de vida y emoción.

Para la gran mayoría de los escritores de los países hispanoamericanos, en los años que conforman el último cuarto del siglo XX, sobre todo en el período comprendido entre 1910 y 1925 en mayor o menor medida buscaron, a través de caminos diversos, alternativas válidas a la estética del modernismo, imperante. Esta actitud de renovación tan visible en la esfera del arte, se irá acentuando a medida que la modernidad avanza y se consolida, y lo moderno se define como aquello que constantemente tiende a devenir posmoderno.[85] Si bien en el caso de

---

84 Afroamérica está conformada por pueblos que en su paisaje espiritual han creado y recreado un universo de mitos y leyendas, todo un imaginario oral, del cual se han valido para legitimar sus culturas destinadas a resistir el avasallamiento de otras civilizaciones. Referirse a estos pueblos donde la savia africana arraigó y que lograron durante siglos de esclavización marcar profundas huellas en este denominado Nuevo Mundo, significa adentrarse en una de las páginas más increíbles de la historia de América Latina y el Caribe. (Ver Nersa Caballero "Afroamérica: La oralidad y las culturas de resistencia" *Argenpress.info*. s.p). La década de los años ochenta fue significativa para establecer un punto de partida al reconocimiento de la cultura de resistencia de origen africano en América, la cual se va a consolidar en los años noventa con el surgimiento en diferentes países de agrupaciones afroamericanas que van a reclamar su participación política y sociocultural en los diferentes países del continente. "afrosuramericanos y afrocaribeños" diferenciado del término *African-American* (que se utiliza en Estados Unidos), con una especificidad cultural distintiva y no entrampado en un mestizaje "forzado", "crisoleado", creado por los sectores dominantes de nuestros países que aparentemente sustentaba y sustenta una supuesta "democracia racial" (García, Jesús 51).

85 Al parecer hoy, es un ejercicio inútil intentar descubrir qué es "moderno", "modernidad" y "modernismos", pues no es sólo difícil definir la modernidad, sino también fechar sus orígenes.

Hispanoamérica como plantea Néstor García Canclini al explorar las contradicciones de la modernidad se debe considerar la *heterogeneidad multitemporal* de cada nación (15) pues se advierte en ella la coexistencia de lo tradicional, lo moderno y lo posmoderno, destacándose así el carácter híbrido de las configuraciones culturales hispanoamericanas. De esta manera es como se arriba en el mundo hispanoamericano al fenómeno artístico de las vanguardias, las que, iniciadas a lo largo de la década de 1910, se consolidan en un período posterior a la Primera Guerra Mundial.[86]

Podemos precisar la vanguardia latinoamericana indicando que se desarrolla en dos momentos igualmente importantes, de 1915 a 1929 y de 1930 a 1940. Fue una forma de reacción frente al sistema expresivo del Modernismo y a las circunstancias sociales generadas por el capitalismo (de la Fuente, 31).

Esta vanguardia estética o modernidad hispanoamericana, fue vista entonces, en la mayoría de nuestros países, como un signo de identidad nacional y étnica mezclada muchas veces con acusaciones al imperialismo norteamericano. Pero esto no quiere decir que dentro de la vanguardia que se manifiesta en la América hispana, haya existido una verdadera diferencia entre esteticistas y comprometidos. Dentro de una misma revista, de un mismo movimiento, o de

---

Parece ser que en términos generales, la modernidad es una actitud ideológica, la expresión de una manera específica de ver y comprender los hechos en el tiempo como continuidad y también como ruptura, pues como señalaba Harris "el periodo modernista está constituido por la idea de ruptura." (3).

86 Para un estudio de la periodización de la vanguardia hispanoamericana ver Jorge Schwartz. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (28-32).

un mismo autor, se puede encontrar la mezcla de ambas tendencias. Por lo tanto no es posible limitar la vanguardia a un perfil estético único.

Si las vanguardias hispanoamericanas pueden ser apreciadas como una consecuencia de los *ismos* europeos, también en este caso las preocupaciones político-sociales de las vanguardias en los años 30 se comprenden mejor si se las sitúa en un contexto internacional resumido en: Primera Guerra Mundial (1914-1918), Revolución Soviética (octubre de 1917) y tras los "felices" años 20, la crisis económica mundial conocida como el crack del 29 (1929-1930) que motivará una época de recesión y conflictos que, provocarán la gestación de sistemas totalitarios (fascismo y nazismo) que conducirán a la Segunda Guerra Mundial. Por lo tanto, se puede decir que la llamada vanguardia, no sólo luchó contra una estética pasada, sino también contra la permanencia de un mundo postcolonial; esta lucha le permitía vincular fácilmente las ideas de la revolución social con la crítica de los valores culturales.

El contacto entre la vanguardia y el arte negro en Europa asumió los rasgos de una línea temática o de una moda, y significó el desarrollo de una estética nueva. En Hispanoamérica fue presentada de manera diferente: en el fondo, se transformó en el descubrimiento de un terreno de su propia identidad. Este hecho provocó que ese reconocerse a sí mismo, en la década del 30, se constituyera en un movimiento doblemente liberador. En un principio tuvo un sentido de liberación político-social, en cuanto significaba alcanzar plena autonomía por parte de los países con mayor presencia africana en ellos; en otra perspectiva, implicó un liberarse de los modelos europeos en la creación de obras artísticas. Dicho de otro modo, poder recoger las propias tradiciones para manifestar el poder evocador de la imaginación y una *resistencia* a las relaciones de dominio, expresadas, incluso, en las formas literarias (Ferrada 90).

Recordemos que en las primeras décadas del siglo veinte se vivió en la cultura occidental una "moda primitivista" que coincidió con la época del jazz. El jazz era esencial en la vida del negro y latía por aquellos años en la multitud del corazón de Harlem, que se movía furioso con su música por la avenida Lenox, la zona donde los poetas del Renacimiento de Harlem o Renacimiento Negro (1924 – 1930) [87] componían sus versos. Este movimiento artístico con sus manifestaciones múltiples (pintura, música, arte y política) fue especialmente pródigo en la literatura. Entre los principales escritores se cuenta a: Langston Hughes (1902-1967), Wallace Thurman (1902-1934), Zora Neale Hurston (1891-1960) y Richard Bruce Nugent (1906-1987).

Este rico y complejo movimiento social, político y cultural del Renacimiento de Harlem, mostró la inmensa fuerza de aquel nutrido grupo de intelectuales negros, que durante dos décadas abanderaron desde ese barrio neoyorquino un cambio que buscaba la reivindicación de la cultura negra y la lucha por los derechos de los ciudadanos de dicha raza en aquellos años. Hecho que despierta por primera vez en Norteamérica y otros países del mundo el interés de artistas y antropólogos hacia el África negra.

De igual manera, en la segunda década del siglo XX, varios poetas de distintas partes de la América hispana se acercaron al mundo negro, una realidad tocada antes pero apenas

---

87 Este movimiento tendría profunda influencia en el desarrollo del negrismo. Los artistas norteamericanos negros evaluaban la situación de ellos dentro de la sociedad norteamericana, para descubrir en su propia experiencia histórica y social valores genuinos para todos. En cierta forma Harlem se convirtió en la principal ciudad negra del mundo. Allí había una vida cultural muy dinámica: teatros, periódicos, revistas, una fuerte concentración de escritores, actores músicos y una gran comunidad negra internacional. Se consideraba y respetaba a Harlem como ejemplo de lo que los negros podían lograr, aún bajo las condiciones de opresión que prevalecían en Norteamérica.

explorada verdaderamente hasta entonces. De este modo convirtieron este motivo en tema sustancial de su creación, al aprovechar una serie de recursos, "aparentemente nuevos" como dijimos antes. Algunos de estos poetas, desde diversas posiciones de desventaja social, se apoderaron entonces de la palabra para representar su goce del mundo y así participaron en la transformación de la cultura que los marginaba. Este fenómeno a la vez que representaba ese goce de la población de origen africano, abría un espacio simbólico para ese grupo oprimido dentro de la sociedad hispanoamericana, contribuyendo con ello a su reivindicación.

El nuevo movimiento de la poesía negra o negrista (1928-1940) se interesó entonces en varios países hispanoamericanos en la búsqueda del carácter nacional como un elemento más de protesta contra la injusticia social, la explotación y el imperialismo extranjero. Debemos de recordar que no se trata, sin embargo, de obras puramente consagradas a defender determinadas causas políticas, pues en realidad en muchas de ellas prima el goce y la fuerza lúdica más que el arte. Pero a la vez esta misma fuerza, al ser leída en el contexto de la posición social de sus autores, logra interrogar el lenguaje, el género, los cuerpos y las prácticas de convivencia de estos grupos marginados. Por lo tanto esa nueva forma de poesía va a resaltar al negro "desde dentro", lo que implicaba hablar como él, pronunciar el español como él, sentir, llorar y reír como él. Hecho por el cual se trató de transcribir la pronunciación del negro en la poesía a través del uso de la onomatopeya.

Para Jorge Schwartz el negrismo, en comparación con las otras manifestaciones de vanguardia, nunca se configuró como un movimiento estético organizado, regido por manifiestos o propuestas teóricas, análogo a los *ismos* de la década (futurismo, expresionismo, dadaísmo, cubismo, etc.)(616). Si algo entonces distinguió la significación del negrismo para los países de

Hispanoamérica en los cuales se desarrolló, fue esa forma de búsqueda de la identidad de los pueblos neoafricanos. Para la vanguardia europea por otro lado, fue un discurso estético en cuyo trasfondo no se encontraba una tendencia liberadora, sino más bien un tipo de ruptura artística que usaba un repertorio importado, desvinculado de una realidad vivida. Pero como dice Jorge Schwartz, el negrismo fue un discurso plástico producido por una élite blanca que incorpora la temática negra para divulgarla a un público también blanco, en general, perteneciente a la misma élite cultural (618).

Luis Palés Matos (1898-1959) fue quien abrió la puerta por donde cruzó una generación de magníficos poetas que hicieron la poesía negrista en América. Hija de la vanguardia, esta poesía negrista utilizó la palabra en buena parte de su estructura con una carga despojada de significado, como una manera de establecer sistemas rítmicos que se correspondieran con la música afroantillana.

Para Aurora Albornoz y Julio Rodríguez-Luis tres factores posibilitaron, el desarrollo del "negrismo" en Hispanoamérica: la existencia de una vasta población de origen africano; una intuición poética lo suficientemente aguda para entender el sujeto negro y el fermento de varios poetas dedicados a esta tarea (17-18). Estos tres factores se manifestaron en Cuba entre 1925 y 1935, década cuando el negrismo significó un notable cambio en la poesía del momento. Supuso la unión de la modernidad con la tradición africana, mezcolanza que se distanciaba de los aportes europeos, debido a que este negrismo se alejó de las diferenciaciones raciales en favor de la distinción de clase (Veres, *Revista* 685-706).

El tema negro comienza entonces a expandirse por las letras, artes y pensamiento cubanos a partir de 1928 y no se afincó en la curiosidad folclórica; por el contrario fue algo que

estaba arraigado en la abundante presencia africana del país y en el vigoroso mulatismo en que después desemboca (Valdés-Cruz 52). El negro fue alabado, también por entonces, en parte como respuesta a la llamada de una realidad que siempre estuvo ahí y que en aquellos momentos se hacía evidente por el auge alcanzado por "lo negro" en Europa y los Estados Unidos, aunque en el Viejo Continente eran arios quienes veían las cosas como la momentánea curiosidad del turista que mira, admira y anota en su diario de Viajero (Arrón 127). En Cuba no podía ser igual: la moda negra aceleró un movimiento donde el artista, predominantemente blanco, asume el tema negro como una respuesta estética. Para algunos este tema fue visto de manera contemplativa y folclórica; para otros reflejó un fuerte compromiso con su tiempo y con las clases desposeídas que veían en la raza negra a un sector social oprimido, pues como afirmó René Depestre en "Aventuras del negrismo en América Latina".

> …el negrismo americano contribuyó con su poesía a reducir el campo de la inhumanidad del hombre para con el hombre y a unir, en la universal ternura de la creación artística, a diversos autores de todos los colores, elevando muy alto en el espacio solar la voz popular, sabia y apasionada del Calibán americano (360).

Como anteriormente hemos señalado, las vanguardias artísticas motivaron el aprecio a una nueva invención del otro con un tipo distinto de aproximación a diferentes culturas; dentro de ellas el movimiento negrista tuvo un gran interés por revelar, desde el punto de vista socio-antropológico, la polifonía cultural —etnias, pueblos, naciones, religiones, lenguas, tradiciones, culturas orales, historias— de las del África negra. En Cuba marcada como Puerto Rico y Santo Domingo por la presencia negra, el *negrismo* indujo a la posibilidad (primeramente desde la poesía) de revisar los cimientos de la identidad. Este movimiento *negrista* cubano se articuló en

torno a la figura integradora de Fernando Ortiz (1881-1969)[88] que pretendió hacer visibles los remanentes culturales de los negros, hasta entonces rechazados por ser considerados indignos e ilegítimos. Alejo Carpentier al referirse a Fernando Ortiz explicaría:

> A él debimos mucho de nuestro interés por el folclor negro de Cuba. Había en ello un afán de recuperación de tradiciones despreciadas por toda una burguesía. Interesarse por el negro, en aquellos años, equivalía a adoptar una actitud inconformista, por tanto, revolucionaria (*Recopilación* 52).

Los trabajos sociológicos y etnológicos de Fernando Ortiz crearon las bases para la estatización de los referentes negros y reforzó la búsqueda necesaria de la identidad proponiendo deslindar la emancipación histórica y la rehabilitación cultural del negro, pues como señala Ángel Rama.

> … el *negrismo* emprende una revitalización de tradiciones no reconocidas anteriormente que lleva a cabo "una reinmersión en las fuentes primigenias" con el fin de intensificar "algunos componentes de la estructura cultural tradicional que parecen proceder de estratos aún más primitivos que los que eran habitualmente reconocidos" (31).

Dejar de destacar entonces la importancia que tuvo la poesía para el negrismo, es realmente imposible. Con ella se manifiesta de la manera más clara el entusiasmo que tuvieron muchos artistas y estudiosos por las danzas y el drama religioso de procedencia africana. Pues toda la actividad heredada de los africanos penetrada de poesía influye considerablemente en el quehacer de los primeros cultores de este movimiento artístico. En Cuba la poesía de los años 20 mostró la búsqueda de una identidad nacional y a ella se adscribieron otras manifestaciones artísticas que irrumpieron en esa época. En su seno se debatieron temas identitarios como por

---

88 Fernando Ortiz desde 1906 inauguró y dominó el tema del negro, su lugar en la cultura y la sociedad cubanas, así como el aporte de culturas y religiones de origen africano en una dimensión científica y humanista.

ejemplo el controvertido intercambio sobre el nacionalismo musical cubano (Zurbano 112). Con la prioridad de representar lo nacional y con el fervor universal que trajeron las corrientes vanguardistas, el negrismo condicionó el campo cultural necesario para que floreciera la labor de un grupo de intelectuales,[89] que siguiendo a Ortiz centraron sus estudios en la investigación y comunicación con los negros llamados de nación, antes de que murieran, o en sus descendientes inmediatos. Estos investigadores pensaban de esta forma vencer en todos sus informantes el secreto en que habían guardado su cultura y prácticas religiosas, y hasta evitar exponerse, en muchos casos, a recibir información tergiversada. Esos trabajos perfilarían múltiples aspectos sociológicos, lingüísticos, históricos y culturales que en su desarrollo ayudarían al nacimiento y florecimiento posterior de una verdadera narrativa "afrocubana".

Antes de hablar de este modo cubano de poesía denominado negrista, que sacaba a flote problemas de idiosincrasia y de orígenes de clase es necesario destacar que la poesía cubana del siglo XX comienza marcada por dos grandes ausencias, José Martí y Julián del Casal. En Cuba después de la temprana muerte de ambos se paralizaron los afanes renovadores que ellos preconizaban; salvo contadas excepciones, el quehacer literario se vio sumido en un romanticismo deformado en esa etapa inicial. No obstante, tras el advenimiento de la "República", una suerte de sensibilidad poética afloró de manera inusual con el "renacimiento" de la primera generación republicana de poetas centrada en la trilogía compuesta por Agustín Acosta (1886-1979), Regino Boti (1878-1958) y José Manuel Poveda (1888-1926) que se

89 Esclarecedores estudios y recopilaciones antológicas fueron los de Lydia Cabrera (1900-1991), Ramón Guirao (1908-1949), Rómulo Lachatañeré (1909-1952), Argeliers León (1918-1988), etcétera, que con las obras de Ortiz constituyen las más seguras fuentes para el estudio de las persistencias africanas en el folclore cubano.

preocuparon por darle a sus poemas una nueva forma a través de vocablos y maneras nuevas en que lo cubano estaba presente. Ellos expresan sentimientos nacionales, además del empleo de ciertos acercamientos esporádicos al tema negrista. Aunque no en todos sus versos se dará lo cubano en forma pujante y diáfana, basta que en un puñado de ellos exprese el sentimiento nacional, para que podamos considerarlos como expresión del espíritu nacional. Por el valor que le concedió al vocablo de hermosa sonoridad, Poveda fue el seguro precursor de la poesía pura; también por esa vertiente, fue quien mejor se acerca a una zona de la poesía negra, sobre todo a la del negrismo pintoresco, como consecuencia de su preocupación por el estrato sonoro del verso. Bien lo precisó Cintio Vitier al decir que fue Poveda el iniciador de la poesía negra en su aspecto rítmico con su poema "El grito abuelo" (287), composición negrista plástica y sonora, hecha de sílabas más que de palabras:

> Canto de la sombra, grito de la tierra,
> que provoca el vértigo de la sobredanza,
> redobla, convoca, trastorna y aterra,
> subrepticio signo, ¡eh! que nos alcanza,
> distante e ignoto,
> y de entonces yerra y aterra y soterra
> seco, solo, mudo, vano, negro, roto,
> grito de la tierra,
> lóbrega diatriba,
> del dolor remoto
> sílaba exclusiva.
> (Albornoz, 90).

Por su parte Felipe Pichardo Moya (1892-1957),[90] se liga a la próxima generación al rastrear en la historia y asomarse al mundo negrista con sus poemas de tema negro o mulato

90 Fue arqueólogo, historiador, periodista, prosista y como poeta logró su mejor página, al romper con los cánones del momento con una de las más conmovedoras composiciones de la

recogidos en *La ciudad de los espejos* (1925): "Filosofía del bronce" y "La Comparsa". En el primero destaca la ignominiosa esclavitud y el mestizaje:

> ¡Y en una copia de los horrores del infierno que nunca tendrá igual,
> sintió sobre el torso materno los latigazos quizás, tu germen paternal!
>
> ¡Y así llegaste hasta nosotros,
> hermana nuestra y de los otros,
> suprema flor de la injusticia,
> que conviertes en bravos potros
> las palomas de la caricia
> en un anhelo vengativo
> que tu grupa conserva vivo,
> porque tu impulso pasional
> eleva, sobre los abrazos,
> el furor de los latigazos
> del inclemente mayoral!
> (Morales 325)

En el segundo entrega el ritmo de la música cubana presente en el tema de la comparsa.[91] Esta expresión musical de fuertes raíces africanas entró y se adueño de la cultura nacional y perduró como tema en la obra de numerosos poetas que se referirán a ella como expresión del negro cubano, tanto al referirse al acompañamiento musical de la conga,[92] como por el

---

poesía cubana, el soneto coloquial "La amiga muerta" de un lirismo sencillo, irónico y sentimental.

91 Este baile prefiere como escenario las calles y plazas es un baile colectivo cuya coreografía posiblemente tuvo su origen en los grupos de negros que desfilaban por las ciudades durante la celebración de la Epifanía, el Día de Reyes. De acuerdo con una vieja costumbre, en esa fecha se les daba asueto a los esclavos, permitiéndoseles bailar con sus tambores y ropas rituales a lo largo de las calles. Al ser prohibida esta celebración en los 1880 y ser abolida ya la esclavitud, la población de color continuó esta tradición dentro de las comparsas de carnaval.

92 La palabra conga tiene dos significaciones: Primero conga (o también llamada tumbadora), es un instrumento membranófono percutido, o sea, es un instrumento de percusión. El que la percute con la mano, puede hacerlo, o bien, sentado o, bien, de pie. Es habitual que la conga se

espectáculo resultante que se producía al ser escuchada por el negro o por el mulato que no podía evitar que los pies no fueran embriagados por el toque de la corneta y el tambor. Además de que el latido le bajara por las venas como navajas cortantes creando esa sobredosis de adrenalina necesaria para llevarlo y ser arrastrado por el mar de personas que por las calles iba y aún hoy va "arroyando". Experiencia que se siente, que se vive y sobre todo que se goza.

> En la calle solitaria
> se arrastra la comparsa como una culebra colosal.
>
> Entre dos filas de mujeres
> que va se contorsionan nerviosas como mordidas por Satán, va un alto anciano
> tembloroso en cuyos ojos luce el fuego de una mirada casi irreal.
> Lleva su cetro entre las manos y murmura con voz opaca
> un misterioso sortilegio que sólo él puede rezar,
> un misterioso sortilegio
> como un rezo de ritual
> que evoca la gloria del trono donde él reinara cuando niño allá en su selva ecuatorial,

---

presente por pares sobre un trípode como ocurre con las timbaletas. Tiene similares características en cuanto a la forma y técnica de ejecución que los *bongos*, pero con una caja bastante más larga. Nació en Cuba, derivada de los tambores batá, evolucionado tanto en su diseño como en su ejecución. Hay 3 tipos de congas que se diferencian por su tamaño y afinación, de más agudo a más grave. Quinto, conga de cuerpo delgado y de afinación aguda, cuya función en la rumba es improvisar; Macho, conga de cuerpo mediano, se puede afinar de 2 formas: una más aguda para tocar como tumbadora central y la otra más grave para tocarla únicamente en la rumba. Hembra, la tumbadora más grave de todas, cuyo cuerpo es más ancho que todas las demás. También se le llama conga a las fiestas que celebraban los esclavos africanos, durante el período colonial, en las ocasiones en que les eran permitidas por las autoridades. Era un suceso musical y social que llenaba de alegría las ciudades cubanas, desbordándose los cantos, toques de tambor y las fabulosas coreografías, en un jolgorio que contrastaba con los bailes de salón que la "gente bien" generaba para su disfrute, y también con los llamados bailes de cuna, donde se mezclaban, diversos estratos y grupos sociales. La conga, por su carácter masivo (sobre todo a partir de la abolición de la esclavitud, en que los criollos libres (negros, mulatos y ciertos elementos blancos) la incorporaron al carnaval en ciudades como La Habana y Santiago de Cuba, fue una manifestación cultural aglutinante que mucho significó en el proceso de formación de lo cubano.

entre las tribus de guerreros y de sagrados sacerdotes
que lo adoraban al pasar…
(Valdés-Cruz 90).

Es necesario recordar que, junto a estas manifestaciones escritas, la tradición oral tuvo en Cuba una importancia crucial a la hora de crearse y manifestarse la cultura criolla organizada a través de la palabra hablada y de la memoria,[93] porque en esta otra dirección es donde se encuentra la zona que forma parte más directa de las culturas negras africanas, que aunque venida, como sabemos, de una cultura ágrafa se han logrado expresar en proverbios, cantos, rezos y otras acciones rituales, así como de firmas congas y abakuás.[94] Estas auténticas partes de las tradiciones fueron incorporadas a la cultura de la Isla, a través de aquellas narraciones dependiente de recursos mnemotécnicos y patrones rítmicos, sin las cuales toda esa riqueza se

---

93 En Cuba en 1837 el 87% de los habitantes blancos carecían de educación y solamente uno de cada mil niños recibía alguna educación. En el caso de la población negra era mucho peor: con la excepción de contadísimos casos, los esclavos no sabían leer, y el 98% de los niños eran analfabetos. Ver Antonio Benitez Rojo. "Música y literatura en el Caribe" *Horizontes* (s.p.).

94 Los congos al igual que los abakuás poseen un complejo sistema de escritura ideográfica las "firmas", "fimbas" o "marcas" que sirven para consultar a los dioses y a los espíritus y como emblemas de identificación de las deidades, los fieles y las "prendas" mágicas. En las reglas congas los creyentes al trazar las firmas consideran que en ellas están representados los poderes sobrenaturales y que los mismos responden por la efectividad de la labor realizada. Cada una de ellas adquiere una función personal para cada iniciado, que la emplea para identificarse ante su fundamento -nganga- y ante el resto de los creyentes. También expresan la relación con el espíritu protector con el que ha realizado el pacto y cada una expresa un cúmulo de experiencias además de que las fuerzas sobrenaturales también poseen sus firmas. Se dibujan en el suelo, en las paredes, en las cazuelas, o en las puertas con grandes trazos circulares o rectos. Para los abakuás las firmas o anaforuanas representan cada una de las jerarquías que integran la estructura de su sistema religioso y cumplen una función consagratoria cuando se trazan sobre determinados elementos del ritual. (Una descripción detallada de las "firmas" de las Reglas congas aparece en el capítulo IV de *Cultura afrocubana 3 Las religiones y las lenguas* de Jorge e Isabel Castellanos y para profundizar en el sistema ideográfico abakuá recomendamos el libro de Lydia Cabrera *Anaforuana: Ritual y símbolos de la iniciación en la Sociedad Secreta Abakuá,* y el artículo de Argeliers León. "Símbolos Gráficos de la Sociedad Secreta Abakuá" (339-354).

hubiera perdido. Así, de esa otra manera, se instituyó también una cultura practicada y memorizada en África y trasmitida en Cuba y con ello, se mostró tanto la preocupación por los temas y los personajes negros como se pudieron percibir desde las propias cosmovisiones, filosóficas, religiosas, éticas y estéticas de aquellos sujetos sociales que también fueron los negros esclavos antes y después de su llegada al llamado Nuevo Mundo, así como de sus descendientes.

Precisamente en Cuba el movimiento negrista tuvo mucho que ver con factores fuera de la literatura en sí. El primero a contar fue el descontento que reinaba a sólo veinte años de la inauguración de la República. Este hecho motivó que emergieran algunas nuevas fuerzas sociales proyectadas al margen de los partidos políticos tradicionales, en los que cada vez se confiaba menos como vehículo de solución de los problemas del país. La inconformidad fue entonces el signo dominante de aquellos tiempos. El estudiantado universitario y los intelectuales, productos de esa inconformidad organizaban tertulias para discutir los problemas del país; en una de ellas, un 18 de marzo de 1923 se produce la famosa "Protesta de los trece".[95] En aquel período

95 Ese día un núcleo informal y heterogéneo de jóvenes se congregó en un restaurante de la Habana, para agasajar a dos de sus más asiduos contertulios: Andrés Núñez Olano y Guillermo Martínez Márquez, y al mexicano Joaquín Torres, por el éxito de la zarzuela "*Las naciones del golfo"*, de la cual los dos primeros habían escrito el libreto y el segundo la música. Concluido el almuerzo los participantes se fueron dispersando y quedaron rezagados sólo quince de ellos, que decidieron asistir al acto que en honor de la escritora uruguaya Paulina Luissi se efectuaba en la Academia de Ciencias. Al acto asistiría el Secretario de Justicia del gobierno de Alfredo Zayas, Erasmo Regüeiferos. En este acto se produjo la protesta, motivada por la presencia de Regüeiferos, ministro vinculado al fraude de la adquisición convento de Santa Clara por el gobierno, a un precio muy superior a su costo real. Después de una airada protesta los jóvenes abandonaron el salón y se dirigieron a la redacción del periódico *Heraldo de Cuba*, donde Rubén Martínez Villena (1899-1934) redactó el Manifiesto de la Protesta de los Trece, que firmaron trece de aquellos quince participantes.

turbulento de la vida cubana se quisieron buscar las virtudes propias. Por eso muchos sectores cobraron conciencia de la compleja problemática que vivía el país y se agruparon en busca de soluciones. Bajo estas condiciones aparece entre las manifestaciones de las nuevas configuraciones que los vanguardistas habían puesto en marcha, una fusión entre las formas y creencias africanas vivas en la música y el folclore con las corrientes de poesía pura y neopopular que habían surgido en España a través de las tradiciones del barroco y sus variantes criollas (Oviedo 434). Esta mezcla singular entre lo primitivo y lo moderno encontró su apoyo en los primeros trabajos etnográficos de Fernando Ortiz y en los trabajos folclóricos y etnográficos de sus discípulos Rómulo Lachatañeré y Lydia Cabrera. Todo ello condujo a una concientización mayor sobre los derechos de los negros, propiciada entre otras cosas, por la fundación en 1925 del Partido Comunista cubano y de la Confederación Obrera y por la difusión a través de la propia vanguardia cubana a todo el Caribe, de publicaciones y revistas que tuvieron un carácter casi programático. Entre las que se encontraba la *Revista de Avance* (1927). También hay que hacer notar la acción desplegada por el Grupo Minorista (1923-1927), que manifestó en los dominios del arte y la literatura, el espíritu de protesta.[96] El grupo *Minorista*, se caracterizó inicialmente por una postura antiplattista y nacionalista. Aquellos jóvenes abogaban por la virtud doméstica, por la regeneración como remedio a la situación cubana. No obstante lo limitado de

---

96 Este grupo contó con la presencia de singulares figuras de las letras en la Isla, participantes gran parte de ellos de la Protesta de los Trece, verdadera raíz del grupo. Los minoristas fueron llamados así a partir del trabajo de Jorge Mañach titulado "Los minorista sabáticos escuchan al gran Titta", publicado en la revista *Social* correspondiente a febrero de 1924. Ellos desarrollaron una amplia labor de apoyo a intelectuales extranjeros que sufrían represión por parte de sus respectivos gobiernos.

sus proyecciones políticas, no debe subestimarse la acción colectiva de este grupo tanto en el orden cultural como estratégico. Bajo la dirección tácita y el ejemplo de Rubén Martínez Villena en esta heterogénea agrupación de la juventud intelectual se fue operando un proceso de desarrollo y decantación ideológica, por medio del cual se fue deslindando el lugar y el papel de cada minorista en el proceso revolucionario de la década del veinte. Esto se expresó con el abandono por parte de algunos de ellos de una actitud pasiva y con la toma de una posición política y cultural ante la situación neo-colonial de la sociedad cubana, mientras que otros renunciaron a sus iniciales inquietudes progresistas (*Rosales* 46-61). El Manifiesto hecho público por este grupo en mayo de 1927, proclamaba la formación del grupo en 1923 pero fue además un texto premonitorio por la revisión de los valores falsos, por la propuesta de un arte nuevo, por la reforma de la enseñanza pública, por la independencia económica de Cuba, contra el imperialismo yanqui, y contra las dictaduras políticas en el mundo, en América y en Cuba. Para muchos jóvenes intelectuales cubanos fue el cruce a una doble militancia, compartida con toda una generación americana: la de las vanguardias política y artística. Pues como señala Ángel Augier en el Prólogo de *Obra poética* de Nicolás Guillén:

> Del seno del grupo Minorista, y dentro de su espíritu de inconformidad con las normas con las normas académicas y la retórica trasnochada de los valores convencionales, surgió el vanguardismo, denominación genérica que se dio en Cuba a las nuevas formas de expresión procedentes de las diversas tendencias literarias y artísticas europeas, y que entonces ya se cultivaban con notable retraso (XV).

El vanguardismo cubano de aquellos jóvenes poetas ganados por "la nueva poesía" tuvo como punto de partida, para su gran mayoría, el modernismo o el post-modernismo. En ellos el vanguardismo fue, en sus personales maneras y acentos sólo una especie de tránsito hacia expresiones líricas más depuradas. Fue entonces, para la gran mayoría de ellos, un

vanguardismo sin grandes estridencias, donde predominó con cierta mansedumbre la despreocupación formal, el desdén hacia la métrica y la rima, la naturalidad rayana en prosaísmo, el predominio de lo temático sobre lo metafórico y de la idea sobre la imagen. En realidad lo importante era romper con el orden retórico establecido y seguir hacia otros rumbos.

Los propugnadores de este "vanguardismo" cubano se agruparon en torno a la *Revista de Avance* (1927-1930), [97] que actualizó la exaltación estética de las tendencias europeas, y estuvo relacionada con una inquietud de afirmación nacional, que admitía dentro de las distintas vertientes exploradas en ella a la poesía negra. De este modo los vanguardistas cubanos pusieran en marcha una simbiosis entre la tradición africana y la modernidad. Este "negrismo" como

---

97 La *Revista de Avance* fue publicada, primero con carácter quincenal, y mensual después, entre 1927 y 1930. Constituyó el principal órgano de la vanguardia literaria cubana. El primer número vio la luz el 15 de marzo. Encima del subtítulo -por el que es conocida la revista- aparecía, en números, el año en curso, verdadero título de la publicación, que variaba por esta causa todos los años. Del número 1 al 26 sus editores fueron Alejo Carpentier, Martín Casanovas, Francisco Ichaso, Jorge Mañach, Juan Marinillo, José Zacarías Tallet y Félix Lizaso . A partir del número 27 hasta su desaparición, los editores fueron cuatro: Juan Marinello, Jorge Mañach, Francisco Ichaso y Félix Lizaso. Esta revista se inscribió dentro de los marcos de los problemas estéticos y literarios de su tiempo. Contó con diversas secciones. Entre ellas: Directrices, que incluía notas editoriales sobre aspectos culturales o cualquier otro asunto de interés, firmada por "Los cinco", o sea, por los miembros del equipo editorial. Otras secciones fueron Letras extranjeras, que destacaba los más notables acontecimientos de actualidad en la literatura no hispánica; Letras hispánicas, con noticias y comentarios sobre la literatura de nuestro continente; Letras; Almanaque, que ofrecían comentarios de libros, de películas, de obras teatrales y síntesis de publicaciones periódicas recibidas. La revista publicó poemas, ensayos sobre diversos temas (literarios, de artes plásticas, históricos). Entre los colaboradores más asiduos figuraron Agustín Acosta, Emilio Ballagas, Regino E. Boti, Mariano Brull, José María Chacón y Calvo, Alfonso Hernández Catá, Fernando Ortiz, Félix Pita Rodríguez, Regino Pedroso, Raúl Roa y Enrique José Varona. También aparecieron trabajos de destacados intelectuales extranjeros. Esta publicación desempeñó un importante papel en lo concerniente a la divulgación de la música y las artes plásticas. En este último ámbito destacados pintores cubanos ilustraron sus páginas, como Carlos Enríquez y Víctor Manuel. Asimismo la revista creó una empresa editorial, que publicó libros de Regino E. Boti, y Juan Marinello, entre otros. El último número -el 50- apareció el 15 de septiembre de 1930. (Ver *Diccionario de la literatura cubana*. T. 2 (865-866).

dijimos llegó a ser una moda europea y alcanzó a expresar asuntos esenciales de la conformación cultural caribeña; asimismo, tuvo en la corriente de la poesía negrista una característica decisiva: darle voz (desde su identidad) al negro y al mulato, importante sector poblacional de la Isla.

Según Fernández Retamar, quienes directamente introducen el negrismo poético en Cuba son el uruguayo Ildefonso Pereda Valdés –Publicó poemas negros en 1927 en la *Revista de Avance*- y el norteamericano Langston Hughes, de quien la revista *Social* da a conocer traducciones en 1928 (realizadas por José A. Fernández de Castro) y cuyo paso por La Habana fue de gran importancia (Vitier 350-51). Sin embargo, para Salvador Bueno ninguno de los dos poetas utilizó el tema ni los ritmos negristas (*Ensayos* 299).

De muchos es conocido que las manifestaciones poéticas emergidas de las diferentes formas vanguardistas recibieron en Cuba los nombres de "negrista", "negra", "negroide", "afrocubana" y "mulata", y que el movimiento al que dio origen llamado "afrocubano" –según la denominación que prevaleció, aún sin ser la más precisa- comenzó desde 1928, cuando se dieron a conocer los dos poemas iniciadores en Cuba de esa tendencia: "Bailadora de Rumba" de Ramón Guirao (1908-1949) publicado en el Suplemento del *Diario de la Marina* del 8 de abril de 1928 y "La Rumba" de José Zacarías Tallet (1839-1939), publicado en el número 6 de la revista Atuei (grafía vanguardista del nombre del cacique rebelde Hatuey) en agosto de 1928 (Bueno, *Ensayos* 295). Estos poemas tienen como objeto principal la representación del complejo rítmico de la rumba[98] como reflejo de la música afroantillana; en ellos la inclinación

[98] La rumba se originó en los solares urbanos de negros de La Habana y Matanzas a mediados del siglo XIX (Urfé, *La Rumba* 153). La rumba sale a la luz en este siglo en sus tres variantes de baile Yambú, Columbia y Guaguancó. Por su descripción se desprende que la rumba se ha asociado con diversos estilos de música y baile, y que ha venido adoptando nuevos significados

plástica y descriptiva da pauta a la zona exterior formal del negrismo. De los dos poemas, el de Tallet se expresa mejor, ya que al hacer una recreación acústica y plástica de la danza, revela su carácter de rito y catarsis; es decir, vuelve a su origen africano, su pasado y su historia (Albornoz 18). Esto significó un notable cambio en la poesía cubana del momento: la unión de la modernidad con la tradición africana, mezcolanza bastante apartada de los aportes europeos.

A partir de 1928 la temática negrista repercute en un gran número de jóvenes poetas como Alejo Carpentier (1904-1980) autor de "Liturgia" (escrito en París en 1928 pero publicado en la *Revista de Avance* en 1930); del poema se hizo un arreglo musical que fue estrenado por Amadeo Roldán con la Orquesta Sinfónica Nacional el 25 de octubre de 1931. En este poema lo religioso africano se muestra a través de una ceremonia de iniciación abakuá. La religiosidad se expresa a través de la musicalidad y del lenguaje no como reliquia folclórica, sino mostrando la vigencia del mito y la magia en la cosmovisión espiritual de los ñáñigos.

La Potencia rompió,
¡Yamba ó!

---

desde el siglo XIX. Según Alejo Carpentier "todo cabe en ellas; todos los ritmos constitutivos de la música cubana (...) Todo lo apto a ser admitido por un tiempo en 2 por 4, es aceptable por ese género que, más que un género es una atmósfera. Esto sin contar que en Cuba no hay una rumba sino varias rumbas (...) la palabra rumba ha pasado al lenguaje del cubano como sinónimo de holgorio, baile licencioso, juerga con mujeres del rumbo" (*La música* 242). La rumba se interpreta exclusivamente con instrumentos de percusión y voces, por lo que desde el punto de vista auditivo tiene un sonido más africano. La rumba deja de ser baile de "mala fama", "cosa de negros", cuando en 1932 fue llevada a la Feria Universal de Chicago "y allí, bailada con cierto recato, tuvo gran éxito. A partir de ese momento la rumba se amundanó, y pudo ser baile de sociedad. Después, en forma más o menos pudibunda y adecentada, pasó a ser baile generalmente tolerado y hasta favorito en muchas partes, sin más enemigos que otros bailes rivales, brotados de las mismas fronteras". (Ortiz, citado por Jahn, *Muntu* 144) Para un estudio de los distintos tipos de rumba y sus patrones rítmicos, instrumentos de percusión, estilos de baile y melodías asociadas a cada uno de ellos se recomienda a: Sara Gómez Yera "La Rumba" *Cuba* 3, no. 32 (December1964): 58-67 y Argeliers León *Del canto y el tiempo*.

Retumban las tumbas
En casa de Acué

El juego firmó,
¡Yamba ó!
con yeso amarillo
en la puerta fambá.

En 1930 Emilio Ballagas (1908-1954) escribe “Elegía a María Belén Chacón”, poema que muestra una zona apagada y triste del negro (Valdés-Cruz 78). Este poema fue incluido en su *Cuaderno de poesía negra* (1934) donde reúne sus aportes a este ciclo.

María Belén, María Belén, María Belén.
María Belén Chacón, María Belén Chacón, María Belén Chacón,

Con tus nalgas en vaivén,
De Camagüey a Santiago, de Santiago a Camagüey.

En el cielo de la rumba,
Ya nunca habrá de alumbrar
Tu constelación de curvas.

Por su parte Regino Pedroso (1896-1983), poeta por cuyas venas corría sangre china y negra, fue poeta negrista en el momento social de esa poesía. En "*Salutación fraterna al taller mecánico*" (1927), su poema más conocido, ofrece una muestra de poesía proletaria donde el taller, elemento representativo en el capitalismo de la enajenación, es visto por el poeta en su proyección futura. La máquina entonces no es la asfixia sino la liberación.

Tensión violenta del esfuerzo
muscular. Lengua de acero, las mandarrias
ensayan en los yunques poemas estridentistas
de literatura de vanguardia.

Pedroso encuentra el sonido del taller valiéndose del representativo sonido de las mismas palabras, es decir, el sonido de la mandarria. Autodefine su obra de vanguardia, porque sabe que

la hace acorde al ritmo de los tiempos que vive. El poema entonces es convertido por el tono, el contenido y la forma en un verdadero poema de vanguardia. Pero es su composición poética "Hermano negro" donde logra enriquecer la dimensión social del maquinismo y le otorga dimensión social al negrismo. En este poema Pedroso muestra la agonía del negro, el desprecio que por él se tiene y su condición de desventaja en una sociedad de blancos.

> Negro, hermano negro,
> tú estás en mí: ¡habla!
> Negro, hermano negro,
> Yo estoy en ti ¡canta!
> Tu voz está en mi voz,
> Tu sangre está en mi voz…
> ¡También yo soy tu raza!...
> (Valdés-Cruz 63).

Esos poemas suyos son muestras significativas del "vanguardismo" cubano de corte social de intención política. Pero en verdad hay que esperar a Nicolás Guillén (1902-1989) para encontrar el exponente más conocido de la poesía negra.

En 1930 Guillén publica los ocho poemas de *Motivos de son*: "Negro bembón", "Mi chiquita", "Búcate plata", "Sigue", "Ayer me dijeron negro", "Tú no sabe inglé", "Si tú supiera" y "Mulata" donde encuentra las posibilidades reales del negrismo. Estas composiciones difieren de las compuestas por Tallet, Ballagas, Guirao y Carpentier (escritores blancos), que habían mirado al negro desde afuera. Pero ¿qué tuvieron los *Motivos de son* para despertar tanta admiración y entusiasmo en los medios intelectuales? La respuesta es simple Guillén había logrado reflejar en sus versos la esencia de lo cubano, lo mulato surgido del mestizaje racial del español blanco y el negro africano. De hecho, los *Motivos de son* dan un grito de alerta contra la discriminación racial ya que muestra no sólo lo injusto sino lo absurdo de que el negro sea

discriminado en la sociedad cubana cuando tanto había contribuido a su formación y a la integración de su cultura. Guillén mismo diría:

> Opino, por tanto, que una poesía criolla entre nosotros no lo sería de modo cabal con olvido del negro. El negro —a mi juicio— aporta esencias muy firmes a nuestro cóctel. Y las dos razas que en la Isla salen a flor de agua, distantes en lo que se ve, se tienden un garfio submarino como esos puentes hondos que unen en secreto dos continentes. Por lo tanto, el espíritu de Cuba es mestizo. Y del espíritu hacia la piel nos vendrá el color definitivo. Algún día se dirá "color de cubano" (Tomo I 92).

Con Guillén la poética logró de manera perfecta la voz del mestizaje, al lograr juntar los anhelos de la cultura y el habla cubana junto a lo social, porque haciendo uso del tema obrero con sus personajes negros y mulatos, mostró primordialmente en sus poemas al negro trabajador que sufre las explotaciones cometidas contra el obrero, tanto como las cometidas contra un hombre "de color". El negro con Guillén ingresa en la literatura cubana hablando de sí mismo, de sus sueños, de su sexualidad, de su situación marginal; más aún con Guillén la manera de hablar del negro, sin suponer crítica o burla, se instala en la poesía cubana (Benítez, *Música* 50).

Por más de diez años de intensa actividad cultural e intelectual, el llamado *negrismo* deja de ser una moda para ser "un modo" habitual de concebir y representar la identidad cubana. Crece así la atención nacional e internacional hacia esta modalidad de la cultura cubana, ahora legitimizada dentro y fuera de la Isla gracias al elogio de importantes críticos nacionales y extranjeros, según lo documenta Ramón Guirao.[99]

---

99 Dice Guirao: la poética afronegrista, esto es, de tema negro, es la más genuina de nuestra sensibilidad insular. El afrólogo e investigador Fernando Ortiz, que ha llegado de arribada forzosa en la nave del pensamiento positivista al problema negro de Cuba, y Juan Marinello, fina sensibilidad y certera intuición de poeta en receso, son los críticos más insistentes de esta lírica oscura. Confiesa Juan Ramón Jiménez en el estudio preliminar de su "colección" de la Poesía Cubana en 1936, que la "poesía negra y social han dado aquí ejemplos muy bellos" Marinello, en uno de sus ensayos (Negrismo y Mulatismo), formula las leyes estéticas elementales para trazar

Poco después de instaurado el negrismo en la Isla éste se fue alejando de la representación de las diferenciaciones raciales en favor de la distinción de clase, al expresar aquella zona marginada de la sociedad. Y así hermanada a la poesía negrista la poesía social en Cuba ilustra una historia de la Isla que tiene muy en cuenta su geografía, su economía y los ingredientes culturales haciéndose posible que ese pueblo étnicamente nuevo con una fisonomía singular, pudiera expresar sus conflictos y sus luchas sociales ante la sociedad dentro de una intensa temperatura lírica.[100] Pero no sólo se hablaba de la calidad y peculiaridad de esta producción negrista, especialmente en poesía; también existía entre algunos críticos -afirma Guirao en la Introducción a su *Órbita de la poesía afrocubana* (1938) - el consenso de que "la verdadera ciudadanía lírica, nuestra expresión más propia o diferenciada, la conquistaremos cultivando este género, que tiene sus raíces elevadas en lo étnico" (XI-XII). Por lo anteriormente dicho, podemos destacar que el negrismo invadió, con declarado afán de primacía y exclusiva

---

su definitivo esquema teórico. El poeta Luis Amado Blanco, al comentar la obra de Guillén y Florit desde las páginas de la Revista de Occidente, nos habla de una poesía mayor de edad, y Guillermo Díaz Plaja, en su breve nota crítica de la Poesía Negra Hispanoamericana de Ballagas, le otorga categoría de voz propia esta escuela poética. A su juicio, nuestra poesía afrocubana enaltece a todo un continente y adquiere este hecho parcial categoría de universalidad. (Órbita XII-XIII).

100 El resultado o la reflexión sacada de aquella hermandad poética que reflejó ese nuevo pueblo obrero y trabajador fue visto y cantado por varios poetas, como Regino Pedroso (1896-1983) que dejó plasmada en su obra las huellas histórico-sociales de los momentos que le tocó vivir como obrero. Por otra parte Navarro Luna (1894-1972) poeta social por excelencia, y más, poeta político al servicio de su partido: el comunista mostró en sus poemas de servicio social, un decir ante las masas que poseían el tono enfático y declamatorio típico de este tipo de poesía militante. A esta poesía social en Cuba llegaron después muchos poetas más, algunos de manera ocasional, como una manera de defender la dignidad del pueblo junto con las suyas propias, y así responder desde sus poemas valientes con insolencias a la hegemonía yanqui y a la politiquería que no cambiaba ni la miseria ni el hambre, pero sí ritmaba el avance de una lucha social y política que radicalizaba las acciones sin perder jamás ni el sentido de solidaridad entre los hombres ni la paciencia.

representatividad nacional, la cultura cubana hasta la segunda mitad de la década de los años treinta. Este movimiento poético desembocó en un verdadero desastre estético y moral: en pura cumbancha y en barato costumbrismo convirtiéndose en vehículo de una discriminación no siempre consciente y deliberada, que se prestaba para el mal uso que de ellas hacían los racistas en su triste obra de desprecio y división (Castellanos, *Cultura 4* 184).

A partir de 1937 el ciclo de la literatura negrista en la América hispana se cerró, tras la aparición de las numerosas antologías poéticas de este movimiento, hecho que coincide con la formación de una doctrina crítica que lo enjuicia y el abandono de varios de sus principales representantes (Guillén publica, precisamente en este año, *Cantos para soldados y sones para turistas*, que supone su alejamiento de esta corriente). Por ello esta poesía se disuelve en otras corrientes poéticas, reapareciendo sólo posteriormente en manifestaciones aisladas. (Benítez, *Música* 50).

Como hemos destacado cuando se habla de "negrismo" los recuerdos se vuelven de inmediato a la poesía negrista[101] de los años veinte y treinta olvidándonos que también dentro

---

101 Un aspecto vinculado al descubrimiento del arte negro es la poesía negra afroamericana, llamada también: negrista, afronegrista, negroide y/o mulata. Estuvo ligada, más tarde, al concepto culturalista de la négritude de Aimé Césaire, y que fuera difundido por Sartre, y, finalmente, al de una comprensión social del negro. Sin embargo debemos recordar que la poesía que imitaba el español deformado de los negros y los elementos de su lenguaje se cultivó en España y América desde el Siglo de Oro. Pero fue con la vanguardia hispanoamericana que Luis Palés Matos, José Zacarías Tallet, Ramón Guirao, Emilio Ballagas o Nicolás Guillén, entre otros muchos aportan con su producción una significativa parte de la poesía de este período. Pero este fenómeno no se redujo sólo al Caribe, ya que se extendió a casi toda Hispanoamérica. A la poesía negrista se han dedicado muchas antologías. Ver: Guirao, *Orbita de la poesía afrocubana.* (La Habana: Ucar García, 1938) a la que casi todos los historiadores literarios consideran como una de la más representativa; o la de Ballagas *Antología de la poesía negra americana* (Madrid: M. Aguilar, 1935) y estudios. Ver José Fernández de Castro, *Tema*

del negrismo hay una narrativa que constituyó un capítulo importante y a la vez olvidado en la historia literaria de Cuba. Dentro de la ficción narrativa de principios del siglo XX[102] Jorge Mañach (1898-1961) escribe una novela corta, *Belén el aschanti* (1924) en la cual narra un suceso truculento de la época de la esclavitud o poco menos (Fernández de Castro 88). Mañach en esta singular narración hace de la figura del esclavo casi el centro de la novela. A través de unos pocos trazos intensos, el cuerpo del esclavo se oculta y se prodiga en una metáfora de leyenda falsa y lejana. El negro esclavo inicialmente se muestra al mundo de quienes primero lo contemplan (los negreros, los intermediarios de la trata, los armadores de barcos y los exploradores) y con sus miradas la figura de Belén crece. Mañach sabe recrear las condiciones que mediatizan el cuerpo de este negro de alta estatura, venido de un pueblo aristocrático, de diestros joyeros y hábiles guerreros, y lo transforma en un objeto de deseo. Belén es un personaje que sirve de contraste y su mudo ir y venir por el relato no cae nunca en el vacío.

Con esta singular narración, Jorge Mañach logra inaugurar, en medio de la vanguardia el enigma de un negro esclavo que se pasea, desolado, por un territorio literario, relacionado con una visión imaginada de África: es un rey de color que domina el paisaje natural y el paisaje de los símbolos. Con *Belen el ashanti* el protagonista figura como una especie de semental en espera --un modelo transformado en misterio, un negro que cuando Mañach lo retrata lo dota de una callada seducción para placer de la blanca ama.

---

negro en las letras de Cuba; Arrom, *La poesía afrocubana* ; Pereda Valdés, *Lo negro y lo mulato en la poesía cubana*; Valdés Cruz *La poesía negroide en América*; Wilson, *La poesía afroantillana*; Hernández de la Vega, *Iniciación a la poesía*; Morales, *Poesía afroantillana y negrista*; Manssur, *La Poesía Negrista.*

102 La cuentística negrista se inicia con los autores que se tratarán en la segunda parte de este trabajo en la que se realizará un estudio individual de ellos y de sus colecciones.

En el mismo año de 1924, en Cuba se publican dos novelas más de tema negro; en verdad merecen atención como documentos históricos y sociológicos. Me refiero a *Mercé* de Félix Soloni (1900-1968) y *La raza triste* de Jesús Masdeu (1887-1958). La primera muestra el personaje estereotipo de la mulata y la imagen del pintoresco solar habanero, ambos en relación con la sociedad blanca al inicio de la República. Pero la novela se convierte en un folletín cuando Soloni obliga a que se cumpla el "destino" de la mulata y esta se incorpora a la inmoral vida nocturna de unas primas y muere envenenada. Se observa un determinismo absoluto y primario, debido al tratamiento superficial y melodramático del autor a su personaje. La segunda novela sitúa su acción en la ciudad de Bayamo entre los años que van de 1902 a 1912 y nos cuenta la historia de un mulato, Miguel Valdés, que, al graduarse de médico y pretender formalizar, lleno de ilusiones, sus amores con una joven blanca y rubia, llamada Gabriela, que le corresponde, viola los convencionalismos y se atrae el odio y el desprecio de quienes ven en él a un desestabilizador del orden social. Valdés no ofrece resistencia; en vez de luchar, al sentirse acosado, se entrega al alcohol y a las drogas, y se convierte en un triste desecho humano. El hábil manejo de los distintos planos de la acción y el convincente diseño de los personajes, calcados siempre, sobre el molde del relato realista de ascendencia romántica, hacen de esta novela un rotundo alegato contra el racismo y uno de los pocos textos de la época donde el sexo interracial es un hecho abierto. Ahora se lo sitúa en el primer plano de ciertas descripciones sin apartarse de la legitimación del erotismo periférico.

Posteriormente tres novelas a escala nacional serán el punto de partida de la nueva novelística de tema negro: *¡Écue Yamba-O!* de Alejo Carpentier (1904–80), *El Negrero* de Lino Novas Calvo (1903-1983), ambas publicadas en Madrid en 1933 y *Caniquí* (1936) de José

Antonio Ramos (1885-1946) publicada en La Habana en 1936. Las tres, además de romper las estéticas decimonónicas imperantes en el género e incorporar la novelística nacional a la corriente de vanguardia que se gestaba en Latinoamérica (Chaple 225) tratan el tema negro como una reflexión inevitable.

Alejo Carpentier publica *¡Écue Yamba-O!* (voz que significa "Dios, loado seas") y la ilustra incluso con alegorías llamadas "firmas"[103] y creencias del panteón Yoruba y de la sociedad de ñáñigos convirtiéndose de esta manera en trasmisor de una voz que cuenta historias de orígenes, de fundación y la lleva a la novela sin prejuicio y con gran respeto. Para ellos hace uso de la transmisión de la oralidad, del sincretismo religioso de origen africano, de la marginalidad y de la invocación del negro criollo practicante a la vasta fuerza cósmica en la que cree. En esta primera novela, Carpentier le da un papel importante a los misterios de las religiones afrocubanas, en medio de la civilización moderna sumergiéndose en el clima mágico del negro cubano en busca de sus raíces espirituales; al mismo tiempo que formula una dura acusación contra la situación del país, explotado por el capital extranjero. La novela relata la experiencia de un adepto a la sociedad abakuá, agrupación secreta masculina originaria del Calabar africano. Menegildo Cué el héroe de *Ecué-yamba-O*, representa la pasión y la muerte así como el destino del grupo negro al que pertenece. Este hecho es advertido por Menegildo, que presiente que su propio hijo, a quien no llega a conocer, heredará como único patrimonio la

103 Modos de grafías pero no "escritura castellana". Se utilizan trazos llamados Ekeniyó, que constituyen un sistema ideográfico de señales para inmovilizar y fijar las representaciones de hechos globales. Tales símbolos se realizan con yeso amarillo y blanco y comprenden tres categorías, los Gandos, las Firmas o Anaforuanas y los Sellos.

explotación, perpetuando así, en una cadena interminable de Menegildos el símbolo de la dominación extranjera sobre los despojos de la riqueza nacional.

La novela fue vista por Carpentier como "libro que se resiente de todas las angustias, desconciertos, perplejidades y titubeos que implican el proceso de aprendizaje" (*Ecué* 10). Él, fiel observador de las manifestaciones de las religiones y el folclor de los negros, se le presentaba ese universo como el más factible de tratarse estéticamente en busca de la cubanía y del nacionalismo cultural. A la vez, los módulos y esquemas rígidos de lo folclórico entrañaban para él un riesgo: ofrecer sólo una mirada superficial, limitada a manifestaciones visibles y estereotipadas de las convenciones establecidas que conformaban lo folclórico. Es por ello que el conflicto entre nacionalismo y vanguardismo en que se debate estéticamente *Ecue-Yamba-O* fue para Carpentier la comprobación de que avanzaría con esta novela por un camino cerrado.[104]

Por su parte Lino Novás Calvo, de fama literaria como cuentista, publica siguiendo la tradición de la narrativa antiesclavista, *El Negrero*; *la* novela que tiene como centro de la trama la figura de Pedro Blanco Fernández de la Trava, personaje histórico recreado aquí artísticamente.

---

104 Sin embargo para Leonardo Padura *Écue-Yamba-O* resulta imprescindible para establecer las razones de ese precario equilibrio entre el "nacionalismo" afrocubanista y el "vanguardismo" surrealista y expresionista entre los que se movía Carpentier en este momento, pues para Padura "de esa definición depende, en buena medida, la valoración concreta de una novela fallida, tal vez, en su concepción formal –una excesiva utilización de los hallazgos externos de la vanguardia– y en el reflejo mismo de un contexto mucho más complejo que el esbozado en la obra –por su visión aún limitada de ciertos fenómenos del universo americano y cubano. Porque lo cierto es que, al intentar una conciliación difícil entre la ruptura de una tradición (esencia de la vanguardia) y el rescate de una tradición (semilla del nacionalismo), Alejo Carpentier experimentaba, por primera vez, los componentes que con todo éxito mezclaría en su narrativa posterior". Ver online: Leonardo Padura "Nacionalismo, Vanguardia, Afrocubanismo: Los dilemas de Écue-Yamba-O".

El protagonista, Pedro Blanco, sirve para explicar su propia metamorfosis. Este personaje está hecho de diferentes aristas simbólicas: es pecado, lucha, caída; no por ello entra en contradicción con la historia de su típica figura en aquella época clave del sistema esclavista cubano. El tema, por histórico y alejado cronológicamente del presente, se revitaliza por la actuación del dinámico protagonista y de otros personajes. Por otra parte el escenario abarca de 1814 a 1840, en el auge del tráfico que iba de las costas de África hasta las Antillas y otras partes del Continente. Este fondo ambiental es vívido y nos permite observar las transacciones del comercio esclavista: la compra y captura de negros en el continente africano, el transporte en condiciones infrahumanas en los barcos negreros, el desembarque del cargamento en Cuba, su indigna venta en los mercados y, por fin, la llegada al ingenio azucarero donde continuarán los infortunios de los infelices (Cabrera Rosa 296). Esta autobiografía novelada rebasó los marcos de la novela histórica antiesclavista y de la costumbrista y fue más allá de las visiones exóticas que el negrismo europeo vinculó a las vanguardias del siglo XX.

Cuatro años más tarde José Antonio Ramos publica *Caniquí* (1936) novela de base histórica sobre el sensual simbolismo histórico de la nación. La misma se inspira en la vida de un esclavo fugitivo del mismo nombre convertido en leyenda en la Trinidad colonial de los años treinta del siglo XIX. El texto, matizado por la mítica rebeldía del esclavo Caniquí, personaje que representa el enfrentamiento del hombre esclavo al mundo opresor, es a su vez significado de una actitud rebelde que debió, en su simbolismo, incitar a aquella generación del 1930[105] a

105 Generación de jóvenes surgida entre la intervención norteamericana y los primeros años de la república que combatió tenazmente la dictadura de Gerardo Machado hasta derrocarla.

cumplir sus deberes patrios para garantizar un república libre y democrática donde el negro ocupara el puesto que le correspondía dentro de la nación.

A pesar del título, en esta novela Ramos narra la vida de una familia blanca perteneciente a la aristocracia criolla decimonónica. En la obra convergen pasión, frustraciones, sumisión, erotismo, religiosidad, crueldad y ardor independentista, ofreciendo una interesante crónica de aquel convulso momento histórico.

Uno de los aciertos de la novela es que se muestra la religión afrocubana en el lugar que siempre tuvo en el alma de los negros esclavos del país (Castellanos, *Cultura afrocubana* 4 61). La narración muestra la concepción del mundo de Caniquí asentada en la creencia y en el culto de los dioses negros heredados de sus antepasados africanos con la diaria existencia del protagonista, regida por creencias religiosas llenas de tabúes y mitos que entrelazan catolicismo, espiritismo y elementos de las distintas "reglas afrocubanas".

Luis Felipe Rodríguez (1884-1947) busca también en el pasado y escribe *El negro que se bebió la luna*, narración que concluye en 1940 y aparece por entregas en el folletín literario de la revista *Gente* en 1953 y en forma de libro en 1976. Esta novela cuenta la historia de dos esclavos africanos traídos a las riberas del Cauto en las vísperas del levantamiento de la Demajagua; a diferencia de *Caniquí*, no se vislumbra ningún tipo de futuro. Un año más tarde Federico de Ibarzábal (1894-1955) publica *Tam-Tam* (1941) donde el sonido onomatopéyico del tambor sirve de hilo simbólico para desarrollar y dar unidad a un argumento que tiene lugar entre 1852 y 1898. Sin embargo, repite lo que desde fines del siglo XIX venía haciendo la novelística cubana al retomar el tema de la esclavitud con sus consecuencias sociales y morales. Sobresale positivamente el examen que Ibarzábal hace del papel desempeñado por el negro en las

contiendas bélicas en la Isla. Este hecho tiene la virtud de destacar indirectamente la huella negra en el proceso de formación de la nacionalidad cubana.

La relativa debilidad de la novela cubana orientada hacia el tema negro practicada entre los años veinte y los cincuenta se explica en el análisis de Jorge e Isabel Castellanos cuando afirman:

> Los prejuicios, las preocupaciones, las barreras clasistas, los rezagos ideológicos de un pasado racista, la débil comprensión científica (antropológica y sociológica) de nuestras realidades étnicas, el temor a ofender a las partes en conflicto, la ilusión de que el silencio ayudaría a cicatrizar las antiquísimas heridas y las orientaciones recientes de la novelística ha derivado la atención de los autores hacia otros senderos (*Cultura 4* 85).

Conviene destacar que aquella novelística donde el negro se hallaba como centro del conflicto compartió ciertos elementos: las problemáticas de índole social, los escenarios y los dilemas estéticos. Por ello muchos de estos cultivadores de la novela al vincular la tendencia "negrista" con el interés de representar la situación social inmediata del sujeto negro en relación con la esclavitud y su participación en las luchas independentistas, lograron poner de relieve aspectos de la idiosincrasia del negro y resaltaron sus aportes en la formación de la cultura cubana, tópicos que cobraron gran importancia en aquellos pasados años de la vanguardia.

SEGUNDA PARTE

DE LO ANTROPOLÓLOGICO A LITERARIO. LA OBRA CUENTÍSTICA DE RÓMULO LACHATAÑERE, LYDIA CABRERA Y RAMÓN GUIRAO: TRES PERSPECTIVAS DEL CUENTO NEGRISTA EN CUBA

Capítulo IV
El cuento negrista en Cuba.

1. Introducción.

En el anterior capítulo se destacaron las fuentes de aparición del negro en la literatura en lengua española y se analizó su presencia y permanencia como tema, figura y personaje en la literatura cubana desde sus orígenes hasta la aparición del movimiento negrista. Para ello se analizaron los factores internos del país para de esta manera tomar conciencia de las complejas condiciones en que vivía Cuba y como la búsqueda de soluciones a esos problemas coinciden con la aparición de las vanguardias que ponen en marcha la fusión entre las formas y creencias africanas vivas en la literatura a través de la música y el folclore. Esta mezcla singular entre lo primitivo y lo moderno encontró su apoyo en la extensa labor investigativa y los trabajos etnográficos de Fernando Ortiz sobre las culturas africanas trasladadas a la Isla así como en las actividades folclóricas de sus discípulos que dieron perfil literario a los materiales recogidos de sus informantes.

Se precisó la importancia del negrismo en su totalidad y se determinaron los elementos y obras más representativas de la literatura de tema negro en Cuba dejándose para analizar en este capítulo la cuentística negrista, apartado importante y a la vez olvidada de la historia literaria cubana. Esta forma narrativa fue una de las respuestas que se insertaron a los temas de lo nacional y de la identidad ya que partió del trabajo de Rómulo Lachatañeré, Lydia Cabrera y Ramón Guirao que fueron los pioneros en hacerlo en aquellos años a pesar de la negación de la cultura eurocéntrica dominante en la Isla, la cual fue asumida también por los negros asimilados total o parcialmente por esa cultura.

El propósito de las páginas siguientes no es otro que el mostrar un acercamiento a una manera más amplia de análisis de las tres colecciones de cuentos objeto de estudio en la segunda parte de este trabajo que se encuadran en la definición dada por Humberto Eco de texto literario como "un artificio sintáctico-semántico-pragmático cuya interpretación está prevista en su propio proyecto generativo" (96). Tres códigos que constituyen tres niveles desde los cuales dichos textos pueden ser analizados.[1] En este capítulo por lo tanto se analizarán estos contenidos como materiales antropológicos[2] articulados

---

1 No es nuestro propósito revisar todas las definiciones, sino seleccionar las que nos resulten útiles para nuestro análisis, aunque creo necesario destacar que en el código sintáctico se integra todo aquello que pertenece al enlace entre los signos y los códigos y de los signos entre sí, a las combinación de las unidades, a la lengua, la retórica, la métrica y las técnicas expositivas y específicamente dentro del campo narrativo, la lógica de las acciones y la sintaxis de los personajes, el curso de los acontecimientos desde el punto de vista temporal. Por su parte, el nivel semántico nos remite a los contenidos evocados en el texto y al significado de las relaciones sintácticas.

2 Aunque el término antropología-etnografía fue usado por primera vez con un sentido académico moderno por Alexandre César Chavannes (1731-1800) en 1788 en su libro *Anthropologie ou Science générale de l'homme* cuando el vocablo etnología acuñado por él se usó para referirse al estudio de las características físico-orgánicas y raciales de los pueblos primitivos y salvajes. Aunque verdaderamente sin nombre aún, la futura ciencia de la antropología fue uno de los discursos que nacieron con la expansión europea más allá de sus fronteras. Por primera vez y después del encuentro entre Europa y América y bajo una especie de "etnografía espontánea" el hombre europeo trató de anotar, nombrar, interpretar, traducir o transcribir los modos de pensar y de vivir ajenos a las realidades culturales occidentales de los que ellos formaban parte desde una visión eurocéntrica. Sin lugar a dudas, los relatos que contaron el descubrimiento de otras culturas mostraban una percepción ficticia (En el caso de América muchos de ellos colindan con lo literario como por ejemplo lo son las crónicas o las otras modalidades de relatos de contacto que como bien afirma Antonio Benítez Rojo en *La Isla que se repite* "son formas afines a las del cuento, a las piezas dramáticas, a las de la novela, es decir a las de la ficción"(114). Sin lugar a dudas los primeros relatos o escritos etnográficos no tuvieron pretensión científica pues su finalidad era totalmente pragmática: hacer inventario de las costumbres locales para desarrollarlas, abolirlas o controlarlas con el fin de realizar una mejor administración de los territorios conquistados. Verdaderamente fue a partir del siglo XVIII que los intentos sistematizados de la antropología se consolidan al ponerse en contacto con los discursos de la ilustración francesa sobre todo en los relacionados al ser humano, las diferencias de razas y el origen del lenguaje. El discurso sobre los otros de

primeramente a la teoría del mito, elemento clave en el nivel más profundo de las colecciones de cuentos estudiadas ya que me refiero al mito como aquel hecho que coexiste en el inconsciente del creador y el receptor, pues como señala Teresa Sánchez Sánchez citando a Lévi-Strauss las constelaciones psíquicas individuales se corresponden con el mito, siendo aquellas algo particular y éste, una tradición colectiva o social a la que se adaptan las vivencias personales(75).[3]

---

esta naciente antropología estudiaba las sociedades llamadas "salvajes o primitivas" (por ser consideradas sin historias y sin escrituras). En esta época todavía la palabra antropología pertenece al vocabulario de la anatomía y significa "estudio del cuerpo humano" (Para un resumen de estos elementos, ver Michel Duchet. *Anthropologie et histoire au siècle des lumières* Paris:Albin, 1995). Hasta el siglo XIX la antropología está basada en el estudio de la pareja salvaje-civilizado pero con Lewis Morgan (1818 - 1881) conoce otros caminos con sus estudios sobre el parentesco en las sociedades iroquesas y otras sociedades. El resultado fue su libro *Sistemas de consanguinidad y afinidad en la familia humana* (1871), primer intento de sistematización y clasificación de los sistemas de parentesco. Descubrió la relación entre los sistemas matrimoniales y los de parentesco, hallando que a determinadas formas de matrimonio corresponde un sistema de parentesco específico. Este estudio que supera la etnografía espontánea coincide históricamente con la conquista y apropiación por parte de Europa de los territorios africanos en el siglo XIX. Desde entonces, fenómenos como la esclavitud y colonización de los territorios del África Negra y América Latina se incorporaron a los estudios socio-antropológicos europeos y sirvieron como aliados para el control y rendimiento de las especificidades culturales de los pueblos vistos como salvajes e inferiores y por lo tanto, necesitados de civilización. Fue en las postrimerías del siglo XX que se empieza a cuestionar la hegemonía cultural occidental especialmente cuando en las décadas de los 20 y 30 aparece una nueva visión del otro, un tipo diferente de aproximación a otras culturas hasta entonces desconocido en la cultura occidental que muestra un notorio interés por mostrar desde un punto de vista socio-antropológico las diferentes culturas (etnias, pueblos, religiones, culturas orales) como una forma de resistencia y de cambio de las representaciones culturales que en el caso de Cuba coincide con la labor llevada a cabo por Fernando Ortiz y sus discípulos que en vez de ven la presencia africana en la Isla como atavismo primitivista y salvaje, lo contemplan objetivamente como una tradición cultural de raíz africana en histórica interacción con la cultura de origen europeo en que se mueve (Castellanos Jorge, *Pioneros* 128).

3 El término mito en el lenguaje del racionalismo del siglo XIX indicaba lo que no se contenía en la realidad, el producto de la imaginación (W. Wundt), o lo que es irracional (L. Lévy-Bruhl); pero el siglo XX ha modificado esa concepción del mito. L. Walk ve en el mito la filosofía natural, primitiva y arreligiosa; R. Otto lo considera instrumento de

En este sentido Rómulo Lachatañeré, Lydia Cabrera y Ramón Guirao desde los términos propios de la antropología logran al desemantizar el mito antropológico (el del trasfondo mítico- simbólico) y al mito histórico-cultural (el de elementos que tiene una existencia histórica y deviene en mito al situarse fuera del tiempo con su incorporación a la cultura) convertirlos en mitos literarios al representar esos mitos primordiales e históricos recogidos en un específico código lingüístico, pero unido a los mitos de las diferentes religiones originarias de África presentados bajo el término metonímico de Santería.

---

conocimiento religioso; sin embargo para C.G. Jung, el mito es manifestación de los arquetipos y la expresión del "inconsciente colectivo", símbolo de los procesos interiores. Por su parte M. Eliade descubre en el mito la estructura de la realidad que es inaccesible a la investigación racional y empírica; efectivamente, el mito transforma el suceso en categoría y hace capaz de percibir la realidad trascendente; no es sólo símbolo de los procesos interiores (como afirma Jung), sino un acto autónomo y creativo del espíritu humano mediante el cual se actúa la revelación (*Traite d'histoire des religions* 363) e *Images et symboles* (199-235). Según Paul Tillich, el mito es un símbolo constituido por los elementos de la realidad para presentar lo absoluto y la trascendencia del ser a los que tiende el acto religioso. H. Schlier subraya que el mito no conoce los hechos históricos y no tiene necesidad de ellos, porque describe lo que es el destino cósmico del hombre, que es siempre igual. Finalmente, el mito tiende a conocer lo que es incognoscible. Según P. Ricoeur, "el mito es una explicación del mundo, de la historia, y del destino; expresa, en términos de mundo, ver de otro modo o de un segundo modo, la comprensión que el hombre capta de él mismo en referencia al fundamento y al límite de su existencia. [...] Expresa en un lenguaje objetivo el sentido que el hombre capta de su dependencia a la vista de aquello que se refiere al límite y al origen del mundo". (*Le conflit des interprétations,* 383). (Ver Juan Pablo II *Segundo relato de la creación*. Audiencia General del 19 de septiembre de 1979 Notas). Pero como comprobó Claude Lévi-Strauss, lo peculiar de un mito es su variedad constitutiva, las innumerables versiones en que se desdobla originariamente ya que no hay un mito que sea matriz y unas variantes que después vengan a multiplicarlo sino manifestaciones culturales variadas que le dan forma. Por eso Lévi-Strauss dice en su *Antropología estructural* que los mitos se dejan traducir bien, que se pueden expresar cambiando las palabras que les sirven de soporte sin que se resienta su sentido. Mientras el texto literario está dicho exactamente con palabras y sólo con esas palabras ha de preservarse. Los mitos, por el contrario, pueden volverse a relatar con otras voces, pueden ser reelaborados, condensados, variados, sin que pierdan valor.

Recordemos que una obra literaria no es sólo una creación ficticia, sino una re-creación de las experiencias vitales de uno o varios personajes, o de un pueblo entero, por lo que necesariamente tiene que estar sustentada y apoyada en los fenómenos míticos que forman parte de la naturaleza psíquica del hombre. Lo mítico entonces, de interés primordial para la psicología colectiva y la antropología cultural sirve entonces, en este caso, para analizar la obra literaria a través de "homologías" entre lo antropológico y la obra literaria en sí. Para aplicar entonces lo mítico a la estructura de la obra literaria tendremos que analizar sus elementos y señalar su funcionalidad dentro de la misma (Villegas 44). De este modo el mito se constituirá en mitemas[4] que son los eslabones de una cadena que forma un sistema por medio de correlatos. Después al establecer los correlatos entre las imágenes literarias, evocadoras de los mitos, se puede correlacionar por medio de mitemas los fenómenos de creencias y comportamientos que pertenecen a la psicología profunda y a la antropología, sistemas que estructuran estas obras literarias.

---

4 Levy Strauss distribuyó los mitemas -situaciones o unidades literarias- o las frases-relación a lo largo de dos ejes, uno horizontal que sigue el mismo orden del relato, y otro vertical que reagrupa en columnas todos los mitemas que pueden clasificarse en un mismo apartado por sus afinidades temáticas. Desde su punto de vista, el mito no hay que comprenderlo sino descodificarlo; gracias a lo cual caerá la irrealidad y falsedad de los contenidos expresivos del mito por el mero hecho de estar formalizados según un lenguaje distinto y según códigos expresivos diferentes de los del lenguaje filosófico, teológico o científico (aunque no llegó a extraer las últimas consecuencias de su hallazgo).Con todo ello, los mitos pasaron a significar la mente que los elabora, y a través de los cuales se expresa una imagen del mundo ya inscrita en la arquitectura de la mente.Tres fueron los elementos que distinguió:

1. *La Armadura* como conjunto de propiedades que permanecen invariables en diversos mitos.
2. *El Código* como sistema de funciones asignadas por cada mito a sus propiedades (consistente en una gramática y un léxico).
3. *El Mensaje* o contenido de un mito particular.

Los mitos siempre han dependido de un discurso oral o escrito que le dan perdurabilidad a través de distintas generaciones. Pero en realidad para que algo o alguien llegue a la categoría de mito operante es imprescindible su sistematización en uno o más discursos y su crecimiento dependerá de la difusión de esos discursos, ya que como es de suponer admite variaciones que documentan, antes que nada, la lectura que cada generación va desarrollando de ellos. Hay que destacar que el mito no aparece como tal en la obra literaria, sino que el mito para exponerse requiere de un modo de expresión, que en este caso es la imagen literaria o símbolo que evoca el mito que lo origina.

> Es posible que el "discurso mítico" se organice alrededor de dos polos: uno sería centralizado en personajes más o menos reales, afectando fuertes estructuras narrativas y biográficas. Lo que se dice de esos personajes es la verdad mítica aunque, a menudo se desentienden de la posible verdad histórica. El "discurso" en ocasión del "héroe", lo re-crea para dar una respuesta compensadora a la necesidad que lo creó. El otro polo sería difuso, menos dependiente de un personaje histórico definido, más descriptivo que narrante, está más cerca de una realidad exterior, es más próximo al discurso racional que al discurso emotivo, como el grupo anterior (Vidal Medina s/p).

Para comprender este estudio debo de destacar que lo fundamental de él radica en la comprensión de "lo mítico" como base de análisis ya que tanto el estudio del mito en sí como de los otros dos ejes de análisis (la fábula y la adivinación) de las colecciones objeto de estudio están plenamente relacionados con mitos.

Debo de destacar que en Cuba tanto los símbolos rituales como los mitos de procedencia africana se despliegan en el espacio cotidiano y/o se transforman recreando o reinventando otras mitologías que parodian o reelaboran las conductas religiosas. Además de que el conocimiento, la presencia y la actualización del propio mito es la mejor manera de iniciarse en el viaje a la semilla de la narrativa de tema negro dentro de la cultura cubana iniciada con las variables formas del discurso cuentístico de Rómulo

Lachateñeré, Lydia Cabrera y Ramón Guirao, ya que sus colecciones están saturadas del elemento sobrenatural en el tratamiento del mito, acierto de una urdimbre narrativa que permite que los tres muestren en sus cuentos con características más fuertes en unos y en otros más sencillas las tramas y subtramas de un componente donde lo mítico es el eslabón principal y básico de todos los argumentos. Hecho por el cual los personajes que aparecen en estos cuentos tienen en las diferentes deidades africanas paradigmas referenciales que permiten clasificar muchos de los cuentos de estos tres autores en mitos de personajes y en mitos de conductas. En ambos grupos y en diversos grados, puede descubrirse que se suspende la realidad objetiva para dotarlos de mayor fortaleza y poder de aceptación.

Como se sabe los mitos de personajes tienen una extensa bibliografía relacionada con la literatura y la historia por su carácter de narrativa y por los mitemas[5] detectables en muchos de sus héroes. En cambio los mitos de conducta están más cercanos a los discursos antropológicos y sociales y responden a preguntas cotidianas, masivas para

---

5 Lévi-Strauss parte de la estructura gramatical de la lingüística para hacer un análisis estructuralista del mito, ya que para él el mito era una historia relatada y por lo tanto traducible y aproximable al lenguaje. Para Levy-Strauss tomar como base el lenguaje y considerar el mito como una entidad lingüística le permitía reconocer las partes constitutivas del mito, ya que el mitema es el equivalente en la mitología de los fonemas, morfemas y sememas en los que la lingüística estructural divide la lengua: las unidades de significado más pequeñas posibles dentro de un sistema lingüístico dividen la lengua. En el estudio de la mitología, un mitema es por lo tanto una porción irreducible de un mito, un elemento constante que siempre aparece intercambiado y reensamblado con otros mitemas relacionados de diversas formas, o unido en relaciones más complicadas. Los mitemas representarían cada variación, reordenación o reconstrucción de un mismo mito a través del tiempo (ya que cada narrador crea una nueva versión). Dicho de otra manera, el mitema es el elemento sincrónico dentro de la diacronía del mito. Ver Claude Lévi-Strauss, “El estudio estructural del mito” (428-444).

ampliar nuestros conocimientos sobre realizaciones que a menudo ejecutamos en forma automática. Es por todo ello que podemos observar que tanto en los cuentos de Lachatañeré como de Cabrera y Guirao los mitos temporales y atemporales se refunden y son uno u otro en función del código que lo representa, pero siempre atendiendo a que los héroes y escenarios del primer nivel mítico devengan en héroes, escenarios, tipos y motivos donde estos dos últimos estarán desprovistos de valores y significaciones religiosas (Sánchez Sánchez 76).

En cualquiera de los casos, no se trata de resaltar las obras literarias objeto de estudio sólo por los mitos ni de confirmar su persistencia, sino mostrar que dichas obras deben parte esencial de su código y valor a su fidelidad a una estructura profunda de lo imaginario, formada de mitos y símbolos, que le proporcionan su carácter sagrado (Viernes 351), pero sin implicar su presencia activa y consciente.

Es importante recordar que el complejo proceso de construcción de la cuentística negra que se adhiere al canon literario en el caso de Cuba fue producto de la inagotable cantidad de cuentos, mitos y leyendas orales que la múltiple cultura africana trajo a la Isla, pero que logró trascender la oralidad de sus raíces al conservarse en forma escrita.[6]

En la cultura cubana de origen africano llena de religiosidad, máscaras, disfraces, celebraciones, y colorido siempre han reinado diferentes panteones de dioses también negros que conviven con sus creyentes, aunque se debe de destacar que en el centro de ellos, está el panteón yoruba con dioses que influyen y se sincretizan con los demás llegados antes, para así todos juntos constituir una forma de religiosidad popular que se

---

6 Como se explicó en el capítulo segundo junto a la transmisión oral de toda la cultura popular de origen africano, se produjo en Cuba un instrumento de conservación de las mismas en forma escrita, las llamadas libretas de santería, que no suple la oralidad fundamental originaria sino que obra como recurso nemotécnico para el creyente.

practicó y se sigue practicando en un complejo religioso de gran complejidad y riqueza poética. Recordemos también que la principal herencia de esa cultura yoruba es la llamada Regla de Ocha-Ifá, pero no siendo sólo la única, es la que de una manera más fehaciente ha entregado su legado cosmogónico, su léxico ritual, su música ceremonial y toda una aportación cultural en la que no olvidó siquiera incluir sus costumbres culinarias. Tampoco debemos olvidar que todos los dioses que han coexistido con sus adeptos en las nuevas tierras americanas viven con problemas, con divergencias y luchas entre sí como cualquier simple mortal; pero, a la misma vez esos dioses, son llamados, consultados y ofrendados y toman el nivel en muchos casos de vírgenes y santos católicos transculturados a través de una oralidad narrativa poblada de memorias, sabiduría, fábulas y leyendas.

Por lo tanto esa cultura verbal nacida sobre un soporte mitológico y que es a su vez consecuencia de la estructuración del pensamiento simbólico, como hemos señalado anteriormente, en su origen consiste sobre todo en un conjunto de cuentos y leyendas en torno a temas de contenido cosmogónico, escatológicos y de ritos de construcción, mediante los cuales la comunidad procura representar su concepción del mundo. Los mitos en ella se articulan en series y pueden dar lugar a una entidad cultural polivalente y autosuficiente, que desarrolla, históricamente, una lengua y referencias y alusiones, pero también creencias y tradiciones. Por lo que se puede decir que este tipo de literatura narrativa nace de la mitología y hereda sus funciones: narrar aventuras, contar lo que hay de significativo en el mundo, cómo lo creado ha llegado a ser y porqué la condición humana es tal como es hoy; de forma tal que podemos afirmar que la literatura hace desaparecer el universo evidente del mito, pero, en realidad, prolonga su creatividad

(Eliade 159-160). Hoy como en el pasado, las historias que se narran como elemento fundamental de los ritos poseen un carácter sagrado ya que contienen las hazañas de los antepasados, la cosmogonía, la filosofía y los conjuros de sus hechiceros,[7] pero existe también un aspecto profano en estas historias porque muchas de ellas desempeñan funciones didácticas y moralizadoras en la vida social y familiar. Por lo tanto, respecto a las culturas africanas y afroamericanas siempre es difícil establecer con precisión el límite entre lo profano y lo religioso, pues como dice Rogelio Martínez Furé a menudo lo profano y lo religioso se entremezclan (Diálogos 210).

Gran parte de los cuentos que a través de generaciones, día a día las madres o las nanas negras contaron a sus hijos y a los hijos de sus amos fueron sacados de las respuestas aplicadas a muchos de los problemas que eran motivos de consultas o revisiones por parte del ahijado con el babaloricha o la iyaloricha (padre y madre de santo) o con el babalao (adivino o agorero mayor del sistema Ocha-Ifá).[8] Todos estos cuentos eran propuestas de vida, ya que las historias contadas por aquellos/as cuenteros/as, no sólo ofrecían fantasías sino que de seguro les supo estimular el imaginario de quienes las oían. Pero como dijimos antes, junto a estos cuentos y leyendas de contenido sagrado también estuvieron presentes otras narraciones llenas de los consejos del saber oral del

---

7 Hay que tomar en cuenta los aspectos narrativos de esos "textos" orales (refranes, patakíes, kutuguangos, oro cantado, profecías) que se presta a una lectura, en tanto tipo de "escritura". Pero son los los patakíes de los babalaos y los padres y madres de santo y los kutuguangos de los mayomberos las narraciones más pobladas de personajes, argumentos, motivos, estructuras y repeticiones.

8 Los oráculos son importantísimos en la vida de los creyentes en santería. Los dioses, a través de ellos, proveen respuestas o soluciones a los problemas del cliente. Los más populares son los de los caracoles y el coco ya que ambos pueden ser consultados e interpretados por todos los santeros dedicados al culto de cualquier oricha. El Tablero de Ifa y el Ekuele sólo pueden ser usados por los babalaos, los sacerdotes de Orula u Orúnmila, el Dios de la sabiduría (Cross Sandoval, 75-83).

pueblo que, como memoria, formaron parte de la imaginación y constituyen un aspecto riquísimo de creatividad popular. Por lo tanto, en el desarrollo del análisis del cuento de tema negro, es central establecer como ese proceso implicó la construcción de imágenes y modelos que contribuyeron a la creación de un canon literario cubano repetido a lo largo del tiempo a partir de los cimientos dejados por el africano, generalizado al ser llamado solamente negro, no obstante la variedad de sus orígenes étnicos.

Para una gran mayoría de individuos es conocido que al negro en Cuba se le impusieron los patrones de la cultura europea y se le obligó a hablar o a hacerse entender en la lengua del colonizador español. Por lo tanto podemos decir que el negro africano en Cuba fue obligado a expresarse en castellano.[9] Tato Quiñones en *Oralidad y teología en la santería cubana* asegura que la tradición de la oralidad de aquellas culturas africanas ágrafas venidas a Cuba habían sufrido modificaciones, la primera con el obligado reajuste que les impuso el choque con el espacio lingüístico del castellano (14) y para ello cita el prólogo que escribiera Fernando Ortiz a Rómulo Lachatañeré para su libro *¡Oh mío Yemayá!* que lo describe de la siguiente manera:

> El negro africano, sacerdote acólito o iniciado que trasmite al colector cubano sus sagradas oraciones ya en su misma mente tiene que hacer traducción del texto original y ortodoxo, tal como fue fijado en su memoria, al lenguaje diverso del oyente, y esto sin pleno dominio de su vocabulario ni de su sintaxis, sino de su humildísima habla, a veces sin un previo hábito ni ensayo de conversación de ciertos vocablos análogos o de sentido conversacional preaceptado (Predisposición XXXII).

---

9 El uso del castellano del esclavo africano en la Cuba de aquellos días fue uno de los recursos utilizados por sus propios explotadores para crear mayor división entre ellos mismos y para deculturarlos, pues una lengua africana común a todos hubiese podido servir de medio de comunicación cohesionador de ideas y de ideales.

Pero para la primera y segunda mitad del siglo XX en que aparecen las primeras investigaciones de los pioneros de la etnografía afrocubana otras dificultades de transmisión suelen agravarse por la actitud que asume el informante.

> La actitud del comunicante a veces impreparado y menos conocedor de lo que se cree, pero siempre parco y medroso de revelar cosas sagradas y con frecuencia se defiende con la expresión entrecortada y hasta con la intencionalidad engañosa (Predisposición XXXII).

Además recordemos que de las lenguas africanas de las diferentes etnias venidas a la Isla sobrevivieron varias, sobre todo en sus rituales, destacándose de entre todas ellas, el yoruba y que por complejos procesos de adaptación y cambios los descendientes de los negros bozales africanos dejaron diferentes textos en castellano, tales como: plegarias, leyendas, cuentos y refranes, que originalmente habían sido producidos en otras diferentes lenguas africanas (tanto en yoruba, ewe o bantú) en los más antiguos cuadernos o "libretas" que hoy conocemos.

Bien afirmó Fernando Ortiz en "Prejuicio" a *Cuentos negros de Cuba* de Lydia Cabrera, "estas fábulas fueron vertidas al idioma amestizado y dialectal de los negros criollos" (8) que en "sobradas ocasiones podían traicionar el pensamiento primario, aparte de perder las formas primitivas de su estética sonora" (Ortiz, *Predisposición* a *¡Oh mío Yemayá!* XXXII) pero aún así hay que destacar que estas historias siguieron manteniendo los elementos en uso de las estructuras de la tradición oral[10] y las características culturales de sus orígenes africanos.

---

10 Para la cultura yoruba el *aché* contenido en el lenguaje es en sí mismo un elemento divino perteneciente a los orichas. La magia de ese verbo todopoderoso es aliado o enemigo de hombres y mujeres, forma parte de los mitos llegados con los africanos a tierras americanas (Caballero, *La oralidad parte* 12).

Como se hizo notar en el capítulo anterior el negro y lo negro desde muy temprano habían ganado un espacio en los proyectos narrativos cubanos. Pero fueron las condiciones en Cuba durante la primera mitad del siglo XX las que motivaron que un grupo de intelectuales reflexionaran con mayor detenimiento y objetividad en torno a la naturaleza, condiciones y resultado de los procesos de contacto intercultural en la Isla. Dentro de estos intelectuales destacó el polígrafo Fernando Ortiz (1881-1969),[11] quien junto a un grupo de sus discípulos (entre los que se encontraban Lachatañeré, Cabrera y Guirao entre otros) tratan a partir de los finales de la década del treinta de desarrollar una perspectiva acorde con el desafío intelectual supuesto en aquellos momentos, al intentar comprender la ciertamente compleja realidad cultural del Caribe y en especial la de Cuba.

Desde el año 1926 Fernando Ortiz había convocado a los intelectuales cubanos para fundar La Sociedad de Folklore Cubano que tenía por objeto acopiar, clasificar y comparar los elementos tradicionales de la vida popular cubana. Esta Sociedad de Folklore surgía como un proyecto nacional multidisciplinario, con el que se aspiraba a crear algunas redes rudimentarias de trabajo intelectual, las cuales debían abarcar paulatinamente filiales en ciudades y pueblos de las provincias. Su primera acta destaca cuales eran los fines de dicha sociedad:

> La Sociedad de Folklore Cubano tiene por objeto acopiar, la recopilación y estudio de los cuentos, las consejas, las leyendas conservadas por la tradición oral; los romances, las décimas, los cantares y otras manifestaciones típicas de la

---

11 Fernando Ortiz criminólogo de formación, en sus primeras investigaciones se ocupó del aspecto antisocial de las prácticas religiosas de los afrocubanos, pero más progresivamente fue distanciándose de la orientación establecida por la escuela de Lombroso (escuela positivista criminológica que representaba el "criterio criminalista más avanzado de aquellos años) hasta adquirir —a finales de la década del treinta— una perspectiva más avanzada acorde con la realidad cultural de la Isla. Ver Isaac Barreal Fernández en el prólogo a la edición de *Los negros brujos* de 1996.

> poesía y la música populares, las locuciones, los giros típicos, los trabalenguas, los cubanismos y otras tantas formas de la filosofía popular, los refranes, los proverbios, adivinanzas y otros modos de expresión característicos del ingenio del pueblo; los ramos de la ciencia (geografía, botánica, medicina, agricultura); las creencias fantásticas y sobrenaturales, las supersticiones en que se expresa el pueblo su sentido de lo maravilloso, la descripción y estudio, asimismo, de las costumbres locales; las fiestas y ceremonias populares, los juegos infantiles, los bailes y por último, el estudio descriptivo, encaminado a un fin de verdadera medicación social, de ciertas prácticas como los actos de brujería y ñañiguismo, en que, en forma tan expresiva, se manifiesta la baja vida popular. Promoverá también la sociedad investigaciones referentes a nuestro pasado precolombino, procurando señalar los rastros que pudieran existir en nuestra vida tradicional, del espíritu de los aborígenes de Cuba. (Acta número 1 de la Sociedad de Folklore Cubano. La Habana: Archivos del Folklore Cubano 1924).

Un año después en julio de 1927, Ortiz renueva la Sociedad de Folklore y la prioridad de los miembros de la Sociedad y de los simpatizantes fue salvar el legado cultural de los antiguos esclavos rescatando primeramente de la boca de los negros de nación con edades muy avanzadas, que quedaban ya muy pocos, y trabajar también con los hijos y nietos de ellos.

Los estudios e investigaciones de este grupo de intelectuales motivó que muchos asumieran una posición bastante crítica con respecto a las perspectivas que habían pasado inadvertidas a otros estudiosos y pensadores en tiempos anteriores e impedido entender las contribuciones realizadas por los miembros de los sectores populares, especialmente los de ascendencia africana, en el proceso de consolidación de la nación.[12]

---

12 La exhortación pública realizada por Ortiz y la Sociedad del Folklore Cubanos para rescatar el patrimonio de raíces africanas privilegió un debate centralmente relacionado con el auge de la discriminación racial como problema político, social y cultural, que atentaba contra el canon integracionista postulado como paradigma de la nación cubana. La Constitución de 1901 en el artículo 11 establecía, que todos los cubanos eran iguales ante la ley y que la República no admitía fueros, ni privilegios. Pero no obstante, el 29 de junio de 1902 se organizó un comité de veteranos negros de las guerras de independencia para denunciar los atropellos y discriminaciones, a los que ellos mismos estaban sometidos. Años después en 1908 se logró el reconocimiento oficial el Partido

Uno de los aspectos que caracteriza este período es el ataque que sufre uno de los grandes mitos de la modernidad: el que sostenía por ejemplo, que la historia del mundo occidental podía entenderse como el éxito de un propósito moral en el tiempo. Además de que la nueva manera de criticar el orden occidental venía acreditada, en el caso de Cuba, por la presencia e ingerencia de Estados Unidos en la Isla por medio de la Enmienda Platt.[13]

Las nuevas ideas del grupo de emprender estudios a las realidades culturales desde una nueva perspectiva y en relación con la realidad que se estaba abordando resultaron tan decisivas en el ideal del patrimonio cultural de la nación cubana que sentó las bases para la consolidación de un proyecto narrativo que obligó a los escritores del momento a valerse de las estrategias y métodos del antropólogo (Valero 53) para

---

Independiente de Color (PIC), en cuyo programa se aspiraba a una mejora en el estado social de la población negra y mulata a través de la política pero dos años después el Congreso aprobó la Ley Morúa, que consistía en una enmienda al artículo 17 de la ley electoral por lo que se proscribían las agrupaciones y partidos políticos exclusivos, cuya afiliación respondiera a motivos de raza, nacimiento, riqueza, clase o título profesional. El 20 de mayo de 1912 se alzaron miembros del PIC en la provincia de Oriente para exigir la derogación de la Ley Morúa y se produjo una aterradora masacre y desde la prensa, se realizó una agresiva xenofobia racista. La mentalidad racista se hizo presente con el desprecio a la religiosidad popular, en las apreciaciones sobre música, bailes, cantos y manifestaciones literarias, porque lo negro equivalía a barbarie, oscurantismo, ignorancia y retraso social mientras las nociones de adelanto, progreso, o ascenso eran asociadas al rechazo a la "barbarie" africana o negra. Para una mayor información ver: Tomás Fernández Robaina. *El negro en Cuba 1902-1958*.

13 Apéndice de la Constitución cubana de 1902 que concedía a Norte América el derecho a intervenir en Cuba cuando peligrara la vida o hacienda de los extranjeros. En 1900 se eligieron 31 delegados de las diferentes regiones de la Isla para redactar una constitución, y en 1901 se aprueba la Enmienda Platt, según la cual, entre otras cosas, EEUU podía limitar el derecho de Cuba a tener tratados con otros países o deudas internacionales, pero sobre todo les permitiría intervenir en los asuntos de la Isla, si ésta entrara en un estado de desorden (con una nueva ocupación), así como mantener a salvo sus intereses económicos en ella. Aquella enmienda fue una fuente inagotables de quejas, protestas, inconformidades y luchas nacionalistas en las que se condenaba al imperialismo yanqui.

incorporar de manera diferente el patrimonio de origen africano a la narrativa cubana. Es por eso que la narrativa oral iniciada en África y repetida o producida en Cuba, más o menos pura, o transculturada en su largo y complejo proceso adquirió peculiaridades singulares e irrepetibles y fue la fuente extraordinariamente rica a donde fueron a beber, a recoger y a recopilar los autores que se estudiarán en esta parte de la investigación.[14]

Tanto Rómulo Lachatañeré, Lydia Cabrera como Ramón Guirao intentaron abrir una noción canónica de la literatura abordando ésta con un enfoque de proceso, de flujo, haciendo que sus textos se vieran y comprendieran en el desplazamiento de las realidades histórico-concretas que muestran y en la participación constituyente de ellas mismas como ficción. Hecho éste que convirtió a cada uno de ellos en una especie de controlador del acto fabulador[15] como lo hicieron en las "civilizaciones primitivas" los sujetos autorizados por la comunidad a los que se le había asignado el rol y el espacio ritual a la "exhibición" de dicho acto fabulador. Por lo que funcionalmente el rol asumido por estos tres autores fue similar al que realizaba el sujeto autorizado por aquellas civilizaciones a la hora de convertir su contar o fabular en un ritual. Esta conducta que como institución tienen dichas "civilizaciones primitivas" es análoga a la que cada uno de estos tres

---

14 Rómulo Lachatañeré y Lydia Cabrera como discípulos de Fernando Ortiz fueron junto a su maestro los que abrieron las puertas al desarrollo que se produce en el seno de la etnografía afrocubana y Ramón Guirao con el acopio valioso que hizo de la tradición oral, la salvó de un posible olvido. Todos ellos ayudaron a desenredar la madeja del origen de la nación cubana para con ello contribuir al proceso de la integración y desarrollo de la cubanía.

15 El uso de la fabulación en los ambientes en que predomina la expresión oral es considerado un estilo comunicativo que se especializa en esquemas expresivos como el relato mitológico, la poesía, la narración de importancia colectiva, la leyenda o el cuento folclórico. Para Foucault la obra -fabulación, simulacro, juego de lenguaje- llena un vacío (lo no escrito ni dicho) e instaura un murmullo de palabras. Como creación es un proceso subjetivo y una experiencia del lenguaje (*El país* 13).

narradores cumplen como partes integrantes de la cultura "letrada", por estar determinadas sus conductas por la autorización dada a ellos por la comunidad que representan los usuarios de dicha literatura, al ser ellos sus autores, y por las relaciones institucionales que normalizan la corrección del objeto artístico-literario y la pertenencia al dominio del sistema. (Alé Mauri, *La formación* 150).

Las tres colecciones de cuentos que se estudian en esta segunda parte: *¡Oh mío Yemayá!*, *Cuentos negros de Cuba* y *Cuentos y leyendas negras de Cuba* inscriben a sus autores como narradores de temática negra.[16] Los tres con sus trabajos, solos o guiados por el maestro Fernando Ortiz construyeron, junto con él, a trompicones primero pero muy firmemente después los cimientos de la ciencia etnográfica en Cuba (Castellanos, Jorge, *Pioneros* 12).

Diversas fueron las tendencias y circunstancias que incidieron de manera directa en la formación de este corpus cuentístico negrista en Cuba, pero de manera inicial, fueron ellos tres los que siguiendo a Fernando Ortiz, se nutrieron directamente de las "fuentes vivas" y llegaron a ser los primeros que convirtieron en narraciones literarias las informaciones que habían llevado al papel como resultado de sus entrevistas con los distintos practicantes de la diversas formas de la religiosidad popular de raíz africana, que les sirvieron de informantes. Los tres afianzados en la oralidad oída lograron llevar al canon literario muchos de los mitos, fábulas y leyendas de origen africano traídas por los esclavos negros a la Isla.

---

16 El tema negro estaba en el ambiente y los autores se acercaron a él desde ángulos cambiantes y con propósitos diferentes. Pero tanto Lachatañeré, Cabrera como Guirao fundamentalmente lo dan a conocer a través de aspectos importantes de la religión y de la tradición africana en Cuba.

2. Tendencias y circunstancias que inciden en la formación del corpus cuentístico negrista en Cuba.

En Cuba, tras la irrupción del vanguardismo, el cuento negrista junto a otros quehaceres artísticos como la pintura, la música y la poesía y científico como la etnología encauzaron ideas y preguntas sobre la idiosincrasia y la nacionalidad. Por otra parte los manifiestos de la joven vanguardia intelectual nucleada en el Grupo Minorista son la respuesta a la situación histórica que vive el país.[17]

Entre 1906-1928, la mirada humano paternalista con la que se había entendido al negro derivará en el concepto propiamente dicho de "negrismo". Este término nació del interés que los artistas europeos de vanguardia pusieron en el África negra debido al enorme valor que le daban al arte primitivo proveniente del continente negro que serviría como un medio de renovar el arte del "viejo continente" desoccidentándolo. Para ellos, las manifestaciones (artísticas o culturales) del negro africano dejan de ser curiosas y adquieren el valor de lo diferente. De manera esencialmente distinta, lo negro se reduce a lo espontáneo y místico del buen salvaje. Pero aunque bien intencionados, los negristas establecían una relación de causa-efecto entre un color de piel y la expresión artística de ese hombre no-blanco.[18]

---

17 La revitalización política en Cuba que se había acentuado desde principios de los años veinte son la razón de ser del movimiento "de ideas" que se concretó alrededor del llamado Grupo Minorista, núcleo de la joven izquierda habanera que se había ido constituyendo desde 1923. Ese año tuvo lugar lo que se conoce como la Protesta de los Trece por ser trece minoristas los que, encabezados por Rubén Martínez Villena, concentraron el movimiento de oposición contra la corrupción y los turbios gobernantes de la llamada "seudorrepública".

18 Sutil racismo que pretendía entonces alimentar el arte europeo de esa nueva estética. Por lo menos a nivel formal se quería lograr la convergencia del arte europeo y del

Por otra parte la preocupación por lo negro y lo negado del pueblo va a ser parte integrante del discurso de esa vanguardia y una forma de respuesta emergente y necesaria a las contradicciones sociales. De esa forma la vanguardia cubana coincide con las demás repúblicas latinoamericanas en una necesidad de definición cultural similar a las que éstas habían venido desarrollando desde la segunda mitad del pasado siglo. Juan Marinello realiza un repaso muy acertado a las circunstancias históricas de la época cuando en *"Sobre el vanguardismo en Cuba y en la América Latina"* dice:

> En los años 20 conmueve la sociedad isleña un anhelo de cambio tan intenso como difuso: Todos —el pensador político y el creador de arte—, se sienten penetrados por la angustia de rumbos nuevos. Se abren caminos, aunque no se vislumbre su exacta trayectoria. Alguna vez he llamado a la etapa que se inicia en 1920 la década crítica. Creo que el calificativo es ajustado (212).

Aquellos conflictos que empezaban a ser observados de manera directa y a constituirse en motivaciones de algunos creadores tuvieron muy presente en la literatura de la época el manejo del tema negro y su condición de sujeto dentro de la escritura sin que tuviera entonces los emplazamientos eurocéntricos, racistas e ideológicos desde donde se habían producido buena parte de la creación artística anterior con tema o con sujeto negro en Cuba.[19]

---

africano, como condición para renovar las formas tradicionales de Occidente. Como sabemos el inicio fue en las artes plásticas con Picasso, Braque, Matisse, Juan Gris, entre otros. En la literatura, el arte negro afloró en las obras de Apollinaire, Soupault, Morand, Gide, etc. Ver Eurídice Figueredo. "Construcciones identitarias: Aimé Césaire, Édouard Glissant y Patrick Chamoiseau", en Ana Pizarro (comp.). *El archipiélago de fronteras externas. Culturas del Caribe de hoy* (33-59).

19 El intelectual blanco quiere expresarse como el negro, consecuentemente su pensamiento occidental ordena y traduce lo que para él constituye una manifestación racial negra. Es decir, le da una voz occidental a lo no occidental. Esta senda siguieron los trabajos de Tallet, Guirao y Carpentier, para nombrar algunos. Del otro lado ocurre algo similar: el afrodescendiente que se acerca al negrismo para expresarse poéticamente habla de su cultura con una voz que parece no pertenecerle, como lo hace Emilio Ballagas en *Cuaderno de poesía negra* (1934) cuyas composiciones aunque superan lo

La crítica y la historiografía literarias; empezaron a ver la influencia de las culturas de origen africano en el acervo literario de la Isla; haciéndose entonces visibles la marginación y otras deformaciones en que estuvo el imaginario cultural aportado por los negros, por lo que se destacó entonces el lugar de dichos sujetos en el discurso progresista de la época como en las manifestaciones artísticas del momento. El negro y lo negro vino a ser entonces un cuerpo conjunto de religión, música y sensualidad misteriosa muy atrayente para aquellos nuevos tiempos,[20] sin que dejara de ser un gesto de renovación de por sí, por ser hijo legítimo de la apropiación vanguardista y de la curiosidad por lo exótico que se extendió por toda Hispanoamérica hasta bien entrado el siglo XX.

En el campo literario el exponente más significativo lo fue entonces el negro como figura y/o personaje, así como el aporte de las culturas y religiones de origen africano que habían venido con él. Esta problemática que apenas fue reconocida por el pensamiento cultural dominante en épocas anteriores tuvo un primerísimo lugar en la

---

simplemente folclórico con una participación más humana no llegan a ser totalmente negras en sí sino sensuales, dinámicas y dramáticas.

20 En la vanguardia cultural cubana de los años 20 y los 30 se ofrece una de las primeras respuestas a las interrogantes de la condición negro-africana del origen cultural cubano. Según Roberto Zurbano en "El triángulo invisible del siglo XX cubano: raza, literatura y nación" a pesar de la masacre de miles de negros en la mal llamada Guerrita de Agosto, en 1912, y del rechazo "oficial" a la masa de braceros caribeños, en el plano literario y de otras artes, durante la década de los 20, comienza una mirada a la raíz africana de la cultura cubana. La adscripción al negrismo de varias manifestaciones artísticas que irrumpen en esa época y el controvertido debate sobre el nacionalismo musical y otros temas identitarios, entre el fervor de universalización que traen las corrientes vanguardistas, condicionan un campo cultural que expresan en sus preocupaciones etno-raciales, y les dan un peso importante dentro de las reflexiones socioculturales del momento. El interés que despiertan estas preocupaciones en los años 30 tiene que ver con la entrada cubana a la modernidad y sus escarceos vanguardistas, que definen las poéticas de nuevas figuras surgidas en la década anterior (111-123).

cultura y la sociedad cubanas a través de las obras de las figuras representativas del movimiento negrista, una de las principales rebeldías contra los valores academizantes y anquilosados del pasado inmediato representados por la generación modernista (Barreda-Tomas 34), sin obviar el papel rector de Don Fernando Ortiz, quien desde 1906 inauguró y dominó estos temas, en una dimensión tanto científica como humanista. Por lo tanto las obras de aquellos hombres llamados "negristas"[21] constituyeron nuevas voces desde el diálogo literario y antropológico que realizaban de aquella problemática apenas reconocida por el pensamiento cultural dominante en la época: la importancia del negro y su lugar en la sociedad cubana así como el aporte de las culturas y religiones de origen africano a la cultura de la Isla.

El cuento, como se sabe, es uno de los géneros más modernos de la literatura; sin embargo, su presencia como discurso y como práctica, se remonta o se pierde en los inicios mismos de la historia de la humanidad, hecho que siempre ha hecho difícil saber o precisar cuándo apareció y cuál fue el primer cuento. Por otra parte sus expresiones aparecen en todas las literaturas; pues los vemos tanto en África, como en Asia, Europa o América. Además el cuento como género literario está gobernado por sus propias leyes y la crítica y sus propios cultivadores lo han respaldado de una honda reflexión teórica, pues han descrito con precisión como "debe escribirse" a través de reglas consejos o decálogos.[22] Por otra parte sus temas son variados y originales y muchos de ellos

---

21 Para una gran mayoría el término negrista es referido al movimiento poético cubano que comienza el ocho de abril de 1928, cuando el periódico cubano *Diario de la Marina* publica en su suplemento literario el poema titulado "Bailadora de Rumba", escrito por el poeta, ensayista y periodista cubano Ramón Guirao.

22 Uno a de los esfuerzos constantes del siglo XX en los que han colaborado cuentistas y críticos, ha sido el tratar de esclarecer aspectos relativos al cuento con relación a su

ahondan en las raíces de un rico pasado hecho de leyendas, mitos y tradiciones y sirven en su entretención tanto como "diversión", irrisión o parodia. Pero de manera paradójica el cuento, aunque ha teniendo una vieja y larga historia y una reconocida universalidad en sus mejores creaciones, que es válida para todas las culturas, es también un género ceñido por rigurosas constantes únicas y una serie de ajustadas reglas que están presentes tanto en los cuentos de las "mil y una noches" como en los relatos breves de Jorge Luis Borges.

En Hispanoamérica su desarrollo se correspondió con el gradual autodescubrimiento de la realidad del continente por sus nativos y después con el "bautizo" descriptivo con que se nominó el Nuevo Mundo recién descubierto en las crónicas escritas por algunos de los que fueron llegando, hasta el reconocimiento realizado por parte de los criollo de la complejidad del mundo contemporáneo, sin olvidar nunca todas las fronteras transgredidas en su nombre de lo real en nombre del absurdo y lo fantástico (Aínza 2).

En Cuba, como en las otras colonias españolas en el Nuevo Mundo, se pueden encontrar relatos breves desde la época de la conquista, si se extraen de las obras de autores como Bartolomé de las Casas.

---

organización interna, la intensidad de sus acciones y la calidad de sus temas, por ello se han entregado múltiples consideraciones sobre el género. Entre las hechas por algunos de los más famosos cultivadores del género en Hispanoamérica se encuentran los decálogos de Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti, Julio Ramón Ribeyro y de Augusto Monterroso, este último compuesto de doce mandamientos a cual más disparatado y alusivos todos ellos a conceptos esgrimidos anteriormente por Quiroga. Por su parte Juan Bosch cifra su definición en metáforas del mundo animal cuando dice: "El cuento es el tigre de la fauna literaria; si le sobra un kilo de grasa o de carne, no podrá garantizar la cacería de sus víctimas" y Julio Cortázar, más sutil, decía en "Algunos aspectos del cuento" que un cuento es algo así como un temblor de agua dentro de un cristal, una fugacidad en una permanencia".

> En aquellas crónicas primitivas como en las actas capitulares y en otros documentos así como en relaciones oficiales se pueden rescatar narraciones curiosas y pintorescas, muchas de ellas relacionadas con las actividades de corsarios y piratas que merodeaban y asaltaban las costas de la Isla. En otras ocasiones las propias cartas de relación de los gobernantes relatan alzamientos de indios o de esclavos negros o se hacen narraciones de naufragios o tesoros escondidos. Todos estos relatos heroicos unos, o picarescos o simplemente curiosos otros, vienen a ser meros testimonios históricos que ofrecen un panorama variado y riquísimo de la vida cubana durante los siglos XVI, XVII y XVIII (Bueno, *De Merlin* 63).

Si tomamos lo anteriormente dicho podemos asegurar entonces que el cuento tiene en Cuba una larga tradición, aunque se hizo notar en el capítulo anterior que se debe de fijar de manera directa la procedencia del cuento cubano en el cuadro de costumbres[23] desarrollado desde fines del siglo XVIII hasta el siglo XIX en la prensa habanera.

Durante el siglo XIX el cuento se cultivó en Cuba con menor empeño que la novela[24] y los primeros narradores cubanos de aquel siglo XIX se dan entre aquellos intelectuales provenientes de la incipiente burguesía insular que ya percibían las diferencias existentes entre ellos como criollos y los otros como funcionarios, militares y comerciantes que representaban el poder de la Metrópolis. Desde las primeras décadas del siglo los escritores que desarrollan el incipiente género cuentístico trataron de hacer

---

23 Por dos siglos, la narrativa cubana, se entiende bien con ese polémico género literario que los estudiosos del siglo diecinueve denominaron *cuadro de costumbres*. Se trata el mismo, de un mecanismo de narratividad (no importa si de alta o baja calidad) básico para la constitución de las letras nacionales, e incluso para un desarrollo pacífico entre el realismo y el romanticismo. Multiplicidad de opiniones pueden relacionarse con los distintos puntos de vista desde los que se ha enfocado este género. Para una valoración del mismo cabe destacar entre otros a: Salvador Bueno, *Policromía y sabor de costumbristas cubanos* (11) Raquel Chang-Rodríguez y Malva E. Filer, *Voces de Hispanoamérica* (616); Orlando Gómez Gil, *Historia crítica de la literatura hispanoamericana* (344); Gonzalo Martín Vivaldi, *Géneros periodísticos* (203).

24 No hay en toda la literatura cubana anterior al período que se inicia en 1880 ningún cuento considerado como página antológica (Henríquez Ureña 208)

una literatura propia y aparecen dentro de ella nombres tan importantes como el de José María Heredia (1803-1839) quien cronológicamente es el primer autor cubano de quien se conoce publicara cuentos y lo hace desde su exilio en México con sus *Cuentos orientales* (1829), pero dicha colección fue poco conocida en la Isla. Por otra parte Ramón de Palma (1812-1860) publica en 1837 en el *Aguinaldo Habanero* el relato breve "Matanzas y Yumurí" que abre en Cuba la narrativa indianista con una recreación falsa del mundo antillano y casi un siglo después se publican otros cuentos de de Palma con el título de *Cuentos cubanos* (1928) con prólogo de A. M. Eligio de la Puente. Otros dos autores que también cultivaron la narrativa breve a finales del siglo XIX fueron: José Martí que escribe algunos cuentos originales para niños que aparecen en la revista *La Edad de Oro* (1889) y Esteban Borrero Echeverría (1849-1906) que escribe cuentos de sabor filosófico como "Calófilo" publicado en la *Revista de Cuba* en 1879 y "Cuestión de monedas" en la *Revista Cubana* en 1888 y un año después publica un pequeño tomo de cuentos ilustrado por sus hijas Juana y Dulce María titulado *Lecturas de Pascuas* que culminan la cuentística cubana del siglo XIX. Esta cuentística en la que la mayoría de sus autores escribían todavía muy apegados al cuento tradicional o subordinaban sus narraciones al mundo de la novela dará paso al entrar en la siguiente centuria a nuevos narradores que no sólo confirmarán, sino que desarrollan con un mayor talento este género narrativo. Creo acertado resumir la aproximación a la cuentística cubana colonial con la valoración que hace Salvador Bueno de la misma al escribir las siguientes palabras:

> Durante el siglo XIX, el cuento padece, en las letras cubanas una gran opacidad, una laxa estructura, debida quizás a la impresión de sus límites, a la indeterminación de sus horizontes. Esta forma narrativa en nuestras letras coloniales mostró la realidad socioeconómica del país, descubrió sus cuestiones esenciales, debatió la problemática fundamental de esta nacionalidad nueva en la

> América Latina que cuajaría en lucha abierta contra la metrópolis española (*De Merlín* 160).

Desde la década de 1830, los escritores románticos (en particular, los narradores) habían recreado los tipos populares de negros y mulatos (esclavos o libres) en personajes de diversas jerarquías y calidades en las formas de vida urbana. Buenos ejemplo son la producción narrativa de Cirilo Villaverde (1812-1894) y la "Autobiografía" del esclavo Juan Francisco Manzano (1797-1894) que podrían ilustrar el surgimiento de una tradición ficcional, al que los intelectuales modernistas del siglo XX aportaron notables textos aislados.

Sin embargo es en el transcurso del siglo XX que el cuento cubano sigue ya su propio camino separado del costumbrismo que había sido desplazado por la crónica,[25] la cual sobre todo con el modernismo alcanzó un notable nivel de calidad en la Isla.

La crónica por ser un género mixto tuvo en varios escritores cubanos muy buena acogida. Entre ellos a Emilio Roig de Leuchsenring (1889-1964) quien publicó artículos en las revistas *Carteles* y *Social* y recogió parte de ellos en libros como *El caballero que*

---

25 La crónica es un texto donde convergen los discursos periodístico y literario además de tener la función y el destino de informar a los lectores. Es portadora de todos los caracteres de búsqueda innovadora que definía la creación estética modernista y junto a sus singulares características logró la absorción de la velocidad vital de la nueva sociedad industrializada aunque hay que destacar que no llegaría a los extremos de los -ismos de entre-guerras en el siglo XX. El hecho de la hibridación genérica de la crónica, mitad periodismo, mitad literatura pero ninguna de las dos cosas del todo en términos canónicos de lo periodístico y literario respectivamente, fue lo que hizo que históricamente, no se tuviera en cuenta esta valiosa fuente de juicio sobre este siglo para hablar del modernismo, es decir, de la modernidad en las letras hispanas que justamente han sido "descubiertas"en fecha más reciente. Se prefirió siempre la poesía por considerarla emblemática, mientras que la realidad inmediata de esta modernidad se podía encontrar realmente en otros géneros más objetivos. Nadie se percató entonces de que una de las razones para reconstruir la auténtica atmósfera cultural de una época está en las pequeñas cosas de la vida diaria como apunta Susana Rotker (252).

ha perdido a su señora (1923) y *Costumbres habaneras de antaño* (1928) y junto con él incursionaron en el género Jorge Mañach (1898-1961), Miguel de Marcos (1894-1954) y Federico Villoch (1868-1954). Este último publicó durante varios años en el *Diario de la Marina* la sección *Viejas postales descoloridas*, que en 1946 recopiló en un volumen.

Debe recordarse que el siglo XX cubano se inicia en la Cuba postcolonial con tensiones y complicidades entre las tradiciones hispanas y el espíritu incómodo pero necesario de una modernidad representada por los Estados Unidos en ese presente. Los combates por la búsqueda de una identidad nacional en los umbrales de la República fueron en aquellos años un producto necesario debido a la ruptura sufrida entre el mito de preservación de la memoria épica de la nación vinculados a las hazañas logradas por los héroes de las guerras de independencia en la llamada "literatura de campaña"[26] con los proyectos emancipadores del presente. La crisis institucional y moral vivida de aquel período por la mayoría del pueblo cubano estaba dominada por sentimientos de frustración, pesimismo y decadencia.

El nuevo siglo que había heredado del siglo anterior escasos narradores con nivel de calidad, como lo fueron de Palma, Martí y Borrero Echeverría, rompe sus ligaduras y alcanza un espacio creador propio conquistando sus independientes fronteras. Hay que destacar que para Cuba el siglo XX se inicia en una fecha incierta marcada por la firma del Tratado de París el 10 de diciembre de 1898 (de donde fueron excluidos de las negociaciones los representantes del pueblo cubano) y de la intervención norteamericana

26 Literatura que recoge las experiencias relacionadas con las guerras de liberación y que surgen en la manigua y se retoman en el contexto colonial como un intento de preservar la memoria épica de la nación vinculada a las hazañas del pasado.

a la Isla (el 1ero de enero de 1899).[27] Esta frustración que generó este estado de cosas es el tema del cuento "El ciervo encantado" (1905) de Esteban Borrero Echeverría, último narrador del siglo anterior que a su vez le toca con este cuento abrir el nuevo. La narración es una especie de alegoría histórica, donde Borrero Echeverría hace una reflexión amarga e irónica sobre la situación de la patria hundida en la apatía del entreguismo y la traición, las ambiciones, la división interna, el desconcierto y la frustración. Todo el cuento tiene que ver con la identidad cubana y el ciervo es el símbolo de la libertad para la Isla.

Varios escritores de principios de siglo demuestran ciertos afanes cosmopolitas y un gran apego al esteticismo. A pesar de ello, es demasiado poderosa la influencia del entorno social y político como para que estos narradores queden al margen de la conflictividad nacional. Por lo cual la incidencia de otros escritores en sus obras es un tanto ecléctica y en ellas encontramos huellas de un Maupassant, de un Anatole France, de un Zola, tanto como de un Darío o un José Enrique Rodó y más tarde de un Kipling, un Conrad o un Gorki o un Horacio Quiroga.[28]

El cosmopolitismo de la tradición modernista y también su interés creciente en la intimidad de los personajes estuvo representado especialmente, en vida y en obra, por Alfonso Hernández Catá (1885-1940), desde que publicó en Madrid la primera edición de sus *Cuentos pasionales* (1907). Por aquella época otros escritores simultáneamente

---

27 Hecho que hacía más crítica y despreciable la idea de Estados Unidos como bastión indiscutible de una idea bastante relativa de "progreso" en la política de los países de América Latina y el Caribe.

28 Ver Introducción de Antonio Tello en *Diez narradores cubanos*. España: Bruguera, 1977.

apoyaban la tradición naturalista -aunque los límites con el modernismo no fueron claros en Cuba- con análisis de una realidad republicana necesitada de regeneración.

Verdaderamente hay que esperar a 1913 con la fundación de la revista *Cuba contemporánea*[29] para que de manera significativa cuaje la "primera generación republicana" (1910-1930) y el tardío postmodernismo cubano. Es con el reclamo iniciado por algunos narradores y poetas de esta primera generación de jóvenes escritores donde se encuentran las inquietudes de la nueva república que veía desvanecer sus anhelos de libertad y de soberanía nacional. Lo primero que hizo esta primera generación de escritores fue identificar la patria con la tierra y el campesinado y ver en el campesino blanco el bastión de la identidad cubana.[30] Para ello la mayoría de estos autores expresaron de manera singular la angustia por la pérdida de los valores morales de la Isla y la desintegración nacional.

Por esa época la literatura narrativa persistía en los módulos del realismo español con algún influjo del naturalismo francés pero siempre proclive a un inveterado romanticismo sentimental (Bueno, *De Merlín* 160). Por regla general en los cuentistas de

---

29 La revista *Cuba Contemporánea* se fundó en 1913, continuando su publicación hasta 1927. Su fundación representa uno de los más importantes esfuerzos realizados a favor de la cultura cubana por la primera generación republicana. Para más información ver Max Henríquez Ureña. *Panorama histórico de la literatura cubana* (371-72).

30 Entre los escritores y obras más representativas que contribuyeron a identificar la patria con el campesinado y a crear una imagen idílica del campo tenemos a Luis Felipe Rodríguez (1884-1947) con las novelas *La conjura de la ciénaga* (1923) y *Ciénaga* (1937); Francisco Javier Pichardo (1873-1941), con el soneto *La canción del labriego* (1908); Felipe Pichardo Moya (1892-1937) con *El poema de los cañaverales* que aparece en su libro "La ciudad de los espejos" (1925) y Agustín Acosta (1886-1979) con *La zafra* (1926). Ellos son algunos de los escritores cuyas obras contribuyeron a identificar patria con campesinado y a crear una imagen idílica del campo (Naranjo Orovio 524). Para una profundización del tema recomiendo ver: Consuelo Naranjo Orovio. "Creando imágenes, fabricando historia: Cuba en los orígenes del siglo XX." *Historia mexicana* (511-40).

esta época continúa advirtiéndose un gran cuidado formal en los textos y parecen estar dominados por una temática universal, cuyo mejor ejemplo continúa siendo Hernández Catá y junto a él Jesús Castellanos (1879-1912). Ellos prefieren el enfoque realista y buscan por eso el escenario cubano y la anécdota nativa.[31] Por esos años también algunos narradores se interesan por mostrar al hombre negro en sus cuentos. Entre esos narradores tenemos a Max Henríquez Ureña, que aunque no formó parte del movimiento negrista presente en esa época, da a conocer "*La conga se va…*" (1920) relato sencillo de argumento lineal con rasgos de realismo costumbrista en el que se describen las congas del carnaval de Santiago de Cuba como trasfondo de los amores nocturnos y trasnochados de Juaniquita Lafori y el negro Mario Luna, quien predice que la conga puede traer consigo una desgracia para la joven. El día 26 de julio, día de Santa Ana, en que Juaniquita acuerda salir con un amigo al encuentro de la conga, sin permiso de su abuela y de Mario, dicha predicción se cumple con la muerte de Mario por defenderla de un hombre que la importunaba.

En la década del veinte y con las vanguardias es que la literatura cubana logró despertar de su letargo. Desde la década anterior Cuba disfrutaba de la famosa "danza de los millones"[32] gracias al aumento del precio del azúcar (principal reglón económico de la Isla) como consecuencia de la Primera Guerra Mundial. En medio de este auge nace la

---

31 En 1908 Castellanos escribe "la agonía de la garza" cuento continuador de "El ciervo encantado" de Borrero Echevarría que convierte en metáfora la frustración, la depauperación y la pérdida de rumbo que alegorizaba su predecesor.

32 En 1919, a causa de los efectos de la Primera Guerra Mundial, el precio del azúcar se disparó, lo que provocó una prosperidad que parecía no tener límites. Sucedió entonces la famosa "Danza de los Millones". Al influjo de esta situación, en 1919 se hizo la primera zafra de más de cuatro millones de toneladas, por lo que Cuba llegó a tener una de sus mayores participaciones en la producción azucarera mundial (26.09 por ciento).

revista *Social*[33] que como dice Jorge Fornet refrescó el clima cultural de la Isla (9). En 1923 tiene lugar un hecho importante para los intelectuales cubanos. Se trata del Primer Congreso de Estudiantes del que surge -la luego célebre- Protesta de los Trece, manifestación de repudio de un grupo de jóvenes intelectuales, escritores y periodistas contra la situación política y contra el gobierno y que hacía exigencia de urgentes y radicales cambios en la República. Los escritores, poetas y artistas reunidos en lo que se dio en llamar Grupo Minorista, postularon un arte nuevo y lucharon por la liberación de la isla del predominio norteamericano como se explicó en el capítulo anterior.

Dos años después el movimiento popular que se produjo contra la dictadura de Gerardo Machado (1925-1933) generará una toma de conciencia nacional entre los escritores de la segunda generación republicana y la marginación, la explotación y la dependencia política y económica de Cuba respecto de los Estados Unidos, más las miserias y angustias de la población, que serán los temas que reflejarán las páginas de la mayoría de ellos.

En enero de 1932 Lino Novas Calvo publica en la Revista *de Occidente* "La Luna de los ñáñigos" un relato que al incluirlo después en *La luna nona y otros cuentos* (1942)

---

33 La aparición de *Social* en 1916 fue un verdadero deslumbramiento para la burguesía cubana, que se estaba enriqueciendo al calor de la Primera Guerra Mundial y los altos precios del azúcar. Tuvo cuatro etapas: la primera de (1916-1922) la segunda de (1923-1928) la tercera de (1929-1932) y la cuarta de (1935-1939) y siempre fue dirigida por el famoso caricaturista Conrado W. Massaguer. Desde su primer año fue, como lo expresó Emilio Roig de Leuchsenring: "lo que su fundador se propuso: álbum lujoso, rememorativo de todos los acontecimientos de nuestro gran mundo, timbre de orgullo para la sociedad habanera y ancho y adecuado campo donde pudo su director desarrollar su depurado gusto artístico y dejar en cuadros como *La consagración de la música alemana*, y otros, y en múltiples caricaturas personales, pruebas elocuentes de su ingenio de caricaturista hábil, fino e irónico (Social. Vol III, número 4. La Habana, abril de 1918).

tituló “En las afueras”. En él relata en tono sencillo y familiar pero a la vez en forma novedosa su experiencia con los negros cubanos, sus mitos y supersticiones religiosas.

En “La luna de los ñáñigos”, el asunto transcurre en un solar de La Habana bajo un clima de divisiones raciales, realismo mágico y rituales afrocubanos.

También en ese mismo año de 1932 Luis Felipe Rodríguez (1884-1947) publica su colección de cuentos *Marcos Antilla, relatos del cañaveral* que son más que todo un verdadero martirologio del cañaveral, pues todos los cuentos son testigos de las luchas y sufrimientos del guajiro cubano. Dentro de esta colección el personaje protagónico de Marcos Antilla confraterniza con personajes negros (haitianos y jamaiquinos) a los que mira como hermanos de infortunio, y comenta sus avatares y los de él mismo con el igual tono socarrón y de buen humor que lo caracteriza como personaje. En dicha colección aparece el cuento “La danza lucumí” donde el personaje de Tomás Cumba, un negro viejo, más conocido por Tocineta en una noche de borrachera baila la danza de sus ancestros y castiga al cañaveral que le “dio mucho cuero, trabajo y pica pica pa negro” con el mismo fuego ancestral y purificador que posee la danza simbólica que da título al cuento.

Debo recordar que tras la irrupción de la vanguardia el tema negro dentro del movimiento negrista, que alcanzó en la poesía su expresión estética más afortunada, no se limitó sólo a ella ya que no dejó de tentar a varios narradores y lo demuestran los cuentos de Lino Novás Calvo, y de Rómulo Lachatañeré, Lydia Cabrera y Ramón Guirao (que estudiaremos en los posteriores capítulos) entre otros y también la novela *¡Ecue-Yamba-O!* (1933), en la que Carpentier intentó documentar antropológicamente la trágica vida de Menegildo Cué, un personaje ñáñigo. El mérito de todos ellos consistió en haber iniciado

una temática donde los personajes negros, abandonando los contextos históricos de la novela antiesclavista, se instalaron en el presente –como los de Guillén en la poesía– y nos hablan de sí mismos y desde su propia cultura.

El cuento negrista se convirtió por entonces en una de las tantas formas de encauzar ideas y preguntas sobre la idiosincrasia y la nacionalidad en la Isla de la misma manera que se hizo en la poesía, la música, la pintura y la etnología.

A diferencia de los inicios de la República, cuando la identidad nacional se entendía como blanca de constitución y latina de tradición y cultura, a partir de la década del 30, el movimiento "afrocubanista" defendía las influencias africanas en la cultura nacional cubana al destacar que eran al menos tan importantes como las de origen español. Así, formas culturales de origen africano que en los primeros años de la República se habían considerado salvajes, primitiva y en algunos casos hasta indecentes[34] y que habían sido prohibidas, fueron incorporándose poco a poco a la cultura nacional.[35]

---

34 Por ejemplo Joaquín N. Aramburu desde el espacio "Barturrillo" del periódico *Diario de la Marina* abominaba de la rumba pues según él por su origen no encarnaba los valores que la nación había adoptado como suyos, pues recordaba lo peor de la esclavitud, la excitación de los bajos instintos, y la falta de conciencia civilizatoria: "La rumba nació en el barracón africano (…) su indecencia no puede ser mayor; con dificultad se encontrará en el mundo baile más sensual, ejecutado en Cuba en plena calle por hombre, mujeres y niños [27-12 (1912): 2].

35 Algunas de las manifestaciones de tema negro en Cuba en esta época fueron en la poesía la primera producción poética de Nicolás Guillén y una parte de la poesía de Emilio Ballagas, Ramón Guirao, José Zacarías Tallet y Alejo Carpentier, entre otros; las antologías de poesía preparadas y prologadas por Ballagas *Antología de la poesía negra hispanoamericana* (1937) y *Mapa de la poesía negra americana* (1946) y la de Guirao *Orbita de la poesía afrocubana, 1928-37* (1938) y en la narrativa los *Contes nègres de Cuba* (París (1936) de Lydia Cabrera, publicados más tarde en español, *Cuentos negros de Cuba* (1940); la aparición del cuento "Mayunga" de Gerardo del Valle en la primera antología del cuento cubano, *Cuentos contemporáneos*, ed. Federico de Ibarzábal (1937);

En aquellos momentos ciertos conflictos que empezaban a ser observados de manera directa se acrecentaron bajo el influjo de la intelectualidad vanguardista europea y norteamericana en la que se habían formado un grupo generacional de narradores que miraba directamente hacia el pasado africano. Dentro de este grupo de escritores se encontraban Lydia Cabrera que publicó primero en francés *Contes Negres de Cuba* (1936) y después en español *Cuentos negros de Cuba* (1940), Rómulo Lachatañeré con *¡Oh, mío Yemayá! Cuentos y cantos negros* (1938) y Ramón Guirao con *Cuentos y Leyendas negras de Cuba* (1942).

3. De la narración religiosa a la literatura.

Muchas narraciones de Rómulo Lachatañeré, Lydia Cabrera y Ramón Guirao están dentro de lo que se ha dado a llamar cuentística folclórica de tema negro, ya que la fuente primigenia de ellos es la narrativa oral aunque estén escriturados, como se demostró en el segundo capítulo.[36]

---

el libro *¡Oh, mío Yemayá!* (1938) de Rómulo Lachatañeré, la novela *¡Ecue-Yamba-O!* (1933) de Carpentier, así como los libretos musicales *Yamba-O* (1928) y *La pasión negra* (1932) también de Carpentier ambos con música de Marius François Gaillard y las composiciones de musicales de Amadeo Roldán; así como los famosísimos recitales de poesía negra de la recitadora Eusebia Cosme y los numerosos libros, artículos y charlas de Fernando Ortiz, por cuya iniciativa se fundó la Sociedad de Estudios Afrocubanos (1936), la cual tenía un amplísimo plan de trabajo artístico e investigativo al respecto, del que se destacan su revista *Estudios Afrocubanos*, cuya primera etapa (1937-1940) estuvo bajo la dirección de Emilio Roig de Leuchsenring, y los primeros conciertos de música afrocubana que tuvieron lugar en la Universidad de La Habana en 1937 con la participación de ejecutantes y practicantes de la Regla Ocha-Ifá.

36 En muchos de estos cuentos folclóricos cubanos donde el negro es protagonista, éste aparece generalmente en cuentos de humor y de alegre fantasía. Asimismo, en la sátira, al mostrar al negro se usa a menudo el juego verbal gracioso "bozal" para satirizarlo. Para el lector interesado la mejor colección del género se encuentra en la obra de Samuel Feijóo *El negro en la literatura folklórica cubana* (1980) texto donde el negro aparece en

Los cuentos folclóricos a pesar de que seguían y siguen siendo una auténtica manifestación de la cultura popular tradicional engloba aspectos literarios o lingüísticos de lo que William R. Bascom definió como *verbal art*[37] en oposición a la cuentística literaria de tema negro de la cultura oficial que lo recrea como un cuento de autor donde la realidad o fantasía que se muestra es la de un universo negro desposeído ya de sus elementos sacro-míticos contados oralmente de manera directa por un informante, aunque como dice Exilia Saldaña, estos se muestren en toda su belleza, en toda su sabiduría y en toda su universalidad (10).

Es importante señalar que a la hora de analizar este tipo de cuentística folclórica los estudiosos han definido el mito como una clase especial de historia que trata de interpretar el mundo que nos rodea.[38] Para Samuel Feijóo (1914-1992) Cuba cuenta con

---

todas las variedades en que fue visto por la población cubana.

37 La noción de arte verbal fue introducida por William Bascom en 1955 para designar expresiones como mitos, cuentos populares y leyendas. Desde su formulación inicial hasta la actualidad esta definición ha sufrido transformaciones. Esta definición caracteriza como arte verbal a prácticas sociales que se manifiestan en formas expresivas que tienen lugar en situaciones comunicativas más o menos reconocibles culturalmente, por medio de recursos lingüísticos y paralingüísticos. Asimismo, se entiende que la determinación formal no debe ser realizada apriorísticamente sino que debe surgir del análisis de los registros etnográficos. Los antropólogos en sus trabajos de campo encuentran una multiplicidad de manifestaciones discursivas que exceden el marco de lo referencial. Éstas son las expresiones de arte verbal que, cuando son valoradas a menudo se rotulan como "literatura oral" y se recortan como un aspecto aislado de la cultura y cuando no, se desechan sin tratar de determinar sus posibles significaciones. Ver William R Bascom. "Folklore, Verbal Art, and Culture." (374-381).

38 Robert W. Brockway resume, de una manera concisa, varias ideas diferentes sobre el significado de mito de la manera siguiente: Los mitos son, usualmente, historias sobre dioses y otros seres sobrenaturales (Frye). Con frecuencia, son historias sobre los orígenes, de cómo el mundo y todo lo demás llegó a ser en *in illo tempore* (Eliade). Usualmente están fuertemente estructuras y sus significados solamente pueden aclararse por medio del análisis lingüístico (Lévi-Strauss). A veces son sueños públicos que, como los sueños privados, emergen de la mente inconsciente (Freud). De hecho, es frecuente

una de las mitologías más originales de América dominada por el humor, a veces por una fantasía artística profunda y por una superstición nociva (*Mitología* 5). Los mitos junto a las leyendas y las fantasías son valiosísimos documentos orales que indican y precisan variados estratos culturales. Hay que destacar que en Cuba hay pocos mitos sobre los dioses de los indios cubanos, pero sí se han conservado y anotado muchos de la mitología afrocubana y campesina (Feijoo 6) y juntos a estos también se encuentra los "personajes míticos",[39] especialmente si tomamos el concepto corriente de mito como: una ficción, algo que no es verdadero (aunque algunos jurarán que dichos personajes sí existen). También a veces se usan los términos leyenda y cuento (folclórico) como equivalentes a mito. Sin embargo, técnicamente no son lo mismo. Donna Rosenberg, en su libro *Folklore, Myth, and Legends: A World Perspective*, ofrece en su introducción algunas ideas útiles para diferenciarlos:

> Un mito es una historia *sagrada* del pasado. Puede explicar el origen del universo y de la vida, o puede expresar los valores morales de su cultura en términos humanos. Los mitos tienen que ver con los poderes que controlan el mundo humano y la relación entre esos poderes y los seres humanos. Aunque los mitos son religiosos en sus orígenes y función, también pueden ser la forma más antigua de historia, ciencia o filosofía... (xxiv).

---

que revelen los arquetipos del inconsciente colectivo (Jung). Son simbólicos y metafóricos (Cassirer). Orientan a las personas hacia la dimensión metafísica, explican los orígenes y la naturaleza del cosmos, validan asuntos sociales y, en el plano psicológico, y se dirigen hacia las profundidades más internas de la psiquis (Campbell). Algunos de ellos son explicatorios, siendo intentos precientíficos de interpretación del mundo natural (Frazer). Como tales, usualmente son funcionales y constituyen la ciencia de los pueblos primitivos (Malinowski). Es común su representación por medio de rituales (Hooke). Los mitos religiosos son historias sagradas (Eliade), y se distinguen de las profanas (Durkheim). Pero, al ser expresiones semióticas (Saussure), ellos son una "enfermedad del lenguaje" (Müller). Tienen un campo tanto individual como social, pero son sobre todo historias (Kirk) Ver *Myth from the Ice Age to Mickey Mouse.*

39 Persona o personaje a la que se atribuyen cualidades o excelencias que no tienen, o bien una realidad de la que carecen.

> Un cuento [folclórico] es una historia que, en su trama, es pura ficción y que no tiene una localización particular ni en el tiempo ni en el espacio. Sin embargo, a pesar de sus elementos de fantasía, un cuento folclórico es realmente una manera simbólica de presentar las diferentes maneras con que los seres humanos se relacionan con el mundo en que viven. Los cuentos folclóricos involucran personas - sean de la realeza o personas comunes - o animales que hablan y actúan como personas… (xxi).

> Una leyenda es una historia del pasado sobre un tema que fue, o se creía que era, histórico. Las leyendas tienen que ver con personas, lugares y eventos. Usualmente el sujeto es un santo, un rey, un héroe, una persona famosa o una guerra. Una leyenda siempre está asociada con un lugar en particular y un momento específico de la historia. (xxvi).

En Cuba dentro de muchos de los aportes africanos que han prevalecido producto del proceso de transculturación y como consecuencia del fenómeno de integración sincrética en los diferentes complejos o reglas de creencias africanas se han manifestado de una manera singular aquellos elementos que se ajustaron a las relaciones sociales impuestas en la sociedad colonial. Dentro de estos han llegado a las masas populares los aportes yorubas entremezclados con algunas prácticas del catolicismo a través de la Santería o Regla de Ocha y lo bantú mezclados con elementos del catolicismo y no pocos de la santería en lo que se conoce por palo, palomonte o genéricamente brujería, seguidos de los de procedencia carabalí, conservados solamente en las agrupaciones mutualistas conocidas por ñáñigos o abakuá y la arará mantenida hoy por contados grupos que conservan sus tambores de origen dahomeyano y algunos ritos pero está muy influenciada por la santería. Los rasgos africanos de las otras etnias son hoy muy difíciles de detectar, al haber desparecido las personas o haberse disuelto los mismos dentro de las tradiciones africanas más fuertes.

Muchas del conjunto de fábulas, leyendas y mitos que se cuentan están en íntima relación con las letras o los ordunes de la regla Ocha-Ifá, ya que recogen los pasajes más notables de la vida del santo o del oricha o que quedan como paradigmas de conductas

para ser mostradas y seguidas por el creyente, así como los proverbios, poemas, y alabanzas que conforman los patakíes. De la misma manera las narraciones de las sectas congas o kutuguangos muestran historias tradicionales transmitidas por vía oral que se refieren a ese mundo primigenio de donde salió todo lo existente. Estas narraciones son el equivalente congo del patakí y aunque no muestra el Palo Monte la enorme riqueza mitológica que caracteriza a la religión lucumí, el número de los kutuguangos es suficiente para integrar todo un canon que se esfuerza por explicar el origen del cosmos, el origen del hombre y de los mpungos, el origen de la muerte y del mal, así como las relaciones de Dios (Nsambia) con todos esos procesos iniciales y, más tarde, con la humanidad viviente. En los kutuguangos los elementos teogónicos, cosmogónicos y antropogónicos suelen aparecer muy mezclados. Este proceso mitogónico continúa en Cuba, sincretizándose con las tradiciones cristianas, como puede observarse en muchos de los kutuguangos, lográndose con ello la articulación de la magia, la religión y la protesta social en la tradición mitogónica de la regla conga en Cuba.

Las dos vías de expresión de las dos principales culturas africanas prevalecientes en Cuba antes señaladas se pudieron transformar en lo que canónicamente se llama literatura[40] en un largo y complejo proceso de construcción y desarrollo de la cuentística de tema negro al ser rescatadas por Lachatañeré, Cabrera y Guirao con sus particulares colecciones. Las mismas se destacan como el mejor intento por registrar las voces de los negros a punto de perderse como había pedido Fernando Ortiz que se hiciera en su

40 Particular manera de significar desde no hace mucho a una actividad especializada en el orden discursivo, no por especializada, ni exclusiva ni investida de sacralizad alguna. Cuando se habla de Literatura se hace referencia a un discurso social, entre otros, cuya especificidad radica en la creación de efectos de ficción, efectos de realidad y estéticos como bien dicen Balibar y Macherey. Sin embargo las ideologías estéticas dominantes le confieren cierto halo de misterio y sacralidad (Lara Figueroa 28).

llamado de 1927, para de esta manera poder rescatar el patrimonio de las raíces africanas que quedaban en la Isla:

> Cualquier cubano habituado al examen y anotación de opiniones ajenas (los letrados, los médicos y sobre todo, ¡los maestros!) tiene cerca de sí alguna morena anciana a quien preguntarle por los cuentos que su mamá le refería en su lejana puericia, allá en los barracones del ingenio o del cafetal, y por los cánticos que decían los personajes de los cuentos, engarzados en estos como abalorios finos. [...] Bastará que el lector aficionado pregunte con interés a cualquier anciana de color y obtendrá un cuento. Oígalo y escríbalo libremente en forma lisa y llana, sin preocuparse del pulimento ni del estilo literario, que más estropean que realzan el positivo valor folklórico de una narración. Procure, en cambio, recoger las palabras o frases en lenguajes exóticos, aunque no las entienda ni sepa traducirlas, es decir las lenguas o cánticos africanos, que casi todos esos cuentos comprenden (Ortiz, *Cuentos* 119).

En Cuba casi siempre existió cierta oposición a aceptar el legado cultural de origen africano y fue Fernando Ortiz quien tuvo el privilegio de ser el primero en indagar las razones de esa actitud al darse a la tarea de otorgar legitimidad a ese legado, probablemente con el propósito de recuperar de forma definitiva lo que los dirigentes del país habían desdeñado por ignorancia, prejuicio o capricho. En consecuencia, su producción etnológica fue el resultado de un proceso destinado a cancelar la actitud hegemónica de la cultura dominante en el modelo y manera de representar la cultura cubana.

> En la producción ensayística de Fernando Ortiz se observa perfectamente los indicios de la consolidación de un discurso antropológico en cuyos contenidos programáticos es perceptible la aspiración de contribuir positivamente en el proceso de configuración ideológica las naciones de la región (Valero 70).

El impacto que los textos de Ortiz ejercieron sobre la intelectualidad cubana y latinoamericana fue lo que ayudó a la elaboración de ciertos modelos narrativos en la Isla en la primera mitad del siglo pasado; porque al producir nuevas percepciones y

concepciones centradas en la problemática nacional se cambió la dinámica intelectual y se contribuyó a formar el modelo de comunidad imaginada de la nación cubana.

> Las estrategias de investigación puestas en juego en los trabajos de campo desde el nacimiento mismo de la antropología en Cuba y la experiencia acumulada por siglos de exploraciones científicas —concebidas por los imperios occidentales con el objetivo fundamental de construir alteridades para garantizar su sometimiento y exploración— sufrieron una significativa transformación a partir del momento en que Fernando Ortiz emprendió su labor al margen de las exigencias del imperio (Valero 70).

En Cuba, es casi seguro que las investigaciones realizadas por Fernando Ortiz[41] hayan dado origen a la tendencia de apropiación y representación del patrimonio cubano de origen africano que contó en todo momento con las estrategias etnológicas por él utilizadas. Hay que recordar como muchos intelectuales vinculados con los proyectos orticianos comenzaron a hacer incursiones al monte con el propósito de asistir a festividades o rituales religiosos señalados, sobre todo por Alejo Carpentier:

> Allá por el año 1927, cuando yo andaba cazando documentos para mi *Ecué-Yamba-ó*, recuerdo haberme tropezado con Lydia Cabrera en un "juramento" náñigo celebrado en plena manigua en las cercanías de Marianao. (Carpentier, *Lydia* 11).

o se dedicaron a recabar información a partir de su llamado a través de entrevistas etnológicas. Estos intelectuales, jóvenes sobre todo, seguidores de Ortiz lograron crear un cambio en relación con la percepción del negro y de lo negro, así como de su entorno y a partir de ellos en aquellos momentos se abrió la participación del negro en la dinámica cultural del pueblo al cual pertenecían. Después con la utilización de los debidos recursos y estrategias habituales de la investigación etnológica se logró reconocer las normas que regulaban la singularidad cultural de Cuba.

---

41 Los "afrocubanistas" lo eligen como su representante, ya que en 1923 había fundado la Sociedad del Folklore Cubano y la revista Archivos del Folklore Cubano, iniciando con ello estudios más detallado sobre la música, los bailes y el teatro de los negros.

El 16 de enero de 1937 Fernando Ortiz lee una conferencia en la sesión inaugural de la Sociedad de Estudios Afrocubanos que tituló "La religión en la poesía mulata" en la que hacía referencia a la necesidad de estudiar la religión del pueblo cubano, pero todavía en aquellos momentos la veía como una "confusión inextricable", ¿Cuál era para él en ese momento esa religión practicada por los cubanos? y ¿Cómo la veía?:

> Hoy en día sería imposible definir la religión del pueblo cubano. No hay un credo general ni popular, ni oficial. Las prácticas religiosas de África son tan seguidas como las cristianas; a veces al mismo tiempo. Y, fuera de ellas, el espiritismo y la teosofía están muy extendidos, así como todo género de supersticiones. Y todo ello en una confusión inextricable de conceptos teológicos de inmanencia, de trascendencia o de panteísmo. Acaso sea un vago o difuso panteísmo lo más próximo a la conceptuación religiosa del pueblo cubano; pero en éste la religión es más sentimiento que inteligencia y, por lo general, poco se preocupa de la teodicea. En Cuba la gente de color, como la blanca, ocupa todos los peldaños de la evolución religiosa, desde la nebulosidad preteológica, a través de los mitos, dogmas, supersticiones y quimeras, hasta el agnosticismo o el ateísmo franco." (Ortiz, *Estudios etnosociológicos* 54).

Probablemente el intercambio de ideas que tuviera Ortiz con Rómulo Lachateñeré en 1939 con respecto a la santería y la brujería[42] le brindó al primero la posibilidad de abordar esta problemática desde una perspectiva más amplia, porque la posición de Rómulo Lachatañeré era que las manifestaciones culturales de los "afrocubanos", de manera particular las religiosas, tenían un eje bastante preciso y pertenecían a un circuito con reglas propias, correspondientes a un patrimonio incomprensible para quienes adoptaran la posición de Ortiz (Valero 60).

---

42 Rómulo Lachatañeré, en su famoso ensayo "Las creencias religiosas de los afrocubanos y la falsa aplicación del término brujería", ve como un deber hacia la verdad el refutar el consumado libro *Los negros brujos* del eminente Fernando Ortiz, ya que, para Lachatañeré, el oscurantismo del blanco y su falta de tolerancia espiritual, aun entre los investigadores eruditos, no les permite aceptar bajo el mismo techo de la patria un sistema socio-religioso que no sea de origen occidental. Ver: Mariela E. Gutiérrez. "Réplica de Rómulo Lachatañeré a Fernando Ortiz" (267-273).

Pocos estudiosos del mundo negro-africano en Cuba le dieron la palabra a los portadores de ese discurso que siempre se había producido y mantenido en la periferia. Martín Lienhard reclama con razón la adecuación de algunos aspectos de las teorías postcoloniales, negando que en Cuba como en toda América Latina se haya producido realmente una descolonización y al respecto señala: "La emancipación criolla oculta, en realidad, la no emancipación de los nativos (y los descendientes de esclavos): la permanencia-parcial, relativa de situaciones coloniales internas" (Lienhard, *Periferias* 290). Por otro lado el propio Martín Lienhard destaca en otros de sus textos el valor que algunos estudiosos tuvieron y resalta la autoridad que Lydia Cabrera[43] le confirió a la oralidad y a la voz de los protagonistas en sus obras fundamentales, contraponiendo el proceder que tuvieron otros antropólogos contemporáneos con el quehacer de la estudiosa cubana (Lienhard, *El Fantasma* 8).[44] Pero intentos parecidos al de Lydia Cabrera y obviados por Lienhard fueron los realizados por Rómulo Lachatañeré y Ramón Guirao,

---

43 En l938 Fernando Ortiz se había percatado de la necesidad urgente de rescatar toda la historia oral de los pocos africanos que quedaban de los traídos por la trata y sus descendientes más directos. Él mismo había recogido algunas historias y textos de rezos y demandaba que todo el que tuviera oportunidad escribiera para la posteridad aquel caudal de la tradición oral africana. Y tuvo una respuesta inmediata en su cuñada Lidia Cabrera, que recogió y editó los *Cuentos Negros de Cuba,* a la cual el propio Ortiz le escribió el prólogo. Por ese mismo camino continuó con sus posteriores colecciones de cuentos y con sus otros trabajos etnológicos fundamentales que fueron precedidos por su obra cumbre *El Monte* en los que realiza la descripción de diferentes actividades religiosas que permite al estudioso enfrentarse a un hecho real, de veracidad histórica y etnográfica.

44 Sólo muy recientemente se ha producido una ruptura en el discurso etnológico clásico y los marginados a veces han podido expresarse con legitimidad, aunque más a menudo su discurso ha sido manipulado por intelectuales desde una posición privilegiada en cuanto a sus posibilidades de "intervención" en los medios pertenecientes al "centro", ya que en la mayoría de los testimonios las expresiones recogidas han permanecido siempre en una subalternidad exacerbada por los problemas raciales y de clase.

porque también ellos dos como ella con sus trabajos de investigación se convirtieron, de manera inevitable, en editores, recreadores y traductores de lo oído a sus informantes.

Entonces puedo dejar por sentado que ellos tres, siguiendo a Fernando Ortiz fueron los primeros que lograron escriturizar las raíces orales de las narraciones africanas en las décadas de los treintas y de los cuarenta del pasado siglo, hecho que coincidió con el mismo momento en que surgió en casi toda la América Hispana la toma de conciencia histórica y social hacia lo negro por parte de un grupo de escritores que también narraron sobre el negro y lo negro que hoy para su estudio se agrupan bajo el término de narrativa afrohispana (Cuervo Hewitt *El cuento* 496). El término de narrativa afrohispana referido por esta autora está tomado de algunos trabajos de Fernando Ortiz en lo relacionado con el estudio científico de lo "afrocubano".[45]

Si Lidia Cabrera, Rómulo Lachatañeré y Ramón Guirao, entre otros, no hubieran recogido en forma escrita muchos cuentos que provenían de la tradición oral de las distintas etnias africanas, a partir de sus autorizados informantes por ser de alguna de esas etnias o uno de sus inmediatos descendientes, aquellas historias contadas se hubieran perdido o transformado sustancialmente en el devenir histórico de la nación.

En los cuentos contenidos en las colecciones que se analizarán posteriormente el discurso oral es la fuente y el modelo que conforma los discursos escritos de cada uno de

---

[45] Hecho que se deriva de su método positivista de principio de siglo y de la aplicación ideológica y teórica que se asume con esta corriente de pensamiento respecto a la religión. Según Jesús Guanche fue un término empleado por Antonio de Veitía en 1847 con poco éxito y reutilizado por Fernando Ortiz con un sentido táctico, como un medio para demostrar la esencia de la cubanidad, jamás para regodearse en los antecedentes de ésta y sin el ánimo de confundir a los demás; aunque después se haya puesto de moda y sea una denominación más "comerciable". Por ello ya hace años se considera vocablo impropio y anacrónico. Veáse Jesús Guanche. "Los estudios etnológicos", en *Procesos etnoculturales de Cuba* (462).

ellos,[46], porque como parte de una sociedad moderna estos escritores eligieron llevar la creación verbal a la expresión escrita, adecuando de manera paulatina los procedimientos de la oralidad al vehículo de la escritura, logrando de esta manera que los textos populares orales propios de las diferentes culturas negras subalternas dieran cuenta de una conciencia colectiva y de un sujeto individual, que en el caso de Cuba fue de manera particular originario de los sectores negros de la ciudad y en mucho menor medida del campo.

Por otra parte para darle un estatuto plenamente válido a los textos populares recogidos por estos y otros autores hay que destacar que esos textos orales hablan de valores y necesidades cognoscitivas, así como de los comportamientos y prácticas de esos diferentes grupos. Por lo tanto el producto de dichos textos muestran generosamente la concepción del mundo que le es propia a cada uno de esos grupos.

Debemos recordar que los textos más importantes de la tradición oral de un pueblo son los relatos y entre ellos los mitos y las leyendas. Es por ello que los recogidos tanto por Lachatañeré como por Cabrera y Guirao están escritos principalmente en el orden del mito y la leyenda junto con otros tipos de relatos que tienen gran similitud con la leyenda y forma también parte de la tradición oral y del folclore literario, como lo son la fábula, el cuento y el caso (relato de una experiencia "sucedida a una persona en particular"), [47]

---

46 No se trata ya de una "oralidad escrita", pues no son practicantes (sacerdotes iniciados en las reglas cubanas de Ocha e Ifá) los que transcriben más o menos exactamente lo que escuchan de en boca de sus mayores, sino investigadores que de sus investigaciones etnográficas hacen no una traducción sino una estructuración consciente de esas tradiciones orales para darle forma literaria sin traicionar su sentido y sentimientos primarios.

47 Según Van Gennepp se puede establecer una distinción psicológica entre los géneros mencionados, ya que el mito, la leyenda y el caso, privan los actos mágico-religiosos que

aunque la diferenciación a veces entre estas especies se dificulta pues aparecen casos intermedios, en que se entrecruzan elementos como personajes, la trama y el lugar de acción.

En los relatos orales la palabra puede moldear a su antojo el objeto legendario o mítico que se narra a través de una cierta mirada exótica, de extrañeza y de nostalgia por sus raíces orales, por eso a los investigadores antes citados trataron de poner oídos y ver a trasluz de la narración que el locutor les contaba para así poder actuar con una mayor certeza y eficacia a la hora de recoger las versiones básicas de esos relatos para así poder también escoger la mejor fuente de las historias y con ello poder destacar a través de la producción y el uso y función de las mismas la que mejor reflejara la concepción del mundo de estas culturas que habían aportado importantes elementos a la cultura del país, y de esta manera poderlas incluir en la historia literaria oficial cubana y destacarlas como partes integrales de la identidad nacional.

Todos los cuentos seleccionados por Lachatañeré, Cabrera y Guirao están aplicados o no al sistema adivinatorio de las principales etnias existentes en Cuba y van a estar marcados por poseer registros orales y escriturales que por momentos predominan o se superponen el uno sobre el otro, por lo tanto podemos verlos como una especie de literatura escrita híbrida cuya existencia atestigua que entre los dos universos, el de la escritura y el de la oralidad siempre han habido zonas de contacto, de conflicto y de intercambio (Lienhard, *La voz* 44).

Lo antes señalado se demuestra principalmente con las libretas de santería, estudiadas

---

son objeto de fe por parte de quien los narra; mientras que en el cuento y la fábula, priva más la imaginación. Ver: Arnold Van Gennep. *La formación de las leyendas.* (facsímil de la edición de 1914).

en el segundo capítulo, aunque recordemos que otros grupos africanos también han producido sus libretas, aunque no de forma tan extendida. Estas otras libretas lo son las libretas de los abakuá, y las de los paleros, instrumentos todos de conservación de la transmisión oral de la cultura popular de origen africano en forma escrita, que no suple en ningún momento, como en las de santería, la oralidad fundamental originaria sino que obra como recurso nemotécnico para el creyente.

Hay que destacar que la gran mayoría de los libros publicados y puestos en ventas en muchas librerías, así como los diversos estudios que se han hecho y continúan haciéndose sobre el tema negro en Cuba y fuera de ella, principalmente en relación a la regla de *Ocha* o Santería, el culto de *Ifá* y de las reglas conga y carabalí con sus complejos cuerpos teogónicos, con el propósito de divulgar formas de cultos, liturgias o especificidades no siempre ayudan a una comprensión total y real del complejo mágico-religioso cubano. De ahí que el neófito, a veces, al leer muchos de esos textos, escritos desde una óptica muy personal, necesitan tener a mano un manual, o en su defecto, una información complementaria como apoyo para abordar esos temas de manera concreta.

Lo cierto es que muchos de esos textos tomados de la tradición oral se hacen ininteligibles para la gran mayoría de las personas debido a lo esotéricos que resultan para todos aquellos que no conozcan de antemano los fundamentos y estructuras de esas formas religiosas que fueron pensadas para no ser olvidadas dentro de una memoria corporativa.[48] Escasos sin embargo son los estudios que revelan el sentido social de

---

48 Me apoyo para el uso de esta palabra en Walter Ong cuando dice: “Los seres humanos de las culturas orales primarias...aprenden por medio del entrenamiento...es una especie de aprendizaje; escuchando; por repetición de lo que oyen, mediante el dominio de los proverbios y las maneras de combinarlos y reunirlos; por asimilación de otros elementos formularios; por participación de una especie de memoria corporativa” *Oralidad y*

todas las formas religiosas, sobre todo en Cuba, en las cuales un cuerpo grande de mitos y leyendas son con su oralidad una especie de fondo lírico de las diferentes culturas populares.

Por lo que con el estudio de las colecciones siguiente se trata de desarrollar un acercamiento a la morfología del cuento tomando como base las fábulas mítico africanas o de esencia africana que les dieron origen, en las que el mito y la fábula sirven de explicación a muchos de los problemas sociales y espirituales de aquellas etnias desplazadas geográfica y culturalmente que buscaban formas de arraigo y desenvolvimiento en el nuevo complejo cultural que les tocó vivir a través del apego a la patria ancestral.

Recordemos que una de las formas más acertadas por parte de las diferentes etnias africanas en Cuba fue la de conservar su lengua, en proverbios, en cánticos, en su propia actitud mental hacia la vida y en el lenguaje de sus ceremonias religiosas (Gutiérrez 208),[49] porque como hemos señalado anteriormente, a los dioses cubanos de estirpe africana se les habla "en lengua";[50] además, la misma fue y es usada en los ritos de los que se sirven las diferentes etnias en las diferentes formas de religiosidad popular derivadas de ellas para dramatizar el mito junto con la magia que les proveyó y les sigue

---

escritura (18).

49 Los cantos religiosos y los "cantos de cabildo" de los negros esclavos fueron las matrices del movimiento de la poesía negra en pasado siglo. Voces y ritmos, ligados al golpe e sus instrumentos dieron las vías decisivas para un nuevo idioma poético de originales formas (Feijoo, *El negro* 27). Muchos de estos cantos fueron recogidos por Ortiz, Cabrera y Guirao entre otros y se encuentran respectivamente en: *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cub*a (1951), *El Monte* (1954) y *Órbita de la poesía negra* (1938).

50 El pueblo cubano designa de esta manera a los idiomas y dialectos llegados desde la Costa de Guinea y el Congo (Martínez Furé, *Diálogos* 206).

proveyendo la solución simbólica a los problemas de la vida.

De esa manera a través de las tradiciones y las costumbres guardadas y repetidas y a los consejos recibidos de las diferentes deidades en los rituales adivinatorios con las aplicaciones de los patakíes o kutuguangos (estudiados en el capítulo dos) de las reglas religiosas yorubas o congas a los diferentes problemas; los negros africanos y sus descendientes lograron una forma de resistencia cultural[51] extraída de lo más profundo de su ser, hecho que los ayudó a crear nuevas formas de religiosidad y nuevas religiones llenas de vitalidad.

A esas diferentes formas de religiosidad y en especial a la yoruba, fue a la que se acercaron y continúan acercándose los investigadores y estudiosos cubanos como lo hicieron Lydia Cabrera, Rómulo Lachatañeré y Ramón Guirao en pleno auge del negrismo.[52] Ellos siguieron los trabajos que anteriormente habían sido realizados por Fernando Ortiz[53] y lograron hacer excelentes trabajos etnográficos por medio de los

---

51 Una de las manifestaciones de la resistencia cultural entre los esclavos fue su insistencia en reproducir –en cuanto lograsen evadir el yugo del amo- una estructura social y familiar con el mantenimiento de su religión de origen según las normas heredadas de sus antepasados africanos. Este esfuerzo por reordenar las estructuras familiares y sociales comenzó desde el barracón mismo, considerado "espacio de libertad" en tanto los esclavos planeaban y decidían ese reordenamiento sin intervención de los amos.

52 El tema negrista surgido de la transculturación creció débilmente durante los siglos de esclavitud y se alza como moda en las décadas de entreguerras, separándose luego de la línea socio-proletaria para estancarse en un humorismo fácil y vacío para abrirse el "neo-vanguardismo" de los años 60 a nuevas perspectivas y posibilidades. Ver: "Curva de desarrollo de la poesía negrista" en *Iniciación a la poesía afro-americana* de Oscar Fernández de la Vega y Alberto N. Pamies (31).

53 Su labor investigativa comienza en 1906 con *Los negros brujos* y transita a lo largo de muchos años sufriendo un proceso de evolución que alcanza su plena madurez científica a fines de la década del 30. El mérito indiscutible de Fernando Ortiz radica en haber llamado la atención sobre los valores de la cultura de origen africana, de su

cuales llegaron a poseer un conocimiento directo y de primera mano de las tradiciones culturales negras que estudiaban,[54] a la vez que adquirían un compromiso con una realidad, a la que deseaban transformar al darse cuenta de que la historia de Cuba había estado marcada por la decisiva contribución africana en el aspecto económico (como sostenedor del sistema de producción azucarera) y por las influencias africanas en lo religioso, lingüístico, musical o culinario. Pero más allá de esta influencia (aunque derivada de ella), lo racial había sido un significante fundamental en función del cual se estaba pensado el problema de la nacionalidad cubana. Por lo cual esa actividad investigativa les llevó a hacer contribuciones tanto a sus respectivos campos de conocimiento como a la cultura literaria nacional al reelaborar sus anotaciones sobre el negro y lo negro y hacer de ellas una recreación literaria de ese fabuloso torrente cultural de origen africano que está presente en el folclore negro de la Isla.

Por lo tanto Rómulo Lachatañeré, Lydia Cabrera como Ramón Guirao con sus respectivos trabajos narrativos probaron que la oralidad y la escritura coexisten como dos

---

importancia en la historia y en la formación de algunas de las características de Cuba como nación como lo señala en su conferencia *"Por la integración cubana de blancos y negros".* Ver: "Sin el negro Cuba no sería Cuba". *Etnia y sociedad* (136-140)

54 Rómulo Lachatañeré, Lydia Cabrera y Ramón Guirao, junto a algunos otros, fueron los que primero abrieron el camino intelectual para la comprensión y valoración objetiva de la importancia de los africanos y de sus descendientes en la formación de la nación, de la historia y de la cultura cubana. Ellos señalaron los aportes históricos, musicales, danzarios y religiosos de las diferentes culturas africanas existentes en la Isla. Aunque la mayoría asumió una valoración con una perspectiva prejuiciada y la consideración generalizada de que a medida que el negro cubano se educara, se iría apartando de esas manifestaciones, pensaron que eran relevantes en cuanto a que habían contribuido a la formación de la cultura de la Isla, y que, por lo tanto, había que estudiarlas como fenómenos folclóricos, para mantener vivo el recuerdo de algo que con el tiempo desaparecería, de lo cual todos, pero en particular los negros, debían sentirse orgullosos. Ver: Tomás Fernández Robaina. "¿La santería: africana, cubana, afrocubana?: elementos para el debate" *La Fuente viva* (116).

polos de un mismo continuo cultural, pues como dice Adolfo Colombres “el paso de lo oral a lo escrito y de lo sagrado a lo profano funda el concepto de la literatura occidental, así como un creciente olvido de lo que entrañaba la palabra viva” (13). Los tres autores anteriormente citados, al beber de las fuentes de la oralidad y recoger de ella los mitos que justificaban y sustentaban las creencias de sus informantes se convierten en los iniciadores de la cuentística negrista porque además de ser los tres grandes investigadores, verdaderos pioneros del quehacer etnográfico eran artistas que estaban al tanto de las más nuevas técnicas derivadas de los diferentes movimientos vanguardistas, el surrealismo, el cubismo y demás “ismos”.

Capítulo V
Rómulo Lachatañeré. *¡Oh, mío Yemayá!* (1938).

1. Introducción

Si los estudios afrocubanos surgieron con Fernando Ortiz, no es menos cierto que fue gracias a sus continuadores fuera y dentro de la Cuba que su antropología afro-románica[1] tomó cuerpo en la literatura afrocubana (Di Leo 63). Para Ortiz no fue necesario desplazarse fuera de su patria para investigar sobre las culturas negras que estaban presentes en Cuba, pues todas ellas estaban en las historias orales que habían traído los negros desde África y forman parte de la vida cotidiana del país desde la llegada de los primeros esclavos en el siglo XVI. De esta manera trabajando en los límites domésticos Ortiz y sus seguidores representaron la vanguardia cubana de esa nueva ciencia llamada antropología. Entre ellos se encontraba Rómulo Lachatañeré (1909-1952)[2] que sumergido en la vida en la capital a donde había ido a estudiar su

---

1 El término *afro-románico* fue empleado por primera vez por el lingüista belga Willy Bal en *Afro-romanica studia* (1979) y retomado por el lingüista español Germán de Granda en *Estudios de lingüística afro-románica* (1985) y le sirve a Octavio Di Leo en su libro *El descubrimiento de África en Cuba y Brasil (1889-1969)* para referirse al espacio simbólico que continuó tras la trata de esclavos entre África, Europa y América (Di Leo 13).

2 Nació el 4 de julio de 1909 en Santiago de Cuba Rómulo Lachataignerais pero castellanizó su apellido a Lachatañeré. Era descendiente de familias francesas que vinieron a Cuba procedentes de Haití. Estudió su primera y segunda enseñanzas en su ciudad natal y luego se graduó de Doctor en Farmacia en la Universidad de La Habana, desde donde luchó contra la dictadura de Machado. Ingresó en el Partido Comunista de Cuba y en 1935 guardó prisión por participar en la huelga de marzo de 1935. Marchó becado a los Estados Unidos donde también ingresa en el Partido Comunista, por aquella época combatió como voluntario en el ejército aliado en la Segunda Guerra Mundial y viajó al África para evacuar heridos en combate. Al terminar la guerra fue uno de los seguidores de la labor emprendida por Fernando Ortiz. Protegido por antropólogos de la Universidad de Columbia como Boas, Herkovits, Benedict y William Bascom. Realizó significativas investigaciones, no exentas de limitaciones y errores teniendo en cuenta

carrera de Farmacia, se vincula con grupos progresistas y comienza su interés por el componente africano de la cultura cubana. Su obra, relacionada con la cultura negra en Cuba, no alcanzó en el momento de su publicación el reconocimiento acorde a sus méritos probablemente esto se debió no sólo a los convulsos momentos que vivía el país, sino al protagonismo que él tuvo en muchas de las luchas políticas de aquellos años en la Isla y por las que sufrió persecución, prisión política y un forzado exilio a Estados Unidos.

Nicolás Guillén, con quien Lachatañeré mantuvo una estrecha amistad, resalta en un artículo aparecido 1961 en el periódico *Trabajadores* la importancia de los estudios que Lachatañeré hizo a favor de la reivindicación de los valores culturales del negro en el medio social cubano y destacó asimismo la falta de conocimiento y reconocimiento que en Cuba se tuvo de su obra:

> A la hora en que sea necesario hacer un recuento de lo que en Cuba se ha hecho sobre la presencia e influencia de los negros en la cultura nacional, nadie podrá, honestamente, olvidar el nombre de Rómulo Lachatañeré. Hoy apenas se le recuerda. Mejor –o peor- no se le recuerda en absoluto… Pero es imposible soslayarlo cada vez que se habla de los que han trabajado y trabajan desenterrando la madeja de nuestro origen como nación (48).

---

que en ocasiones los propios informantes o entrevistados no decían realmente lo que sabían. Sin embargo corrigió el error de considerar "brujeros" a los santeros y a la santería brujería en su artículo "Las creencias religiosas de los afrocubanos y la falsa aplicación del término brujería". Como periodista colaboró en los periódicos *Diario de Cuba* (Santiago de Cuba) y *Noticias de Hoy* (La Habana), y en las revistas *Estudios Afrocubanos* (en donde publicó *El sistema religioso de los lucumís y otras influencias africanas en Cuba* entre 1939 y 1940) y *Mediodía*, ambas de La Habana, y en Nueva York también fue periodista, esencialmente en el campo investigativo de cultura cubana de origen africano en la revista *Visión.* Sus conocimientos culturales fueron también difundidos en numerosas conferencias en Cuba y otros países. En 1952 con 43 años fallece en un accidente de aviación. Por esa época era laboratorista del hospital de la Universidad de Columbia. Sólo llegó a publicar dos libros *¡Oh, mío Yemayá!* (1938) y *Manual de santería; el sistema de cultos lucumí* en 1942 En 1992 toda su producción publicada en Cuba y en los Estados Unidos fue recogida en el libro: *El sistema religioso de los afrocubanos* con prólogo de Isaac Barreal.

Como bien señala Nicolás Guillén Rómulo Lachatañeré destacó de manera original la contribución de los componentes africanos de la nacionalidad cubana en el preciso momento en que se inician los estudios científicos orientados hacia la indagación de los diversos aspectos de la presencia y de las manifestaciones culturales del negro en la Isla.

Rómulo Lachatañeré irrumpe en la escena literaria cubana de los años 30 con la entonces naciente temática de la religiosidad popular cubana de origen africano. Por aquellos tiempos publica cuentos (patakíes, patakines o appatakíes) en periódicos y revista de la época,[3] investigación de su paciente trabajo de los ritos santeros en diversos lugares de la Habana. En ese sentido el trabajo de Lachatañeré está emparentado con el de la etnóloga e investigadora Lydia Cabrera y con los del poeta e investigador Ramón Guirao: los tres partieron en sus investigaciones del riquísimo acervo cultural negro cubano; sin embargo, Lachatañeré trató de insuflar a la tradición oral de sus cuentos la singularidad de su voz poética, calificada por Susana A. Montero Sánchez como:

> Algo no limitado de manera ocasional sino que parece ser parte propia de la acción, debido a lo insólito de algunos elementos como la aceptación de lo sobrenatural dentro del suceder cotidiano, que marca el carácter mágico de ese mundo y esos personajes (32).

Dos fueron sus únicos textos publicados en vida *¡Oh, mío Yemayá!* editado en 1938 en Manzanillo por la Editorial "El Arte" y *Manual de santería. El sistema de cultos "lucumís"* editado en la Habana en 1942 por la Editorial Caribe. Estos libros no fueron reeditados hasta el año 2001 en la ciudad de La Habana por la Editorial de Ciencias

---

3 Colaboró en los periódicos *Diario de Cuba* (Santiago de Cuba) y *Noticias de Hoy* (La Habana), y en las revistas *Estudios Afrocubanos* (entre 1939-1940), *Mediodía* (La Habana) y *Visión* (New York). Ver *Diccionario de la Literatura Cubana* (481-82).

Sociales.[4]

En su *¡Oh, mío Yemayá!* (1938), Lachatañeré, reescribe patakíes o leyendas yorubas, utilizadas en los rituales adivinatorios de la santería, transformándolas en textos literarios; de este modo da a conocer por primera vez al público lego una colección de esos patakíes valiéndose para ello de la rica fuente del oráculo de Ifá. Con esta colección se ofrece un recorrido por las deidades de la religión de los orichas. Religión que como se sabe existe en Cuba desde hace siglos según se consigna en la tradición oral.[5] Conviene

---

4 En este año se reedita en la Habana en un solo volumen con el título de *El sistema religioso de los afrocubanos* e incluye sus dos libros anteriormente publicados junto a una serie de materiales dispersos en ediciones o publicaciones de no fácil acceso.

5 La religión de los orichas, Regla de Ocha o Santería fue introducida en la Cuba por los yoruba y es una mezcla del catolicismo con el espiritismo y con otras religiones africanas. Aparece como el resultado cubano de la integración y continuidad cultural de elementos étnicos y religiosos de los participantes africanos y españoles. En esta religión sobreviven cultos a los orichas o divinidades de origen africano, principalmente yoruba, bajo el culto a las imágenes de santos católicos. Es un complejo socio-cultural-religioso, porque al igual que otras religiones de origen africano, desbordan los límites de la religión para formar parte de la sociedad y cultura cubana y por ende la identidad nacional. Como religión es privada y personal y se desenvuelve dentro de una pequeña colectividad de creyentes y/o personas allegadas, que ofician en una casa particular, a la vez vivienda y casa-templo (*ilé-ocha*). En ella la autoridad la ejerce el padrino de un número indeterminado de ahijados, iniciados en la "regla de *ocha*", que están bajo su tutela o en su falta el de mayor prestigio por edad y funciones. Las órdenes que se establecen entre los iniciados son: el santero (*babalocha*), o la santera (*iyalocha)*, y el *babalawo*, que es el que posee una mayor jerarquía. En la casa del santo se realizan todas las prácticas de iniciación y las ceremonias. En ocasiones no hay relación grupal o de parentesco entre una casa y otra. El mayor prestigio de una casa templo estará determinado por el número de ahijados o santeros asociados a ella. Todo iniciado está en dependencia del padrino y le debe pleitesía y respeto. Es el padrino el que le indica lo que debe hacer y a él siempre es al que se le consulta. El proceso ritual de iniciación y la práctica de otras ceremonias resultan muy complejas, ya que se utiliza la lengua, los instrumentos, los cantos, bailes, atributos, vestuarios y comidas de antiguo origen yoruba. La casa de santo, o *ilé-ocha*, tendrá todo lo necesario para los diferentes rituales, dependiendo siempre del nivel económico de cada una. Siempre los participantes pagarán un derecho por los actos de adivinación, por los sacrificios para que "coman" los santos, los collares y los demás atributos; así como de los toques rituales de tambor o de los güiros en las ceremonias de iniciación, cumpleaños o cualquiera otra ceremonia que se

recordar que con la entrada de esclavos de la cultura lucumí llamados más tarde yorubas[6] entraron también su pensamiento, su visión del mundo, sus formas de vivir y sus creencias religiosas, las cuales supieron mantener transgrediendo las prohibiciones que el sistema colonial les imponía. Para lograrlo estas etnias diferentes tuvieron que emplear estrategias de enmascaramiento que les permitieron la conservación y la práctica de elementos esenciales identitarios.[7]

Como se ha comprobado la presencia en Cuba y América de los lucumíes o yorubas fue escasa y sobre todo fraccionada durante los primeros siglos de la conquista.

---

derive de los diferentes rituales. Según Natalia Bolivar Aróstegui a fines del siglo XIX vivió en Matanzas un negro babalocha llamado Lorenzo Samá que se trasladó a principios de siglo a Regla donde conoció a Tata Gaytan y Obalufadei que le exigieron que se volviera a asentarse entre ellos. Samá no comprendía por qué en la Habana no reconocían su asiento de Matanzas y esto lo llevó a reflexionar sobre la dispersión y la falta de unidad entre los cultos yorubas. Samá, quien tomó el nombre africano de Obadimeyi (rey coronado dos veces) cuando vuelve a asentarse se hizo inseparable de una negra yoruba, hija de Changó llamada Latuán y juntos concibieron la idea de unificar los diferentes cultos yorubas en un solo cuerpo litúrgico que denominaron Regla de Ocha (*Los orishas en Cuba* 25).

6 Muchos afirman que el término yoruba fue un nombre extranjero impuesto e inventado. Para Timothy A. Awoniyi, los indicios de las fuentes que se tienen parecen sugerir que probablemente no era una palabra yoruba. De hecho, la palabra yoruba no tiene ningún significado en la lengua de los pueblos yorubas. Se supone que todavía en 1787 los pueblos de habla yoruba no tenían un nombre común. Estos esclavos fueron conocidos en Cuba por la denominación étnica de lucumí, la cual abarcaba tanto al grupo yoruba como al grupo takua, nombre por el que los yoruba conocían a los nupe, tribus con las cuales tenían estrechos lazos de afinidad histórica, lingüística, cultural y religiosa. Según Rómulo Lachatañeré los lucumí eran los esclavos procedentes de África Occidental que habitaron el extenso reino de Oyó. Ver "Nota histórica sobre los lucumí". *El sistema religioso de los afrocubanos*. (149).

7 En el secreto de los montes y los barracones las diferentes etnias africanas adoraron a sus dioses y hablaron y cantaron sus canciones en sus idiomas cuando les fue posible. En esta labor de resistencia cultural, las diferentes religiones practicadas por los negros esclavos hicieron la función de núcleos duros que permitieron el mantenimiento de la lengua, la música, los bailes, los cantos, las plegarias, los proverbios, los relatos, cuentos, fábulas y poemas cantados así como los instrumentos musicales con que le rendían culto a sus dioses.

Hacia la segunda mitad del siglo XVIII y del propio siglo XIX su permanencia se hace sustancial y comienza a ser un etnos importante dentro de la amalgama de la población cubana.[8] A este grupo específico de origen yoruba Lachatañeré le dedicó un tiempo de investigación mayor en sus estudios y los buscó en los rincones más inexplorados de la ciudad de la Habana. De estas investigaciones extrae un acopio de información lleno de las expresiones espontáneas que sus informantes le entregaban. Lachatañeré las ordenó artísticamente en una serie narrativa entretejida al nivel de personajes, sucesos y rasgos estilísticos repetidos de una a otra leyenda, hasta alcanzar la visión de conjunto deseada (Montero Sánchez 32).

¡Oh, mío Yemayá! fue prologado por Fernando Ortiz. Éste escoge para nominar su prólogo el título de "Predisposiciones al lector" el cual comienza con las siguientes palabras:

> El compatriota autor de esta obra de título incomprensible para muchos, nos pide el prólogo y hemos de escribirlo, no sólo por amistosa complacencia, capaz de quebrantar nuestro despego por las presentaciones de libros, sino porque en este caso creemos indispensable la prefación (XXVII).

En consecuencia, el propósito de Ortiz en la prefación consiste en preparar el ánimo del lector, ampliar su percepción del mundo; en suma se trata de sentar las bases que permitan la comprensión, aceptación y reconocimiento de esa porción del patrimonio cultural de los descendientes de esclavos. Ortiz inicialmente destaca que el título del libro

---

8 La Regla de Ocha-Ifá o simplemente Ocha, se deriva como se explicó en el segundo capítulo del sistema teológico yoruba que, entre los siglos XIII y XVIII, fundaron el gran imperio de Oyó, pero que derrotados en el siglo XIX fueron esclavizados y un gran número de ellos enviados las colonias del Nuevo Mundo. En Cuba a pesar de la persecución, sembraron sus creencias y dieron raíz y nacimiento a una nueva y modificada religión ya no africana, ni afrocubana sino cubana, llamada comúnmente Santería.

es incomprensible[9] y después cree necesario acercarse al lector por medio de una predisposición, o sea se siente o está predispuesto en cierta forma al texto. Para Ortiz el libro sería poco inteligible y difícil si el lector no tuviera alguna información acerca de su origen, de sus temas, de sus personajes y de las pretensiones de sus mensajes míticos. Pues como él mismo dice "no para imbuirle al lector de *¡Oh, mío Yemayá!* una emoción religiosa con calor de fe" sino para evitarle el "tedio o banalidad" en que puede caer el lector desprevenido ante un texto sagrado. Ortiz califica las narraciones como "una colección de recitaciones sagradas de los negros yorubas" (XXXI) que deben leerse para comprender un elemento humano imprescindible en la conformación de la identidad nacional cubana. Esta visión orticiana pretendía una explicación y/o comprensión de raíces históricas que concibe el culto religioso y, sobre todo el mito como una fuente para desentrañar los orígenes históricos reales de un grupo humano (el de los negros yorubas en este caso). Para Ortiz los mitos expuestos por Lachatañeré debían de leerse como una manifestación verbal de indicios, de signos externos y de materiales de ciertos significados de orden histórico. O sea la comprensión de los símbolos, signos y objetos de exégesis mostrados en estos cuentos "de temas sagrados y de fabulación litúrgica y mágica" servían, según Ortiz, para descifrar datos históricos reales y, por tanto, conducían a un mayor conocimiento de esas culturas y a un reconocimiento de su pasado histórico y del aporte del acervo negro a la cultura nacional. Fernando Ortiz advierte al lector del sentido ético de ese colectivo que ha logrado producir, transmitir y preservar tan original manifestación cultural.

---

9 Para Jorge Castellanos el título es prueba de las dificultades que surgen al transcribir un idioma desconocido porque según él Lachateñeré debió escribir *¡Omí o Yemayá!* que en anagó quiere decir Agua tú, Yemayá que es una frase ritual con la que se alude al carácter de esta deidad como dueña de los mares (*Pioneros* 154).

Al parecer, a pesar de algunas diferencias, tanto Rómulo Lachatañeré como Fernando Ortiz advirtieron que no era suficiente con trasvasar, asimilar o aproximar los mitos, leyendas y cantos religiosos de los afrocubanos a los géneros o cánones aceptados o reconocidos por el sector ilustrado de la época ya que eran de fácil comprensión. En virtud de ello la diferencia existente entre la civilización yoruba de la cual procedían los textos además de su carácter religioso y las coordenadas culturales del movimiento negrista en el cual iban a insertarse, no tenían ninguna contradicción. Pero a la vez debían darse en una vertiente evolucionada del primer negrismo poético porque ya se habían dejado atrás el afán exótico y europeizado de aquellos nuevos ritmos sonoridades, palabras, expresiones y tipos y la explícita orientación social (el negro como raza esclavizada y discriminada luchando por sus derechos) para llegar a la confección de un texto basado en una investigación documentada que seguía la línea de los trabajos que había venido realizando Fernando Ortiz donde lo negro era visto como un componente cultural más de "lo cubano". Por lo tanto, la legibilidad y, en consecuencia, el reconocimiento del legado cultural africano en Cuba presentes en *¡Oh, mío Yemayá!* tendría que depender de manera fundamental de la capacidad o disposición, por parte del lector, de aceptar su naturaleza original y su diferencia.[10]

---

10 La relevancia de la huella cultural africana, de tanto valor como la europea era algo, de la cual, todos los negros y cubanos en general debían sentirse orgullosos. La gran mayoría de la "inteligencia cubana" no vio la dinámica, ni vislumbró que lejos de disminuir, se sumaban cada vez más personas a las prácticas de una religiosidad popular múltiple donde las formas religiosas de fuerte ascendencia africana eran cada vez más fuerte. Pero este hecho no fue visto por Rómulo Lachatañeré, ni por Fernando Ortiz y otros que continuaron esta línea investigativa con la aparente convicción de que a medida que todos los cubanos se superaran dentro de los esquemas de la enseñanza y educación eurocéntrica las nuevas generaciones se irían apartando de tales creencias, y que serían cultivadas solo por aquellos, blancos y negros, que seguirían apegados a esas tradiciones. Por otra parte muchos negros decían que: "Hay que olvidar el tambor

A continuación del prólogo de Ortiz, Lachatañeré escribe unas Notas de referencia, ya que al parecer, para él como autor, el otro (el negro africano o su descendiente) carecía de la capacidad de expresar lo narrado con una adecuada categoría artística. También pensaba que le faltaban a aquellas tradiciones orales a "aquellas confidencias" como las llama Ortiz un lenguaje que sin dejar de ser sencillo lograse la singularidad de proyectarse con características poéticas (la voz del narrador) que mantuviera el lenguaje característico de sus informantes pero que a la misma vez haciéndolo artístico le permitiera abordar toda la riqueza del universo mágico-religioso que encerraban las historias. De esta manera "las leyendas, previa revisión, inspiran los cuentos coleccionados en este volumen que fueron recogidas en la ciudad de La Habana" (3). Las historias del texto "son narraciones breves, cargadas de poesía fresca y primitiva: relatos fabulosos en que se mueven las deidades más prestigiosas de la mitología africana, trasplantadas a Cuba en el barco negrero" (Guillén, *Prosa* 171). Los relatos que conforman la colección están estilizados según un patrón discursivo próximo a la perspectiva que Lachatañeré como autor tiene del quehacer total del discurso, ya que siguen las convenciones narrativas del momento. Tal vez, como se dice en la Nota de referencia de *¡Oh, mío Yemayá!* por "la oportunidad de estrechar amistad con algunos

---

africano", "África es la patria de nuestros ancestros, pero nosotros somos cubanos" Creían y aseguraban haberse asimilado totalmente a la cultura cubana sin deber nada a África ni a las culturas de ese continente. Renegar de esa idiosincrasia, de sus raíces, era la forma de acceder al poder, a los estratos de la sociedad dominante. Los negros necesitaban mostrar que portaban la cultura y los valores culturales reinantes en ese momento. A un político, o personalidad de importancia, nunca se le ocurría decir que era santero o palero, porque eso no era indicativo de prestigio. Así pueden encontrarse criterios de Fernando Ortiz y Rómulo Lachatañeré, quienes decían que con la cultura y la educación todos los negros de las capas marginales progresarían, y los valores asociados a la "marginalidad" adquirirían una importancia solo histórica, folklórica, pero no un valor realmente social (Guanche, *El negro* 75).

profesionales del culto yoruba y adentrarse en los pormenores y el sentido folklórico de esta sugestiva forma de superstición"(3), el pequeño volumen que es *¡Oh, mío Yemayá!* logra ser insertado en la corriente negrista, parte de la cultura nacional cubana.

Rómulo Lachatañeré quiso cosechar literatura en un campo abandonado, retando, con las narraciones de su texto, al canon literario imperante. Para ello usó de manera comparativa los mitos y los cultos retenidos por la memoria colectiva de los practicantes de la santería en sus narraciones; llegó a publicarlos por su esforzada dedicación de investigador y compilador. Tenía en mente enriquecer con sus historias no sólo el caudal de la cultura popular sino el de la élite intelectual de la cultura hegemónica del momento. Por ello incluye en esa cultura hegemónica a su maestro Fernando Ortiz. Su propósito era rectificarle algunas metodologías (que en verdad ya éste había comenzado a rectificar por cuenta propia) que él veía como prejuiciosas a la hora de acercarse a los estudios de las diferentes culturas y religiones de origen africano en Cuba. Por todo ello Lachatañeré propone una visión estrictamente antropológica basada en los métodos más vigentes de la etnología científica.[11]

Su propósito, desde luego, lo situó en el centro de una polémica que abarcaba no sólo a la antropología y a la etnología en sí sino una buena parte de todos los estudios socioculturales de entonces. Lachatañeré se refería a la conveniencia de incluir o no el punto de vista del antropólogo dentro del punto de vista de la comunidad que estudia.

---

11 Lachatañeré en 1942 cuando publica *Manual de santería; el sistema de cultos lucumí* escribe su propio prefacio y justifica en él la necesidad de estudiar las creencias "afrocubanas" desde un ángulo nuevo opuesto al tratamiento que hasta ese momento se le había dado. Por eso destaca: "no conocemos ninguna publicación que estudie las creencias afrocubanas en concordancia con las propias apropiaciones de los afrocubanos, sus deducciones lógicas y sus especulaciones filosóficas, aplicadas en el manejo de sus cultos" (Lachatañeré, *Manual* 95)

Claro está que este nuevo propósito lo separaba de las investigaciones realizadas por anteriores estudios, incluído su propio maestro,[12] pues según Lachatañeré su método le permitiría a los intelectuales con concepciones eurocentristas llegar a encontrar maneras alternativas de entender el pensamiento mágico y el saber mitológico del mundo negro, ya que el método empleado por Lachatañeré no responde a formas de pensamientos prelógico o paralógicos sino que al contrario son apreciaciones en concordancia a deducciones lógicas y especulaciones filosóficas, aplicadas al manejo de sus cultos.

Cuando Lachatañeré se dispone a narrar aquellas historias escuchadas de manera sencilla sabe que es necesario pulir todas las asperezas que pudiera tener la expresión oral

---

12 En varias ocasiones Lachatañeré discrepó de su maestro Fernando Ortiz por ejemplo en *El sistema religioso de los lucumís y otras influencias africanas en Cuba* da a conocer "Las creencias religiosas de los afrocubanos y la falsa aplicación del término "brujería" donde se opuso a que la palabra brujería se aplicara a los practicantes de las tradiciones religiosas afrocubanas. Rómulo Lachatañeré tacha de erróneo y corto de vista el estudio de Fernando Ortiz titulado *Los negros brujos*, por "el planteamiento falso de la discusión del material que cuidadosamente había colectado" (12) Pero, acto seguido, enfatiza su reconocimiento del indiscutible mérito de la obra de Ortiz por haber descubierto la existencia de las formas religiosas afrocubanas. Según Lachatañeré los términos brujo y bruja debían sustituirse por santería y santero, cuya etimología castiza define a las personas que rinden tributo a imágenes mediante un culto supersticioso y ajeno a los preceptos católicos cristianos. Fue Lachatañeré quien primero utilizó el término "santería" para calificar el culto a la Regla de Ocha en la Isla. El criterio de Rómulo Lachatañeré fue compartido después por Fernando Ortiz, quien en un principio orientado por la escuela de antropología criminal lombrosiana y siguiendo a Enrico Ferri, de similar tendencia, abordó lo religioso desde una óptica criminológica en busca de las relaciones entre religión, delito y mala vida. Así, sus primeras obras en el examen de la presencia africana, *Los negros brujos* (1906) y *Los negros esclavos* (1916), son concebidas en una serie que llamó *El hampa afrocubana,* proyecto que abandonaría en la madurez. Gradualmente Ortiz fue incorporando enfoques teóricos y metodológicos nuevos asumidos de corrientes sociológicas y antropológicas de su época. Ya por la década de los 40 da muestras de una madurez y deja atrás sus iniciales incursiones criminológicas. En 1936 reconoce las modificaciones que había ido experimentando en una conferencia pública que tituló: *Cómo pensaba yo hace 30 años* (evidentemente hacía referencia a *Los negros brujos*)

espontánea y dotarla con la forma poética propia y necesaria de un texto que sin perder su universo mágico-religioso halagara al lector en su conjunto y en sus partes independientes.

Estas narraciones breves llenas de encanto e inocencia presentan una trama aparentemente desnuda de artificio literario. Según Guillén el propio Lachatañeré tuvo poca estimación por su primer libro:

> Rómulo no gustaba mucho de este libro, publicado, según él, con cierta irresponsabilidad. Sin embargo, tiene más de una página bellamente lograda, y aunque el estilo en otras se desmaya y amenaza derrumbarse, siempre acuden a sostenerlo la gracia, el encanto de la fábula, la inocencia de la trama, desnuda de todo artificio literario, que logra imponerse por su fuerza esencial (*Prosa* 172).

Sin embargo, a través del agrupamiento de las leyendas tomadas "del natural" en torno a las diferentes deidades, Lachatañeré logró una ficcionalización verdadera de la sagrada oralidad del patakí por medio de una fabulación tanto litúrgica como mágica. Con ello logró construir la imagen literaria de dicha oralidad, dentro de un campo que hasta ese momento estaba prohibido por los tabúes propios de la época en relación a las religiones africanas sobrevivientes en Cuba.

Los cuentos de la colección que llegaron a publicarse se debieron a la esforzada dedicación de Rómulo Lachatañeré como compilador y ordenador artístico de las narraciones mitológicas seleccionadas por él. Todas describen la vida de los dioses yorubas en una serie narrativa entretejida al nivel de personajes, acontecimientos y rasgos estilísticos repetidos de una a otra leyenda, hasta alcanzar la visión de conjunto con la cual pretendía enriquecer no sólo el caudal de la cultura popular sino el de la élite intelectual. Creía que con la lectura de estos patakíes la intelectualidad podía olvidar, practicar o redescubrir aquella corriente cultural que les enlazaba al común de las

gentes.[13] Parece ser que Lachatañeré quería mostrar que lo popular y lo culto se daban en una única sociedad global o en todo caso trató de decirle a la "élite intelectual" que cada día es mayor el grado de hibridación entre lo popular (tradicional) y lo culto (moderno).[14]

El re-descubrimiento del negro y lo negro que ya habían ganado un espacio en los proyectos narrativos cubanos anteriores adquiere a partir de la publicación de *¡Oh, mío Yemayá!* una manera distinta de ver lo aportado por el negro africano al patrimonio histórico de Cuba como nación. Por eso hasta hoy permanece abierta la polémica ética e intelectual de este "texto sagrado" escrito por Rómulo Lachatañeré. Un libro que dio cuenta en aquellos momentos, de la fuente inagotable que era la narrativa oral negro-africana para la cultura cubana. Esta narrativa unía tradiciones, rescataba valores y fundaba una literatura desde el punto mismo de nuestras raíces.[15] Por lo cual podemos

---

13 En suma, Lachatañeré pensaba que todas las sociedades tienen tradición y lo tradicional se encontraba en todos los grupos humanos: étnicos, sociales, económicos, políticos, religiosos, ocupacionales, de sexo y género, etc, por lo tanto sus cuentos en buena medida podía ayudar a esa intelectualidad cubana de corte eurocentrista a emprender un acercamiento diferente a la cultura cubana. Pareciera que siguiera planteamientos posteriores dados por Isidoro Moreno Navarro en su artículo "Cultura tradicional y cultura popular en la sociedad moderna" o de Peter Burke en *Popular Culture in Early Modern Europe.* Isidoro Moreno Navarro se refiere a la falsedad del esquema dualista de la sociedad: sociedad tradicional/sociedad moderna. Hoy está generalmente aceptado que no se dan dos sociedades diferentes e independientes, una tradicional (popular) y otra moderna (culta). Ver Javier Marcos Arévalo. "la tradición, el patrimonio, la identidad" en *Revista de Estudios Extremeños* (929) Lachatañeré desde aquellos años veía una imagen dialéctica y dinámica de las culturas, en relación de posición / complementariedad.

14 El resultado de lo que Nestor García Canclini llama cultura de masas. Ver Néstor García Canclini. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (17).

15 El estudio de las fuentes orales nos demuestra no solo que existimos; sino que amplía esta respuesta dándonos la visión de cómo, porqué y de qué forma hemos existido, hasta qué punto nos hemos consolidado; esta certidumbre parte de una cabal comprensión de nuestra historia y de una compleja y completa cosmovisión de nuestra realidad. Sabido es que las culturas orales plantearon a través de la palabra propia su concepción del mundo

decir que textos como *¡Oh, mío Yemayá!* sirvieron de estímulo a quienes después exploraron y continuarán explorando ese inmenso mundo negro, tanto dentro como fuera de los universos ficcionales.

Muchos elementos de esta colección mantienen el patrón negro-africano; por ejemplo, las explicaciones cosmogónicas dadas por Lachatañeré en estos cuentos siguen la manera yoruba y por lo tanto son muy diferentes de las difundidas por la religión católica en Cuba. También propio de la cultura negra y tomado directamente del informante es el modo brusco, sin ninguna pretensión artística, que emplea Lachatañeré para dar el desenlace de cada relato; esto le sirve para exponer de manera clara tanto la autonomía como la interdependencia de los patakíes seleccionados. Así no está obligado a interpretar, aclarar o traducir a la manera de la cultura occidental esas leyendas cosmogónicas, y logra que él, como narrador, apenas se deje sentir a todo lo largo de la colección.

2. Estructura de *¡Oh, mío Yemayá!*

*¡Oh, mío Yemayá! e*stá estructurado en cuatro secciones y contiene veintiuna historias en las que se describen los avatares sentimentales de siete de los más populares orichas del panteón yoruba. A su vez la colección de cuentos está dividida en tres partes.

---

y que esta se renueva, se mantiene y conserva en tanto que la tradición oral que le dio origen sea trasmitida y renovada, se nutre de la vida misma y dé a ésta todo su caudal. De manera que el hombre de estas tierras se encuentre a sí mismo diseminado y reproducido en cada leyenda, cada cuento, cada proverbio. Todas sus situaciones existenciales plasmadas en ese universo que él mira como un espejo que le devuelve transformado su otro yo (Cordiés, *La oralidad* 68-69).

En la primera Rómulo Lachatañeré hace una reinscripción de esos patakíes,[16] utilizados en los rituales adivinatorios de la santería; la segunda (a manera de anexo) tiene plena independencia de la primera, aunque exista entre ambas una referencia común a las divinidades y esté dedicada a los cantos y rezos del güemilere.[17] Esta sección consta de algunos poemas escritos en yoruba que dan cuenta esquemáticamente de los ritos y el orden que estos deben de seguir, así como toda la gestualidad que debe acompañar a los rezos o invocaciones a los diferentes orichas dentro de este ceremonial colectivo de la Regla de Ocha; además inserta un vocabulario yoruba con su equivalente en castellano.

Muchos de los cuentos recopilados por Lachatañeré explican la conducta de los dioses, el origen de sus poderes, las guerras y las relaciones pasionales que sostienen entre ellos, además de revelar las inclinaciones, prohibiciones y gustos de los mismos. Todo ello le sirve al creyente para saber las claves imprescindibles para halagarlos y ganarse su simpatía.

Como hemos precisado anteriormente Lachatañeré hace una selección al contar algunas historias de los incontables patakíes yorubas[18] y los transforma en textos

---

16 Recordemos que entre las tradiciones de origen yoruba, vigentes en Cuba, pervive la del oráculo de *Ifá*, libro sagrado de la santería en el que más allá de su sentido religioso se guarda y transmite la sabiduría, la filosofía, la historia y la concepción del mundo de ese pueblo africano replantado en la mayor de las Antillas.

17 Fiesta con tambores sonoros dedicada a los orichas también conocida como bembé.

18 Recuérdese que cada ordún (Signo o letra de adivinación en el dilogún, el obi y, el ekuele, o los ikines.) está registrado según los orichas que lo rigen, así como un cuerpo de mitos o fábulas (patakíes o patakines) donde están recogidos los innumerables avatares o caminos de esos dioses. Los orichas constituyen la verdadera imagen del hombre, es decir, las conductas arquetípicas del hombre mismo. Estos ordunes con sus patakíes o leyendas son el apoyo del agorero o adivino, pues cuando los conoce bien, podrá ofrecer una consulta auténtica que oriente a la perfección al neófito o iniciado que acude al oráculo.

literarios, a través de la descripción de los avatares (caminos) sentimentales de siete de los más populares orichas del panteón yoruba:

a) *Oba*, protectora de los hogares y de lo imposible, símbolo de las mujeres que sufren y se esfuerzan mucho por mantener la unidad familiar.

b) *Oyá,* señora de la centella y portera de los cementerios.

c) *Ochún,* la más bella y joven de los orichas es diosa de la fertilidad, la belleza y el amor y símbolo de la coquetería, la gracia y la sexualidad femenina.

d) *Changó* dios de la virilidad y la belleza viril, señor del fuego, del rayo, del trueno, de las tempestades, de la guerra y patrón de los guerreros, de los *ilú batá* (tambores) y del baile.

e) *Ogún*, violento y muy astuto, es el dios de los minerales, las montañas y las herramientas metálicas, dueño de los hierros y la forja del mismo, así como el patrón de los herreros, mecánicos, ingenieros y soldados, simboliza al guerrero dominador de los misterios del monte y es el dueño de las llaves y las cárceles.

f) *Orúmbila,* gran oricha poderoso por ser el "secretario" de Olofi, el dios supremo, es un oricha mayor, alrededor del cual se ha formado todo un complejo religioso que lo singulariza frente a los demás, él es el principal consejero de los hombres porque les revela el futuro y les permite influir sobre él; es el poseedor del secreto de Ifá, el oráculo supremo mediante el cual se comunica con todos y personifica

---

Según versiones, cada ordún compuesto está apoyado por 1000 leyendas o patakíes y todos ellos pertenecen al cuerpo literario de los dieciséis libros sagrados de Ifá. En estos libros se plasma, a través de parábolas poéticas, toda la filosofía de vida de los yoruba. Cada historia narrada está compuesta por personajes, animales y objetos que deben ser ajustados perfectamente, según la habilidad del adivino, a la persona que acude al oráculo.

la sabiduría y la capacidad de influir sobre todo destino, por adverso que este sea. También se le considera un gran médico y uno de los dueños de los cuatro vientos.

g) *Yemayá*, oricha mayor, madre de la vida, dueña del mar y de los ríos diosa de las profundidades del océano; fue la primera de los dioses en surgir en el proceso de creación del mundo, cuando Olofi decidió crear el mundo apagando con abundante agua el fuego existente. En algunas versiones es la propia Yemayá quien decide crear.

En los cuentos y leyendas incluidos en *¡Oh, mío Yemayá!* el mito juega un papel fundamental, por ser parte central de los patakíes y porque éstos tiene una entrañable relación con el sistema adivinatorio de la santería; los mitos mantienen su condición de enviar mensajes a los iniciados, a pesar del tratamiento literario a que los somete el autor. Mircea Eliade define al mito como una historia sagrada ocurrida al principio del tiempo y que el hombre y la mujer religiosa están interesados en repetir porque lo acerca a esa historia primordial.[19] Este concepto es muy importante en los patakíes donde las repeticiones se suceden una tras otra. La permanente repetición de aventuras, de símbolos, e incluso de los nombres de los personajes (en estos casos de orichas conocidos por nombres diferentes de acuerdo al camino que en ese momento representan) nos remite siempre al tiempo mitológico, pues se habla de una especie de Paraíso donde la creación del mundo es todavía muy reciente.

Los mitos de la tradición africana son presentados por Lachatañeré de distintas maneras. Si bien los hay de formas poemáticas, de aventuras y hasta de formas amorosas

---

19 Para definir muchos de los conceptos que utiliza Eliade en sus teorías y para una mayor información sobre su concepción del mito ver Mircea Eliade: *The Sacred and the Profane* y *The Myth of the Eternal Return.*

y de temas sexuales, el autor los agrupa en una serie de cinco ciclos titulados con mayúsculas.[20]

1. El primero gira en torno a la figura de AGALLÚ SOLÁ, dios de la tierra y protector de los viajeros y se identifica con el San Cristóbal[21] de la religión católica. Este ciclo está integrado por "El río", "Aché", "Castigo" y "El destino".
2. El segundo ciclo corresponde a El TABLERO DEL EKUELÉ e incluye "La revelación", "Olvido" y "Codicia".
3. El tercer ciclo gira en torno a la figura de CHANGÓ por ser este oricha el que

---

20 Susana Montero en su análisis de la obra de Lachatañeré hace una clasificación de los cuentos a partir del hilo temático de los mismos. Ella considera que aparecen cuatro grupos distintos divididos de la siguiente manera: En el primer grupo incluye las historias en las que el hombre se enfrenta a la naturaleza y por lo tanto debe de utilizar todos los recursos que posee para imponerse y conquistar un nuevo entorno ambiental. En este grupo protagonizado por Agallú Solá se encuentran los cuentos "El río" y "Aché". El segundo grupo tiene como protagonista a Changó y da explicaciones sobre la práctica litúrgica. Los cuentos que le corresponden son "El destino" y "La revelación". En el tercer grupo la autora incluye aquellos cuentos que presentan un propósito moralizador evidente de acuerdo con las enseñanzas que se deducen de la anécdota. Estos son, entre otros, "Olvido" y "Codicia". El cuarto grupo lo integran todos los cuentos que tienen un contenido hagiográfico y constituyen el grueso de las narraciones. Estos cuentan sucesos imaginarios de la vida de los orichas del panteón yoruba y muestran sus personalidades respectivas. Entre otras encontramos en este grupo los cuentos "Castigo", "Oyá", "Incesto", "Las trampas de Ogún Arere".(Montero 32-37)

21 Cristóbal de Licia, conocido como San Cristóbal mártir, es un santo cristiano, sobre cuyo origen las distintas tradiciones cristianas están en desacuerdo. La católica, transmitida sobre todo en la *Aurea legenda* de Santiago de la Vorágine, lo describe como un gigante cananeo, que tras su conversión al cristianismo ayudaba a los viajeros a atravesar un peligroso vado llevándolos sobre sus hombros. La leyenda afirma que en una ocasión, ayudó al niño Jesús a cruzar el río; sorprendido por el peso del infante, éste le explicó que se debía a que llevaba sobre su espalda los pecados del mundo, tras lo cual bautizó al gigante y le encomendó la prédica. El nombre de *Cristóbal* (del griego Χριστοφοροσ, *Christóforos*, "portador de Cristo") le vendría de esta hazaña. En la tradición ortodoxa, la leyenda describe a Cristóbal como un bárbaro de singular tamaño, proveniente de una tribu bereber, que fue ejecutado bajo el emperador Decio por predicar la fe cristiana, tras haber realizado numerosos milagros. Para ambas iglesias ortodoxas, la historicidad de Cristóbal no está en duda.

tenía asentado la santera que le sirvió de informante a Lachatañeré.[22] Este ciclo incluye los cuentos “Oyá”, “Los Obeyes”, “Incesto” y “Oba”.

4. El cuarto ciclo tiene de protagonista a OCHÚN, diosa lucumí del amor y el agua dulce y narra las relaciones de la diosa con su marido y con su amante Ogún. Los cuentos que integran al ciclo son “La calabaza y Echú”, “Las cotorras de Orúmbila”, “El sacrificio”, “Las trampas de Ogún Arere” y “El escamoteo”.
5. El quinto y último ciclo está protagonizado por ORÚMBILA u Orula y lo integran dos cuentos:“El moquenquen de Orúmbila” y Orúmbila y la Icú”

Los patakíes restantes son tres. Se presentan de manera individual y se tratan como un subtema de aspectos litúrgicos de interés documental porque dan base religiosa a algunas de las actividades socioeconómicas fundamentales. Los mismos también están titulados con mayúsculas y se refieren a:

a) OGÚN, dueño del hierro y a su lucha permanente con Changó, dueño del fuego.
b) YEMAYÁ nos habla de la diosa del mar y sus relaciones con Orisaoco, joven dios de la agricultura.
c) OCHOSI DE MATA cuenta la historia del mejor de los cazadores y de sus peripecias en la búsqueda y captura de la codorniz que Olofi le había pedido.

3. Análisis del mito, la fábula y la adivinación en *¡Oh, mío Yemayá!*

Hasta hace muy poco tiempo la figura de Rómulo Lachatañeré no era conocida a pesar de haber jugado junto a Fernando Ortiz y Lydia Cabrera un importantísimo papel

---

22 Según Jorge Castellanos, la insistencia del libro en torno a la figura de Changó se debe a que la informante que le comunicaba a Lachatañeré los mitos era una santera del puerto de Regla, en la bahía de La Habana, que era hija espiritual de ese oricha (*Pioneros*, 159).

en el desarrollo de la etnografía cubana. De la misma manera no se había escrito mucho sobre la recolección de leyendas que constituyen *¡Oh, mío Yemayá!*, su primer trabajo literario. Debido a esto y porque todas las narraciones que dicho texto contiene son versiones de patakíes creo importante hacer un análisis de cada una de estas narraciones para de esta manera resaltar el vínculo que poseen con el mito y la adivinación.

El primer ciclo de este texto gira alrededor de la figura de Agallú Solá. Empezar la colección con la utilización de este personaje mítico fue todo un acierto del autor porque narra la historia de un oricha que por ser el padre de Changó es harto conocido por los cubanos.

"El río".

Es el primero de los cuentos del ciclo y muestra la lucha del hombre contra la naturaleza hostil a la que logra vencer al final gracias a su esfuerzo. Según cuenta el mito en una época muy lejana cuando los hombres no habían domado las aguas del río, no podían viajar a la otra orilla ni comerciar. Pero un día, la oricha Obatalá[23] (hembra en este camino) oyó contar que durante largo tiempo, muchos hombres trataron de atravesar las aguas, primero de uno en uno, luego en grupos; sin embargo, la corriente siempre se

---

23 Gran oricha, modelador rey del género humano, padre y madre de todos los Orichas. De una pareja de Obatalá salen todos los demás. Existen 16 Obatalá, 16 son los Orichas y las letras del Diloggún y del Ifá. Obatalá es lo mismo que el Santísimo. Obatála ofrece justicia, la renovación y un nuevo comienzo. Sus hijos son los Albinos y aquellos que nacen con incapacidades físicas y/o mentales. Pulcros hasta no más, cualquier cosa sucia los ofende. Todos los Obatalá, delicados y sensitivos en extremo se envuelven en algodón y lo mismo se hace con los objetos y símbolos que le pertenecen. El Obatalá que continuó a Olofi y bajó con él cuando se hizo el mundo es Eddegúe. En fin, Obatalá es uno, llámesele con el nombre que se quiera Obatalá hembra, Iyalá y Obatalá varón, todos son uno sin excluir al intrépido y combativo Allagguna. Ver Natalia Bolivar. *Los orichas* en Cuba (79-87).

resistía. Entonces apareció Agallú-Solá “un leñador entrado en años, pero fuerte y brioso como un joven guerrero, señudo y trabajador” (5).[24] Este venció al río al derribar un árbol corpulento, darle forma con su hacha y con fuego, fabricar una canoa y remar durante un día entero hasta que las aguas se quedaron quietas. Obatalá se mostró vivamente interesada en conocer a Agallú-Solá, quien tan ingeniosamente había aplacado la furia del río. Una informante le dijo que él ya no era leñador, pues se dedicaba a hacer cruzar el río a las gentes para que pudieran comerciar. Obatalá no perdió tiempo y fue en busca de Agallú-Solá y le preguntó si podía llevarla a la otra orilla. El barquero accedió, y mientras remaba, pensaba en cómo hacer suya a la atractiva mujer. A Obatalá también le gustó Agallú-Solá y al llegar a la orilla le paga el favor fornicando con él. Cuando el remero quiso conocer su nombre, se quedó asombrado al saber que había tenido el honor de poseer a una oricha. Según la leyenda, de esa unión nació el poderoso dios del fuego, Changó.[25]

“Aché”.

Este cuento está situado en un tiempo mítico que es producto de la concepción del informante.[26] Agallú Solá sobresaltado por haber poseído sin saberlo a la mujer más poderosa de aquellos tiempos no se sintió satisfecho de la aventura; a partir de ese

---

24 Citamos por la edición de 2001 de *¡Oh, mío Yemayá!. El sistema religioso de los afrocubanos*. La Habana: Ciencias Sociales.

25 También hay una historia entre los santeros que no se cuenta en la que Changó es nieto de Olofi, hijo de Yewa y Boromú. Ver: Lydia Cabrera, *Yemayá y Ochún* (34-37).

26 El hombre religioso tiende a diferenciar espacios y tiempos, y se siente más a gusto luego de otorgarle a los espacios sagrados un valor añadido. Tiempo y espacio no son homogéneos para el hombre religioso.

momento se siente humillado en su condición de hombre por no haber sido él quien "la acometiera de primera intención"(7). Por eso cambió de actitud respecto a los que venían a solicitarle el acceso al río, pues antes de pagarle el tributo debían responderles dos preguntas: ¿Quién eres y de dónde vienes? Un día se presenta ante él un niño que le pide que lo pase para ver a su madre. Agallú le hace las respectivas preguntas; el niño sólo le dice que no tiene nombre por lo que Agallú se niega a pasarlo, pero a tanta insistencia y llantos le pregunta por su pago a lo que el niño le responde que no tiene por ser muy pobre, por lo que el barquero se niega pasarlo. En este momento se establece un diálogo entre ambos que dará origen a la leyenda:

> -Entonces, llévame en hombros. A nadie has dicho: te cobraré tanto por conducirte en mis hombros.
> - Tienes buena cabeza; te llevaré- dijo Agallú, cargando al moquenquen e introduciéndose en el río. Más, tan pronto comienza a caminar nota que el niño aumenta paulatinamente de peso, hasta convertirse en una carga insoportable (8).

Lachatañeré recrea la leyenda del santo católico San Cristóbal que pasó en hombros al niño Jesús. Esta imagen común de un gigante con un infante a cuesta conduce a una sincretización que da como resultado una nueva pareja mítica formada por Agallú-Solá y Odudua.[27] En este mito el oricha Odudua le paga el favor a Agallú dándole la posesión del río.

---

27 Algunas leyendas yorubas hablan, de Orishalá (Obatalá, Orisa-nla) y de su esposa Odudua, como deidades que crea el supremo, independientes estas de Olorun el todopoderoso. Una leyenda tiene a Olorun como creador del mundo y este deja después a Obatala y a Odudua para que se encarguen de los detalles finales; otros intérpretes han considerado que Olorun y Obatalá son uno e igual a la vez. Obatalá es la deidad escultora del ser humano, mientras Olorun, sin embargo, se reserva el derecho de dar la vida a los cuerpos que Obatalá les ha dado la cabeza. En algunos lugares, Obatalá también gobierna sobre las demás deidades, o dioses de menor importancia, como rey, aunque subordinado a Olorun.

"Castigo".

Es un relato hagiográfico que cuenta de manera detallada algunos sucesos de los orichas protagonistas para así dar a conocer mejor sus características (se narran las acciones que marcan sus diferentes comportamientos). En este cuento Obatalá después de acoplarse con Agallú Solá tomó el "camino de 'Osan-quiriñán' y ascendió por las cumbres que conducen a su ilé blanco como copos de nieve y se entregó a sus menesteres, sin darle importancia a su fugaz entretenimiento" (8). Cuando se le presentan los dolores del parto, puja y pare a un niño a quien le pone por nombre Changó. Con el paso del tiempo Changó empieza a indagar por su padre y son tantas las preguntas que le hace que su madre Obatalá obstinada le responde indignada:

"-¡Es Agallú-Solá; vete y quédate con él"(9).[28]

La madre no terminaba la frase cuando ya Changó partía en busca de su padre Agallú a quien encuentra en el monte, donde todas las tardes iba el barquero a llorar y evocar el recuerdo de aquella hermosa mujer que había poseído. Agallú le pregunta el porqué de su búsqueda y al enterarse lo repudia y pretende comérselo asándolo en una hoguera. Pero el muchacho resiste las llamas. El pueblo se amotina y dos mujeres, Oyá y Ochún denuncian lo sucedido a Olofi (el Dios Supremo), quien le da a Oyá la centella para que ilumine el bosque donde encuentran a Changó, a quien Ochún rescata de las llamas. Olofi le entrega a Changó el dominio del fuego y a Oyá la convierte a partir de ese momento en dueña de la centella. El Dios Supremo, siempre

28 Recuérdese que Obatala es la imagen de la paz y sus pensamientos son calmos y profundos y la inmortalidad es su residencia, por lo tanto es amante de la paz y la armonía y es intocable en su pureza.

misteriosamente cansado, a Ochún no le da nada y le dice: "Otro día te tocará;[29] hoy he repartido mucho *aché*" (11).[30]

"El destino".

El primer ciclo termina con este cuento en el cual se explican algunos aspectos de la práctica religiosa a través de los conflictos entre Obatalá y Changó; la narración culmina con la expulsión de este último del "paraíso lucumí". En este relato Changó regresa con su madre contento de haber conocido a su padre a pesar del recibimiento. Como no sabía de que modo se mostraban los padres con los hijos, le pareció bueno y correcto. Sin embargo, desde el mismo momento de su regreso le miente a su madre al decirle y mostrarle el poder de comer candela otorgado por Olofi como una enseñanza de su padre. Pero Obatalá que no soporta la mentira lo agarra y comienza a golpearlo hasta caer rendida. Desde ese momento Changó le rehuye; sus resquemores lo hacen cambiar de actitud y del niño melancólico que fue se torna en un ser extremadamente

---

29 Para Jorge Castellanos aquí hay una clara referencia al momento histórico en que la antropofagia ritual y los sacrificios humanos fueron condenados y abolidos... Es interesante que la campaña contra la antropofagia sea liderada por Ochún diosa del amor, origen de la vida y por Oyá la diosa del cementerio, final de la vida (*Pioneros* 158). El mito además se refiere la entrega del fuego a la humanidad y las relaciones primarias de ésta con el rayo.

30 En la mayoría de las lenguas del África negra, el poder se expresa entre los yoruba mediante una palabra "*aché*" que significa "la fuerza", no en el sentido de violencia sino en el de energía vital que engendra una polivalencia de fuerzas y determina desde la integridad física y moral hasta la suerte. El aché está en la base de una serie de reglas y leyes las cuales dirigen la vida física y espiritual de los adeptos. Los poderes que emanan de esta fuente espiritual "sirven al creyente para avanzar por el camino que le conduce hacia su redención en esta vida. Todos estos aspectos son presentados al creyente como verdades fundamentales del universo, [ofreciéndole] una serie de rituales y ceremonias en las cuales puede encontrar los poderes necesarios para obtener todos los aspectos positivos ordenados en su destino" (Gutiérrez Mariela, *Réplica* 270).

bullicioso.

> Corría de un sitio a otro, arrastrando por el suelo todos los objetos que encontraba, sonando las campanillas de los ritos, incansablemente; eso era unas veces; otras, apenas se levantaba del lecho comenzaba a horonear por todos los rincones de la casa descubriendo todos los secretos de Obatalá y arrojándolos al suelo con gesto displicente (12).

Todo esto acabó con la legendaria paz de la casa de su madre que lo castigaba duramente. El joven, después de soportar la pena, corría y se presentaba en alguna fiesta (güemilere) donde aprendió a bailar al son de los tambores y a beber aguardiente; en ese estado de euforia regresaba para dedicarse a examinarlo todo. Un día encontró un amuleto envuelto en algodones y lo invitó a ir con él a divertirse al güemilere y llegaron a la fiesta abrazados como dos buenos camaradas. El amuleto al oír los tambores se pone a bailar; Changó baila, le hace pareja y lo convida a beber y así pasaron los días olvidados de todo el mundo incluida Obatalá. Al sexto día cuando la fiesta termina ambos regresaron completamente borrachos y al verlo Obatalá le recriminó a Changó que hubiese expuesto a Odudua a la luz, cosa que este último ni puede ver.[31] Obatalá, furiosa,

---

31 Odudua o Oddúa representa los misterios y secretos de la muerte. Es dueño de la soledad y es andrógino. Él vive en la loma, envuelto en algodón y no puede sufrir la luz del sol. Por Odudua se conoce a Olorun y se intuye a Olofi. Su mujer se llama Odduaremú u Oñó – Oro, que se sincretiza en Santa Ana (la que cura a los moribundos y asiste a las parturientas). También es considerado como un camino de Obatalá, puede ser el más viejo de todos, el que creó a los dieciséis Obatalá. También puede ser un Obatalá macho que vive en Iroko (la ceiba) y el guía de todos los Obatalá. Por eso todos los hijos de Obatalá tienen que recibirlo. Como creador y hacedor de la justicia, es visto como un elemento divino e impersonal. No es oricha de santeros sino de babalaos. Por considerarse un camino de Obatalá, no se recibe directamente en Ocha aunque sí en Ifá. Su fundamento se sitúa en un cofre de plata en el cual se coloca un esqueleto metálico puesto que Odudua representa a quienes murieron y pasaron a la Aruanda (el paraíso). En ese cofrecito, que nunca se abre, está un secreto que se utilizó en la ceremonia de recibimiento de este oricha. Siempre se le mantiene cubierto con algodón y un paño blanco. El receptáculo tiene que estar bien alto. Ver: Natalia Bolivar. *Los orichas en Cuba* (74-78).

agarra a Changó y lo deja caer en el espacio para sepultarlo en la tierra antes que arruine su casa. Y así comienza la gesta bravía de Changó de Ima.

Este ciclo es prueba de los sincretismos vividos por los mitos africanos en el Nuevo Mundo. Por ejemplo la presencia de la deidad conocida por Obatalá nos permite ver la flexibilidad en el tratamiento que le es dado. En África se le conoce como Obatalá; en el Nuevo Mundo y de manera específica en Cuba, al sincretizarse lo hace con la Virgen de las Mercedes. Sin embargo, cuando se habla con un practicante de la regla de Ocha al referirse a esta deidad, que es el oricha mayor, creador de la tierra y escultor del ser humano siempre lo hará como hombre, e incluso a partir de los avatares o caminos se llega a hablar de varios Obatalá. Los sincretismos propician las características esenciales del oricha, en este caso Obatalá, deidad pura por excelencia, dueña de todo lo blanco, de los pensamientos y de los sueños. Hijo de Olofin y Olodumare, siempre simbolizará la paz, la pureza y la sabiduría y en todos sus caminos será "dueño de las cabezas". Pues como dice Marta Cordiés Jackson la idea esencial, se mantiene por tanto en África y en el Nuevo Mundo mediante el tratamiento del tiempo y del espacio en la historia del santo (*Oralidad* 36).

El segundo ciclo de la colección *El tablero del Ekuelé*[32] mantiene como protagonista a Changó y parece ser una continuación del primer ciclo. Los relatos siguen la línea argumental del primero que como dijimos, parte de la hazaña de Agallú Solá y

---

32 La adivinación es uno de los pilares más fuertes en la práctica de la santería, de ahí la importancia con que se dota a estos rituales que junto con los rituales de iniciación, asiento y funerarios, constituyen los fundamentos religiosos de esta cultura. Dentro de los sistemas adivinatorios encontramos el oráculo del obí (coco), el dilogún (caracol) y el Tablero de Ifá (considerado como el de mayor categoría y realizado solamente por el babalao).

cuenta sus relaciones con Obatalá, así como las consecuencias de las mismas, mientras éste se desenvuelve en torno a la posesión del tablero y sus efectos.

Muchos patakíes hablan sobre este famoso tablero y cuatro deidades entran en conflicto por la posesión y manejo de este preciado instrumento. En primer término, Changó, el original dueño del oráculo, hastiado de su oficio, cede el tablero del ekuelé a su amigo Orúnmila u Orula. Sin embargo, debe pagar una retribución a Eleguá; por incumplimiento del compromiso empeñado, el oráculo cesa de funcionar y Orúmbila se ve obligado a recurrir a la sabiduría de Changó para que lo haga funcionar de nuevo. Quien tenía detenido el oráculo era Eleguá, con su facultad de ser "dueño" de los caminos, "por donde han de pasar las deidades u oradores del ekuelé"; en virtud del incumplimiento de Orúnmila simplemente "los cerró". La cuarta deidad que entra en conflicto con este instrumento es Ochún, la esposa legítima de Orúnmila la cual, en una lucha por la igualdad de los derechos de la mujer, hace uso del oráculo, en contradicción con las restricciones que tiene el sexo femenino para oficiar con este atributo exclusivo del hombre.

"La revelación".

Es el primero de los cuentos que integra el segundo ciclo. Lachatañeré narra el encuentro del dios del fuego con Yemayá. Este cuento muestra la forma específica en que se contrae y es representada la información de un vínculo familiar entre los orichas de cada patakí. La relación es siempre dada de manera fenoménica y contingente, hecho sometido a las veleidades de la subjetividad y a los azares de la circunstancias; por ello constituye, según Rosa María de Lahaye y Rubén Zardoya "la expresión externa de una

esencia social subyacente, la envoltura discursiva diversa de un sentido cultural profundo" (41). En este cuento Yemayá la rica y poderosa oricha dueña del mar y sus riquezas es una señora humilde que por la propia condición de su nombre[33] convierte a Changó en su hijo adoptivo. En esta narración Changó abandonado por su madre Obatalá se precipita sobre la tierra; Yemayá que lo ve descender desde el cielo como un punto rojo en la forma de una centella lo recoge en una de sus siete faldas o sayas azules y blancas a manera de malla. Ella lo cría, lo complace y lo protege como el más preciado tesoro, y obtiene como recompensa desdenes y ultrajes debido al carácter indisciplinado, insolente y pendenciero del dios del fuego. En una de las tantas malacrianzas de Changó para con Yemayá, después de comer le pide unos tambores para divertirse; ella complaciente le regala unos adornados con cintas rojas que Changó toma en sus manos y los percute toda la noche cantando. Ella entusiasmada por la música.

> se levanta del asiento y comienza a bailar, mientras canta acompañando al moquenquen (niño), el cual al verla tan dispuesta, tira los atabales rabiosamente y le dice: -Mi criada, no puedes bailar, lo mejor es que te ocupes más de mí; vete al monte y tráeme unos oguedé (plátanos) (15).

La glotonería proverbial de Changó, manifiesta claramente en este cuento los serios disgustos entre madre e hijo.

Yemayá parte a buscar el alimento favorito de su hijo mientras Changó prende una lumbre y hace que la casa arda en llamas; él sin inmutarse se introduce en ella y se acomoda en su estera como si nada ocurriera. Yemayá desde lejos ve que su ilé (casa) arde en llamas y regresa para tratar de socorrer a su hijo sin traerle el ansiado alimento. Al verla sin nada en las manos, Changó la insulta y le dice que no sirve para nada, que

---

33 Su nombre es una versión corta de Yeye Omo Eja, que significa "La madre cuyos hijos son los peces", nombre que refleja el hecho de que sus hijos son innumerables.

quería probarla y que por lo tanto se marcha. Ella le suplica y le pide humildemente otra oportunidad. Este hecho nos permite observar una autoridad moral por parte de Yemayá que empequeñece a Changó. Por su forma y contenido esta bella narración muestra a la mujer madre que no se mide en sacrificios para satisfacer a sus hijos. Changó se sirve oportunamente de ese enorme espíritu maternal que posee Yemayá y le pide en pago el tablero del ekuelé[34] que esconde Obatalá. Pero cuando llega cansada y desfallecida se encuentra frente a ella a Changó con el tablero que él mismo le ha robado a Obatalá. Cuando Changó se hace dueño del tablero de la adivinación parte por el camino de Osán-quiriñán único asequible a aquella casa situada en la inaccesible planicie. Yemayá le confiesa todo a Obatalá y como castigo permanece por cuarenta días al servicio de ella. Obatalá, al final del tiempo le regala el collar del ekuelé para que se lo entregue a Changó, cosa que Yemayá hace en cuanto llega a su ilé y ve a Changó. A partir de ese momento le explica las distintas posiciones y le adivina todo lo que le ha acontecido y le da fórmulas para resolver sus inconvenientes. En ese momento Yemayá se da cuenta de por qué no puede tener bajo su crianza al tirador del ekuelé.

Este cuento narra, como otros, un patakí de orígenes que muestra un precedente primordial para la comunidad religiosa: el uso del tablero y el ekuelé por los babalaos para realizar la adivinación, ya que la adivinación es uno de los pilares más fuertes en la práctica de la santería. De ahí la importancia con que se dota a estos rituales que junto

---

34 El até (conocido como tablero de Ifá) simboliza el mundo y es una tabla redonda, sobre la cual se tira el ekuelé (se compone de una cadenilla de un largo determinado, en la que a tramos regulares, se le insertan 8 abalorios que pueden ser de coco, carey, etc.) durante el acto adivinatorio. Esta tabla se coloca en el suelo sobre una estera, en ocasiones, el borde es labrado; en ella además, se marcan los cuatro puntos cardinales. El Norte representa el sol, y lo rige Obatalá; el Sur representa a Jesucristo y lo rige Odudua; el Este representa a la luna, y lo rige Changó; el Oeste representa el cuarto menguante de la misma y lo rige Echú.

con los rituales de iniciación, asiento y funerarios, constituyen los pilares religiosos de esta cultura. En la adivinación se encuentra la esencia de toda la religión y de la vida misma, debido a que la referencia fundamental de esta religión se realiza en función del mundo terrenal, o sea de resolver los problemas y buscar protección en el mundo de los vivos; en este sentido juegan un papel vital los métodos de adivinación destinados a desentrañar el pasado, el presente y el futuro. Además el final del cuento hace referencia a la imposibilidad que tienen las hijas de Yemayá de convivir con un babalao (sacerdote de Ifá) debido a su condición de ser adivinadoras de nacimiento y de haberse atrevido Yemayá a usar los instrumentos adivinatorios de Orula cuando era su mujer, por lo que Orula la repudia y se une a Ochún.[35]

Los dos cuentos que siguen en este ciclo: "Olvido" y "Codicia" poseen un propósito moralizador de acuerdo con las enseñanzas que se deducen de la anécdota.

---

35 Otro patakí cuenta que Yemayá estaba casada con Orula gran adivinador de Ifé que hacía milagros y tenía una gran clientela. Ocurrió que un día Orula tuvo que hacer un viaje largo para asistir a una reunión de los Awó que había convocado Olofi, y como se demoró más de lo que Yemayá imaginaba, ésta quedó sin dinero así que decidió aplicar su técnica y su sabiduría para consultar por su cuenta a quienes precisaban de ayuda. Cuando alguien venía a buscar a Orula para consultarse, ella le decía que no se preocupara y le tiraba el dilogún. Como era adivinadora de nacimiento, sus vaticinios tuvieron gran éxito y sus eboses salvaron a mucha gente. Orula, de camino hacia su casa, oyó decir que había una mujer adivinadora y milagrosa en su pueblo. Él, curioso -como todo ser humano-, se disfrazó y, preguntó donde vivía aquella mujer y llegó a su propia casa.
Yemaya, al descubrirlo, le dijo:
-¿Y qué pensabas tú, que me iba a morir de hambre?
Así que él, enfurecido, la llevó delante de Olofi, quien decidió que Orúnbila registrara con el okpele, los ikines y el Até de Ifá, y que Yemayá dominara el dilogún. Pero le advirtió a Orula que cuando Yemayá saliera en su ordún, todos los babalaos tendrían que rendirle pleitesía, tocar con la frente el tablero y decir: "*Ebbo Fi Eboada*" (lo poco que se está haciendo es para tu bien). En *Yemayá y Ochún*, Lydia Cabrera recoge varias versiones de este patakí.

"Olvido".

En este relato Changó cansado de su azarosa vida, se instala en un "ilé" cercano al de Yemayá donde se ocupa por un tiempo en consultar con el tablero y el ekuelé a quienes se acercan a él. Por lo tanto es Changó el dueño del sistema religioso de Ocha-Ifá, del que fue su primer awó. Él representa el mayor número de situaciones favorables y desfavorables dentro del sistema y por haber sido el primer dueño e intérprete del oráculo, es adivino e intérprete tanto del oráculo del *dilogún* (16 cauríes o caracoles que se combinen al caer y responden con un refrán a la consulta formulada); como del *biagué*, cuatro *obis* (pedazos de coco) que el ibalocha tira al suelo y, según cuántos caigan boca arriba o boca abajo, dan una respuesta positiva o negativa a la pregunta formulada.

"Codicia".

En este cuento un buen día, Changó, hastiado de su profesión de agorero y deseoso de volver a su vida de fiestas, decide cederle a Orúnmila el "*aché*" de la adivinación del pasado, el presente y el futuro, por medio del tablero y el ekuelé; a cambio, exigió el don de tocar y bailar pero con la advertencia de que debía repartir las ganancias con su amigo Eleguá. El trueque le entregó a Changó con la fuerza del tambor la juventud, y a Orúnmila[36] la letra de la experiencia de la vejez. La relación de Changó con Orúnmila es

---

36 Desde entonces Orúmbila u Orula es el dueño del tablero, el adivinador del futuro y el consejero de los hombres, además de ser el intérprete del oráculo de Ifá. Orula es un oricha mayor, alrededor del cual se ha formado un complejo religioso que lo singulariza frente a todos los demás orichas. Él es el principal consejero de los hombres porque les revela el futuro y les permite influir sobre él. Es el poseedor del secreto de Ifá, el oráculo supremo mediante el cual se comunica con todos. Personifica a la sabiduría y la capacidad de influir sobre todo destino, por adverso que éste sea. También se le considera

la que hace importante la presencia del dios del fuego en el culto de Ifá. Por ello todos los babalaos tienen una mano de Ikines[37] llamada mano de Changó.

Orúnmila empieza a tirar con destreza el collar de la adivinación y su fama se hacía cada vez más grande debido a sus condiciones maravillosas para sacar de apuros a cualquiera. Las ganancias le empezaron a llegar a Orúmbila a manos llenas pero él hacía caso omiso a los requerimientos de Eleguá[38] para que cumpliera su contrato. Esto nunca ocurría hasta que Eleguá decidió sentarse a la puerta de Orúnmila sin decirle nada y de este modo le ahuyentó la clientela y lo llevó a la bancarrota. Orúmbila por avaricioso pierde su contrato y por ello pierde fama, dinero y hasta el poder adivinatorio. Pero en realidad esto para un babalao es algo inconcebible ya que según un dicho popular, el babalao hace a los otros ricos pero él se queda pobre.

Changó interviene en el asunto y Orula paga sus deudas. Ya que el único modo que le queda a Orúmbila de restituir las pérdidas es cumplir los mandatos divinos íntegramente, o sea tiene que compartir con Eleguá y pagarle la deuda. Desde entonces para iniciar cualquier ceremonia hay que darle una participación previa a Eleguá porque

---

un gran médico y uno de los dueños de los cuatro vientos. Quien no siga sus consejos, ya sea hombre u oricha, puede ser víctima de los osobos o osogbos inducidos por Echú.

37 Dos manos de semillas de nuez de kola que en la tradición cubana se entregan en la cantidad de 19 ikines, 16 más tres adele (caracoles que se apartan, mientras se manipulan los diez y seis que sirven para adivina) (Cabrera, *Anagó* 30). En Cuba hay la tendencia de entregar uno si la deidad que se hace presente es un omolodu, y dos si la deidad es melli.

38 Este oricha se representa con los colores emblemáticos: rojo y negro. Su día de la semana es el lunes y el tercer día de cada mes y su número es el 3. Eleguá es conocido por la advocación católica del Niño de Atocha, San Antonio, San Roque y El Ánima Sola. Las funciones que cumple se alistan como dios de los caminos, las encrucijadas, mensajero de los dioses, y que abre y cierra los caminos humanos y por fin dios del destino de los hombres. Después de Obatalá es el oricha más poderoso. Él es quien permite venir a la tierra a los demás orichas. Los hogares de los creyentes tienen una imagen de Elegua detrás de la puerta. Ver: Natalia Bolivar, *Los orichas en Cuba* (35-53).

sin su consentimiento no puede realizarse ningún rito. Según dicen los babalaos y santeros cubanos él abre y cierra los caminos.

Este patakí aclara el privilegio de Eleguá de ser el primero en todo como un niño consentido. Como protege los caminos, las rutas y las entradas es el primer oricha a invocar en cada ceremonia y el último en decir adiós.

"Codicia".

Es el tercer cuento con el que se cierra el ciclo y en él Orúmbila se ha perpetuado en el oficio de tirador del ekuelé; por ello llega a tener una gran fortuna a pesar de satisfacer espléndidamente el compromiso con Eleguá por ser muy comedido en sus costumbres y complacerse más en acumular sus ganancias que en gastarlas.[39] Eleguá al darse cuenta de que cada día Orúmbila se hacía más rico trata de abordarlo para mejor participar de sus beneficios. Sin embargo no encontraba ninguna idea, hasta que un día se decide a ir a verlo y entablan el siguiente diálogo:

> -Orúmbila-le dijo, vaciando cien monedas encima del tablero, he decidido convertirme en tu socio; en lo adelante partiremos las ganancias y te evitaré la molestia de que mermes tus entradas dándome una parte de ellas por una simple recomendación de Changó.
> Orúnmila le contestó:
> -Ésa es una cifra mezquina. Además, no he pensado partir mis ganancias; y con un pordiosero como tú, menos.
> -Está muy bien – contestó Eleguá. Y tomó la puerta, internándose en el monte (20).

---

39 Este cuento tiene relación con otro en el que Orula vuelve a la tierra para ver como los babalaos, que ha entrenado en el arte de adivinación, se están llevando. En éste es el propio Orula el que se enfurece porque sus alumnos lo ignoraban y estaban implicados en hacer mucho dinero. Entonces, decide darles una lección parecida a la que Eleguá le diera a él en los inicios de su profesión y con su ayuda logra hacerles entender a estos babalaos que los oráculos no se hacen para incrementar sus riquezas sino para comunicarse con los orichas.

Pero Eleguá busca una manera de poder hacerle pagar a Orúnmila su insulto y su codicia y la encuentra trasmutándose en tres diferentes personas, ubicadas en tres diferentes lugares: al primero le encarga difamar a Orúnmila y permanecer en la sabana; al segundo lo aposta a la puerta de Orúnmila y le encarga mandar a los que quieran ver y consultarse con el adivino que vayan a la casa de enfrente, él, en persona, se instaló en la casa mencionada y provisto de un tablero y el ekuelé esperó.

Al despuntar el nuevo día Eleguá pone en práctica su plan, y así el Eleguá difamador de la sabana se encarga en decirles a la larga caravana que va en busca de Orúmbila que éste ya no consultará más porque ha dejado de ser un viejo avaro y se ha dedicado a disfrutar el dinero que ha robado con las mujeres en el güemilere; por su parte el que está a la puerta de la casa de Orúmbila le dice al que llega a preguntar por él que no le den crédito a las voces de un difamador porque en realidad el adivino ha tenido que salir de emergencia; ha dejado en su lugar a otro en la casa de enfrente; por su parte el tercer Eleguá que espera en el "ilé" les da una esmerada atención y les resuelve sagazmente sus desavenencias con el destino y cobra el dinero de las consultas. Eleguá puede engañar a Orúmbila porque pudo subdividirse en tres manifestaciones distintas; por ello él es la propia incertidumbre de todo humano ante su destino.

Los días continuaron y todo se seguía haciendo igualmente; la gente continuaba consultándose con el usurpador por lo que la fama de Orúmbila empezó a decaer mientras crecía la de Eleguá. Éste, lleno de prestigio y arrogancia se presentó ante Orúmbila; al verlo tan abatido y falta de ánimo le dice afectadamente:

- ¡Ah, obini ¿Qué te sucede?

Orúnmila le contesta débilmente:

- Mi amigo, desde que te marchaste, me ha venido la mala suerte. ¿No crees que

Changó podría resolver esta cuestión?
- No lo creo- le contesta fríamente Eleguá (22).

En ese momento Eleguá humillándolo le confiesa que ha sido él quien le ha escamotado los clientes. Le arroja una bolsa de moneda y le exige que el próximo día será él, Orúmbila, quien continuará tirando el ekuelé en su calidad de nuevo socio. Orúmbila acepta y el trato queda cerrado.

En esta narración se observa la relación de aceptación — negación que existe en los mitos yorubas entre los propios orichas. En esta religión el hecho genera dinámicos procesos que establecen relaciones de armonía o desencuentros entre las diferentes deidades que son a su vez reflejos de características humanas en dichas deidades. Estos patrones de comportamientos culturales establecidos por los orichas poseen una función portadora y generadora de sentido en el texto ya que los mismos son muestra de la relación de sociedad existente entre Eleguá y Orúmbila; el primero por ser el dueño de los caminos y puertas en este mundo es el depositario del aché. Por eso se erige en la encrucijada de los humanos y lo divino; como mensajero entre los dos mundos nada puede hacerse en ninguno de los universos sin su permiso.[40] Por su parte Orúmbila es el gran benefactor de los hombres y su principal consejero, porque les revela el futuro y les permite influir en él. No es sorprendente entonces que producto de la relación tan

---

40 Tradicionalmente la figura de Eleguá se encuentra muy vinculada a la de Echu, quien es la encarnación de los problemas de los hombres. No es una figura propiamente satánica porque ningún oricha representa conceptos puros y todos admiten contradicciones. Echú no es el diablo aunque está presente en todas las desgracias. Vive en la calle, en la sabana y en el monte y si entra en la casa, hay tragedias. La pareja Eleguá-Echú constituye la expresión mítica de la inevitable relación entre lo positivo y lo negativo. Para los yorubas, la casa significa el refugio por excelencia, el lugar privilegiado contra los avatares del destino.

estrecha que existe entre estos dos orichas sea un babalao (sacerdote de Ifá) el encargado de entregar el Eleguá de Cabecera a quienes tienen a Eleguá como ángel de la guarda y van a proceder a coronarlo. Para ello le dará un nombre y lo hará según el camino que se corresponde con las características de la persona que lo recibirá. Como dice Susana A. Montero Sánchez lo religioso viene dado por los personajes, por la magia de los relatos y por su esencia misma, son del mundo ideal trasunto de un mundo real (35).

El tercer ciclo de la colección está dedicado esencialmente a Changó,[41] en este ciclo el oricha es mostrado a través de cuatro leyendas en toda su compleja y paradójica naturaleza. Según Jorge Castellanos Changó es visto como:

> Valeroso y cobarde; alegre, parrandero, bailarín y, a la vez, triste y melancólico; rico, derrochador y arrogante en medio de una vida fastuosa; miserable, humillado y sumiso en la adversidad, arrastrando una existencia errante, a pie por los caminos polvorientos (*Pioneros* 159).

De nadie es desconocido que las deidades yorubas nacieron en África; allí, el contexto determinó su participación y rol dentro de la vida del hombre. Changó como una deidad lucha y se enfurece; el trueno es su expresión más provocadora. Para algunos especialistas muchas de estas deidades, Changó entre ellas, fueron reyes. Seres humanos defensores de sus pueblos. Pero veamos que dice José Cabán de la existencia real del oricha Changó.

> La previa existencia humana de los orişas sólo es posible a través del mito. Ningún orişa fue factualmente humano en época alguna. Por el contrario, los orişas han sido humanizados a partir del mito con diversos propósitos. De

41 Deidad mayor. Dios del fuego, del rayo, del trueno, de la guerra, de los ilú-batá, del baile, la música y la belleza viril y patrón de los guerreros y los artilleros. En la tierra Yoruba, Nigeria, esta deidad era rey de la ciudad de Oyó; se dice que cometió suicidio y, a partir de entonces, se convirtió en oricha. Existen varias leyendas o patakíes que refieren su historia. Ver: Natalia Bolivar, *Los orichas en Cuba* (108-112)

> esos propósitos, el que consideramos principal de acuerdo con esta tesis es el establecer descendencia directa entre, por ejemplo, los alafin de Oyo y el orişa Şangó. Sin embargo, hemos mencionado que dicha humanización también está relacionada con la legitimación del conocimiento ritual relacionado con un orişa específico. Si bien los eufemismos antes mencionados intentan, de manera muy sutil, aludir a la previa inexistencia humana de los orişas, esto nos lleva a concluir que dicha "existencia humana" de los orişas queda confinada al mito. Si su confinamiento es tal, entonces el proceso por el cual estos "seres humanos" devienen en orişa también queda obviamente confinado al mito. Es decir, la deificación entre los yoruba es ante todo un evento mítico al igual que los seres que los sufren (161).

Este proceso de mitificación que se estableció primero en África y en Cuba continúa dentro de las religiones populares, en particular en la santería por su mayor arraigo y alcance dentro de la población. Este culto religioso tiene sus antecedentes fundamentales en la adoración aglutinadora de un conjunto de orichas (deidades) locales o regionales de la mitología yoruba en África Occidental Subsahariana; sus funciones y atributos se sincretizan o equiparan a otro conjunto relativamente equivalente de santos del catolicismo, como determinada forma de culto popular de origen hispánico que no siempre se corresponde con el oficializado por la Iglesia Católica Apostólica y Romana (Guanche, *Etnicidad* 62).

Debido al contenido aditivo y abierto de la santería a la incorporación de múltiples concepciones y objetos de culto disímiles de una gran carga simbólica, y por el carácter doméstico no necesita de un templo para efectuar sus ritos. Por todo ello esta religión posee un alto grado de adaptabilidad y flexibilidad a los cambios sociales. Esto propició que sus mitos se insertaran en un contexto de altas complejidades de integración cultural.[42] Esa tendencia abierta de la santería lejos de tender a una posible disolución o

---

42 A Changó en Cuba se le atribuyen muchas virtudes y defectos de los hombres. Es buen trabajador, muy valiente, amigo digno de apreciar, adivino; también es algo mentiroso, mujeriego, en algunas ocasiones, pendenciero, jactancioso y jugador. Como

desintegración ha motivado que las causas que generan y sostienen estas creencias se diversifique. Su actividad se extiende a diferentes sectores de la sociedad y toma variadas formas de comunicación (Guanche, *Etnicidad* 63). En este sentido, los adoradores o "hijos" de seres míticos de la santería cubana como es el caso de Changó, sincretizado con Santa Bárbara de Bitinia, reconstruye el mito o patakí readecuado al contexto específico[43]. Por ello funcionan de esta forma las cuatro narraciones de Lachatañeré. En ellas subyace la idea de Changó como un oricha de complejos movimientos a partir de las asimilaciones y contradicciones que en el espacio de la cultura se crearon sobre él.

Para el cubano es posiblemente Changó la deidad yoruba más conocida y a la que muchos de ellos, fieles o no admiran. Como se ha visto en las anteriores leyendas Changó fue adivino antes que Orula, su hermano, al que le dio su tabla a cambio de los tambores; pero Changó es también un guerrero fuerte y fiero, mujeriego, alegre y guarachero y buen bailador. Es por lo tanto el esteriotipo cubano clásico del macho valiente, pendenciero y conquistador. Le tiene un gran amor a la vida y por ellos no le gusta andar en asuntos de muertos. Es el dueño del tambor y a él le pertenecen los batá.[44] En verdad la importancia

---

padre se ocupa del hijo mientras éste le obedece, más no lo admite cobarde.

43 El carácter hermafrodita de Changó (varón) - Santa Bárbara (hembra) se justifica en algunos pasajes míticos que permiten la adoración por hombres y mujeres en el ámbito aglutinador de deidades, propio de estas creencias religiosas, y de acuerdo con los signos u odu adivinatorios que preceden el rito iniciático. El color rojo y las cualidades míticas de esta deidad también fueron relacionados y equiparados con el culto a San Fan Con - ancestro venerado en vida- que efectúa una de las sociedades patronímicas chinas en la ciudad de La Habana. El rojo púrpura, conocido símbolo de la vida entre estos inmigrantes y descendientes, domina la decoración del templo; cuya adoración también puede observarse en el Casino Chung Wah de la capital, que posee un alcance organizativo nacional. (Guanche, *Etnicidad* 58-65).

44 Familia de tres tambores tallados de madera consagrados: Iyá, tambor grande; Itótele, tambor mediano, y Okónkolo, tambor chico.

de Changó radica en las complejas relaciones existentes entre él y sus historias, así como en las necesidades que tiene el individuo que se acerca a él por un determinado objetivo. Por ejemplo ante cualquier conflicto de lucha Changó intervendrá: un rol y una estratificación donde el oricha o "santo" y el individuo dialogan y actúan, porque para el iniciado en la santería él nunca está solo; los orichas existen para encontrar soluciones a problemas humanos, para respetar al hombre y a la naturaleza y para dar a entender el mundo.

"Oyá".

Es el primer cuento de la tercera sección y en ella el dueño del fuego decide luchar con el gran guerrero Ogún;[45] Changó y Ogún se enfrentan en una serie de combates donde ninguno de los dos llega a ser verdaderamente el ganador. Por fin los dos guerreros deciden resolver definitivamente sus diferencias bajo una frondosa ceiba enclavada en lo más profundo del monte. Mas, ese día el caballo de Changó se encabrita, lo tira al suelo y éste pierde con la caída su valor: "y sobrecogido por el miedo, comenzó a temblar, escapándosele el coraje a cada sacudida de su cuerpo, inconcreto y alojado" (22). En esa situación se le presenta Oyá[46] que le propone prestarle sus trenzas y su saya para que

---

45 Oricha que forma parte de los Guerreros, junto a Elegua, Ochosi y Osún. Domina los misterios del monte como brujo y es el dueño del hierro y de todos los metales. Es representado como el recolector, el cazador solitario que vaga por el monte y conoce todos los secretos de éste. La misión de este "santo" es guerrear y trabajar por todos ya que cometió una falta muy grave al abusar de su madre y al maldecirse promete guerrear y trabajar para la Ocha. Desde entonces vive en el monte sin mas compañía que sus perros, escondido de los hombres y ningún oricha que no sea Ochosi, su hermano el cazador, consigue verlo. Ver: Natalia Bolivar. *Los orichas en Cuba* (54-58).

46 Para los yorubas es la diosa del río Níger, pero en Cuba, Oyá no aparece como una divinidad fluvial, sino como la diosa de las tempestades y del terrible viento que las

recupere su valor; Changó accede y le dice que se lo pagará con creces; entonces se disfraza y estos atuendos femeninos le devuelven su valentía. Pero de la misma manera que su valor aumentó no menos decrecieron sus gestos de varón, tanto así que al pasar ante Ogún, éste lo saluda como si fuera Oyá diciéndole: ¡Jecua Jey! y no hay combate. Pasados unos instantes Changó se despoja de sus atributos femeninos y recupera sus gestos varoniles; ve a Olofi ante quien se humilla; éste le ordena incorporarse y lo hace dueño de los rayos. El guerrero acepta con naturalidad y se marcha en busca de Oyá para pagarle su favor; ésta se lo cobra exigiéndole compartir su lecho y desde ese momento Changó la hizo su mujer. Pero celosa Oyá, sabiendo el éxito que tiene su marido entre las mujeres y queriéndolo tener para su exclusivo goce va en busca de la Icú (la muerte) porque sabe cuanto Changó la teme. En los constantes celos y en su pasión radica la fuerza destructora de Oyá porque ella es la encarnación del viento malo, el remolino, el ciclón, el vendaval y la centella.

Oyá le pide a la Icú su servicio y le exige que siempre merodee su bohío; la Icú le responde que siempre que la alimente bien ella hará el trabajo. Oyá le asegura que dentro de su casa está Changó y que éste es muy buen manjar para ella. La Icú accede y se planta a la puerta del ilé. Al poco tiempo cuando Changó pretende salir escucha el helado silbido de la muerte; aterrorizado vuelve a meterse en la casa de donde no ha de salir jamás. Lo salva Ochún[47] quien con sus artes y engaños hace huir a la Icú y libera a

---

precede. También se asocia con otros fenómenos atmosféricos, tales como la centella, la tromba de viento, el rayo, etc. Su culto es muy importante, no solamente por su relación con las tempestades, y por ser esposa de Changó, sino también por su extraña asociación con los muertos.

47 Para los yorubas, es la diosa de las aguas fluviales y por ello un importante río de la región oriental de Nigeria lleva su nombre. En los altares yorubas, y también en muchos

Changó de su prisión.

Algunas veces se ha hablado de la presencia del mito[48] y del rito en estas historias, pero poco se ha explicado sobre la función de estos mitos y rituales y la presencia de los mismos dentro de los patakíes. En este cuento el mito hace avanzar la trama. Los obstáculos que se le presentan a Changó (pérdida de su coraje para pelear con Ogún y miedo después a la Icú -la muerte- que lo hace vivir preso en el "ilé" de su mujer) aparecen unidos a lo mitológico, y plantean siempre un conflicto que Changó como verdadero protagonista de la historia no puede resolver sino con la ayuda de una mujer, en la mayor parte de los casos, a través de la magia ejercida por ellas. A Changó estas dos mujeres le negocian su pasión, como quienes tienen derecho a alcanzar el placer que proviene de poseer al hombre deseado. A pesar de que ambas le piden en pago a sus servicios el uso de su cuerpo, una sola de ellas, Oyá, ve cumplido su deseo porque la segunda, Ochún tendrá que esperar a otra ocasión para recibir el pago de su deuda. Por lo tanto la entrega física por parte de Changó en este cuento es un rito propiciatorio por medio del cual logra vencer cualquier obstáculo. En ambos casos este rito de copulación es un elemento mágico, si bien sólo se produce en el primero de los casos y su eficacia en

---

de los que se han reproducido en América, especialmente en Cuba y Brasil, se le rinde honores a Ochún con brazaletes de cobre, su metal preferido, y con abanicos, ya sean de metal o plumas de pavo real. Las piedras del río recogen su *ache* y también se colocan en los altares.

48 Según la mitología, cuando los/as orichas bajaron a la tierra trajeron prescrito, además de su aché, los roles que debían desempeñar de acuerdo con los sexos. En tal sentido, a las deidades masculinas les correspondió la creación del ser humano, el conocimiento de los secretos del hombre y de la mujer, conocer el trabajo de las/os orichas, el poder de la vida y de la muerte, abrir y cerrar los caminos, dominar los secretos del monte y de los poderes curativos de las plantas, sustituir la mala suerte por la buena y viceversa, provocar la guerra y la destrucción, en cuyo desempeño los orichas reflejaron competencia, eficacia, fortaleza física, rudeza, violencia y ejercicio del poder, características propias de los patrones tradicionales de la masculinidad (Rubiera 73).

ese momento es hacer avanzar la trama, cuando Changó resuelve el conflicto y sale adelante; en el segundo de los casos quedará en una promesa que se cumplirá en un futuro y con ella finaliza la historia. Esta narración además refleja de manera singular la presencia femenina en la mitología yoruba, esta se representa mayoritariamente, en términos genéricos, es decir, se hace referencia a la mujer o las mujeres, en este caso en la relación de Changó con Oyá y Ochún (ambas diosas fluviales en tierras yoruba). La presencia femenina en este cuento es mayor en número: son dos mujeres mientras que el hombre es uno. Esto se debe a que en la mayoría de los mitos de origen africano se hace siempre referencia al género masculino en términos de condición y parentesco, mientras la mujer aparece sólo en términos de ocupación. Este hecho refleja la limitada esfera en que se desenvuelve el género femenino en la mitología yoruba. En las muy pocas ocasiones en que aparece la mujer como protagonista, el papel desempeñado por ella no es muy significativo. Por ello en una gran cantidad de mitos en los que figura, su rol es definido en términos androcéntricos por su relación con los hombres. Tanto en la mitología yoruba, como en la adaptada a la realidad cubana, género y clase estarán siempre presentes y de igual manera son concurrentes a la práctica religiosa. En ambos casos su contenido posibilita la reproducción, transmisión y reafirmación de la visión sexista de la Regla Ocha.

"Los obeyes"[49]

---

49 Obeyes o ibeyis (como comúnmente se la llama en Cuba) son protectores de los niños. Según la leyenda, son hijos gemelos de Changó y una de sus mujeres -Ochún u Oyá-. Son alegres y amantes de las golosinas. En Ocha se llaman Taebo y Kainde (los más populares). Su representación es la de dos pequeños muñecos unidos con el cordón umbilical y en los rituales de santería son venerados en las figuras de los santos católicos

Es el segundo patakí de este ciclo y se refiere a los amores de Changó con Ochún. Este relato es el más extenso y el más elaborado de todos. En él los gemelos frutos de las relaciones de Ochún con Changó[50] son junto a su padre y Yemayá los protagonistas. Estos gemelos son abandonados por sus padres al capricho de la vida, pero llevan el sello de familia que revela su ascendencia:

> El uno era arrogante y arrojado, amigo de la aventura y de carácter alegre como su padre, el otro tenía modales suaves y obraba de acuerdo a sus caprichos, que le venían a cada instante, y, como su madre, concebía todas las cosas a primera instancia, sin detenerse a pensar en ellas (26).

Estos gemelos redentores de la desgracia y promotores de la riqueza parecen negar la realidad biológica de su parentesco pues más que gemelos lucen ser hermanos por las marcadas diferencias entre ambos. A pesar de ello, no pueden ser separados sin incurrir en la ira de los orichas. Los ibeyes compensan en su hermandad las polaridades que resultan de identidades opuestas, porque dentro de la simetría idéntica del reflejo, resultan contrarios (Cuervo Hewitt, *Aché,* 181).

Los ibeyis no actúan en otro de los relatos del libro; en éste, su importancia dentro de la narración decrece con la aparición de Changó, que será el eje de los cantos

---

gemelos San Cosme y Damián. Son los orichas menores, protectores de todos los niños, juguetones y traviesos. Viven en lo alto de la palma. Son los consentidos de todos los orichas. Su nombre proviene del yoruba Ibeyi (Igbó: contiene, Meyi: dos). Salvaron a los hombres con los tambores mágicos que les dio Yemayá, venciendo a Olosí (el diablo). Personifican la fortuna, la suerte y la prosperidad. Son capaces de salvar de la muerte y de lo malévolo. Se encuentran en los caminos de los montes, protegen a los caminantes. Se pueden representar por tres combinaciones de figuras, una de hembra y una de varón, dos de varón o dos de hembra.

50 Aquí volvemos a tropezar con divergencias o confusiones que se observan en las genealogías divinas, pues algunos santeros versados en las historias de los orichas tienen a los ibeyes como hijos de Oyá y Changó (Cabrera, *Yemayá* 19).

intercalados[51] en la historia y punto de giro de la trama. A partir de él, se desencadena el conflicto, también da a conocer la singular personalidad de este oricha.

La historia de esta narración es típica de enredos más propia de hombres que de dioses, pues en ella se olvidan las adivinaciones y la magia, para recurrir a la trampa, a la astucia, a la súplica, como haría el más inadvertido de los mortales (Montero Sánchez 40).

El cuento comienza un día de esos en que los ibeyis visitan a Yemayá, su madre adoptiva y se enteran de que su padre está sumamente furioso encaramado en lo alto de una palma[52] cercana a la casa de su madre Yemayá de donde no quiere bajar. Allá corren para averiguar el motivo de la actitud de su padre y se encuentran con un coro de mujeres que lloraba por la actitud de Changó. Ellas les cuentan los esfuerzos que han hecho para retornarle la alegría. Los pedidos de las mujeres y Eleguá rememoran las historias mitológicas que los relacionan con el dios del fuego:

> - Le he rememorado nuestras noches de amor, danzando incansablemente al pie de la palma, y nada he obtenido –dijo Ochún.
> - Me he despojado de mis vestidos, mostrando mis senos duros y mi impecable vientre, y más grande ha sido su soberbia -habló Oyá, la dueña del cementerio.
> - Se me ha secado la garganta de cantarle las suaves canciones que en las noches lo tornaban amoroso y en el día lo llenaban de valor, y su silencio ha sido profundo –murmuró Oba.
> - Le he puesto comida abundante: amalá, su plato favorito, oguedé, ecrú aró, olé-le, y todas las golosinas; y tal ha sido su desgano que en su encumbramiento apenas si se ha movido- dijo Nana Burukú.
> Y por último dijo Eleguá, entrando por la puerta.

---

51 Estos cantos o rezos se destacan por poseer períodos breves y reiteración de palabras y frases, uso de sonidos onomatopéyicos y frecuentes interjecciones en los que se apoya el ritmo. Estos cantos también presentan un tono exaltado y grave y han asimilado palabras en castellano desprovistas de su género, lo que los hace incomprensibles para el oyente no entendido.

52 Según los practicantes de la Regla de Ocha: "a la palma le caen rayos porque es el ilé de Changó" y desde la punta de la palma real, que es su mirador, Changó vigila y protege a sus omó (hijos); así mismo, el oché o cetro de Chango es de palma, en forma de doble hacha y utilizado en sus bailes.

- He tratado de privarme de mi aguardiente para dárselo y ha preferido estar sobrio (26).

Changó, como dios supremo de la virilidad tiene muchas mujeres, entre ellas: Oba, Ochún y Oyá y todas ellas, además de Yemmu y Yemayá, están encargadas de aplacarlo en los momentos impulsivos característicos de este oricha. En este patakí Ochún y Oyá además de Nana Burukú[53] y Yemayá se unen a Eleguá para tratar de suavizarlo; pero según ellos todo ha sido en vano, por lo cual los obeyes proponen darle alegría y se animan dando palmas. Esto motiva que instintivamente las mujeres comiencen a cantar y a bailar, el saludo de los moquenquerés (niños).[54] Todos corren hacia la palmera siguiendo a los jimaguas o mellizos que ante la palma cantan solos saludando a su padre con un canto que se hará famoso.[55] Esto obliga a Changó a dejar su arrogancia y bajar. Ya en el suelo abraza a sus hijos y las mujeres lo aclaman gritándole su especial saludo ¡Cabioseleeeee!. Todos se dirigen a la casa donde Changó reclama los tambores se improvisa el güemilere y pasan toda la noche entregados a la fiesta.

Seis días acompañado de los gemelos pasó Changó; Yemayá, contenta, se entregaba a los quehaceres de la casa y los acompañaba por las noches en las veladas musicales. El

---

53 Divinidad pre-yoruba original de Dahomey. Representa o es la luna. A ella pertenecen la tierra, el agua, el barro y la muerte. Recibe en su seno a los muertos y hace posibles los renacimientos. También es suyo el reino de la muerte. Su hijo místico es Omulu u Babaluayé. A su nombre se le añade el término Burukú (maldad) como si fuera un apellido, que nace de su saludo que es *Salu ba Nana Burukú* (en Nana nos refugiamos de la maldad). Es enemiga de Ogún, al punto de tener su propio cuchillo hecho de caña brava. Ver: Natalia Bolivar, *Los orichas en Cuba* (139-141).

54 Oh, lo Obeye / Oh, lo Obeye / Oh, lo Obeye / ¡Odide-ma oooh! (28).

55 ¡Odidé, odideee eh! / ¡Odidé, odideee eh! / ¡Odidé, Changóooooh! / ¡Odidé, odidee-ma…(28).

último día le rinde un tributo al tamborero dándole un enorme banquete, en cuya preparación participaron Eleguá, decapitando y desangrando los patos cuya sangre vertía en una taza que contenía collares de cuentas rojas; los obeyes quienes sacrificaron palomas, gallos y gallinas y vertieron la sangre en una escudilla que contenía collares de cuentas azules; y las mujeres que avivaban la lumbre y preparaban las comidas a base de vegetales mientras Yemayá se ocupó de sacrificar los carneros que le traían. Estos animales tenían atadas las patas y la boca con un cordel resistente y la frente marcada con una cruz de yeso. Yemayá se incorporaba sobre ellos y de primera intención los apaleaba y comenzaba el ajusticiamiento mientras un coro de mujeres entonaba un canto a Changó.[56]

Yemayá embargada de una profunda emoción y poseída después de cortar una de las cabezas la recoge y levantándola bebe la abundante sangre y corre delirante por toda la estancia con su presa en la mano. Unas mujeres desangran al carnero a la par que toman a Yemayá y la llevan en brazos. Cubren su rostro con un paño blanco y le musitan despacio unas palabras al oído que la reintegran a su vida normal.

El mito y el ritual están presente en este patakí como en ningún otro,[57] pues en el mismo a través de la descripción de la preparación del güemilere se muestra la comunicación entre los orichas y los humanos, que como se ha explicado se logra a través

---

56 Lube lube yombalá / elube Changó oooh / elube amalá eh / elube oguedé eh, / elube acucó eh / elube acará eh / elube obi eh. Este canto aparece al final del libro en la sección de cantos o rezos del güemilere. Ver ¡*Oh, mío Yemayá*! (80).

57 A parte de de algunos cantos en honor a las deidades que no aparecen al final del libro se manifiesta una copiosa información sobre las llamadas "comidas de santo" y el método establecido para su preparación y la manera correcta de servirla así como los gestos y los cantos que acompañan estos quehaceres; incluso se dan indicaciones de las proporciones en que deben de ser hechos los sacrificios de animales, tanto de dos como de cuatro patas para lograr el efecto deseado.

de ritos, rezos, adivinación y ebó u ofrendas (las cuales incluyen sacrificios). La sangre de los animales no puede faltar en las ceremonias importantes y cada divinidad tiene sus sacrificios favoritos que sirven de alimento para el oricha (el sacrificio le brinda la energía cósmica vital: el aché) La preferencia por los animales, cuya sangre se vierte sobre los "ilekes" (collares) emblemáticos de cada uno de ellos se muestra en el cuento por medio del sacrificios de patos, palomas, gallos, gallinas y carneros. Asimismo las canciones, ritmos, y posesiones por trance están presentes, por ser otros medios a través de los cuales el practicante interactúa con los orichas. De ese modo la vida religiosa del practicante es influenciada y guiada por el oricha hacia una más profunda y completa durante su estadía en este mundo. El patakí destaca que a las deidades africanas hay que ofrecerles sacrificios[58] porque cada uno de ellas consume el "aché" invisible liberado de los sacrificios a través de palabras sagradas de dedicación (consagración). De la misma manera hace ver que en la vida religiosa los orichas — materializados en sus piedras, caracoles y/o collares — no consumen la carne de los animales sacrificados, sino el aché que recoge la sangre derramada sobre sus fundamentos y en las cabezas de los iniciados. Esta energía se libera en virtud de la consagración por medio de las palabras sagradas en yoruba producto de las invocaciones. La sangre sólo acrecienta las energías de los dioses y los mantiene potentes y eficientes; de esta manera el oricha se alimenta y también se

58 Los orichas como no son inmortales necesitan para vivir sacrificios o "ebó". Aunque el sacrificio de animales es solo una pequeña parte de la definición mucho mas amplia de lo que es el ebo (sacrificio u ofrenda) en la religión. El ebó son ofrendas, que pueden incluir velas, frutas, dulces o cualquier número de artículos o acciones que puedan ser apreciadas por los orichas. Cada oricha tiene algunas hierbas y animales que le gusta consumir y sólo estas cosas que disfruta el oricha son las que se deben sacrificar. La sangre y las hierbas se vierten sobre las piedras rituales que los representan y que contienen la esencia espiritual de cada uno de ellos.

beneficia al santero, de ahí la importancia que para la santería tienen los sacrificios: sin ellos no hay prosperidad ni salvación, ni seguridad.

Como se ha apreciado al comentar la Regla de Ocha los orichas necesitan de la sangre para alimentarse; a la vez, la sangre beneficia a quien la ofrece y participan en el sacrificio ya que infunde nuevas fuerzas y vitalidad con el aché. Además conviene destacar que mediante el sacrificio se comulga y se estrecha la unión con los orichas, y los mismos beneficios son alcanzados por quienes los asisten a la matanza impregnándose de la esencia sagrada y poderosa de la sangre "vida de la vida".

El cuento continúa con la preparación y disposición del banquete y la no espera de Changó por los demás. Yemayá molesta con esa actitud lo reprende; Changó, sin embargo no levanta la cabeza del plato y continúa saciando su apetito. Entonces ella lo mira con repugnancia y escupiendo le dice: "- ¡Valiente hombre! Es por eso que le tienes tanto temor a la Icú" (32). Changó sin poder reprimir sus impulsos la golpea en el rostro, y la fiesta se frustra. A media noche se escapa con la fortuna de Yemayá; a partir de aquí comenzó la vida derrochadora del dios del fuego. Y en su loca carrera llenaba de monedas a todos, amaba a las mujeres sin jactancia; muchas veces en su extravagancia iba a los güemileres y cambiaba los tambores por el ekuelé y pronosticaba muertes irremediables y fortunas inusitadas para luego montarse sobre sus tambores y sacarles sonidos que lo transportaban a luchas temerarias y a hazañas insólitas.

Changó arrastró su vida muelle hasta una mañana en que la adversidad vino a visitarlo y ya no le quedaba nada en su bolsa. Comprendió que su vida fastuosa había llegado a su término; con todo, esa noche volvió al güemilere pero todos, hombres y mujeres le volvieron la espalda. Sin más que hacer tornó sus pasos solo y abatido al ilé de

Yemayá, pero Eleguá lo despide sin cumplidos: -¡Lárgate, ladronzuelo! Más, Changó se traga la humillación y saca una botella de aguardiente que Eleguá le arrebata y vacía de un solo sorbo; Eleguá cae en tierra al lado de la puerta que cuidaba. Aprovechó Changó la oportunidad y entró en el bohío y se robó a los ibeyis que dormían a los pies de la estera de Yemayá. Se los llevó a un lugar lejano y les pidió ayuda; los mellizos o jimaguas prometieron ayudarle.

A la mañana siguiente los mellizos van donde Yemayá; ella, con el ceño cerrado se negó al regreso de Changó y comenzó a golpearlos requiriéndolos que no volvieran a verse con su padre; más, los ibeyis u obeyes después del castigo volvieron con Changó. Éste ante la negativa de su madre decide desatar el nudo que unía a la pareja y se va con uno de ellos, dejando el otro dentro de la casa de Yemayá. Por la mañana dejando escondido al jimagua que tenía consigo Changó se dirige a la aldea y escucha los llantos de Yemayá que requiere la ayuda de todos para encontrar la otra mitad de los ibeyis. Con su astucia, Changó le pone pone al otro ibeyi en los brazos a Yemayá y se reconcilian en presencia de toda la aldea. En este patakí Changó comete sucesivas transgresiones: es comilón y egoísta, secuestra a sus hijos y abusa de su madre; por su parte Yemayá ocupa el papel de mediadora. Este papel lo cumple ella cuando Changó come antes que todos y, con gesto autoritario, desencadena el argumento: abofetea a su madre y le roba. El castigo sin embargo no es inmediato porque por un tiempo Changó disfruta la fortuna de Yemayá; más tarde llevará una vida de miseria, desarraigo, vergüenza y condena pública.

En este punto Changó arrepentido busca a la madre; Eleguá lo abochorna y le cierra la entrada a la casa de ella. El relato a continuación es justamente la descripción de otra transgresión realizada por Changó quien ahora decide secuestrar a sus propios hijos para

a través de ellos reconciliarse con Yemayá. Con el perdón concluye el relato; éste muestra a la Yemayá madre como la representación de la magnanimidad y de la superioridad moral.

"Incesto".

Es el tercer cuento de este tercer ciclo y es un relato de transgresión que toca el tema anunciado por el título.[59] En este patakí se cuenta la pasión que Yemayá Saramaguá llegó a sentir por Changó, su hijo adoptivo, quien rechaza la proposición deshonesta de su madre y escapa de la casa. Empero, Yemayá lo persigue con lujuria y cuando lo encuentra sentado en su ilé (la palma) le exige que la satisfaga sexualmente. Changó la rechaza nuevamente; pero, al fin se deja seducir por el placer que Yemayá le ofrece, desciende, se abraza a ella y la posee contra natura.[60]

En esta historia Yemayá revela de manera notoria el carácter contradictorio de sus relaciones de parentesco y de su maternal naturaleza. La diosa deja atrás su imagen de madre sufrida y subalterna a la que únicamente le está permitido pedir disculpas para comportarse ante todo como una "hembra" que busca la satisfacción en un juego amoroso nada convencional. Este patakí al mostrar acríticamente el mito con el tema del incesto

---

59 El incesto divino está presente en la mitología de todo el mundo y se vincula con diversos temas míticos. Se repite en las descripciones del mundo de los muertos y en las explicaciones de las estaciones. Donde quiera que aparece en la mitología la diosa de la creación suele participar del incesto, sea de manera consciente o inconsciente, voluntaria o involuntariamente ya que. todos los temas incestuosos se ocupan de la unificación de contrarios complementarios, a fin de crear un perfecto ser que todo lo contiene. En este caso Yemayá personificada como el mar copula con el dios que encarna el fuego, unificación que se consigue a través del equilibrio de dos fuerzas opuestas, el agua y el fuego.

60 Hecho que pudiera representar la lucha eterna entre Yemayá y Changó, símbolos del agua y del fuego. Yemayá se le ofrece a Changó pero siempre el agua apagará el fuego.

edípico[61] de seguro hace con su lectura las delicias de los discípulos de Freud.

"Oba".

El último cuento de este ciclo se refiere al viejo conflicto entre Changó y Ogún y las relaciones entre el dios del fuego y su esposa Oba.[62] En este patakí Oba, "yalocha de rancia estirpe, estaba destinada a casarse con un guerrero de profesión, ocupación que, por categoría elevada, revelaba la calidad distinguida, de aquellos que la profesaban" (38). Y así ocurre cuando cierta vez se presentó el guapo y seductor Changó de Ima,[63] vencedor de sanguinarios combates y la toma por esposa. Changó, comilón, mujeriego y peleador, después del matrimonio empezó su rutina salía temprano en la mañana a

---

61 Esta clase de relación tiene su prototípico ejemplo en la leyenda greco- tebana de Edipo y Yocasta y también se muesra en la otra Tebas, en la egipcia, donde se honraba al dios Osiris, cuya esposa, la diosa Isis, era también su hermana carnal y madre espiritual.

62 Oba como Oyá hemos señalado anteriormente son diosas fluviales en tierras yoruba pero ambas han perdido este carácter en Cuba pues, Ochún ha asumido el patronazgo de todas las aguas dulces. En Nigeria está asociada en todos sus caminos con los lugares profundos del río Oba y el monte, pero en Cuba, Oba es considerada como la primera esposa de Changó y la más importante. En la Regla de Ocha es la diosa del hogar, la buena esposa que se desvive por cuidar la casa de Changó, quien pasa mucho tiempo fuera, ocupado con sus guerras. Cuando los practicantes de la Santería hablan de ella lo hacen con respeto pues ella representa la abnegación conyugal. Su sacrificio en aras del bienestar de su esposo enternece a los creyentes. A ella se le ruega para que calme a Changó cuando éste baja encolerizado y Changó que la respeta y aprecia y siempre hace caso de sus consejos a pesar de sus infidelidades. Oba no tiene número asignado en el Santo, su color es el rosado y no se puede coronar directamente en la cabeza de ningún iniciado y cuando se recibe se hace a través de Ochún que es su *ocanini* (un mismo corazón). Ella nunca habla en estera es decir, su caracol nada más va al suelo cuando se lava y en Itá habla por boca de Ochún. Se dice que tiene que ver con los huesos de los muertos y la estructura ósea.

63 Changó representado como un personaje histórico, rey de Oyo y de Ima en el país yoruba.

combatir, y regresaba tarde en la noche y siempre le pedía a su mujer amalá,[64] la comida que más le gustaba; Oba, como buena y hacendosa esposa que era, le servía el amalá que había preparado con tanto amor. Chango después de comer siempre solicitaba los favores de su esposa quien accedía sin reparos. En uno de esos combates que duró días, el último día la harina de maíz se acabó y también el carnero. Oba hizo algunas gestiones; consiguió un poco de harina de maíz, pero no puede conseguir la carne. Lloraba tendida en el suelo y se preguntaba que haría Changó al llegar y no encontrar su comida predilecta. Entonces tomó una decisión: cortarse las orejas para preparar la comida que tanto le gustaba a Changó y así lo hizo; se cortó las orejas y las agregó a la harina.

Oba como personaje es una mujer pura de callada generosidad que llega a realizar el más grande de los sacrificios por su esposo cuando intenta alimentarlo con una parte de su cuerpo.

Cuando esa noche Changó regresa de su último encuentro bélico con Ogún le pide a Oba tres veces su comida sin recibir de ella respuesta alguna; impaciente, se adentra en su habitación a buscarla. Allí la encuentra tapándose el rostro con las manos. Changó al percibirla desorejada la desprecia y la repudia por lo que Oba avergonzada se interna en el monte para llorar su desgracia.[65] Según cuenta el mito tantas fueron las lágrimas de

---

64 Comida a base de carnero y harina de maíz y a veces con quimbombó. Cuando se le ofrenda se hace a base de harina de maíz, leche y quimbombó, plátanos verdes, otí (ron), plátano indio, vino tinto, maíz tostado, cebada y alpiste.

65 Este patakí tiene varias versiones. En una de ellas Oba después de cortarse sus orejas se cubre con un pañuelo y le sirve la comida que Changó le solicita, y después, por supuesto al pedirle el dios del fuego sus favores y ella mostrarse en toda su belleza como él se lo pide, ella obediente se quita el pañuelo que la cubre. Cuando él contempla el desfigurado rostro de su esposa pega un grito de terror, sale corriendo, y Oba, nunca más lo vuelve a ver. En otro patakí Oba es omoregun de Oyá (amigas inseparables) pero Oyá la traiciona al aconsejarle que se cortara una oreja y le hiciera la comida a Changó porque

Oba que ella se convirtió en río.

En las variaciones de la historia, Oba es perfilada como la perfecta "ama de casa" que se convierte en "esclava de su macho" (Cofiño 145) y en esposa ideal y fiel que espera en soledad recibir el amor que sabe nunca tendrá de su marido. En esta versión del mito Lachatañeré destaca el maltrato que sufre la diosa por parte de Changó y su eterna sumisión. La sumisión de Oba da lugar al mito del rechazo aplicable a aquellas mujeres que pierden el respeto de los demás por su afán extraordinario de servir al hombre.

De todos los cuentos aparecidos en este libro, éste refleja mejor la primitiva sociedad africana, en la cual la mujer era educada en la más absoluta sumisión del hombre. Oba desde su matrimonio con Changó se convierte en su sombra fiel y nunca más volverá a pensar en si misma; por ello, como parte de sus deberes conyugales no vacilará en mutilarse para satisfacer el apetito voraz de su marido. Por su parte él, lejos de

---

de esta manera él no se iba a ir nunca de su lado y Oba le hace caso. Esto propicia la separación del matrimonio y la gran enemistad que existe entre las dos deidades. En la práctica religiosa ellas no pueden vivir juntas en el mismo canastillero. En otro patakí no es Oyá sino Ochún quien traiciona a Oba. Cuenta este patakí que Changó tenía muchas mujeres, pero su preferida era Ochún. Oba, en cierta ocasión, fue a preguntarle a Ochún cuál era el secreto que le había ganado el favor de Changó a lo que Ochún le contesta que, era necesario retener a los hombres por el estómago, y el secreto estaba en brindarles sus manjares favoritos. Se brindó entonces para enseñarle a hacer una sopa deliciosa. Cuando Oba regresó para aprender a hacer la sopa, se encontró con que Ochún tenía un pañuelo amarillo en la cabeza, que le tapaba las orejas. En la sopa flotaban dos setas. Ochún le dijo a Oba que las setas eran sus orejas, y que Changó quedaría encantado con ese plato. Cuando Changó llegó, probó la sopa, la encontró muy buena y se retiró con Ochún. Algunos días después, llegó el momento en que Oba debía ocuparse de Changó, y muy contenta, se cortó una oreja y la echó en la sopa que estaba preparando. Cuando Changó llegó, se disgustó al encontrarse con Oba desfigurada, amputada, y luego, al tomar la sopa, se asqueó por encontrar dentro su oreja. Furioso la repudia y Oba lloró tanto que, sus lágrimas formaron un río, y luego, lagunas. Desolada se retiró del mundo, buscó la soledad, y desde entonces vive en el cementerio donde guarda las tumbas.

agradecerle el sacrificio, la repudia. Este hecho sólo le reportará dolor y muerte. El dolor lo oculta y lo confunde con la naturaleza del monte; la muerte la consigue cuando se convierte en río quedando sólo de ella "el suave murmurar de la corriente, donde permanece oculta la leyenda de una mujer que sacrificó su belleza en aras de su obligación" (42).

El cuarto y último ciclo tiene como protagonista a Ochún[66] y cuenta de cinco patakíes, su número simbólico. En estas leyendas sagradas se muestran mayoritariamente las relaciones de la diosa con su marido Orula y con uno de sus amantes, Ogún, dios de la guerra y los metales y dominador de los misterios del monte. Esto no quiere decir que Ochún es fiel a estos dos orichas, pues la imagen que prevalece de ella en estos cinco patakíes es la de sus caminos o avatares como oricha del amor, como también observa Lachatañeré "en las noches calurosas se dejaba seguir de bellos y corpulentos mozos a los cuales introducía en su ilé y les concedía efímeras noche de placer" (50). Y así lo retrata Manuel Cofiño en su viñeta sobre Ochún en *Cuando la sangre se parece al fuego*:

> Antes se hartará el fuego de la madera y el mar del agua que Ochún de los hombres. El placer vive en sus pechos. Tiene nombre de río. Diosa y Santa de corona es, ante todo hembra, más terrenal que divina… Le gustan los maridos de todas las mujeres. Y se los quita. Y los llama desesperada, ansiosa, meneando sus caderas con sandunga bailando con los cinco pañuelos que le cuelgan de la cintura, sus íntimos cendales, moviendo sus cinco manillas de oro. Y se acuesta con ellos, húmeda, entre naranjas adornada de plumas de pavo real, embarrada en miel y olorosa a canela (78).

---

66 Es la Diosa del amor. En Nigeria, se le tiene como una deidad muy importante, ya que forma parte de la creación y formación del feto en el útero materno. Ella, junto con Yemayá y Obatalá, forman la vida dentro del útero, así como el aché para que el Egún elemí del niño, lo mande Olofi a la hora de su nacimiento. En Cuba es la diosa del amor, la belleza, la armonía y el río. Protege las relaciones de pareja. Se distingue por ser muy coqueta y gustarle las joyas y los objetos de color brillante incluyendo caracoles, pájaros tropicales, flores y abanicos.

"La calabaza y Echú".

Es el primero de los cuentos de este ciclo y narra la historia de una calabaza[67] del huerto de Ochún; el tubérculo crece mucho y motiva los celos y la envidia de sus compañeras, por lo que la calabaza huye y se refugia con la oricha en su casa, se gana su afecto y Ochún la hace su favorita; la calabaza le dice que pagará con creces sus afectos.

Por esa época el viejo Orúmbila, esposo de Ochún, ganaba muchas monedas con sus predicciones y las guardaba en un escondite de donde la calabazazas sustraía y las guardaba dentro de ella para Ochún. La calabaza empezó a engordar desmesuradamente y cuando Ochún le preguntó el porqué ella le contestó que le robaba a Orúmbila para ella; Ochún en premio a su astucia la hace su alcancía y la calabaza se regocija por tener de cómplice a su ama.

Otro día aparece Echú[68] por allí con el firme propósito de arruinar al matrimonio; pero, al oírlo la calabaza convertida en alcancía de Ochún le dice: "no creas que las cosas te irán tan bien" y Echú comenzó a pegarle. La astuta calabaza hace un trato con él y para evitar que le pegue, le da una botella de aguardiente. Echú comienza a hacerle "trabajos" a Orúmbila y los negocios del viejo comenzaron a fracasar; cuando consultaba Ifá, los signos se le hacían incomprensibles, por lo que el sabio tirador de Ifá se resignó a su mala suerte.

---

67 La calabaza tiene entre sus múltiples facetas haber sido la primera lámpara. Con ella en la cabeza Ochún bailaba con una luz y la entrega a los hombres para que se alumbren en la noche. Ochún también empezó a hacer milagros curando mujeres en el río con calabaza y millo (la calabaza es vientre, por eso el que padezca de él no debe comerla mucho). Además la primera cazuela de Changó fue una calabaza (mucho antes de la cazuela de barro donde "el santo" se guarda hoy.

68 Elegua o Eleguá es un oricha sumamente controversial y lleno de infinitos misterios, y debido a su manera de manejar las situaciones, la mayoría de los creyentes le han dado el calificativo de ser una deidad que hace tanto el bien como el mal. La parte positiva es la esencia de Elegua y la negativa su contraposición, la cual es llamada Echu o Echú.

Ochún le pide a la calabaza ayuda para Orúmbila pero esta no accede sino que al contrario gozaba con verlo cada vez más pobre por las brujerías de Echú que continuaba recibiendo en pago sus botellas de aguardiente. Un día cuando se encontraba totalmente borracho fue visto por Ochún que le pregunta que hace por ahí y él le responde que le pregunte a su calabaza y ésta al ser consultada niega todo y Ochún la golpea. Esa noche cuando Orúmbila regresa enfermo y casi muerto Ochún culpa a la calabaza de sus vínculos con Echú y con un cuchillo de un tajo la corta en dos; el oro se derrama a los pies del adivino que al verlo reacciona y exclama: "¡Yalorde, era la dueña del oguó (dinero)!

"Las cotorras de Orúmbila".

El segundo de los patakíes de este ciclo cuenta las relaciones dentro del matrimonio de Orúmbila con Ochún. Este matrimonio fue a pedido de Olofi; el viejo y respetado tirador de Ifá no pudo negarse a sabiendas que sus impulsos de macho cada día iban en decadencia y la joven Ochún, diosa del amor, le exigiría esfuerzos para los cuales él era incapaz.[69]

Orúmbila comprendía que algún día Ochún buscaría a un joven que le brindara esos momentos de placer que él le había hecho acumular; ese día llegó cuando la insaciable diosa del amor conoció al rudo e intempestivo Ogún Areré, rey forjador de los metales,

---

69 A pesar de estas diferencias la unión de ambos orichas muestra la unión de dos conceptos necesarios en la adivinación: Orúmbila es sabiduría y Ochún es conocimiento y la sabiduría sin el conocimiento es ineficaz, y aquel que tenga conocimiento sin sabiduría es un peligro para sí mismo y para otros. También los colores que representan a Ifá son el verde y el amarillo, los cuales reflejan la relación de Orúmbila con Osain (los secretos del mundo de las plantas) y con Ochún, la cual es su *apetevi* (esposa), con la cual él sostiene una relación extremadamente cercana.

que poseía a las hembras una sola vez y después las rechazaba. Sin embargo, con Ochún recibió un placer exquisito y lo quiso repetir. Ogún le dijo: "Mujer visítame siempre, te haré ricos presentes" (47). Los variados amores de la diosa borraron el incidente y no se encontraron más, hasta que un día Ochún pensó en el guerrero y en su exuberante fortaleza para poseer a la hembra y fue a buscarlo untada toda de oñí (miel), nótese que en la mitología yoruba el amor sexual no es pecado y de ellos participan los orichas. Por lo tanto Ochún como mujer en este contexto goza del amor y de la belleza de su cuerpo con una libertad legítima, alejada de la tradición represiva judeo-cristiana.

Orúmbila, lleno de presentimientos, se registra[70] a sí mismo y el collar le revela la traición; precavido, espera y llena la casa de cotorras que a la llegada de Ochún empiezan a gritarle adúltera. Pero Ochún como si nada hubiera ocurrido, las invita a comer y les brinda otí (ron) mezclado con oñí (miel) y les dice "Omoyú lepe lepe" (hay que mirar y callar). Cuando Orúmbila llegó las cotorras dijeron que Ochún no había salido y que era una mujer virtuosa; sin embargo, él conocía la astucia de su mujer y esperó; mientras tanto, le embadurnó el pico a las cotorras con epó (aceite de palma). Poco después Ochún le da el acostumbrado alpiste mezclado con oñí y otí y se marcha a su acostumbrada cita con Ogún. En esta ocasión el plan no surte efecto y cuando regresa las cotorras la denuncian a su marido.

Desde entonces se conoce a las cotorras como chismosas y Ochún no las tolera porque la traicionaron. De esta manera el patakí refleja cómo el mito está ligado a lo ritual. Por ello las cotorras que aparecen en la mitología cubana de origen yoruba, están ligadas, sobre todo, al anterior relato en que Ochún, diosa de las aguas dulces, la riqueza

---

70 Acción de indagar, implorar o merecer un alivio espiritual o material.

y la miel, es la protagonista.

"El sacrificio".

Es un patakí que narra cómo Ochún, la bella entre las bellas, dueña del amor y de la feminidad, símbolo de la coquetería, la gracia y la sexualidad femeninas se enamora de Changó en un güemilere cuando la fama y la fortuna lo favorecían. La diosa se le brinda pero él la rechaza y desde ese momento, Ochún utiliza las más atrevidas formas para tratar de conseguirlo. Un día se introdujo en la estera de Changó y "con sutiles requiebros acondicionó al joven, que no pudo soportar las caricias en extremo diestras" (51), para después recriminarla diciéndole que no tenía habilidades para tratar a los hombres. Sin embargo este triunfo parcial de Ochún rompe el hielo y continúan viéndose en las noches propiciadoras de amor. Con todo Changó frecuentemente la humilla pero Ochún soporta con estoicismo la situación.

Más, la fortuna le vuelve la espalda al tamborero y comienza a sufrir su caída. Él decide alejarse a un ilé donde no quiere oír el sonido de los tambores; pero hasta allí se dirige Ochún que le sirve de consuelo, sacrificándole todos sus bienes hasta quedarse con un solo vestido blanco que de tanto lavarlo se torna en amarillo. Desde ese momento ese fue su color y Changó comenzó a sentir amor por la Yalorde.[71]

En este patakí se hace referencia a Ochún en el camino de Ochún Kolé-kolé: (Akalá-Kalá, Ikolé, Bankolé u Ochún Ibú Kolé), donde la diosa risueña y seductora se arrastra en el fango del arroyo y se halla en una miseria total, por eso se la invoca en la pobreza y en las adversidades. En este camino la diosa del amor, es muy diferente a la mujer exuberante llena de vida y alegría, limpia y perfumada que la caracteriza.

---

71 Título nobiliario que quiere decir reina en lengua yoruba. Exclamación con la que se implora a Ochún.

“Las trampas de Ogún Areré”.

Es el cuarto relato de este ciclo y se refiere al carácter egoísta de esta deidad que quiere conservar todas las riquezas del monte y prohibirles la entrada a todos aquellos que se sienten atraídos por ellas. Por ello decide ponerles a estos espíritus aventureros que intentan penetrar sus dominios disimuladas trampas en el monte para así evitarse la molestia de una persecución constante contra esos extraños. Un día Olofi le pide a Orúmbila que se interne en el monte y se provea del obi de Ogún; Orúmbila tembló por el encargo pero no le quedó más remedio que cumplirlo. Pensó que como era tan flaco podría deslizarse entre las trampas sin peligro y partió a jugarse la vida en la empresa. Una vez se adentró en el monte se perdió y pidió ayuda; nadie le respondió y como comprendió que su agonía había comenzado se resignó a morir. La tierra empezó a morder la carne esquilmada del oricha y poco a poco se convirtió en un pobre rastrojo humano. De Orúmbila sólo quedaba su aliento cuando una mañana Obatalá, Yemayá y Ochún se adentraron en el monte transformado en cementerio por Ogún y encontraron a Orúmbila en los últimos estertores de la vida y lo llevaron a la presencia de Olofi; éste le pidió a Ochún que se las entendiera con Ogún y marchó al monte a buscarlo. Ogún, al escucharla desenfunda su machete y colérico se lanza en su persecución; pero al encontrarla desnuda y tendida en la tierra la posee. Ochún luego busca un aguardiente que llevaba oculto y se lo brinda a Ogún que “anonadado por la bestialidad de la acción anterior, sumisamente empina la botella y queda completamente embriagado” (54). Presta, Ochún corre al escondite de Ogún y le hurta todo su dinero y se marcha.

Ogún representa en esta historia un nuevo momento de lucha entre el hombre y la naturaleza; no en vano es el dueño del metal y por lo tanto marca los pasos del progreso

industrial (Cuervo Hewitt, *Aché* 148). Es este oricha en el camino de Ogún Areré un dios guerrero solitario y andariego, forjador del hierro y de los metales;[72] vaga por el monte y le conoce todos sus secretos. Por eso domina sus misterios como un brujo y se hace dueño de un territorio que para el negro africano representa su Cielo y su Infierno. Como bien observa Mercedes Cros Sandoval "el monte es el Alfa y el Omega de la existencia religiosa del negro (60) y por lo tanto un espacio mitológico donde se ubican todas las encrucijadas y todos los caminos, por tanto les pertenecía a todos.[73]

En esta leyenda se muestra la fuerza telúrica de Ogún en constante acecho de las potencias femeninas; sin embargo, como también es la mujer quien puede traspasar los límites por él impuestos, viola sus códigos y lo domina. Aquí es la diosa Ochún quien logra seducir al dios del monte y del hierro que avergonzado, quita las trampas que hacen del monte inaccesible y finalmente permite "el libre acceso a sus dominios" (54).

"El escamoteo".

Con este patakí cierra el cuarto ciclo. En él se cuenta como Ogún Areré sabía rendir a las mujeres y saciarlas, pero también como las poseía y las golpeaba furiosamente y "jamás mujer alguna pudo vanagloriarse de visitarlo más de una vez"(52). Un día Yemayá Saramaguá apasionada por las leyendas sobre las poco galantes costumbres del

---

72 En Cuba Ogún es el metal que aporta el comienzo de la agricultura, pero es también el misterio maléfico del monte.

73 El monte según la cosmovisión yoruba es un espacio donde conviven la dicha y la desgracia, paciencia e impulso acatamiento y transgresión. "Todo se encuentra en el monte porque la vida empezó allí […] Es como un templo […] allí no se entra sin respeto y compostura […] encierra esencialmente lo que el negro necesita para su magia […] dentro del monte cada árbol, cada mata, cada yerba tiene su dueño […] Árboles y planta juegan un papel importante en la religión y en la vida mística de los negros de Cuba" (Cabrera, *El Monte* 14-16).

dios de los metales se adentra en el monte cantando; llevaba la mitad del cuerpo al descubierto para seducirlo; empero es el suave canto de Yemayá lo que atrae al dios de los metales;[74] éste la acecha, se precipita sobre ella y la viola. Pero la violación brutal del macho no logra saciar a la hembra que le exige la posea otra vez y sólo logra que la repudie y la golpee. Desolada y triste le cuenta a su hermana Ochún lo sucedido y ésta le promete que en la noche se lo llevará para que se sacie a su gusto; armada sólo con un plato de oñí (miel) su baile y su canto se interna en el monte para seducir al temible Ogún Areré. Cuando se encuentran Ogún trata de asirla pero ella se le escurre; se unta su cuerpo de miel y le baila una lúbrica danza que lo enardece y lo desconcierta. La triunfante Ochún, eleva su canción:

Yeyé oñi oh.
¡Oñí abee!...

Y él la sigue como un manso cordero hasta los linderos del bosque donde ella se le entrega. Insatisfecho, la sigue a su ilé, que no es otro que el de Yemayá Saramaguá, quien espera pacientemente. En la noche Ogún no percibe quien es la otra hembra a la que Ochún se lo cede y que la suplanta silenciosamente de la noche al día. Ogún al darse cuenta golpea a Yemayá y se marcha burlado y violado en sus rectos principios.

Este patakí muestra la fuerza telúrica de Ogún, siempre al acecho de las mujeres para violarlas, metáfora de la fuerza del monte aún no dominado pero también atracción en su personificación de macho bárbaro y brutal, capaz de destruir lo que se le acerca. Ogún con su erotismo ciego se acopla a la impetuosidad de las fuerzas femeninas de la naturaleza para de esta manera engendrar vida y movimiento. Al respecto Julia Cuervo

---

74 Para los yorubas la música es el instrumento que abre las puertas a otras dimensiones y es medio de transmutación de una realidad a otra. El canto, dentro de la tradición yoruba es un elemento mágico que predispone el cumplimiento de lo que se solicita.

Hewitt ha planteado:

> Ogún es el héroe que penetra el caos primordial de la tierra pero que fuerte y débil, su fuerza es violada por la debilidad femenina, el agua que roe el metal. Es el dios del hierro, guerrero, impulsivo, insatisfecho desde su primer acto sexual con la tierra, y desde entonces, iracundo por la agresividad de la violación, ha sido dominado por la fertilidad resultante. En Cuba, domesticado por la diosa del amor, Ogún guerrero ha sido relegado a deambular por las esquinas de la ciudad, en los postes de hierro o en los talleres de mecánica (*Aché* 151).

Ochún, la seducción por excelencia, que en Áfica es personificación del ideal femenino y en Cuba es símbolo de la sensualidad y sexualidad criolla es la encargada de domesticar las fuerzas masculinas de la naturaleza simbolizadas en Ogún. La oricha que es también el agua dulce que corroe el metal simbolizado por Ogún con el poder de su delicadeza femenina regada con miel y con ello le regala al mundo vida con la fertilidad resultante.

El último ciclo corresponde a Orúmbila u Orula y contiene sólo dos patakíes.

“El moquenquen[75] de Orúmbila”.

Es el primero de estos patakíes y se refiere a cómo el secretario de Olofi,[76] logra poner fin a la antropofagia sagrada. La historia muestra la imagen de un dios creador acostumbrado a comer carne humana por culpa de su secretario que un día por evitarse una larga caminata le lleva a un niño en una bandeja en lugar de recoger la pieza de carne que le enviaban de la aldea. El dios encuentra deliciosa la carne y a partir de ese día le

---

75 Niño.

76 Principio, causa, origen y por qué de las cosas, Olofi es en la tradición yoruba la personalización del Dios supremo creado a partir de la nada y convertido en el Gran Hacedor del mundo a los orichas, les otorgó poderes para crear el resto de las cosas. Pero entristecido por la imperfección de su creación, se retiró del mundo y desde entonces no intervino en los asuntos terrenales.

exigía al secretario ese tipo de carne. Cuando los padres se niegan a seguir entregando a sus hijos Orúmbila busca la ayuda de Eleguá para encontrar niños; el dios de los caminos y encrucijadas accede a cambio de aguardiente. Eleguá encuentra en el monte el lugar donde se esconden los niños y le lleva uno a Orúmbila; éste resulta ser su hijo. Cuando Orúmbila se encuentra ante Olofi le pide que desista de comer carne humana; pero Olofi, después de cuatro días en ayuno le exige a Orúmbila que le sirva a su propio hijo. Esta intransigencia cruel de Olofi ante el dolor de un padre, resulta en un bienestar colectivo ya que Orúmbila pierde a su hijo pero logra la promesa de Olofi de nunca más comer carne humana.[77]

"Orúmbila y la Icú".

Es un patakí que trata de la victoria del viejo Orúmbila sobre la muerte.[78] En este

---

77 Este patakí tal vez sea un vestigio llegado a Cuba de alguna explicación mitológica de la eliminación de los sacrificios humanos que pudieron haber existido en tierras yorubas en tiempos remotos. Fernando Ortiz hace destacar que "El moquenquen de Orúmbila" explica el paso de los ritos homofágicos y merece la atención de Frazer (Lachatañeré, *¡Oh, mío* XXXIV).

78 Icú o Ikú es en sí la muerte misma, la que por mandato de Olofin viene a buscar a aquellos que se les ha acabado el tiempo en la tierra, para que luego Olodumare decida el destino de ellos. Viste de negro, ceniza o marrón oscuro. Perdió su duelo con Orula, por eso debe respetar a sus hijos y llevarlos solo cuando Olofi lo marque. No posee culto particular. No se le inmola ni se le realizan otro tipo de ofrendas. Un patakí del ordún Oyekun-melli dice, que en una etapa los seres humanos eran recogidos por Icú para llevarlos al cielo antes de su tiempo predestinado. Los orichas también tenían miedo y estaban molestos hasta el momento que llegó Orula. Un día en que Icú no se dio cuenta Orula fue y consiguió el martillo de la muerte; como Icú notó que había desaparecido su herramienta debilitado fue furiosamente a la casa de Orula y le mando que le devolviera el martillo, pero Orula rechazo lo dicho y le dijo: "No, tú fuiste seleccionado por Olodumare para llevar los seres humanos a su tiempo vencido, pero tú has dejado morir a los seres humanos cuando tu deseas". A lo que Icú contesto: "Si ellos no mueren muere la tierra". Pero Orula le respondió: "tú no tienes ningún derecho, de tomar a los seres humanos antes de su tiempo". Después de larga reflexión, Orula reconoció la lógica por

cuento una madre consultó Orúmbila y le dijo que la muerte rondaba su casa porque tenía a su hijo muy enfermo. Orúmbila la manda al monte por cuatro canastas de quimbombó que él riega en el suelo; después le marca la frente al niño con una cruz de yeso y se sienta en un rincón en la oscuridad a esperar la llegada de la muerte. Cuando ésta llega, resbala y cae estrepitosamente al suelo; Orúmbila sale de su escondite y la golpea hasta que buscando refugio la Icú se mete dentro de una botella a la que el viejo le ajusta un tapón. Orúmbila vuelve a castigarla con más brío mientras le dice:

> -¡Icú, ahora estás a mi albedrío!
> Esta responde
> - Sácame de esta humillación y aceptaré sumisa tus condiciones (74).

El viejo la lleva ante el niño y le muestra la señal en la frente; todo el que la tuviera estaba bajo su protección y debía respetarla. Icú lo acepta. Si la sabiduría de Orúmbila no hubiese triunfado sobre la Icú, arrebatándole de sus manos al niño enfermo y estableciendo el pacto con la muerte, Yewa[79] sería la reina del caos escatológico con muchos más súbditos que el propio dios creador Olofi.

En este cuento el mito se hace presente en la práctica religiosa de la regla de Ocha-Ifá ya que el mismo se ve reflejado en el collar y el Ilde de Orula que muchos de sus practicantes usan. Ambos atributos significan el pacto que hizo Orula con la muerte para que no tocara a sus hijos sino cuando él dictaminara que su destino en la tierra había

---

lo cual Icú le dijo: "Si los seres humanos nunca mueren, morirá la tierra, porque la tierra no sería capaz de alimentarlos a todos". Con lo cual Orula convino con Icú en la siguiente condición: "Te devuelvo tu martillo pero debes de jurar que jamás te vas a llevar a mis hijos antes de su tiempo vencido". "Mis hijos llevarán mi Ildé sagrado en la mano izquierda". Así fue cerrado el pacto entre Icú y Orula, de que todos los hijos de Orula no serían llevado antes de su tiempo.

79 En la mitología yoruba Yewa o Yeguá es la reina de los muertos quien junto a Icú o Ikú (la muerte) ocupa el lado opuesto al dios de la creación . Ver: Natalia Bolivar. *Los orichas en Cuba* (136-138).

terminado. Por ello, cuando a un practicante se le rompe el ildé o idé (manilla) o el ileke (collar) de Orula, se debe llamar inmediatamente a su padrino en Ifá, pues está en peligro de muerte. Todos los iniciados en Ifá tienen puesto el ildé en la mano izquierda.

También el patakí hace referencia a la supersticiosa creencia de que la Icú sale por las noches, decide quién morirá y se refugia en botellas vacías. Por eso no deben dejarse las botellas destapadas en la habitación donde hay un enfermo. Además este patakí está relacionado con el ordún o letra Ofun melli[80] (purificación-trascendencia), que en unas de sus prohibiciones hace referencia a que si hay agujeros o botellas vacías en la casa deben de taparse, porque la muerte está dentro de la casa.

"Orisaoco".[81]

Es el primer patakí individual de *¡Oh mío, Yemayá!* y está dedicado a Yemayá. En esta narración se cuentan las peripecias que Yemayá debe realizar para lograr que Obatalá le entregue los tambores que tanto desea Changó, su hijo de crianza producto de un desliz de la propia Obatalá. Yemayá se vale de Orisaoco,[82] joven casto a quien

---

80 Ofún en Cuba es un signo del dilogún (nueve caracoles vueltos hacia abajo) que presagia la proximidad de la muerte y la hostilidad de Eledá pero, al mismo tiempo, presagia dinero (Cabrera, Lydia, *Vocabulario* 238).

81 En junio de 1936 Lachatañeré había publicado en la revista *Polémica*, año II, no. 4 otra versión más extensa del mismo tema con el cuento afrocubano "La caída del casto Orisaoco" (Lachatañeré, *El sistema* 368-373).

82 Orisaoco u Orichaoco representa la tierra y en la vida el trabajo agrícola y los cultivos. Está relacionado directamente con la agricultura y el campo. Protector de la labranza y los arados. Da fortaleza a la vida porque proporciona los medios de sostén de la misma dando los alimentos necesarios para vivir. Está fuertemente relacionado a Ogún y a Olokun. Es considerado el árbitro de las disputas, especialmente entre las mujeres, aunque a menudo es el juez de las disputas entre los orichas. Es un trabajador afanoso y guardador de secretos, se dice que sus testículos cuelgan hasta el suelo, por su férrea

Obatalá había contratado precisamente por su honestidad y castidad; creyó que era el más indicado para guardar el secreto de cómo cultivar los ñames en sus tierras.

Yemayá seduce a Orisaoco y despierta el hombre que había en él; dueña de las maniobras del mozo lo acompaña en su faenas vertiendo en los surcos *aguardó* (granos de maíz). A la hora de recoger la cosecha el joven vio que estaba destruida. Orisaoco increpa a Yemayá que se hace la ofendida y lo abandona. Esta situación hace que el joven se interne en el monte "llevando acuesta el caro precio que la omordé puso al hallazgo de su hombría" (61). Yemayá decide, en aquellos precarios momentos para Obatalá, pedirle los tambores para Changó; ella se niega y de regreso a su ilé, insta a Changó a que le lleve de regalo algunos ñames de su cosecha. Obatalá se lo agradece y le entrega los tambores por seis días para que se divierta. Pero cuando se cumple el plazo la astuta Yemayá le devuelve a Obatalá los tambores untados de orí (sebo) y ella tan escrupulosa, los arroja al suelo y le dice que se los lleve. Así Changó se hizo dueño de los tambores.

El patakí explica a través de la fantástica historia del joven oricha Orisaoco una nueva versión del mito de cómo Changó se hizo dueño de los tambores.[83] Esta relación

---

castidad. Es el que provee de alimentos al mundo, por ser la tierra misma. Asegura la prosperidad de las cosechas, sus mensajeras son las abejas y representa la prosperidad y la fecundidad, por eso las mujeres estériles recurren a él. Forma una importante trilogía con Oke y Ogué, responsables de las cosechas, las lluvias, el fuego interno capaz de partir la tierra y los animales. Tiene dos personalidades, de día representa al hombre puro y perfecto, de noche se disfraza de Ikú (la muerte). Recibe los cadáveres que le entrega Yewá y los que le envía Oyá a través de Babalu Ayé. Vive también en los tejados. Su nombre proviene del yorubá *Òrìsá Okò* (Oricha del labrado). No se recibe como oricha tutelar en tal caso se hace Yemayá con Oro para Orisaoco. .Su color es el rojo y blanco. Su número es el 7 y sus múltiplos Ver: Natalia Bolivar, *Los orichas* (152-154).

83 En otra versión del mito Changó era el primer awó (adivino) cambió el aché de la adivinación con Orúmbila u Orula por el de la danza y los tambores batá. Orula tomó el tablero de la adivinación donde se describen los 256 ordunes y Changó tomó el tambor.

de Changó con los tambores batá[84] explica dentro del propio ritual la importancia de este oricha ya que Changó es el gran testigo de las consagraciones que se realizan en Ocha e Ifá. Sin sus tambores no puede haber comunicación con los oricha y por ello es él quien posee la mayor influencia en el desarrollo de la religión yoruba. Muchos religiosos dicen que es el dueño de la religión; tienen razón porque no se puede realizar ningún ceremonial sin su presencia.[85]

---

84 Son tres tambores de carácter religioso, usados en las ceremonias de los cultos que en Cuba practican los lucumíes o yorubas y sus descendientes criollos. Según el diccionario yoruba de Oxford, batá es un tambor usado por los fieles de Changó y de Egungun. La orquesta lucumí o es la de los batá o la de los ágbe. Posiblemente batá procede de los fonemas onomatopéyicos "ba", suave y "ta", duro. Los tres tambores de la liturgia yoruba reciben propiamente el nombre de "aña" o "añá" y el nombre profano de ilú. Aña es la potencia sobrenatural de los batá, que los defiende, truena y pelea contra sus enemigos. Aña es un objeto misterioso con potencia sacromágica que se introduce en las cerradas cajas resonantes de los tambores batá, cuando son construidos y consagrados. El secreto de los batá es precisamente lo que se dice áña. Ilú áña o batá áña es el tambor cuando está "jurado". Aña es el "resguardo", "hechizo", "fetiche", o magia que los consagra. Cada áña o lú de los batá, tiene, además, un nombre especifico. El tambor más pequeño se denomina Kónkolo, Okónkolo, y generalmente también Omelé. El tambor mediano, o segundo por su tamaño, se conoce por Itótele u Omeló Enkó. El tambor batá de mayor tamaño se llama Iyá. Iyá, madre, Ilú Iyá. es la madre de los tambores. Las membranas de los batás son de piel de cabro o de venado. Cada tambor tiene dos bocas (enú) tapadas con cuero (auó). Específicamente, el auó grande se denomina enú, que en yoruba quiere decir "boca"...; y el auó pequeño se llama chachá. voz onomatopéyica que en el vernáculo criollo se traduce libremente por "culata". Chachá no es sinónimo de cuero o membrana de ilú. En la orquesta de batá, el iyá ocupa el centro, el omelé se pone invariablemente al lado derecho del iyá y el itótele a su costado izquierdo, aun cuando el Kpuátaki sea zurdo y toque el chachá con la derecha. Los batá jamás se tañen después de puesto el sol. Lo dice un canto lucumí: "Orú dié aña ko ofé soró" (Noche, poco aña, no quiere hablar). Los tambores al ser "jurados" con jerarquía sacerdotal, adquieren un nombre como los olochas y los babalaos. Okilákpa, Brazo Fuerte. Omó Ológun, Hijo del Amo de la Magia. E Meta Lókan, Tres en uno. Obanilú, Rey del tambor. Eruáña, Esclavo de Aña. Otobike, Omó gugú, Yóboyobo, etc. Ver Fernado Ortiz. *Los tambores batá*.

85 La relación del oricha del fuego con los tambores se debe a su gran condición de bailarín y a su gusto por las fiestas. Cuando el oricha baja en un güemilere, se puede observar la riqueza creativa que poseen los bailes que efectúa, igualmente esto se puede ver cuando sus hijos o sus devotos bailan.

“Astucia”.

Es el segundo patakí individual de la colección y está dedicado a Ogún Areré. En él se puede observar una de las características más pronunciadas de este oricha guerrero astuto y violento, símbolo de la fuerza primitiva y de la energía terrestre.

Un día Ogún cansado de guerrear con Changó va y le propone al dios del trueno una tregua que éste acepta; entablan una apuesta para entretenerse pero siempre arriesgando algo: el vencedor ganaría la fortuna del otro. Changó le pregunta por el juego y Ogún le responde: Vayamos a la orilla del mar y veremos quién es más diestro recogiendo caracoles. Changó, que espera ganar por saberse más diestro, acepta y se dispone a ir a la playa para encontrarse con Ogún. Pero el dios de los metales que astutamente le había alquilado a Oyá a la Icú por seis sacos de monedas gana la apuesta. Atemorizado Changó huye al verla sin haber recogido suficientes caracoles. Por ello debe entregarle a Ogún todo su caudal.

Hasta este patakí Changó había logrado con sus encantos conseguir y ganarlo todo, hasta tomarle a Ogún sus mujeres. Para la mayoría de los miembros del culto, él es sin duda, un protegido de la fortuna: siempre gana, sin hacer méritos para ello, pues con su mezcla de imperfecciones y virtudes humanas (mentiroso, mujeriego, pendenciero, jactancioso y jugador pero también valiente, trabajador y buen amigo), es una de las deidades más populares tanto en África como en Cuba. En contraposición la imagen que hemos percibido hasta ahora de Ogún es sobre todo la de un ser irascible y violento. Sin embargo, para muchos practicantes, este oricha es una figura que representa la rectitud y el trabajo. Ogún es prueba de que el espíritu de lucha puede asegurar también algunas realizaciones, aunque no siempre garanticen el éxito y no lleven al poder ni a la felicidad.

En este patakí, sin embargo los elementos que caracterizan al mítico personaje de Changó son incompatibles a su persona y están en franco conflicto con el aglomerado compuesto por la codicia, la astucia y el desperdicio de energías encarnados por el dios. A la inversa, se aprecia de hecho, un horizonte ético reconocido para Ogún donde ciertas nociones de lo correcto y de lo incorrecto, de lo justo y de lo injusto, como valores sociales, están presentes y sirven para vengarlo al entregar en la figura de este Ogún ganador una imagen que lo redime ante su contrario. Esto ocurre si tomamos en cuenta también que en el pensamiento africano la astucia es una virtud y hasta este momento Changó le había ganado con una astucia sin escrúpulos.

"Ochosi de Mata".

Es el último de los patakí del libro y da cuenta de las peripecias de Ochosi,[86] el mejor de los cazadores, para buscar una codorniz que Olofi ha perdido y al entregársela recibe del Supremo el título de rey de los cazadores. Rechaza el título cuando encuentra a

---

86 Es uno de los primero orichas que recibe cualquier individuo. Es el dios cazador por excelencia. Se relaciona con la cárcel, la justicia y con los perseguidos. Es el pensamiento que es capaz de trasladarse a cualquier sitio o a cualquier tiempo y capturar o coger algo. Está simbolizado por las armas a partir del arco y la flecha y está relacionado especialmente con Ogún. Se le considera mago y brujo. Su nombre proviene del yoruba *Osóssí* (*Osó*: brujo *Sísé*: hacer trabajo *Sí*: para), literalmente "El que trabaja con brujería". Ochosi vive con Ogún, salvo que se asiente o cuando recibe la mano de caracoles y su eleke por Itá. Dueño del monte y de la caza, su otá (piedra) se recoge allí. Se le nombra al invocarlo por *Ochosi Ode Mata*. En Cuba este oricha en tiempos de la esclavitud se vio como el dios que ayudaba a los cimarrones después se le ha visto como el patrón de los presos. En Cuba, esta entidad (santo entre los criollos blancos y negros) cobra verdadera relevancia porque cuando un negro esclavo se escapaba de cimarrón invocaba el espíritu de Ochosi para burlar la persecución. Con el paso del tiempo se le empezó a invocar protección, y se asimiló a su figura toda causa justa. Hoy su símbolo (una flecha y un arco de hierro) es tan popular entre los cubanos que se usa en cadenas alrededor del cuello para que los libre de las injusticias. Ver: Natalia Bolivar. *Los orichas en Cuba* (59-62).

su madre muerta con su propia flecha por una maldición que le dirige a quien hubiera robado la codorniz destinada a Olofi. Arquetípicamente guerrero como Ogún y Changó, Ochosi, está destinado a matar a su propia madre; es decir, como todo cazador, el dueño de la caza mata al mismo monte que lo engendra y que lo nutre (Cuervo Hewitt, Aché 152). Ochosi, al ver que su poder divino ocasiona la muerte de su madre "resolvió no hacer uso del poder otorgado por Olofi, al no ser que fuera para mancillarlo. (69)

Lachatañeré recrea en esta historia un viejo patakí en el cual Ochosi mata a su madre como castigo del dios supremo por su soberbia:

> […] en una ocasión cazó dos pájaros para venderlos a Orula y los dejó guardados en un rincón. Su madre, sin que Ochosi lo supiese, le ocultó uno. Al descubrir el hurto, enfurecido dijo: *To alacán*, que mi flecha mate a la persona que se robó mi pájaro. Y lanzó al aire una flecha que voló por los aires, dio vueltas por toda la plaza y se clavó en el corazón de su madre (Castellanos *Cultura afrocubana* 3, 37).

Este patakí trata directamente el sistema adivinatorio al referirse a la letra u ordún[87] llamada Ellioco o Eyioco (flecha entre hermanos)[88] por la que hablan Eleguá, Argayú,

---

87 Cada letra de los dos sistemas adivinatorios puede estar ilustrada por uno o varios patakí; generalmente, cuando un creyente "se registra" se narran estas historias esclarecedoras que ponen de manifiesto la sabiduría y seriedad con que se abordan los problemas vitales de una persona en la Regla de Ocha. Por esta razón y a pesar de pertenecer a la tradición oral cubana, la mayoría permanece invariable; otros, o bien han incorporado nuevos principios al calor de las nuevas relaciones que se establecen en nuestra sociedad, o bien nuestra realidad está presente en ellos de forma explícita, sobre todo cuando estas leyendas son objeto de prácticas literarias, desprendiéndose de los valores religiosos tradicionales para ser abordados desde el punto de vista artístico." (Fernández y Porras 120).

88 De las doce combinaciones o "letras" que es posible obtener al lanzar sobre una estera los 16 caracoles del dilogún. Si uno cae boca abajo y 15 boca arriba es Ocanasorde; si dos boca abajo, Ellioco; si tres Ogundá; si cuatro Iyorosún; 5 es Oché; 6 es Obara; 7 es Odí; 8 es Eyeúnle; 9 es Osá 10 es Ofún; 11 es Ojuáni y 12 Eyilá. Más de esto es letra compleja y sólo lo puede leer el babalao. Libreta de Santería de Juan Bautista Silveira Mordoche. Para más información ver Andrés R. Rogers. *Los caracoles, historias de sus letras.*

Obatalá y los muertos. En el signo 2-8 (Ellioco-Elleunlé) se hace referencia a un refrán que dice “por hacer justicia mató a su madre”, del cual se desprende una prohibición en la religión que dice que siempre que alguien tenga problemas con la justicia, no se podrá hacer un trabajo (remedio) con Ochosi delante de su madre.

En verdad Lachatañeré en esta colección no se limitó a volcar los mitos en las páginas de un libro como quien coloca en las vitrinas de un museo una pieza arqueológica de gran valor. Se sirvió de esos mitos para hacer ficción folclórica de sus esencias y a través de ellos, desde un firme soporte de universalidad intemporal, se comunica con los lectores y entabla un diálogo contemporáneo acerca de un tema tan antiguo como el amor (Márquez s.p).

Lachatañeré como un verdadero griot[89] narró las historias mitológicas que recibió

---

89 La presencia del lenguaje oral es determinante en las culturas africanas, en las que los griots son los responsables de promover y dar continuidad al papel de la oralidad como fuente divulgadora de la cultura y la historia.. El trabajo de los griots es el de transmitir a las nuevas generaciones los conocimientos alcanzados a través del tiempo, los eventos y los lugares frecuentados, manteniéndose fiel a las raíces de su pueblo de manera de preservar la memoria y las tradiciones culturales de sus antepasados. Esta especie de juglar canta y transmite la historia de su pueblo y gracias a él se conoce parte de la historia de las diferentes culturas del Oeste de África. El griot como comunicador tradicional, es considerado el depositario de la tradición oral. Ellos son especialistas en la historia de su país, en la genealogía de sus reyes, en el arte de la oratoria y en la práctica musical. Son apreciados por el pueblo porque son personas especiales. Al griot se le aprecia, se le respeta y se le escucha porque en África la palabra como el que la dice tienen mucha importancia. Por eso cuando alguien habla hay que escuchar porque siempre se aprende del que habla. Como se apreció en el primer capítulo para el africano el individuo en sí mismo no tiene sentido si no es en común-unión con los demás, ya que es la comunidad el centro de la vida y la vida el centro de la comunidad. En África cuando una familia recibe a un visitante todos los miembros de ella se sienta alrededor y espera a que el visitante hable. No importa que haya un tiempo de silencio, el silencio también es diálogo. Entonces el visitante habla mientras la gente escucha atentamente, observando cada gesto y bebiendo con interés las palabras del que habla. Nadie interrumpe, todo el mundo escucha. Por eso para el africano el griot es ese ser que habla con autoridad y la gente lo respeta no porque cuente muchas historias, sino porque el

de sus viejos informantes, a quienes convidó a decirlas en voz alta como tantas veces se contaron en África y han seguido contándose en Cuba.

4. Poesía y mito.

En la formación de estas piezas poéticas de la mitología lucumí Lachatañeré usa de manera comparativa los mitos retenidos por la memoria colectiva de los practicantes de la Regla de Ocha-Ifá. Gracias a su forma de coleccionar las historias y a la riqueza de la cultura lucumí, la belleza de sus mitos y la nada desdeñable sabiduría que se desprende de su concepción filosófica del universo, llegan a nuestra contemporaneidad insertados en un mundo mágico-religioso, donde el mito juega su papel fundamental. Por eso el manejo del mito en todos estos cuentos es evidente y nos hace meditar sobre la forma en que el mismo es un modelo que debe ser reproducido; al mismo tiempo, su ubicación está siempre situada en un tiempo cronológicamente muy distante de la realidad circundante del narrador. Este hecho hace que el mito se convierta en la piedra angular de todas las explicaciones posibles del orden social, porque permite que se asuma que toda explicación del propio mito sea dada en la medida en que el oyente inquisidor del cuento sea gobernado por las conclusiones expuestas en la narración (Cordiés, *Oh mío Yemayá* 111).

Estos mitos seleccionados por Lachatañeré mantienen su condición de ser historias de orichas que guían los actos cotidianos de la comunidad santera. Por lo tanto son mensajes para iniciados por ser respuestas aplicadas a cualquier tipo de problema que

---

pueblo lo considera un sabio que dice la verdad. “La hora del griot” conferencia del griot senegalés radicado en Brasil Ibrahima Gaye (21 de marzo de 2007).

pueda tener algún miembro de esa comunidad. Por ello los patakíes[90] seleccionados por Lachatañeré confieren identidad a la comunidad de creyentes por ser ellos mismos parte integral del complejo sistema adivinatorio de la Santería.[91]

Como he tratado de destacar, los patakíes recreados por Lachatañeré mantienen su contenido simbólico aunque cambien o se destaque sólo uno de los episodios que se refieren a la historia narrada, en ningún momento el compilador trata de atentar contra la estructura interna del mito contado. Lachtañeré no intenta esconder la visión a veces contradictoria de un oricha (ellos exhiben virtudes y crueldades por igual) sino que muestra la dialéctica existente entre transculturación y resistencia cultural, o el trasfondo humano característico de los dioses del panteón yoruba. Para Lachatañeré la santería, más allá de prejuicios y exclusiones, es vista como el sistema religioso de los afrocubanos con sus ritos y liturgias con características locales cuyo elemento esencial responde a la adoración del santo (Lachatañeré, *Manual* 98).

---

90 Todos los patakíes son la aplicación y resolución de un problema que es dicho como ejemplo y recetado al individuo que ha ido al agorero por ayuda. El texto es en sí un portador de sentido. En estas manifestaciones discursivas, los rituales, los orichas, así como otros discursos a considerar, establecen nuevas relaciones en función de un texto particular. Entender cómo un individuo se relaciona con un oricha y viceversa es comprender el discurso de la Regla de Ocha-Ifá y a su vez es encontrar sentido a una relación con la concepción misma de la existencia. Entender el mundo y las relaciones dentro de la Regla de Ocha-Ifá es creer en un mundo singular, donde el ritual, la adoración y respeto por las deidades establece el inicio y desarrollo del proceso y por obligación, la construcción de sus metatextos.

91 La adivinación por medio de la lectura de los caracoles es de gran importancia en la santería donde los caracoles juegan el papel de ser voceros de los orichas. Durante la consulta, cada caída de los caracoles se interpreta por un proverbio que le corresponde. De esta manera iyalochas, babalochas o babalaos descubren la situación del consultante y a veces le mandan un contra conjuro, un *ebo* o un talismán protector para remediarlo y/o curarlo. Otros métodos aplicados son la lectura del tablero de Ifá por el babalao, ya que estos ayudan a determinar todos los aspectos importantes de la vida de una persona. Para mayor información ver el capítulo dos donde se hace un estudio pormenorizado de estos sistemas adivinatorios y sobre la importancia del patakí en los mismos.

El tema de la oralidad, del diálogo entre lo oral y lo escrito, subyace en el discurso de sus narraciones, si bien el sistema que ambos conforman no es abordado por Lachtañeré en su totalidad. Su interés analítico en esta ocasión se circunscribe a una de las caras de la moneda, la trascripción literaria de lo oído a sus informantes. Sin embargo, por medio de estos textos, logró añadir a su vocación de etnógrafo e investigador la de literato al destacar en las historias contadas el don que tiene la poesía creada en las propias leyendas yorubas. Lachatañeré de esa manera pudo destacar el valor estético de aquella interpretación del mundo, a la vez que mostró la validez de la cultura cubana de origen africano.

Por lo tanto el gran aporte de Rómulo Lachatañeré radica en haber podido estimular con estos relatos a otros en el estudio de lo negro por medio de una escritura que abría directamente las puertas al mundo mágico religioso venido de África ya criollizado en la Isla sin haberle quitado a las historias contadas la espontánea voz de sus informantes. Hecho que hace a Lachatañeré no sólo un continuador de la oralidad africana en Cuba, sino alguien que logra cambiar con la escritura de los cuentos recogidos en *¡Oh, mio Yemayá!* la estructura mental de la oralidad haciendo descender las grandes figuras paradigmáticas de los patakíes al mundo ordinario de la cotidianidad, que es el ámbito del cuento y la novela moderna.

Capítulo VI
Lydia Cabrera. *Cuentos negros* de Cuba (1940).

1. Introducción.

Como bien dice Mariela Gutiérrez:

> Mucho se ha escrito sobre la persona de Lydia Cabrera y sobre la africanía de su obra […] y han publicado un sinnúmero de obras críticas sobre la producción etnográfica y el estudio de las creencias religiosas y la medicina de raíces africanas en la Isla de Cuba que son frutos la investigación y la recopilación de esta brillante escritora y etnóloga cubana (*Lydia* 21).

Debido a la gran cantidad de publicaciones que se han dedicado a estudiar los *Cuentos negros de Cuba*[1] de Lydia Cabrera pasaré a analizar sólo aquellas que tiene una relación estrecha con el tema central de este trabajo, porque no siempre se ha logrado establecer la exacta vinculación que algunos de estos cuentos tienen con el mito, la fábula y la adivinación propios del ritual de la Santería o Regla de Ocha-Ifá.

Dentro del proceso de análisis que me ocupa debo señalar que *Los cuentos negros de Cuba* de Lydia Cabrera (1900-1991),[2] publicados en español en 1940, con prólogo de

---

1 Entre otros muchos debo destacar los libros escritos por Mariela Gutiérrez*: Los cuentos negros de Lydia Cabrera: un estudio morfológico*, *Lydia Cabrera: Aproximaciones mítico-simbólicas a su cuentística* y el artículo "La armonía cósmica africana en los cuentos de Lydia Cabrera". El libro de Hilda Perera Soto. *Idapó*: *El sincretismo en los cuentos negros de Lydia Cabrera* y el de Sara Soto. *Magia e historia en los "Cuentos negros", "Por qué", y "Ayapá", de Lydia Cabrera* y de Rosa Valdés Cruz su libro *Lo ancestral africano en la narrativa de Lydia Cabrera* y el artículo "El realismo mágico en los *Cuentos negros* de Lydia Cabrera".

2 Hija de Raimundo Cabrera y hermana de Ramiro, se educó en La Habana. Desde niña se sintió atraída por las leyendas y creencias mágicas de los negros. Fue iniciada en el folclore afrocubano por Fernando Ortiz. En 1913 comenzó a escribir la crónica social de la revista *Cuba y América* bajo el seudónimo de *Nena.* Pasó a residir en París, en donde publicó, traducidos al francés por Francis de Miomandre, sus *Contes nègres de Cuba* (París, Gallimard, 1936), basados en relatos oídos, que constituyen tanto un aporte al conocimiento del folclore negro como una recreación poética. De regreso a Cuba continuó en esta labor que cada vez se fue alejando más de la ficción literaria para derivar

Fernando Ortiz y colofón de la imprenta La Verónica, representan, sin lugar a dudas, un momento de excepción dentro de la época del Negrismo y de la Negritud.[3]

Lydia Cabrera regresa a Cuba desde París en 1938 a donde había ido después de la muerte de su padre. Con su hermana Emma había viajado por España y Francia y allí decide volver a Cuba a hacer "*dinero propio*" para poder regresar a París a estudiar pintura. En efecto regresó a la capital francesa con su madre en 1927 y allí estableció su residencia. En esta ciudad se dedicó a su pasión de aquellos años: la pintura; estudia en *l'École du Louvre* y se gradúa tres años más tarde. En esta institución también siguió cursos en religiones y culturas orientales y fueron estos estudios los que la llevaron a interesarse por las religiones africanas.[4]

---

hacia un estudio de la cultura afro-cubana, en sus aspectos lingüísticos y antropológicos. Fue asesora de la Junta del Instituto Nacional de Cultura bajo la dictadura de Batista. Trabajos suyos fueron publicados en las revistas francesas *Cahiers du Sud, Revue de Paris* y *Les Nouvelles Litteraires,* y en las cubanas *Orígenes, Revista Bimestre Cubana, Lyceum, Lunes de Revolución, Bohemia.* Su segundo libro de ficción *Porqué... cuentos negros de Cuba* también traducido al francés por Francis de Miomandre (París, Gallimard, 1954). En 1955 publicó su recopilación de *Refranes de negros viejos* (La Habana, Eds. CR, 1955). Al triunfo de la Revolución se marchó del país y murió en Miami, exiliada, el 19 de septiembre de 1991. Su amplia bibliografía ha sido recogida espléndidamente por la Dra. Mariela A. Gutiérrez, University of Waterloo, Ontario, Canada. Ver *Lydia Cabrera. Aproximaciones mítico-simbólicas a su cuentística* (215-230).

3 En los estudios etnológicos y en sus cuentos negros el negrismo tomaba un rumbo diferente al de la poesía negrista. Cabrera prefiere afiliarse, en lo documental investigativo, a la senda seguida iniciada Fernando Ortiz.

4 En una entrevista realizada a Lydia Cabrera ella confiesa: "A investigar a los negros me llevaron los estudios que hice en L'Ecole du Louvre sobre al arte y las religiones del Oriente […] un día estudiando la iconografía del Boorobodur, la figura de un bajo relieve se parecía enteramente a una mujer cubana con un cesto de frutas en la cabeza. Y me pregunté: ¿qué hago yo aquí? No sé si esa javanesa de uno de los dos mil bajo relieves del famoso templo con otros recuerdos e imágenes fue lo que despertó mi interés por Cuba: un país inédito para los cubanos". Ver Cristina Guzmán "Diálogo con Lydia Cabrera" (35).

En 1928, durante una visita de dos meses a Cuba, siente una gran inquietud por acercarse a lo negro: había descubierto a Cuba a orillas del Sena (Hiriart, *Lydia* 49). En aquellos momentos comienza a hacer sus primeros contactos con el mundo negro. Varios miembros de ese mundo van a convertirse en los futuros informantes de su obra. Lydia Cabrera comienza a trabajar sin respiro en sus indagaciones sobre lo negro, con una conciencia de la necesidad prevalente de salvar para la posteridad, en una forma humana más que antropológica, la herencia de la civilización africana presente en Cuba. Quizás este paso no hubiera tenido éxito de no haber tenido la ayuda de sus antiguas "tatas", ya negras viejas, las cuales la inician en sus creencias porque la conocen bien, y ponen su confianza en ella sabiendo que ella jamás les ocasionaría mal alguno.[5]

Debido a las efectivas relaciones personales con sus informantes pudo obtener de ellos un caudal de testimonios imposible de conseguir por otros medios. Ciertamente en estos hombres y mujeres negros existía, estaba viva aún, otra Cuba secreta que defendía su integridad y se resistía frente a extraños acercamientos.[6]

Lydia, después de unos meses en Cuba, regresa a París, y comienza a escribir cuentos negros, con el fin de distraer a su amiga, la escritora venezolana Teresa de la Parra (1889-1936), muy enferma de tuberculosis en Suiza. Sus primeros cuentos negros,

---

5 Lydia Cabrera recorrió un vasto y fascinante territorio intelectual: el de la entonces viva espiritualidad de la gente africana llevada a la Isla. "Mundele quiere bundanga", solían decir brujos y santeras lucumíes cuando la inquieta mujer trataba de sondearlos. Y cosa curiosa: ha sido precisamente esta moana mundele (mujer blanca) quien les ha revelado a ellos mismos algunos de sus propios secretos. Ver Tony Évora**. "**El Monte cumple medio siglo" (87).

6 Lydia claramente informa en *El Monte* como Omí-Tomí pasó toda una tarde observándola en silencio para después convencerse de que en sus curiosidades por aquellos "asuntos de negro" no había asomo de desprecio o de apatía; entonces, le dio el visto bueno. Fue ella quien la llevó a ver un "Asiento" (coronación del Santo) junto a Calixta Morales, Oddedei (27).

aún sin publicar, son leídos en tertulias. Aquellos primeros cuentos formarán la colección de *Cuentos negros de Cuba*; algunos aparecen publicados en *Cahiers du Sud*, *Revue de Paris*, y *Les Nouvelles Littéraires*. Francis de Miomandre los leyó entusiasmado y los traduce al francés, y la editoral Gallimard los publica en París, en 1936, bajo el título de *Contes nègres de Cuba.* Cuando apareció la primera edición, Alejo Carpentier escribió:

> Acaba de publicarse en París un gran libro cubano. Un libro maravilloso. Los cuentos negros constituyen una obra única en nuestra literatura. Aportan un acento nuevo. Son de una deslumbradora originalidad. Sitúan la mitología antillana en la categoría de los valores universales (*Lydia Cabrera* 10).[7]

Carpentier, no vacila en llamar "Obra maestra" a estos cuentos por considerar que aportaban un original acento para la literatura cubana. Lydia Cabrera, desde París escuchaba las voces de su Isla. En *Cuentos negros de Cuba* trató de ofrecer historias que explicaran las pasiones de los negros africanos y sus descendientes transculturados; todos ellos recogen, además de los detalles sobre la mitología vinculada a la religión y la magia, valoraciones de ese otro mundo mestizo cubano.

Como es conocido Lydia Cabrera llega a Cuba con una experiencia artística e intelectual que valora de singular manera el mundo africano. Ella vivió el florecer del arte negro en Europa y por aquellos años de vida parisina asistió a tertulias literarias, a exposiciones de arte negro; se pone en contacto con los surrealistas y con el movimiento pictórico de moda: el cubismo (Soto 38). Aquellas ideas traídas desde Europa por

---

7 Bajo este título la revista *Catauro* reprodujo cuatro crónicas de Alejo Carpentier sobre Lydia Cabrera: "Cuentos negros de Lydia Cabrera" aparecido en *Carteles*, La Habana 28(41), Octubre II, 1936 (40); los tres restantes aparecieron en el diario venezolano *El Nacional* durante la década del 50 y con posterioridad en el Volumen 5 de la serie *Letra y Solfa: Mito e Historia.* La Habana: Letras Cubanas, 1997 (59-60, 62-63, 222-223).

Cabrera,[8] se unieron a la de sus cultivadores en la Isla. Su obra, como la de Ortiz, Lachatañeré y Guirao, entre otros, fue parte de la avanzada de los estudios etnológicos y antropológicos del mundo intelectual cubano de la década del 30. Fueron esos los años en los cuales la realidad sociológica nacional trató de expresar la importancia del factor religioso entre los cubanos independientemente de su procedencia.

Lydia Cabrera participaba del gusto de la época: a su regreso a la Habana, le lleva al pueblo cubano un hermoso regalo, sus *Contes nègres de Cuba.* En estos relatos lo negro se presenta como un componente cultural más de lo cubano y la preocupación social evidente en el texto le otorga una expresión propia y universal. A través de las historias Cabrera ofrece una mirada a la subyugada población negra unida a una escritura tocada por la poesía. Así lo comentó María Zambrano:

> El libro de cuentos de Cabrera está "escrito en prosa pero sólo como poesía puede ser entendido"… Son poemas transformados en cuentos y como tal expresión directa de su memoria viajera. Es el mundo de la raza esclava hasta el dintel de nuestros días el que ella libera. Pues ¿cómo el esclavo alcanzará su libertad, sino siendo escuchado y más aún recibiendo la palabra que a veces no tiene la forma que aún le falta o se le fue quedando en el camino de la servidumbre? (26).

Lydia Cabrera, a partir de su regreso definitivo a la patria con una sólida formación y una idea definitiva, trabajó sin respiro en las indagaciones sobre lo negro: "A partir de mi regreso en 1938 comencé mis investigaciones sobre la cultura y religiones negras, investigaciones que he continuado en el transcurso de toda mi vida" (Hiriart, *Vida* 24).[9] Estas pesquisas fueron realizadas con la conciencia de salvar para la posteridad, en

---

8 Según Lydia Cabrera: "desde París sentía ya una gran inquietud por acercarme a lo negro" (Hiriart, *Lydia* 49).

9 Rosario Hiriart reconoce dos líneas en la producción "narrativa" de Cabrera: una, quizás la más difundida, serían los libros de investigación folclórica; la otra, la que llama

una forma humana más que antropológica, la herencia africana de los esclavos negros y sus descendientes en Cuba.

De la misma manera que algunos otros participantes de la moda del negrismo y como parte del arte que, en sus diferentes manifestaciones, comienza a reflejar lo negro, Lydia Cabrera, con la edición en español de *Cuentos negros de Cuba*, reta a la academia a reconsiderar sus posiciones. Este libro extraordinario coincide con su aparición en español en 1940 con la puesta en vigor de una nueva Constitución, y, por lo tanto, fue muy importante para Cuba. Entre las mejoras sociales y políticas que esta Constitución establecía figuraban la prohibición de la discriminación racial y la libertad de cultos. No hay duda de que las demandas de la población de color, la cual había participado en el proceso constitucional, contribuyeron a estas nuevas libertades; igualmente hizo su aporte la popularización de la cultura cubana de origen africano.

2. Estructura de *Cuentos y leyendas negras de Cuba.*

Cuentos negros está dedicado a Teresa de la Parra y consta de veintidós cuentos entrelazados por un gran sentido de conciencia nacional. Podemos considerar estos primeros cuentos y otros publicados por Cabrera posteriormente, como fábulas mito-africanas donde los hombres, los animales y los dioses forman parte de un universo en el cual todos cohabitan y están ligados social y espiritualmente (Gutiérrez, *Aproximaciones* 147).

Estos relatos están unificados por presentar un narrador omnisciente, personajes folclóricos y un estilo popular, y una estructura lógica, donde el elemento primordial será

"los libros de imaginación", es donde están incluidos, entre otros, *Cuentos negros*.

en su generalidad la magia (Soto 55). El libro fue prologado al igual que *¡Oh, mío Yemayá!* de Rómulo Lachtañeré por Fernado Ortiz que escribe en su Prejuicio.

> Este libro es el primero de una mujer habanera, a quien hace años iniciamos en el gusto del folklore afrocubano. Lydia Cabrera fue penetrando el bosque de las leyendas negras de La Habana por simple curiosidad y luego por deleite; al fin fue transcribiéndolas y coleccionándolas. Hoy tiene multitud de ellas… Pero varios de estos cuentos de los negros de Cuba son de una fase africana apenas contaminada por su culturación en el ambiente blanco, aun con los rasgos característicos de su original africanía. Reparando en éstos, alguien quiso interpretarlos aludiendo a la "profunda inmoralidad", a la "ausencia de intención didáctica", a la "ignorancia de distinguir el bien del mal", a una "facultad extraordinaria de olvido"… Pero estas visiones no son sino las perspectivas que arrancan, involuntariamente, desde un ángulo prejuicioso, el del blanco, quien enjuicia al prójimo negro desde su propia moralidad y sus reacciones, aquéllas que su blanca civilización le señala y que él define como la moralidad y la justicia. Para nosotros sería preferible —influjo etnográfico y evolucionista—, observar no la falta de moralidad sino una moralidad distinta y unas valoraciones sociales diversas, impuestas a la conciencia de los negros africanos por sus circunstancias, diferentes de las de los blancos, tocante a sus condiciones económicas, políticas y culturales, así en la estable y ancestral sociedad de su oriundez como en ésta, americana, advenediza y transitoria…(7-8).

Dentro del campo literario de la época, el prólogo de Fernando Ortiz refleja una situación que dista mucho de la emoción crítica con que Carpentier recibió el texto: "una obra única en nuestra literatura". Como se ha destacado anteriormente, el entusiasmo crítico de Carpentier no fue común entre los literatos cubanos de la época. Por ello Ortiz polemiza con los comentarios negativos sobre el libro advirtiendo que estas visiones no son sino las perspectivas que arrancan, involuntariamente, desde un ángulo prejuicioso. Conviene recordar la retórica que despreciaba a los pueblos africanos, americanos o asiáticos por su "primitivismo" contribuyó en gran manera a rebajar el valor de todas sus manifestaciones artísticas incluyendo la literatura.[10]

---

10 Se trata, en definitiva, del fundamento del pensamiento colonial y de la colonización del discurso. La veneración de los bienes propios entraña el rechazo y el desprecio del Otro. Así, la oposición entre colonizadores y colonizados y las relaciones jerárquicas

La década de los años 30 en Cuba recogió uno de los momentos más intensos del debate nacional sobre la identidad y de las expresiones literarias que lo acompañaron.[11] En muchas de las recepciones críticas de aquellas obras se escondió un intento por desconocer o hacer invisibles las realidades sociales que encarnan en dichos textos los juicios críticos de sus autores (Zurbano 113).[12]

Desde 1930 cuando se inició en Cuba una valoración más desprejuiciada y estereotipada por parte de intelectuales, poetas, artistas, blancos y negros influenciados por el creciente nacionalismo cubano y por el nuevo interés por el arte africano que tenía lugar en Harlem y París comenzaron a buscar las raíces africanas en la cubanidad. Todavía Ortiz en 1940 en el prólogo de *Cuentos negros de Cuba*, destaca ese ángulo prejuicioso con que tuvo que enfrentarse esta colección de cuentos. Por ello se puede afirmar que dicha colección de cuentos, publicada doce años después de haberse iniciado el movimiento negrista en Cuba por Ramón Guirao con su "Bailadora de rumba" en el Suplemento literario del *Diario de la Marina* (1928), todavía es punto de partida para la

---

entre ellos resultó inevitable. La teoría poscolonial ha puesto de manifiesto los límites de la noción de cultura tal como la entendían las naciones imperialistas. Para una ampliación del tema ver H. Bhabha. *The location of cultura* (172).

11 La poesía negrista cubana de esos años permite apreciar que todos los elementos en su proceso de producción contienen características provenientes de dos sistemas socioculturales: el de los sectores hegemónicos de la clase media y el de los sectores afrocubanos representados en la poesía. Los elementos de la poesía que provienen del discurso racista de la cultura racista contradicen la imagen de la poesía afrocubanista como reflejo de un proceso armónico de integración de un proceso socio-cultural en Cuba y ponen de relieve los conflictos raciales que dividían la nación. Ver Miguel Arnedo-Gómez. "El concepto de las literaturas heterogéneas de Antonio Cornejo Polar y la poesía negrista cubana de los 1930" (99).

12 Solo valiosas excepciones supieron ver, por ejemplo, cómo la llamada poesía negrista planteaba equívocas interrogantes y evasivas respuestas a la sociedad cubana. Ver Carlos Rafael Rodríguez, "Aforo de la poesía negra" (4).

aproximación estética al mundo negro en el cual el mito y la fantasía convergen con elementos definidores de lo humano (Sánchez Reinaldo 144). Más adelante en el mismo prólogo Ortiz señala:

> Este libro es una importante contribución a la literatura folclórica cubana. Que es blanquinegra, a pesar de las actitudes negativas adoptadas a menudo por ignorancia. [...] son muchos en Cuba los negativistas; pero la verdadera cultura y el positivo progreso están en las afirmaciones de las realidades y no en los reniegos. Todo pueblo que se niega a sí mismo está en trance de suicidio. Lo dice un proverbio afrocubano: "Chivo que rompe tambó, con su pellejo paga" (10).

La palabras anteriores de Fernando Ortiz pasaron a ser una especie de "versión oficial" de la identidad cultural de la nación encarnada en el mestizaje, y de hecho reflejan un consenso asumido hasta nuestros días, primero, por haber sido dichas por quien se ha considerado "el padre de la antropología cubana" y luego, por resultar en extremo conciliadoras.

En *Cuentos negros* Lydia Cabrera transcribe y colecciona por puro deleite un conjunto de narraciones que se encuentran entre la realidad y el sueño, cuentos que aunque están marcados por la fantasía no son únicamente religiosos. Muy bien expone Fernando Ortiz en su prólogo que ellos nacen de "una colaboración, la del folclore negro con su traductora blanca" (8). Lydia Cabrera los transcribe llenos de criollismo al trasladar el africanismo de los mismos a un negrismo americano con su propia filosofía y con su misma fantasía. De esta forma nos lleva de la mano al trasfondo surrealista de su apretado machaconamiento negrista (Gordo-Guarinos 25).

La mayoría de los cuentos son fábulas de animales; en los cuentos que tienen personajes humanos la mitología se presenta en forma secundaria. El libro es un rico aporte a la literatura popular cubana que es blanquinegra pese a las actitudes negativas que suelen adoptarse por ignorancia o por una vanidad tan absurda como ridícula. Pues

como dice Rosario Hiriart en “Lydia Cabrera: vida hecha amor y arte”:

> Son narraciones que reflejan la naturaleza cubana, seres, animales y plantas. Criaturas a veces extrañas, personajes mitológicos, presentados siempre con un humor inocente, pícaro irónico –el humor de Lydia. Piececitas llenas de profundidad que la autora supo engarzar dentro de la fascinación de los mitos primitivos (50).

Como bien señala Jorge Castellanos, algunos de los cuentos de Cabrera son versiones retocadas de patakíes o kutuguangos (mitos lucumíes o congos) que extrae de la tradición oral como lo hizo Rómulo Lachatañeré con los patakíes yorubas; otros son versiones modificadas de tales mitos fusionados en uno sólo; otros son los reelaborados sustancialmente por la autora. Sin embargo, la gran mayoría de los relatos son producto de su rica imaginación, vertidos a los moldes típicos de la narrativa popular cubana de origen africano (*Pioneros* 188-189).[13]

3. El mito, la fábula y la adivinación en *Cuentos negros de Cuba.*

“Bregantino Bregantín”.

---

13 Lydia Cabrera se ciñe en su producción cuentística a los patrones populares narrativos africanos; sobre todo, en patakíes lucumíes o kutuguangos congos de una manera más o menos fiel, pero en *Cuentos negros* predominan las fábulas y los relatos de seres humanos en relación con los dioses o los de seres humanos confrontados con alguna ocurrencia de tipo mágico. Hilda Perera señala al respecto: “en líneas generales Lydia Cabrera se ciñe a las clasificaciones de relatos africanos hecha por Herkovits y Bascom: 1) Historias de la creación, 2) Historias de los dioses, 3) Fábulas o parábolas, 4) Relatos de seres humanos (77-78). Por su parte, Mariela E. Gutiérrez los ubica según el canon estructuralista a la temática del cuento maravilloso, dentro de la cual la mayoría de sus relatos corresponden a las categorías 1 y 4 establecidas por Vladimir Propp en su *Morfología del cuento (*19). Por eso los considera “fábulas mito-africanas o de esencia africana con un fondo mítico en las cuales los hombres, animales y los dioses, forman parte de un universo en el cual todos cohabitan y en los que existe una interdependencia social y espiritual” (*Lydia*, 147).

Es el primero de los cuentos que integra la colección y nos adentra a un mundo secreto en estrecha relación con el tema de esta investigación. En él aparece la concepción de la armonía cósmica dentro de la mitología africana, principalmente la yoruba y la bantú. Para ello su autora "centra su núcleo narrativo en un toro-hombre que aniquila a todos los hombres de su mundo para tener un predominio sexual asegurado sobre las mujeres" (Perera 79).

El cuento está situado en un espacio temporal mítico "un día de verano de un año que no se sabe"[14] (11), enraizado en ese tiempo que está más allá de la historia y es el único desde el cual se puede hablar del mito. Tres historias fundamentales ordenan el cuerpo narrativo: la que cuenta la historia de Dingandingá, la que fija la realidad de Sanune y la que descubre a Bregantino Bregantín. La primera es "simpática, muy detallada, muy burlona, pero en realidad, es el antecedente de una tragedia" (Figueroa, 92). Comienza en Cocozumba (nombre síntesis de dos palabras cubanas coco y zumba) con una visión bastante singular del poder, ejemplificada en la familia del rey, integrada por su mujer e hija.

Dingadingá es una niña mimada de sus padres, dependiente e incapaz de hacer notar su existencia hasta que llega a los quince años y le pide a su padre el rey que se quiere casar.

> !Oh, Dingadingá casi nunca hablaba! Tímida, obediente, comedida, desde que había nacido era la primera vez que se atrevía a expresar resueltamente algún deseo (11)

También desde ese inicio Cabrera describe el máximo poder simbolizado en el padre, un rey indiferente y holgazán.

---

14 Cito por *Cuentos negros de Cuba*. Miami: Universal, 2002.

> Y el buen rey desde su hamaca, tendido en el platanal […] vencido por la modorra […] estirándose en la hamaca (11-12).

Este rey es mostrado de la misma manera que lo hace el mito en la figura de Olofi (infinito e inconcebible), sin embargo ahora está ajeno a todo cuanto sucede en la tierra, aunque ésta sea su obra. La mayoría de los africanos y sus descendientes piensan que Olofi es el Creador que se limitó a crear y después a descansar, como es el Dios "más viejo", no se mete en nada, no trabaja, vive retirado y tampoco pide nada; sólo exige respeto, por lo tanto no baja al mundo porque es indiferente a los problemas de los hombres. Igualmente la reina no escapa de esta visión insensible, parasitaria y decadente del poder:

> La Reina, la madre de Dingadingá, era una negra tonuda y reparista. Había de meterse en todo y de imponer siempre su voluntad (12).

El rey, estimando justa la aspiración de la hija, decidió facilitarle un marido pero prefirió dejarle a su mujer la preparación de la boda sabiendo que impondría siempre su voluntad. Por lo cual la reina tuvo que planificarlo todo y daba órdenes escudándose en el nombre del rey. Obedeciendo a una inspiración decidió que:

> "aquel que con la mejor tonada la obligase a bailar a ella-que tenía una rodilla mohosa y al rey que se taparía con cera los oídos, obtendría en premio a Dingadingá. Lo cual valía a reinar después en Cocozumba" (13).

Lydia Cabrera crea el personaje de la lombriz que es el protagonista del episodio inicial del relato "la lombriz -quien no era entonces un ser despreciable, ni que inspirase mayor asco que algunos hombres" (14). Ella es quien de manera inusitada gana la contienda con su tambor mágico. Su:

> Sedengue kirito, sendengue zorá,
> ¡Sendengue zorá!
> ¡Kerekete ketinke! (15)

logró que los reyes bailaran y así ganó la mano de princesa.

De la misma manera que las expresiones musicales y danzarias son importantísimas dentro del ritual de la Regla de Ocha, Lydia Cabrera despliega a lo largo de este y otros cuentos esa música y bailes mágicos para conseguir la gracia tanto de los altos personajes, como de las divinidades que tanto les gustan bajar y bailar con los creyentes.

A la lombriz afortunada el rey le ofrece todos los esclavos que necesite pero ella rechaza las ofertas y le responde: "Nada deseo y me basta para mi servicio un solo hombre. Lo tengo de mi entera confianza: ¡El Toro!" (15). De esta manera Lydia Cabrera nos deja el testimonio de la esencia bipolar del hombre: la debilidad simbolizada en la lombriz-hombre y la fortaleza en el toro-hombre, además de brindarle al lector una forma muy africana de supervivencia en la importancia de la astucia.[15]

Desde que la lombriz gana la justa la reina expresa claramente su desprecio hacia ella. La lombriz-hombre se da cuenta de su situación y decide regresar a su espacio y "desapareció por el agujero de cualquier tragante, reduciéndose de tamaño y cobrando la forma que en justicia le correspondía y tal cual hoy se le conoce y se le evita" (17). Le deja al toro su lugar, éste manifiesta su deseo de poder cuando cuelga al rey de "una guásima y lo abandona a las tiñosas: encierra a la reina en un nauseabundo calabozo — calabozo o letrina, no se sabe bien" (17) se ciño entonces la corona de plumas de loro, se colgó los collares y comenzó a reinar; pero, queriendo ser el único macho, hacía

---

15 En los cuentos de Lydia Cabrera se puede, sobre todo, apreciar el valor que esta "cualidad" tiene para el africano a través de la *dramatis personae* el de más popularidad en los mismos, es Jicotea. (Gutiérrez, La armonía 205) Ver además el capítulo I de su libro *Los cuentos negros de Lydia Cabrera un estudio morfológico* donde estudia ampliamente el tema de la astucia.

desaparecer, o simplemente transformaba todo lo masculino en femenino y hasta sus propios hijos varones nacidos de sus innumerables concubinas los mandaba matar, trastocando completamente la armonía natural.

La segunda historia es la de Sanune, una de las mujeres del rey y personaje centro del relato, "una mujer humilde, cuya fe salva a la tribu" (Figueroa 95). Sanune, cansada de aquel sistema absolutista de aniquilación y muerte, decide tener el hijo al percatarse de que estaba encinta por séptima vez para con ello tratar de recuperar el equilibrio perdido.

> Sanune, la terca, la del color almendra tostada, que estaba tejiendo un canasto… había tenido seis hijos; a los seis, com sus ojos que la quemaban, les había visto tajar el cuello de una cuchillada, asirlos por un pie y zumbarlo al cajón de la basura como gatos muertos (18).

Astutamente un día le pide permiso al rey para ir a la cañada y el rey asiente; pero en lugar de ir a la cañada llegó a los lindes de la selva conducida por el espíritu de su madre que "en vida había adorado a los santos de hierro, sus protectores (flecha, arco, clavo, cadena, herradura) Ogún y Ochosi (San Pedro y San Norberto)" (19). Lydia Cabrera, al hablar de cada uno de los orichas que aparecen en el cuento, lo hace con su nombre africano y con el nombre del santo católico con el cual se ha sincretizado. Lo hace cuando el personaje de Sanune está en el universo religioso africano: el bosque (el monte para los cubanos). Cabrera escogió este lugar para incorporar el largo episodio mitológico donde recoge un patakí que se refiere al oricha Ogún y a su relación con Ochún, ésta lo amansa y lo saca del monte con *oñi* (miel, su arma más poderosa) y lo lleva hasta Olorun, quien lo amarra con una cadena untada de aceite de corojo y lo mantiene preso. También desde el monte hace la historia mitológica de Ochosi con quien Ogún comparte su propiedad. Ochosi, no conoció a su madre y quiere a Yemayá más que a otra mujer.

De Ogún, Ochún, Ochosi y Yemayá la autora brinda sus características, sus atributos y las aflicciones de las que protegen. La personificación que Cabrera hace de estas cuatro figuras mitológicas en concordancia con sus orígenes teogónicos, revela "un mundo de realidades humanas que establecen una efectiva comunicación con el lector y avalan la inteligibilidad del texto" (Sánchez Reinaldo 148) porque las fuerzas que cada uno de estos orichas representan no son solamente referencias simbólicas sino referentes que abren y cierran los caminos del hombre como lo hace Eleguá.

Sanune se adentra en el bosque pidiendo misericordia a Ogún y a Ochosi y se encuentra con "dos negros arrogantes"; por sus sus atributos sabemos que son los dos orichas. Ella saluda haciendo un acto ritual propio de la santería, toca la tierra y la besa en la yema de sus dedos, postrada ante ellos, pierde el conocimiento. Cuando Sanune abre los ojos lo que ve es una fusión de la imaginación con datos etnográficos que su autora guardaba en su libreta de anotaciones. Gracias a la diligente recopilación hecha por Jorge Castellanos de los papeles de Cabrera se puede comparar la descripción hecha en el cuento con una ficha etnográfica, escrita con anterioridad, que recoge las impresiones de Lydia sobre el "trono de cumpleaños" de Calixta Morales (Oddedeí).16

> Hierros. Una herradura, la lanza, el arco, con aceite de coco. Empezaron a traer ramas de álamo que colgaban de la pared. La casa de Calixta está sin muebles. Nada más que los santos (las soperas). Dos pieles de gato montés con caracoles bordados. En el suelo, una gran cazuela de arroz con frijoles y rositas de maíz. Dos velas encendidas. Se saluda también el altar tocando el suelo con los dedos y besándose las yemas. La habitación pequeña olía a guayaba (Castellanos, *Cultura afrocubana* 4 105).

El fragmento del cuento citado por Castellanos indica:

---

16 Según Lydia Cabrera Calixta Morales fue la última llamadora de santos de alta escuela, la akwonlá que inicia los cantos rituales en las ceremonias de Ocha (*El Monte* 27).

> Sanune tocó la tierra y la besó en la yema de sus dedos… Cuando abrió los ojos, estaba en una habitación rodeada de noche, olía espesamente a fronda caliente y fruto de guayaba... frente a un altar, que eran dos ramas de álamo frescas, y recién cortadas, apoyadas en la pared y dos pieles de gatos montés (Castellanos, *Cultura afrocubana* 4 105).

No cabe duda que la habitación donde despierta Sanune es la habitación de Oddedí porque la descripción de los objetos y la atmósfera de la misma presentada en el cuento es fiel a la nota etnográfica. Sin embargo, lo que antes era mera información de un escenario se transforma, en el cuento, en la experiencia del personaje Sanune.

Sanune regresa cargada de un "lío de géneros de varios colores" (22) que saca cuando le faltaba poco tiempo para dar a luz y hace con ellos siete ebós (ofrendas), uno con cada una de las telas de colores que caracterizan a las siete potencias africanas de las que desea recibir su protección. Cada día de la semana Sanune hace la ofrenda con una tela diferente del color del oricha de turno en el lugar que lo simboliza. Sanune también se hace una "limpia" (baño) con yerbas, "Sanune se bañó en agua de álamo, altamisa, laurel, incienso, yerba completa de Santa Bárbara y ciguaraya, colada con aguardiente y miel de abeja ahumada de tabaco"(24); al acostarse pedía sobre un lebrillo que contenía agua y un azogue[17] bendito diciendo: "¡Azogue bendito, bendito, te necesito!" (24).

Cuando en la regla de Ocha un creyente tiene un problema debe hacer, como Sanune, invocaciones y ofrendas a sus espíritus tutelares y a sus orichas. Sabe que para mantener esa protección espiritual debe disponer dentro de sus quehaceres diarios de espacios para esas atenciones y buscar los momentos en que debe pasar de lo profano a lo

---

17 El azogue o mercurio se utiliza de maneras muy variadas. Los usos más comunes son para recoger las influencias negativas y atraer la buena suerte. También se usa para sanar enfermedades, atraer a un enamorado, para hacer el mal y para obtener protección espiritual.

sagrado, apelar el favor de estas fuerzas y someterse a una purificación que le traiga la asistencia de sus muertos y sus dioses en la resolución de sus problemas.

No tardó Sanune en parir varón y en que lo mataran, pasaron los años y Sanune murió con una sonrisa en los labios que nadie pudo entender. Y siguieron pasando los años mientras:

> Nacían mujeres en Cocozumba; por la voluntad de aquel toro nada más que mujeres. Unas que espigaban o ya eran mozas; otras ya eran viejas –y todas las viejas se habían muerto–. Nada cambiaba en Cocozumba; si acaso la única innovación, a partir de cierta época, consistió en eliminar también del lenguaje corriente, el género masculino, cuando no se aludía al Toro. Por ejemplo: allí se hubiera dicho, que se clavaba con 'la martilla', se guisaba en la 'fogona' y se chapeaba con la 'macheta'. Un pie era 'una pie'; así, la pela, la ojo, la pecha, la cuella –o pescueza– las diez dedas de la mana, etc. (25).

El hijo de Sanune llegó a ser otro toro que con su juventud y ayudado por los dioses destronó a su padre y a su dictadura y así, con la muerte del toro dictador, se restaura el equilibrio en la tierra y retorna la armonía universal violada en un principio. De esta manera la "naturaleza recobró sus derechos y nacieron varones en Cocozumba" (28). Con estas palabras proféticas Lydia Cabrera termina su cuento; ya no necesita aportar nada más, porque la armonía se ha restablecido en Cocozumba.

En este relato esencialmente africano el mito ha estado presente a todo lo largo de la narración. Desde el mismo inicio la ubicación temporal es mítica y la magia en la consecución de un fin se repite varias veces en este cuento. En la segunda historia con la presencia de Sanune el mito se derrocha por todo el texto. Aparece el mito del viaje del héroe.[18] Sanune, la heroína se adentra en el monte por medio de la intervención de un

---

18 Gilbert Durand en su obra *De la mitocrítica al mitoanálisis* señala el destino mítico del héroe inscrito en tres grandes estructuras: a) El anuncio del destino excepcional del héroe

antepasado: el espíritu de su madre "hoy la arrastraba a la selva y Sanune no la veía, no sentía la presión de su mano etérea" (22). Es también la madre de Sanune la que hace que los orichas del hierro adorados por ella se conviertan en los protectores de la hija "(flecha, arco, clavo, cadena, herradura) Ogún y Ochosi (San Pedro y San Norberto)" (19). Los dioses se prestan ayudar a Sanune, porque la desgracia de ella y la de todo el pueblo, sólo puede encontrar auxilio en la protección de los dioses ancestrales.

Sanune como heroína mítica representa el sistema de valores propuestos intrínsecamente en la obra, y no representa en absoluto los valores de la clase dominante. En ella encontramos tres fases en la aventura mitológica del héroe: Separación – iniciación – retorno, después que logra hacer el cruce del umbral (cruza el viejo puente abandonado) que implica el primer paso a lo desconocido.

Dentro de la selva ocurre la iniciación en sí o la adquisición de experiencias a través del mitema del encuentro con los orichas que la ayudan. Después vive un viaje interior que la lleva a la experiencia de la noche "oscura" donde pasa ritos de purificación interior (mitema del descenso a los infiernos).

La culminación del proceso iniciático ocurre cuando Sanune decide volver (mitema de la decisión) y regresa (mitema del regreso) y cruza el umbral del regreso trayendo a su mundo el mensaje o la sabiduría adquirida durante la aventura.

---

a través de los prodigios de su nacimiento, o su origen oscuro, o una infancia poco convencional, o su re-nacimiento a una vida nueva o a una nueva identidad. b) Los trabajos y dificultades del héroe en su búsqueda y su victoria sobre múltiples peligros. c) El peligro final de la búsqueda, mediante la revelación del tesoro o del secreto guardado. Ver Gilbert Durand. De *la mitocrítica al mitoanálisis*: *figuras míticas y aspectos de la obra.*

Sanune va a cumplir la vida del iniciado (triunfo o fracaso del héroe) convertida en una buena practicante confía y se prepara para recibir la ayuda con rogaciones y ofrendas a los dioses, por lo cual realiza limpias en su persona para poder de esa manera cumplir con su misión de héroe femenina, que será en fin "la suma de un matriarcado inmemorial" (Figueroa 95). Para ello Sanune se baña y perfuma con hierbas ahumadas en tabaco. Y, logra tener su séptimo hijo que también es asesinado; pero ahora Sanune, la tejedora de cestos recién parida, recoge y deposita el cadáver de su hijo en una de sus cestas y "se bebió con alegría un caldo de gallina" (24).

La función del mitema del regreso en esta narración es la comunicación de un sistema de valores propio de las culturas resultantes de las religiones proféticas. Entonces; se va a la cañada y cruza el viejo puente abandonado, simbólico puente que separa el pueblo de la selva y al hombre de los dioses, para entregar confiada el cadáver del recién nacido a Ochosi que lo resucitó "frotándole los miembros con miel de abeja" (24). Con esto aparece un nuevo héroe mítico encargado de renovar al mundo después de vencer a la muerte.

Sanune, cumplida su misión muere en paz con "una campanilla entre las manos"(24). Ella muere contenta porque ha logrado que su hijo escape de la muerte y se convierta en el salvador de Cocozumba, cumpliéndose así el deseo de todas madres del pueblo.

"Chéggue".

En este cuento su autora muestra las realidades en que vive el negro, realidades mágicas, llenas de miedos y tabúes. El cuento es una versión en prosa de un canto yoruba

que mantiene “no sólo el argumento principal, sino la estructura rítmica de su antepasado yoruba” Cuervo Hewitt, *Aché* (185). En esta narración a diferencia de la anterior el monte deja de ser el paraíso donde abundan los dioses buenos y las yerbas curativas para convertirse en el infierno por estar lleno de maleficios.

> Donde menos se piensa, hay un espíritu. No los veremos, pero nos estamos codeando con los muertos y con los santos a todas horas. Nuestros negros están convencidos de que vivimos rodeados de espíritus, y de que a su influencia se debe cuanto malo o bueno les sucede (Cabrera, *El Monte* 21).

El cazador le dice a su hijo que como se aproxima el año, está prohibido ir a cazar al bosque, porque era entonces que tenían lugar las fiestas tradicionales de los animales y de hacerlo podría morir. Pero en la mañana de año nuevo Chéggue amaneció llorando porque había olvidado su flecha en el monte. Desobedeciendo a su padre se adentra en el monte y desaparece. En el monte ve una reunión de animales y mata al animal más viejo de todos, que era el jefe de ellos; en venganza, estos lo matan a él. El padre, temeroso e intuyendo lo peor, sale a buscarlo y son los propios animales quienes contestan sus llamadas anunciándole la muerte del hijo:

> Chéggue, Oh Chéggue
> Tanike Chéggue nibe ún
> Chéggue ono chono ire ló
> Chéggue tá larroyo (30).

Chéggue transgrede un espacio sagrado. Por imponer su voluntad sobre las leyes del monte rompe el equilibrio cíclico y por eso muere. Esta transgresión y muerte de Chéggue hace referencia a la estrecha correspondencia entre el mito y la práctica santera. El espacio del monte es sagrado porque como bien dice Alejo Carpentier:

> En los montes y malezas de Cuba habitan como en las selvas de África, las mismas divinidades ancestrales, los espíritus poderosos que todavía hoy, igual que en los días de la trata, más teme y venera y de cuya hostilidad o benevolencia

> siguen dependiendo sus éxitos y sus fracasos. El negro que se adentra en la manigua, que penetra de lleno en un "corazón del monte", no duda del contacto directo que establece con fuerzas sobrenaturales que allí, en sus propios dominios, le rodean: cualquier espacio de monte, por la presencia invisible y a veces visible de dioses y espíritus, se considera sagrado. "El Monte es sagrado, porque en él residen, viven, las divinidades. Los Santos están más en el Monte que en el cielo." El Monte encierra esencialmente todo lo que el negro necesita para su magia, para la conservación de la salud y de su bienestar; todo lo que le hace falta para defenderse de cualquier fuerza adversa, suministrándole los elementos de protección —o de ataque— más eficaces (*Lydia Cabrera* 16).

Al monte no se entra sin permiso, si se hace, se debe haber solicitado y pagado un tributo "un derecho" (aguardiente, tabaco, dinero, y en ciertas ocasiones, con la efusión de sangre de un pollo o de un gallo); de lo contrario, el practicante asume las consecuencias de su desobediencia.

En la santería el propio ritual le recuerda continuamente al practicante que, de no guardar y ritualizar de manera apropiada su creencia, puede incurrir en un trastorno del orden sagrado de las cosas y de su destino personal. El influjo de los antepasados se le presenta como una realidad. Por lo tanto, obedecer los tabúes impuestos por estos seres espirituales que aparecen en sus mitos y su destino es estrictamente necesario. Con esto, la religión de los orichas, bajo peligro de violación del orden sagrado, de impureza e indefensión cósmica para la persona lleva los contactos con los hechos de la experiencia más próxima, ordinaria, profana, al plano de los conceptos últimos (Gertz, 114) con los que se representa la inserción de la persona dentro del influjo cósmico del cuadro espiritual. Por lo tanto, se hace muy estrecha y peligrosa la frontera que separa lo sagrado de lo profano. Esto hace que se manifieste un estilo de vida que le da realidad a esos espíritus del más allá. Estos espíritus se manifiestan en los ritos con todo su poderío y perpetúan en la vida ordinaria las características míticas que los caracteriza, lográndose con ello que el creyente viva lo sagrado a través de la liturgia y esto les recuerda cuanto

se puede perder cuando hay una invasión de lo profano en lo sagrado. Pues como dice Eduardo Espinosa:

> Es un estilo de vida constituido por tabúes, mandamientos, recomendaciones, consejas, principios. Ellos orientan al creyente por ese mundo en que avanzan sus trabajos y sus días. La religión no es cosa del templo, es algo que da firmeza para todo lo que se haga en la vida (82).

"Walo-Wila".

El cuento expresa el concepto mítico de la belleza en las tradiciones yorubas. En esta narración Walo-Wila y Ayere Kendé son dos hermanas. La joven Ayere Kendé, sentada en el balcón, le ofrece agua a los viajeros sedientos en una copa de oro, diciéndoles que su hermana Walo-Wila era más bella que la copa de oro; sin embargo, para verla había que casarse primero con ella.

Cada vez que un forastero llega ante Ayere Kendé se establece la comunicación entre las hermanas a través de un diálogo que es una copla-estribillo típicamente africana.

-Walo-Wila, Walo Kénde.
Ayere Kénde.
Aquí hay una visita. Kénde Ayere!
Preguntó Walo-Wila
-Walo-Wila, Walo Kénde.
Ayere Kénde.
¿Quién la visita, Kénde Ayere?
-Walo-Wila, Walo Kénde.
Ayere Kénde.
Compadre Caballo, Kénde Ayere
-Walo-Wila, Walo Kénde.
Ayere Kénde.
¿Qué quiere compadre Caballo, Kénde Ayere?
-Walo-Wila, Walo Kénde.
Ayere Kénde.
Que casamiento, Kénde Ayere (36).[19]

19 Este canto recreado por Lydia Cabrera en este cuento fue recogido por Alejo Carpentier. Ver Alejo Carpentier. *La música en Cuba* (48).

La forma pregunta-respuesta es muy utilizada en los cantos religiosos tanto yorubas como de origen bantú; estos cantos presentan una estructura formal responsorial alternando los diálogos entre solo y coro. Lydia Cabrera desarrolla la acción a través de este tipo de copla-estribillo.

La hermana, invisible a quienes llegaban a su encierro, les decía cantando, escondida detrás de las persianas, todo lo contrario de lo que su hermana les había dicho.

-"Ay, que yo soy fea,
Que yo soy tuerta,
Que yo soy gambada,
Que tengo sarna…! (37).

Ante sus descripciones todos los hombres animales (Hombre-Caballo, Hombre Chivo, Hombre Toro, Hombre Morrocoy, Hombre Tigre, Hombre Elefante y Hombre León) huyeron con desprecio. Sólo uno, el Hombre Venado, el hijo de la Madreselva, pide verla. Como a los otros, Ayere Kendé le repite que sólo lo podría lograr si se casaba con ella. El hombre venado va a verla, cuando está frente a ella, Walo –Wila, escondida tras las persianas le canta:

-"Ay, que yo soy fea,
Que yo soy lisiada,
Que yo soy tuerta,
Que tengo bubas…! (37).

Hombre Venado decidió sufrir los requisitos necesarios para ganarse a la invisible Walo-Wila. Ésta a medianoche le entrega a Ayeré Kendé una calabaza llena de perlas que su hermana arroja al mar, después le entrega la calabaza vacía a Venado. Al amanecer, Hombre Venado regresa con "la calabaza colmada de agua azul del zafiro de Olokun"

(38). y entra en la alcoba de Walo-Wika para encontrar que era "más bella, más bella que la copa de Ayeré-Kendé. Cuando se besan la luna y el mar" (38).

De la misma manera que lo hace el sistema adivinatorio de Ifá este cuento de Lydia Cabrera personifica la encrucijada de cada viajero en el camino de los destinos opuestos: la belleza y la fealdad, la felicidad y la desgracia (Cuervo Hewitt, *Aché* 241). En el cuento Hombre Venado como cualquier creyente antes de poder ver lo invisible tiene que adentrarse a las fuerzas humanas y naturales del mar profundo que simboliza Olokun[20] para encontrar la belleza. Hombre Venado se adentra a lo desconocido.

---

20 Olokun es un oricha que es fundamento de Ifá y de Ocha y está relacionado con los secretos profundos de la vida y de la muerte. Olokun es el oricha del océano, representa el mar en su estado más aterrante; es andrógino, mitad pez mitad hombre, de carácter compulsivo, misterioso y violento. Tiene la capacidad de transformarse y es temible cuando se enfurece. En la naturaleza está simbolizado por las profundidades del mar y es el verdadero dueño de ellas, donde nadie ha podido llegar. Representa los secretos y las riquezas del fondo marino y la salud. Se dice que Obatalá lo encadenó al fondo del océano, cuando intentó matar a la humanidad con el diluvio. Siempre se lo representa con careta. Su nombre proviene del yoruba Olókún (Oló: dueño - Okún: Océano). En la regla de Ocha es uno de los principales orichas que no le pueden faltar a los olochas (santeros) y babalaos pero su culto principal es propiedad de los babalaos. No va a la cabeza de ningún iniciado y los santeros lo reciben y lo entregan en una ceremonia que incluye ceremonias en el monte, el cementerio y en el mar. Con Olokun conviven dos espíritus Somú Gagá y Akaró que representan la vida y la muerte respectivamente. Ambos espíritus se hallan representados por una muñeca de plomo que lleva en una mano una serpiente (Akaró) y en la otra una careta (Somú Gagá). Olokun puede ser entregado por Babalaos o Iworos, y la validez de ambos está reconocida. La tinaja de babalao lleva adentro y está cubierta con conchas marinas para representar el fondo del océano. Habla a través de Orunmila con los ikines. En Ifá su culto se realiza junto con Oduduwa, en su relación y conjunción de la tierra con el mar. En esta ceremonia se le ofrenda un toro a Olokun y se bailan las tinajas con las nueve caretas. Esta tradición se ha perdido un poco en Cuba. La diferencia principal entre el Olokun del santero y el de babalao es que el del segundo no lleva agua porque se considera que vive en el espacio vacío de rocas que existe entre el núcleo de la tierra y el agua de los océanos; mientras el del santero si lleva agua ya que su centro es Aggana Erí, la espuma del mar. En el Dilogún habla en el

Igualmente hace el creyente cuando quiere saber algo invisible, debe adentrarse a lo desconocido; sólo el babalao lo puede hacer visible por medio de la lectura de las letras de Ifá.

"Taita Hicotea y Taita Tigre".

Es una historia que consta de tres unidades narrativas autónomas y cada una de ellas posee una trama perfectamente estructurada. En este cuento su autora nos lleva primero al caos mítico a través de una hermosa versión del Génesis negro. En este relato aparece el Creador de Todo, Oba-Ogó, que hizo al hombre "soplando sobre su caca" (41). Uno de ellos se acerca al sol y se convierte en negro. Otro se fue a la luna montado en un "Caballo-Pájaro-Caimán-Nube-Chica" (41); como la luna es fría y el frío es blanco, el hombre que fue a la luna se volvió blanco. Este mito de la etnogenia es abundante en el folclore negro. Poco después de la creación aparece el complejo personaje de Hicotea (emblema de lo negro). Este le pide al Venado "Pata de Aire" ser hermanos inseparables; entonces se encompadran y enfrentan juntos la vida desde ese momento.

Después, en un lago, los dos pescaron la Estrella de la Tarde y se la ofrecieron a Anikosia, la fea hija del Rey. Ella "era bizca; el vientre le caía hasta las rodillas. No tenía más que un sólo pecho estrecho y largo, larguísimo, que se echaba a la espalda para mayor comodidad, y le arrastraba" (43). Como Hicotea, no toleró la fealdad de Anikosia decidió matarla y le cortó la cabeza utilizando el pretexto de usar su sangre para curarse el asma. Hicotea y "Pata de Aire" huyen de la venganza del Rey y llegan a la orilla del

---

Eyirosun (4), Unke Meyi (8-8) y en Ochakuaribó, que son dieciséis caurís boca abajo. Su color es el azul marino, el negro y el blanco. Forma una trilogía con Sumu Gaga y Akaró (Bolivar, *Los orichas* 148).

"claro mar zafiro: Kalunga" (46). Hicotea implora para que los crucen; pronto vino hacia ellos el gigante Morrocoy, el mago del océano.

> Morrocoy se los llevó nadando, mole venerable, y atravesando siete mares de siete colores y un gran lapso de la edad del mundo, los dejó una tarde en las orillas de una isla feliz, allá por el año de 1845. . . (47).

La llegada a Cuba, así como la descripción posterior del paisaje, son elementos añadidos por Lydia Cabrera que así sentía a su Cuba, una isla donde todo era muy bello y todos "hablaban con la voz azucarada" (47).

Es en ese paradisíaco lugar donde Hicotea y Venado compran una finca con el oro que le habían robado al Rey y por un tiempo vivieron felices trabajando la tierra: "Y eran unidos como los dedos de la mano y quizá no podía pasarse el uno sin el otro" (48). La autora clasifica a Hicotea en cada descripción como un símbolo de lo negro: "Hicotea, de mar allende, había traído también la brujería, escondida en sus pupilas, el arte de curar con las yerbas, los palos y el canto" (48).

Cuando Venado "Pata de Aire" cae enfermo Hicotea va a una colina a buscar ciertas yerbas para curar a su compadre y contempla la riqueza de la tierra y siente una fuerte tentación por quedarse con todo. "La codicia de la tierra nació en su pecho, se hizo inmensa como el día. Pensó con avaricia, una avaricia dolorosa" (49). Entonces traiciona a "Pata de Aire" y en vez de curarlo eleva una plegaria llena de maldiciones mandándole un bilongo[21] junto a tres Chicherekús[22] para que lo atormentaran toda la noche y muriera

---

21 Bilongo es una voz bantú que parece derivarse de ganga (nganga) bilongo, nombre de una línea sacerdotal de Mayumba en el actual África Ecuatorial Francesa y estudiada por Dennett en los finales del siglo pasado. En Cuba designa un trabajo de brujería fuerte. En Santiago de Cuba el vocablo es muy usado y por las frágiles paredes traspasan las conversaciones y murmuraciones sobre el bilongo, a veces en tono subido. Ver Rómulo Lachatañeré "Brujería y echar brujería" en Manual de Santería. *El sistema religioso de los afrocubanos* (132-137).

Venado para él poder apoderarse de todo. Y se hubiera muerto "Pata de Aire" si no hubiera sido por un resguardo (fetiche protector) que le había dado su madre y el Eleddá (ángel de la guarda) que tenía asentado en su cabeza. Pero nunca dudó Venado de su compadre Hicotea porque pensó que también estaba enfermo. Por eso, cuando se repuso, fue a verlo y recibió el desprecio de su compadre que vio sus sueños desmoronarse con su aparición.

Pata de Aire se repone de las traiciones y desprecio de Hicotea y acepta todos los retos que ella le presenta. Un día la muy astuta Hicotea propone quemar los campos y le dice a Venado:

> Cuando el mío arda, entraré en el fuego y en él me estaré hasta que todo se consuma… Si me quemo como un gajo, por ley será usté el amo. Si Dios consiente en que usté se queme, yo, con su conformidad de muerto, haré lo suyo mío (53).

Hicotea se brindó para ser el primero y Venado, crédulo, aceptó. Pero Hicotea, oculto en una cueva y a salvo del fuego, vence con su astucia. Hicotea engaña a "Pata de Aire", su mejor amigo, a quien le da muerte y le corta los cuernos, lo único que había quedado intacto de Venado. Con ellos hace un instrumento musical que nunca prestará porque producía una melodía de tan rara belleza que paralizaba y hechizaba.

Después llega Tigre (Cacique), por sus colmillos, el más poderoso y el más de los animales. Éste le pide el instrumento musical, pero Hicotea se lo niega y le dice: "Este

---

22 Para algunos son unos muñecos cargados en representación del muerto de una (ganga) nganga pero chirikues, kini o mojigangas van más allá son energías, ndokis muy fuertes que si están bien fundamentadas, arrasan a con cualquiera y sólo obedecen a su amo. Es él quien posee el secreto de su dominio. Para otros son enanos casi como niños que vinieron a Cuba como esclavos pertenecientes a alguna tribu del África y que conociendo los secretos de la ceiba, ahora viven allí para adorarla, cuidarla, protegerla, para que nadie se atreva a profanarla ni tan siquiera con alguna travesura.

instrumento, Señor Compadre, es el consuelo de mi vejez. Yo le llamo cocorícamo (lo imponderable). Lo he hecho como el que dice con mi corazón malo y bueno" (58). El tigre, como los demás animales codicia el instrumento de Hicotea y quiere arrebatárselo. Para ello lo invita a una fiesta durante la cual le pide prestado el instrumento; el astuto Hicotea, en vez de dárselo, toca para el tigre y lo embriaga con su música y hace que el tigre pierda el control bailando y haga el ridículo delante de los invitados. Hicotea aprovecha el momento y le derrama al tigre chapapote hirviendo y lo envía a su casa adolorido y casi muerto.

Durante cinco años el tigre prepara su venganza y cuando su amigo el conejo regresa de un largo viaje, le cuenta lo sucedido y lo utiliza para que, a través de él, Hicotea se presente a una asamblea convocada por el conejo a nombre del rey. Hicotea asiste y cae en la trampa del tigre porque pensaba que éste había muerto de sus quemaduras.

Hicotea se encuentra frente a frente con el tigre que le dice:

> Mira esta cepa de plátano. ¡Mírala bien canalla! [...] Cuando dé frutos y estén en madurazón, te comeré en guiso de plátano y quimbombó. ¡Ah, tu sangre, me la beberé en zambumbia! Pero antes te condeno al tormento de la sed y del hambre (63).

Y lo encierra en un baúl para que muera. Sin embargo el astuto Hicotea sale de su encierro engañando a los hijos del tigre y se pone a bailar para despedirse de la vida. Uno de los tigritos lo aplaudió e Hicotea, astuto como siempre, les dice: "Si me echaran en una palangana llena de agua, verían entonces lo que es bailar" (64). Y los siguió encantando con el baile para continuar con el desarrollo de su plan: "pero aquí apenas puedo moverme. Si pudiéramos ir a un arroyo" (65). A través de la música hace que sus captores caigan en trance hipnótico. Entonces les pidió más: pidió un río y lo llevaron y

allí se multiplicó en mil Hicoteas. Atolondrados, tanto el mayor como sus hermanos por la brujería de la reproducción, le pide que salga y le recuerda que su padre se lo iba a comer ese día. Hicotea les responde: “Deja que baje un momento al fondo y me despida del río” (65). Pero al bajar envolvió una piedra con fango dándole su forma y la impulsó hacia la orilla donde los tigritos la recogieron sin darse cuenta de la sustitución. Regresan contentos, cargando con el supuesto Hicotea, para que su padre ese buen día haga sopa con su carne. Cuando poco después el Tigre regresa con su amigo Conejo, lo saca del baúl y le da un machetazo; la hoja se parte en dos y exclama: “¡Cómo endurece el dolor!” (66). Le hacen pasar una serie de tormentos y humillaciones pero:

> Ni una gota de sangre le pudo exprimir el Tigre, para beber en Sambumbia, como había jurado. Ni una fibra de carne, para darle sabor al quimbombó. ¡No importa! Ahí estaba, en el fondo de la cazuela... ¡Ejemplar había sido el castigo!" (66).

Desde el punto de vista de la fábula tradicional Hicotea no es diferente de otros animales que siendo más débiles vencen a otros más grandes y fuertes. Sin embargo, Hicotea, además de ser astuto es un personaje mítico.

> Jicotea vive metida prisionera en un saco de piedra cumpliendo un castigo, aunque antes andaba derecha y sobre dos patas, era cristiano, pero cometió un delito. Dios (Olofi) que había dicho: los mayores serán respetados por los menores, lo mandó a buscar pues Jicotea faltó a este precepto, y echándole en cara su culpa, lo maldijo: “andarás arrastrándote sobre tus cuatro patas cortas” (Cabrera, *Los animales* 34).

Un conocido patakí explica lo mucho que tiene que ver el castigo de la jicotea con los sistemas adivinatorios de la regla Ocha-Ifá. Dicho patakí cuenta que Jicotea, cuando era esclavo de Eleguá, lo traiciona rebelándole a los orichas un secreto de su esclavista

divino. Ese secreto tenía relación con tres güiros que se llamaban Osain[23] y hablaban más que el Dilogún (los caracoles) el ekuelé y los Ikinis o Ikís de Ifá; jicotea era el encargado de guardarlos. Estos güiros estaban rellenos del cuerpo de algunas aves reducidas a polvo, varias yerbas y bejucos, entre siete o nueve dientes y colmillos de hombres, su cráneo y su pelo, tres semillas de mate, siete medios antiguos, bibijaguas y media botella de aguardiente. Estos güiros eran los que le comunicaban a Eleguá todo lo que iba a ocurrir en el mundo. Jicotea los roba por lo que Olofi lo maldice. Hoy en día en la práctica de la santería continúan haciéndose Osain, los mismos son cargados de manera secreta por los osainistas y lo entierran por veintiún días. Si el Osain va a utilizarse para bien se entierra cualquier día entre jueves y domingo; si es para hacer mal, se enterrará lunes, martes o miércoles. "Y no se olvide después de la traición de jicotea se pone en el Osain su cabeza y sus cuatro patas" (Cabrera, *Los animales* 34).

"Los compadres".

En este cuento Lydia Cabrera muestra un mundo complejo donde el sincretismo religioso y la sexualidad son partes integrantes del mismo. En este mundo cuentístico

---

23 Su receptáculo es un güiro colgante con 4 plumas alrededor. En el palo es un carapacho de jicotea (tortuga) que se saca cada 12 días de acuerdo con el camino. Sus cargas secretas poseen entre otras cosas, tierra de las cuatro esquinas, de bibijagüero (nido de avispa negra) y de la casa, polvo de todos los palos duros y de cabezas de gallo, codorniz, jicotea, pájaros que hablen y tojosa, limaduras de varios metales, precipitado, azogue, cuatro anzuelos, bibijaguas, monedas de plata, oro, agua de río, de pozos, de manantiales, de arroyuelos, de mar, etc. Como oricha rige la naturaleza y es en sí la naturaleza misma. En el ser humano está en la parte izquierda del cuerpo. Con sus conocimientos se salva la vida y se fortalece para la guerra y aleja la muerte. Es médico, dueño y sabio de todos los secretos de la naturaleza. Es conocedor de todas las plantas, animales y minerales y es un oricha adivino.

cabreriano lo que para la moral religiosa tradicional es considerado pecado, deja de serlo inclusive ante los ojos de las diferentes divinidades. En las historias mitológicas que rigen la vida de los creyentes de la Regla de Ocha-Ifá, se muestra cómo el africano explica la aficción del hombre a pecar.

La autora propone, desde el inicio del cuento, la poca importancia que se la da a la infidelidad, cuando afirma: "Todos somos hijos de los Santos, y lo de la malicia y el gusto de pecar ya le viene al hombre de los santos" (67). Ello da paso a un primer patakí de Ochún que cuenta la historia amorosa de la oricha con Changó. El oricha huyendo de pueblo en pueblo, llega a la tierra de Ochún, la conquista y la hace su mujer. En este patakí los nombres de los orichas con todos sus atributos y características aparecen sincretizados a sus contrapartes católicos.

Ello muestra como el creyente ve al santo como dos divinidades en una, dos realidades mágicas:

> Por enredos de las mujeres de tierra Tacua -el más santo de todos, Changó-, (Santa Bárbara) llegó huyendo a la tierra de Ochún: que también se llama Obakoso, Alafi, Dadda, Ovalle Lubbeo-, -Lubbeo es su nombre de pila. Enamorado y pendenciero –que no hay sin él rebambaramba-, el Rey del mundo un hampón –muy baliente y muy bien parecido-, se crió en el arroyo.
> Le gustó Ochún (La Caridad del Cobre) en la tierra de Ochún la lucumí [...] la conquistó bailándole y ella, en seguida, le dijo que sí y vivieron juntos. Y un día, Ochún, le dice a su hermana mayor Yemayá (Nuestra Señora de Regla) (67).

Ochún le cuenta a su hermana Yemayá de su negro; ésta quiere conocerlo porque un negro que la seguía siempre le había dicho que Changó era su hijo y que lo llamara Lubbeo. Cuando Yemayá va a verlo él trata de enamorarla y casi comete adulterio con su madre. Yemayá se acuerda de lo que le habían dicho, lo llama por su nombre y le da de beber de su pecho. Ochún se entera tarde. No había remedio.

Con esta introducción hace su entrada Dolé, "que no era mala. Era hija de Ochún, y le estaba prohibido comer calabaza porque en la calabaza está el secreto de Ochún, pero mayormente, por aquello que ocurrió en el pozo" (68). Pero, como la calabaza es tabú para todos los *omo orichas* de Ochún, Dolé como su hija no puede comerla. O sea, se aplica una prohibición religiosa basada en un patakí que tiene que ser seguido tanto por Dolé como por cualquier practicante de la santería que tenga coronada a Ochún.

Lydia Cabrera incorpora el segundo patakí de Ochún que cuenta como Yemayá estaba casada con Orula (San Francisco de Asís) y andaba recelosa de Ochún porque ésta iba a visitarlo a un pozo cubierto de calabazas donde vivía Orula. Yemayá oyó voces y no tardó en descubrir la infidelidad, buscó a los orichas y, cuando llegaron, les mostró a Ochún y Orula copulando en su escondite. Así, todos supieron de la aventura de Orula con su cuñada. Ochún, avergonzada, sufrió tanta pena que nunca más probó una calabaza para no recordar aquel accidente; además de tener que quedarse con Orula por sentencia de Olofi.

Dolé, como Ochún no era mala pero no era fiel. "Todos los hombres la apetecían y el que menos le gustaba era el suyo"(69) porque, como una buena hija de Ochún, a quien, como se sabe, le gusta seducir siempre nuevos amantes y dejar abandonado el marido de turno sea éste Ogún u Orula. Un día Dolé es sorprendida por su marido Evaristo en brazos de su amante, pero ésta finge tener dolor en el vientre y envía al confiado Evaristo en busca del remedio que el brujo le había recetado. La escena se repite hasta que un día Evaristo descubre el engaño y, tras zurrar al intruso y regañar a la infiel, todo sigue igual.

Al vecino de Evaristo, el estibador Capinche se le murió de pasmo su mujer, una santera que en verdad había muerto de un trabajo que le hizo un mayombero, por tener enemigos en la santería.

> Así es la brujería: guerra continua, en emboscada. Un clavo sacando a otro clavo, pero si el daño lo sazona y viene de un brujo que sabe su oficio, es muy difícil librarse muy difícil. Por eso boqueando decía la santera.
> - Ya no me vale ni Santa Bárbara. ¡Ni un cambio de cabeza! (77).

Le quedó de su unión a Capinche un hijo que bautizaron Dolé y Evaristo. El negrito crecía al lado de Dolé, y Capinche pasaba los ratos que le quedaban libres, en el cuarto de su Compadre (77). Capinche se fue enamorando de Dolé; un día la abraza y le propone que estén juntos. Aunque no le desagrada su compadre, Dolé lo rechaza y le recuerda el vínculo que los unía. Lydia aprovecha esta situación para presentar, en el cochino, la figura del doble hombre-animal, producto de la imaginación y el miedo del alma primitiva cuando representa el lado negativo y cruel del hombre.

> El cochino antes de ser cochino, por fuera era igual que el hombre...Era un hombre. Ofendió a su madre. Esta lo maldijo...Se volvió cochino; cuatro patas, una barrigota, un hocico para hozar la basura, un rabo como un garabato... Por dentro, como un hombre (78).

Después, cuando Dolé le corresponde, tienen que esperar a la muerte y entierro de Evaristo pues no se atreven a estar juntos por el sacramento que los vinculaba. Los hombres negros saben que "el compadre que incurre en falta con su compadre –Corpus Christi de por medio- sucumbe entre calamidades sin cuento" (78). Capinche, como no puede esperar más, le hace un "trabajo" (un maleficio) a Evaristo, y éste muere. Antes del entierro, Capinche tiene la precaución de tomar su propia medida con un cordel y de echarlo dentro del féretro para que de esta manera no se separara el alma del cuerpo de su

compadre, y también para que el muerto creyera que su compadre lo acompañaba y no lo buscara después.

Dolé espera un tiempo prudencial para amancebarse con Capinche. Éste, ansioso la apremia y le exige cumplir lo prometido y le dice: “Se acabó el perro, se acabó la rabia”. “El muerto al hoyo y el vivo al pollo” (85). El espíritu de Evaristo no les perdona la falta y el acto ritual resulta ineficaz porque el ánima se separa de su cuerpo, se torna vengativa y acaba con la vida de los amantes. A partir de aquí el antagonismo se detalla en visiones, ruidos y movimientos inexplicables. Poco después Dolé enferma y muere; desde ese preciso momento empieza el merecido castigo de Capinche: éste enloquece al ver el cuerpo sin vida de Dolé y estar insatisfecho sexualmente. “Capinche era un animal horrible, una bestia del infierno,-Así lo vieron.” (89).

Capinche en su locura se dirigió a la muerta para tratar de complacer su dolor y su deseo reprimido con el cuerpo inerte.

> Deshizo el sudario. Se echó encima del cadáver. La estrujaba, la besaba en la boca, era una culebra revolviéndose en el cuerpo de Dolé... Los movimientos de Capinche eran muy lascivos... Y exclamaba –Ah, cumari, mi cumari, que me gusta mi cumari. Vamos a timbé, cumari...(90).

Tanto fue el dolor y el deseo de Capinche que murió. Desde la muerte Evaristo venga su honor en el más allá, el mundo de los muertos, recibe a la infiel Dolé y la recrimina, sobre todo por el hecho de ser Capinche su compadre.

> Y en la oscuridad sin límites de la siempre noche:
> -Dolé, ¿Yo no te dije que si volvía a encontrarte con otro negro te hacía papilla? ¡Todavía, si no hubiera sido con mi compadre... me hubiera hecho de la vista gorda!
> - Es verdad, es verdad que tú lo advertiste. Pero, Evaristo...tampoco yo podía desairar a mi compadre. ¡Ponte en mi lugar! (90).

"La loma de Mambiala".

En este relato se reelabora un material proveniente del folclore universal al incorporarse en el cuento el tema del objeto mágico que abastece al dueño a través de la inclusión de la Cazuelita Cocina Bueno, un objeto mágico encontrado en la loma de Mambiala por un criollo pobre y holgazán llamado Serapio Trebejos, un negro "dispuesto a todo, menos a ganarse la vida trabajando" (91).

En este cuento la autora aclimata el tema del hambre del pueblo cubano en una época muy mala, cuando el negro Serapio no era socorrido por nadie. Antes, de limosnas, él y su familia habían comido con bastante regularidad; en el momento de la narración, Serapio y su familia se acostaban desde hacía varios días sin llevarse un bocado a la boca. Una mañana de Domingo de Ramos, Serapio, acuciado por el hambre, soñó que estaba metido en una calabaza y con sus dientes mordía la pulpa. Este sueño es premonitorio pues anuncia el hallazgo de la milagrosa cazuelita el día siguiente, en el calabazar de la loma de Mambiala. La cazuelita de barro rojo le demuestra su arte mágico proveyéndole un banquete donde la encontró, después de haberle hablado al negro que, al oírle decir su nombre, creía que estaba loco como consecuencia del hambre. Esta Cazuelita Cocina Bueno es el elemento mágico encargado de proveer y satisfacer no sólo las necesidades de la familia de Serapio, sino también de darle de comer a todos los vecinos del pueblo cuando el negro regresa a su casa y la hace cocinar. Un rico del pueblo le ofrece un millón de pesos por la Cazuelita Cocina Bueno; cuando Serapio oyó la cifra, el deseo y ansia de poder producto de sus anhelos reprimidos se manifiesta: "él ya se veía de bomba y frustraque, con un tresillo de brillantes en cada dedo y todos los dientes de oro; de día arrastrando coche, la noche durmiéndola en colchón de plumas" (98). Sin embargo tiene

mala suerte: la cazuela se rompe al pasar de manos y Serapio se queda tan pobre como antes.

Mal acostumbrado, el vago vuelve a regresar a la loma y esta vez encuentra un bastón llamado Seño Manatí, Buen Repartidor. Cuando le pidió a este nuevo objeto mágico, el bastón lo molió a palos porque repartía golpes. Para dar un escarmiento a todos vuelve con el bastón a casa. Enseguida se supo que Serapio había vuelto de Mambiala con otro portento, "lo cual demostraba, a todas luces que Dios protege dos veces a los vagos y que no hay qué desanimarse, sino tomar ejemplo...y pacientar" (100). Serapio vuelve a invitar a todos los que antes comían de la cazuela y le pide al bastón que reparta:

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

Si bien todos reciben el justo castigo, Serapio le da las gracias a Mambiala porque comprende su correctivo y porque el vivir golpeando a otros no le agrada. Por lo tanto, le dice al bastón que es mejor descansar, lo arroja a un pozo y se tira después él. Desde entonces la leyenda dice que Serapio está dentro del pozo de Yaguajay, sale en las noches y llama desde el brocal a los niños y cuando estos acuden, los sumerge "en el fondo pavoroso de innarrables secretos" (103).

El cuento nos presenta el mito del eterno retorno, en este caso en el alma de Serapio que regresa a la tierra cuando quiere. Para la mayoría de las religiones sincréticas de Cuba el culto a las ánimas es imprescindible y no es un temor supersticioso, sino producto del sincretismo de las mismas con el espiritismo del cual asimila la

comunicación directa con las espíritus, sobre la base de que cuanto ocurre en la tierra está regido por fuerzas del mas allá.[24] En este caso, el miedo es producto del mito de la supervivencia del suicida convertido en un espíritu oscuro. Si hay daño por un muerto oscuro o uno enviado desde un "caldero de palos o mayombe", éste debe ser eliminado primero en su aspecto espiritual mediante recogimientos, despojos, pasar el muerto, misas, etc. y después hacer el rompimiento en el campo material con eboses (ofrendas, sacrificios, purificaciones), baños y paraldos (trabajos para quitar la muerte). La relación entre el espiritismo y la religión lucumí es muy estrecha, porque sin la atención a los muertos nada sale bien pues como se dice en la regla de Ocha *Ikú Lobi Ocha* (El muerto parió al santo).

"Apopoito Miamá".

Lydia Cabrera entrega en este cuento un relato típico y deliberadamente africano, bastante complejo y lleno de episodios. En esta narración la autora vuelve a mostrar el deseo sexual pero ahora manifestado en una mulata "de ojos claros que tenía pelo lacio; sandunguera – más retrechera que Oyá, sonsacadora de maridos ajenos y siempre soltera. Enamoraba a los hombres y los hombres por ella abandonaban a sus mujeres" (109).

---

24 En Cuba una forma de espiritismo es el espiritismo cruzado, donde se mezclan, elementos del catolicismo popular con expresiones religiosas de origen africano, particularmente bantú. Tiene también elementos de la Regla Ocha y del cordón y está extendido, fundamentalmente, en el área urbana y rural de la provincia de Santiago de Cuba. En el espiritismo practicado en Ocha se utiliza el vaso de agua, el agua bendita, perfume, velas, flores y determinadas hierbas para despojos. También se puede emplear la cascarilla como filtro protector así como el tabaco y el aguardiente según los gustos del muerto.

Según la autora, el juego preferido de esta mulata era seducir maridos ajenos y las casadas "que por usadas y feas no podían competir –ni ilusionar- la temían más que al Diablo y a la Viruela. La maldecían" (109). La protagonista abandonaba a los hombres poco tiempo después, cuando estos dejaban a sus esposas respectivas.

Un día llegó al pueblo un matrimonio que parecía feliz y se instaló a dos puertas de la casa de la mulata y allá fue la chismosa del barrio, Juana Pedroso. Ésta le aconseja a la mujer tener cuidado con su marido porque "a la otra puerta vivía la mujer que solivianta a los hombres" (110). La negra jura que si la mulata enamoraba a su marido, la condenaría a caminar hasta que encontrara a la temida Mambelle (Apopoito Miamá) quien "vive en el fondo de los pozos y se extiende por el silencio como una culebra de tinieblas" (115). Pero la atrevida mulata, estimulada por el reto, no pierde mucho tiempo en seducir al marido de la nueva vecina; aplicando lo mejor de sus artes y su encanto, se lo lleva a vivir con ella.

La justicia llega cuando los dioses, llamados por la magia de la esposa ofendida castigan a la mulata. Un año después comienza a manifestarse su ruina; la vecina la convierte en una fea y lastimosa visión que no para de andar los caminos, andrajosa y enferma, buscando a su verdugo final.

> Cubierta de lacras, roído y recorrido el cuerpo de gusanos, camina y camina y camina noche y día, buscando a Apopoito Miamá.
>
> -"Apopoito Miamá
> Apopoito Miamá
> Apopoito Miamá
> Apopoito Miamá
> Y yo hiciere, a mi justiciere.
> ¡Con qué Mambelle, Mambelle, oh!" (114).

Pero todos le daban la espalda y nadie quería enterrarla porque todavía no estaba bien muerta. “Era lunes de encenderles velas a las Ánimas y de ponerles comida. ‘Maíz finado’. Pasadas las doce todos los perros de aquella noche le ladraron a la luna manchada de lepra” (114).

La narradora vuelve a destacar el vínculo del mito con la práctica de la santería. Éste le rinde culto a las ánimas el lunes el día de Eleguá, pero en especial en su camino de Echu (El Ánima Sola), el de los parajes solitarios.[25]

En una frase incidental del cuento una vieja llama a la mulata “Endumba Picanana”.[26] Lydia Cabrera, en nota al pie, aclara “mujer de mal vivir”, frase que vuelve a pronunciar el mítico personaje de Apopoito Miamá cuando tiene a la mulata ante ella.

Con su intervención el personaje de Apopoito Miamá eleva el relato hacia lo maravilloso, hacia la surrealidad[27] de esa forma mítica en que vivía el pueblo cubano en su contexto popular y en sus creencias. Nada puede ser más representativo del surrealismo que la descripción que Lydia hace de este personaje, que rompe la lógica tradicional y dejaría atónito al mismo Bretón:

---

25 Recuérdese que Eleguá asume en otras de sus muchas manifestaciones el nombre de Echu y que también es Eleguá en uno de sus 21 caminos el portero y sepulturero del cementerio.

26 Viene de Ndumba - prostituta (Cabrera Lydia, *Vocabulario* 244).

27 La influencia del surrealismo en los cuentos cabrerianos es manifiesta pues tanto Bretón como Tristan Tsara con su dadaísmo impresionaron notablemente a Lydia tras su paso por las diferentes escuelas artísticas que conociera en París, donde permaneció entre 1927 y 1938 y donde entró en contacto con escritores y etnólogos como Michel Leiris y Pierre Mabille (ambos cercanos al Surrealismo) y Francis de Miomandre novelista y traductor de sus *Cuentos Negros*. Ella vio muchos de los elementos del movimiento surrealista en la realidad cubana, por eso muchas veces siguió a Bretón empleando con imágenes surrealistas porque las suyas siguen lo que el padre del surrealismo entendía por imagen surrealista “las que presentan el grado de arbitrariedad más elevada” (de Torres 45).

> La cabeza inerme de Apopoito Miamá descansaba en mitad de la llanura sobre un fúnebre cojín de terciopelo negro, bordado con gruesos hilos de plata. La cabeza gigantesca y lívida de Mambelle (115).

Apopoito Miamá ve a la mulata y le dice que suba a su cabeza; respondiendo a la invitación la mulata va situándose en distintos lugares de esa enorme cabeza: en el medio de la frente, en la oreja, en la nariz hasta que Mambelle la tiene bien cerca para poderle cumplir su destino y abre su boca "La noche eterna de bajo tierra, su fosa cavada..." (115). Y la profecía está por cumplirse: la enorme cabeza quiere castigarla por haber destruido el matrimonio de quienes estaban sacramentados como los blancos. Pero, justo cuando la mulata debía caer en las fauces de Mambelle, grita "¡Morir no, morir, nunca!" (115). El cangrejo, personaje de dones sobrenaturales, viene en su ayuda; de un tirón, con su tenaza alcanza un girón de la bata de la mulata que la hace caer al suelo y la salva. Después la rescata y la cura: "untó de sal y sol las bubas de la mulata y le volvió la alegría, la juventud y la gracia" (116). Mambelle castiga al cangrejo lanzándole un escupitajo que le cae en la cabeza, hecho que sirve para dar una explicación mítica del porqué el cangrejo es un animal sin cabeza: "desde entonces no tiene cabeza y anda hacia atrás por precaución, y lleva en el carapacho estampada una imagen que es la cara de Mambelle, de Apopoito Miamá" (116). La mulata vuelve a ser quien era, dechado de gracia y belleza "Eterna Endumba Picanana", la prostituta eterna. Si el lector no es rápido en relacionar la frase con su significado perderá el sentido verdadero del cuento: la eternidad del secular oficio femenino (Perera 107). Y lógicamente, la moraleja se tambalea indecisa entre el bien y el mal porque la mulata, "sonsacadora de maridos", se salva; sin embargo, debió antes sufrir para llegar desahuciada hasta la terrible Mambelle.

"Tatabisiaco".

Es un relato que cuenta como una mujer y su hijito y luego todo un pueblo se relaciona con el dios que es Tatabisiaco, el Amo Agua de la Laguna.[28] Él se le ofrece a una labradora llamada Moana (mujer en yoruba) para cuidarle a su hijo mientras trabajaba en el campo, ya que al irse al trabajo su pequeño de pocos meses quedaba abandonado y éste lloraba todo el día:

> El sol empezaba a caerle a borbotones en plena cara, al negrito; lo invadía todo abrasando. Lo picaban los mosquitos, las hormigas. Las moscas se le metían en la boca; se levantaba el viento y le llenaba los ojos de polvo ardiendo (117).

Una mañana Tatabisiaco que era muy viejo y con el pecho todo negro y verdoso, la llamó y le dijo "Dámelo, lo cuidará Tatabisiaco mientras trabajas. Cuando termines, llámame y subiré con él" (118). Ella le entrega al niño en un verdadero acto de fe, pero como no sabía hablar yoruba, no supo darles las gracias como era debido.

El personaje mítico de Tatabisiaco cumple su función bienhechora a través de la magia, porque "invisible le tomaba de los brazos a la criatura; y la mujer no veía nada. Nada más que la transparencia del agua, sin color" (118). Tatabisiaco, la transfiguración de las aguas de la laguna y su personificación, lo cuidaba todo el día hasta que en la tarde, ella lo llamaba y él le devolvía la criatura. Así pasa el tiempo y cuando la mujer "echó en los surcos la simiente" y en agradecimiento le regaló un chivo al viejo Padre Agua, pero provocó que Tatabisiaco se ofendiera porque, sin darse cuenta Moana, como hablaba muy mal, no "supo ofrendárselo con palabras justas" (119) y le dijo: "- Coma chivo con hijo tó" (119).

---

28 El dios Tatabisiaco no existe ni en las creencias ni en los mitos de ninguna de las culturas africanas (Gutiérrez Mariela, *Aproximaciones* 65).

Los orichas, según cuentan los practicantes de la Regla de Ocha-Ifá, son muy mal geniosos: si las ofrendas no se les hacen con respeto, se ofenden y causan mucho mal. Esto sucedió con Tatabisiaco quien ofendido, castiga a Moana no entregándole al pequeño y confundiendo las interpretaciones que el pueblo hacía de la desaparición del niño. Primero las mujeres creen que Moana había matado a su hijo y se lo había dado de comer al marido; después, todo el pueblo cree que el hombre había metido en la cazuela a su pequeño y allí se había convertido en carnero y se lo iba a comer. La mujer pega gritos de auxilio que nadie entiende y su confundido marido da alaridos también.

Ante los gritos del pueblo pidiendo que se ajusticie "al asesino de su propia carne, de sus propios huesos" (120), el jefe, que tenía al hombre en mucha estima, quiso consultar a Babá, el adivino de la aldea. Antes de que un mensajero lo buscara, éste ya sabía que el hombre era inocente y así lo dijo. De esta manera el poder adivinatorio se convierte en fuerza motriz de la acción narrativa: la intervención del adivino libra de la muerte al Cazador.

El adivino y los otros oyen "el ruido que hace lejos en la oscuridad un agua caudalosa, al desbordarse" (121); gracias a sus instrumentos de adivinación Baba se da cuenta que el viejo Tatabisiaco continuaba ofendido y quería destruir al pueblo. Por ello, a través de sus ofrendas, intenta aplacar al dios. El determinismo que supone la escritura en el tablero y el poder de los babalaos para interpretar y demorar el cumplimiento de un destino inexorable se muestran en el cuento. Además éste demuestra "la sujeción que el negro tiene al babalao y la falta de un sentido ético claro, como desideratum de su conducta" (Perera 69).

Se hace ebó (purificación) para desagraviar al dios ofendido. Primero el adivino "desnudo se pasa por el cuerpo una paloma blanca, se purifica y purifica… Luego llama tres veces" (122) al dios; después echó a flotar una calabaza que se detuvo en el medio de la laguna. Cuando Tatabisaco respondió "Ungue, wo", le ofrecen en el agua doce chivos y doce cabras y con ellos logran el milagro, recuperar de la laguna al hijo de la *moana* (mujer). El dios le entrega a la madre, el hijo vivo y sano: "dormía en el hombro del Padre Agua; dormía acunado en la noche grande, ya serena" (122). Sin embargo, ella no se atrevió a tomarlo ni a levantar la cabeza del suelo. Es el padre quien se lo lleva y ella, Moana (la mujer), "escondiéndose como un animal entre las sombras como un animal que va a morir, se fue lejos –y para siempre-; no se supo nunca adónde" (123).

Como muchas otras narraciones que además de reseñar usos, costumbres, flora, fauna, reflejan una sociedad patriarcal en la que el recuento es, fundamentalmente, el del quehacer masculino, donde el hombre detentaba el poder y en el que la posición de la mujer era de subordinación al varón. Muchos de los mitos encierran normas de conductas establecidas por los antepasados, las cuales deben ser aceptadas y respetadas por los creyentes.

Los roles asignados a las mujeres son reflejo de los de las orichas, mensajeras de Olofi: trabajar para los hombre, ser coquetas, sexuales y maternas, patrones vinculados a la feminidad de la cultura y a la sociedad yoruba tradicional. No es de extrañar entonces, que tanto en los cuentos como en la mitología, el liderazgo le corresponda al hombre. Es el varón quien desempeña la inmensa mayoría de los roles de autoridad y de dirección, y por tanto, la mujer no es más que la imagen de una construcción social patriarcal o, una proyección de la realidad masculina. Es por ello, que en el cuento el personaje de Moana

ni siquiera tiene un verdadero nombre porque la traducción del suyo es mujer en yoruba. De lo cual se puede inferir que ella es considerada prototipo de los valores femeninos, que en ese contexto son considerados como valores inferiores. Esto prueba como en términos de ocupación, la mitología refleja la limitada esfera en que se desenvolvió la mujer. En las pocas ocasiones en que aparece como protagonista, cuando lo hace, su rol es definido en términos androcéntricos por su relación con los hombres.

Tanto en la mitología como en la cuentística del pueblo, como en las que se aprecian en la realidad cubana, género y clase están presentes y son formas de transmisión y reafirmación de la visión sexista del pueblo yoruba y de su religión. El medio en que se desenvuelve la mujer le inculca que debe obedecer y callar, por eso Moana casi no habla, pero además no puede comunicarse bien. Esto irremisiblemente la somete. De ahí su excesivo conformismo y su actitud conservadora. Por otra parte el no dominar bien el lenguaje y no poderse comunicar provoca en ella silencios y cuando habla lo que logra son malas interpretaciones de los otros, que logran hacer de ella al final una asustadiza mujer que no se atreve a tomar a su hijo, cosa que hace su marido el cazador. Desde entonces vivió escondida “como una animal entre sombras” (123) esperando morir lejos sin nada y sin nadie.

“Areré Marekén”.

Es un cuento donde el nombre de la protagonista sirve de título al mismo. Areré Marekén es la esposa de un rey viejo y celoso, mientras ella es joven y hermosa. Para el rey ella es su prenda más preciada por lo que no le permite estar nunca lejos de él. Areré Marekén únicamente puede salir sola al mercado porque el rey puede oír su canto cuando

ella está lejos. La estructura del cuento gira entonces en torno al estribillo[29] que la protagonista tiene que entonar constantemente mientras está en la calle para que su celoso y atormentado esposo, a través de su piedra mágica, pueda localizar el lugar donde ella se encuentra porque la piedra reproducía la voz de Areré. Por ello la joven esposa iba a todas partes cantando:

> Areré Marekén, Areré Marekén
> Areré Marekén, kocho bi, kocho bá,
> Areré Marekén; ¡rey no pué estar sin yo! (124).

Areré Marekén iba al mercado y nadie se atrevía a mirarla por ser la mujer del rey; únicamente Hicotea que estaba enamorado de ella, la miraba. Una mañana él sale a su encuentro y le lanza un piropo al cual la mujer responde, y deja de cantar. Cuando nerviosa llega a palacio y el rey le pregunta, ella miente. A partir de este momento cada vez que Areré Marekén se encuentra con Hicotea deja de cantar. Finalmente, el rey se entera de la verdad y, celoso, le prepara una emboscada a Hicotea, lo atrapan y lo llevan ante el rey; éste, el verlo tan mozo, lo condena a morir a palos. Hicotea muere apaleado por amor a Areré Marekén que llora su amor "pilando maíz, tostando café" (126). Pero al final del cuento, en una noche de luna llena, el despedazado Hicotea resucitó con un cuerpo liso y suave lleno de "cicatrices por el amor de Areré, de Areré Marekén" (126). Ello ocurre porque la jicotea es un animal mágico, un ente múltiple, eterno, paradójico y muy complejo (Cuervo Hewitt, *Aché* 205). En Cuba ha mantenido su vínculo divino con

---

29 El estribillo está dicho en lengua bozal (Persona que pronuncia mal la lengua española, a semejanza del antiguo negro bozal venido de África) con el español deformado de la nueva lengua del africano en América. El habla bozal no era una lengua completa, ni mucho menos la lengua nativa de una población estable. La existencia de este afroespañol desapareció completamente.

Changó, el dios del fuego y, como él, en este cuento es la imagen del seductor arquetípico, un ser que subvierte la fidelidad y felicidad de la reina Areré Marekén. Además, la jicotea es vehículo y alimento de Changó[30] y por ello los practicantes de Ocha la aprecian, la emulan y respetan por sus preciadas artes de hechicera. También se la ofrendan a Changó con el caparazón pintado de rojo y blanco y se coloca en algún lugar visible de su altar como uno de sus atributos predilectos. Su *acheré* (güiro) es de jicotea. También la jicotea es considerada como un mago o duende que tiene el poder de resucitar por sí misma y es mediadora entre los hombres y los dioses. Los *babalaos* igualmente afirman que ella suele servirle a Yemayá, instalándose en ella; por lo tanto, es considerada entre los creyentes como digna representante de los dioses africanos porque custodia los ríos o las lagunas y las aguas en que vive jicotea, desbarata daños y mata las brujerías y maleficios. Por lo tanto, las jicoteas se usan como protección contra las hechicerías y los conjuros.[31]

El personaje de jicotea en ésta como en las demás colecciones de Lydia Cabrera

---

30 Muchos santeros entienden que la jicotea es el animal de mayor categoría o mérito y su sangre la consideran la más fuerte de todas; "con mucho espíritu". Este animal sagrado, de grandes misterios, requiere, al ser sacrificado a Changó, la asistencia de cuatro personas iniciadas, que se situarán a un lado y otro del animal. Después de cortada la cabeza, se le cortan las cuatro patas comenzando por la derecha, la delantera y la trasera; y después, en el mismo orden, las otras dos de la izquierda. Cada una de las cuatro personas que han ayudado al sacrificio le presentan una pata a su oricha. A la jicotea, antes de ser decapitada, se le unta en el carapacho el epó, -(manteca de corojo) a la que alude el canto "*Epó ma lera aya kuá aya kuá ma lera*", cuando se le canta a la jicotea (aya) en el momento en que, sostenida por una iyalocha o un babalocha, es sacrificada. La operación no siempre es fácil ya que la jicotea, que sabe mucho, esconde enteramente la cabeza dentro del carapacho por lo que se le pellizca en la parte inferior, para que el dolor la obligue a sacar la cabeza y pueda apresarla el matador.

31 Aunque el bestiario cabreriano es grande, la autora tiene una marcada preferencia por la jicotea y a ella le dedica algunos cuentos en *Cuentos negros de Cuba* (1940) y en *Por qué… cuentos negros de Cuba* (1948) pero es en *Ayapá: cuentos de jicotea* (1971) que Cabrera muestra su marcado interés por este singular animal típico de la isla de Cuba.

es presentado como una animal andrógino (según sea su género llevará el artículo “el” o “la” cuando se refiere a “él” o “ella”) débil y pequeño, pero ingenioso y astuto. En los relatos puede ser protagonista o antagonista y es mostrada como astuta y ambiciosa, siempre con el deseo de protegerse, o con la necesidad de encontrar sustento. Su astucia es la que la hace un animal altamente admirado por los negros africanos y sus descendientes, quienes la consideran como una virtud positiva en la personalidad del individuo. Además, Jicotea tiene otras virtudes dignas de mención. Muchos la consideran como un mago, que es capaz de manejar las fuerzas de la naturaleza casi como los propios orichas. La misma Lydia Cabrera nos dice sobre los poderes de Jicotea que:

> gente sabia aunque iletrada, y de piel negra, aseguran que habla como los espíritus, los muertos, los chicherekús, los güiros y muñecos mágicos y, en particular, como dos Orishas famosos del panteón yoruba, Eleguá y Osaín (*Ayapá* 10).

Por otra parte, la jicotea posee características de Changó y, como él, muchas veces no posee una conducta digna de elogio. También la jicotea siempre está alegre, alerta y ama la música por sobre todas las cosas. Pero su virtud intrínseca es la ingeniosidad. Además, sus cualidades le dan siempre un aire amoral frente a los otros animales; los que por aparente tradición son superiores a ella como el tigre, el buey, el toro, entre otros, siendo vencidos por ella gracia a sus argucias. También jicotea puede hacer el mal sólo por su deseo y capricho, llegando a ser extremadamente perversa.

“El limo del Almendares”.

En este relato vuelve a aparecer la mulata en la figura de Soyán Dekín. Un bando del alcalde ha proclamado: “en todo el mundo no había mulata más linda” (127). Esta

bella mujer puede bien ser la encarnación terrena de la oricha Ochún en su camino de Yeyé Karí, coqueta y disipada, siempre de fiesta en fiesta, a las que anima, con su collar de plumas de pavo real. Pero a la vez encarna a la típica mulata: "mulata de Cuba, habanera, sabrosa; lavada de albahaca, para ahuyentar pesares..." (129). En el cabildo hacen una fiesta en su honor. El alcalde y Soyán Dekín se pasan toda la noche bailando. Bilillo, el calesero que la ama, pero a quien ella no le presta atención, arde de celos y busca la magia de un brujo para vengarse de Soyán Dekín. En este cuento la circunstancia mágica se da con la visita de Bilillo al Brujo de la Ceiba, "que vivía metido en la muerte y sólo se ocupaba en obras malas" (128).[32] Por regla general la figura del mayombero en la narrativa cubana es casi siempre negativa y de esta manera lo emplea Lydia Cabrera en este cuento.

Como producto de los trabajos del brujo, Soyán Dekín siente el deseo de ir al río como si alguien invisible la empujara. Por ello le pide a su madre la ropa para ir a lavarla "venga la ropa; hoy tengo que lavar en el río" (128) y se fue. "Todo era verde como una esmeralda Y Soyán Dekín se fue sintiendo presa, aislada en un cerco mágico: sola en el

---

32 En sus orígenes, los sistemas mágico-africanos no poseían componentes religiosos delimitados. Las funciones del hechicero y las del sacerdote estaban combinadas, o mejor dicho, no estaban diferenciadas una de la otra. El hombre se auxiliaba de ceremonias y conjuros a la par que de sacrificios y oraciones, practicando, en suma, ritos mágico-religiosos. En la Regla de Ocha o santería cubana, la magia se utiliza, por lo general, en sentido benéfico; los santeros tratan solo con magia blanca, un tipo de magia natural que se emplea para curaciones, hechizos de amor, protección contra los enemigos, buena suerte, etc. y no se usa para atacar, inutilizar o matar. Estas actividades están relacionadas con la llamada Regla de Palo (monte o mayombe). Los miembros de este culto son bantúes y son conocidos también como congos. El mayombero es conocido muy a menudo como Tata Nkisi y es muy temido; por lo tanto, para los cubanos es el mayombero quien emplea las entidades negativas y malignas para hacer sus bilongos temibles o sus hechizos de magia negativa.

centro de un mundo imperturbable de vidrio" (129). Y así habría de ser para que se cumpliera el *fatum* del cuento. Porque en las aguas del Almendares ya había comenzado a trabajar el bilongo[33] preparado por el brujo.

Cuando Soyán Dekín llegó al lecho del río se puso a lavar sobre una piedra y allí se encontró con Bilillo; temerosa quiso huir pero no pudo levantar los pies: la piedra la retuvo y la misma "avanzó por sí sola llevándose a Soyán Dekín [...] y empezó a hundirse lentamente" (130). Ella muere en las aguas del río Almendares; su amante despechado la mira impávido y se niega a ayudarla. Soyán Dekín desaparece en las aguas del Almandares desde ese momento dicen que en las noches se pasea por la orilla y su cabello es el limo del río.

Como se puede apreciar, este cuento es también demostrativo de cómo Lydia Cabrera combina la realidad social de la Isla con la realidad mítica del negro cubano. Su final conserva una implícita moraleja: el castigo de los vanidosos y de los resentidos. Moraleja dicha con la sabiduría y la compasión propia del conocimiento milenario y universal del negro africano y sus descendientes, porque a ambos; a Soyán Dekín y a Bilillo el castigo los alcanza: "De noche, la mulata emerge y pasea la superficie, sin acercarse nunca a la orilla. En la orilla, llora un negro… El pelo de Soyán Dekín es el limo del Almendares" (131).

"Suandénde".

En este cuento la temática sexual está también presente. La misma se da con el encuentro sexual adúltero que comete una joven mujer en un lugar remoto del monte

33 Bilongo es una palabra del idioma kikongo, de los congos, que en Cuba se traduce como maleficio y nos remite a una práctica herbalista con fines de daño.

lejos de la mirada de otros hombres adonde la había llevado su celoso esposo que "penaba dormido y despierto porque tenía un pulpo en el corazón" (132). El hombre la lleva al monte porque, además de no tener a ningún otro hombre cerca de su mujer para disturbarlo, de acuerdo a la idea del negro cubano, que adora al monte, quien vive de acuerdo a la naturaleza, vive feliz.[34] "Hermanado a los árboles vivía en paz" (132), fundido con la armonía del universo, era felicísimo, porque uno de los conceptos fundamentales del universo negro radica en la armonía universal que se encuentra en el monte.

La acción del cuento transcurre en un río del monte en "un día de verano, de fuego blanco" (132), cuando la mujer se refresca en las aguas del mismo. Y no puede ser mejor el lugar escogido por Lydia Cabrera, porque para los negros yorubas y sus descendientes en las aguas vivas o corriente de los manantiales y fuentes naturales vive la oricha Ochún, diosa del amor y símbolo de la coquetería, la gracia y la sexualidad femeninas. Además. El propio elemento "agua" está asociado con la mujer. Es el elemento primordial que subyace en los mitos, así como en los ritos sagrados y en la sabiduría popular en todo el mundo, especialmente en las tierras áridas donde el agua es lo más preciado. Especialmente, en la cultura yoruba Ochún es la dueña de ese elemento que sirve para aliviar la sed y para hacer filtros de amor. Ochún, que lo da todo por sus hijos porque ella misma es el amor, le regala a la pareja en este cuento un encuentro de placer para que les alivie la sed de amor y así embrujarlos.

---

34 El núcleo argumentativo está tomado de un kutuguango contado por O'Farril, uno de sus informantes, a Lydia Cabrera en el que el negro congo Soyangué, que era muy celoso, se enamora de la negrita Kombé y se la lleva muy lejos donde nadie la viera y después muere de soledad y tristeza. Ver Lydia Cabrera. *Reglas de Congo Mayombe, Palo Monte* (62).

En ese orbe espeso de fantasías que son los cuentos negros de Lydia Cabrera muchas veces son protagonistas las aguas y los montes, los animales, los hombres y las mujeres de la Isla de Cuba. De este modo la autora conforma un universo poblado de misterios, litúrgico y negro, pero sobre todo cubano. En muchos de sus cuentos son mujeres míticas las encargadas de desarrollar la acción. En éste una de ellas seduce a un tímido joven tinajero llamado Suándende que de lejos "ocultó la cara entre las manos y la miraba por la juntas de dos dedos" (132). Cuando ella lo ve, sale desnuda del río y se acerca al hombre avergonzado con la misma suavidad que llevaba la corriente tal como lo hubiera hecho la diosa Ochún. Sin embargo, la narradora no la condena por eso, al contrario la trata de "inocente e indecente" (132).

El encuentro está descrito con una gran sensualidad al compás de estribillos musicales que resaltan el acople de los dos jóvenes cuerpos.

> Estaban muy cerca el uno del otro
> El hombre dijo:
> -"¡Ayámbómbo, Ayámbómbo!
> ¿Se pué tocá?"
> Y ella:
> -"¡Ayámbómbo, Ayámbómbo!
> - Uté pué tocá."
> El hombre la acarició
> - "¡Ay, yámbómbo, ayámbómbo!
> - ¿Sí se pué besá?"
> La mujer le ofreció su boca
> - "¡Ay, Ay! ¡Ayámbómbo, yayábón!
> - ¿Se pué abrazá?"
> La mujer abrió los brazos.
> - "¡Sí señó, yayábómbo, ayámbómbo!
> Uté 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 (133-134).

El río es el gran cómplice de ese encuentro en que la mujer responde afirmativamente a los avances del hombre.

Cuando la mujer regresa a su casa y el marido la requiere de amor, ella le miente diciéndole que está enferma. Al día siguiente él la lleva al río porque ella le asegura que "el baño era bueno para aquellos males" (134). Luego, mientras su mujer se desnuda y entra al agua, él piensa en ella y va en su búsqueda.; lleno de deseo, le exige con fuerza que lo satisfaga. Ella lo aparta y le dice que espere un poco; le susurra algo que lo deja atónito:

> -"¿Aquí en el río?
> - "Ayer dijo la mujer cruzando las manos. ¡Se me cayó!"
> Entonce el hombre, doblándose de pena, la voz en pedazos, le preguntaba al agua:
> -"¡Ay! ¿Cómo fue? ¿Cosa dúce de mi mujé, se pedé?
> ¡Ay, ya pedé, cosita dúce de mi mujé!" (134-135).

Lydia dota a esta mujer de una gran astucia y con ella consigue librarse del marido celoso, pidiéndole que busque en el río, la perdida "cosa dulce". Y él desesperado, se pone a buscar dentro del río por todos los rincones lo que se le había perdido a su mujer. Viéndole alejarse corriente abajo, ella remonta las aguas, y se reencuentra con Suandénde. Éste, escondido entre las cañas "rodeó la cintura de la mujer, que todavía- mientras se complacía –gritó otra vez:

> -"Mi marido, búca pá llá…"
>
> -"¡Ay, Dio mío!, ¿cómo fue?" (136).

Y Suandénde la sacó del monte y de su brazo volvió con ella al pueblo. Allí todos se burlaron del pobre hombre celoso, que yéndose a la manigua con la mujer quiso "ser como la yedra" (136).

Este cuento erótico más que señalar una moraleja permite que observemos a través de toda la narración la relación íntima de la pareja de la joven y Suandénde dentro del agua del río, ya que la misma encierra la secreta relación mítica entre el agua y estos personajes. En la narración el encuentro de ambas figuras es privilegiado por realizarse en el agua, sustancia de la naturaleza que en casi todas las tradiciones es principio y fin de todas las cosas.

El río en este relato se siente complacido al ayudar a los amantes adúlteros con su complicidad y no puede ser de otro modo, ya que el protagonista Suandénde, el casto y sin ninguna experiencia amorosa es además un tinajero, o sea trabaja con el propio elemento de quien lo ayuda, por lo cual parece ser premiado con el conocimiento del amor. Por la otra parte la joven es rescatada de un marido viejo y celoso que "quiso ser con ella como la yedra" (136). Aunque tampoco podemos olvidar que el río es la representación para los yorubas de Ochún Yeyé Kerí, diosa de los ríos y del agua dulce y también diosa del amor. Por lo cual juzgar la conducta del río, mitificado en la diosa, como impropia al ayudar a los amantes adúlteros, escondiéndolos de la vista del marido celoso es normal porque es sólo una muestra simple de esas "cosas que a veces pasan en sus aguas". (Gutiérrez, *Lydia* 73)

"¡Sokuando!".

Es un cuento-fábula que tiene como asunto la decapitación de seres inocentes mediante una orden injusta. Dos son sus personajes principales, Gorrión y Buey. El segundo trata de imitar al Gorrión y da muerte por decapitación a todos los de su raza,

cosa que en realidad no había hecho gorrión, sino que se había puesto de acuerdo con los de su especie para que lo secundaran en el engaño y la burla al Buey.

En el cuento su autora hace una descripción rápida de quién era Gorrión, "Gorrión, que era un bambollero" (137); también introduce la relación de discordia que lo une con Buey "con quien andaba siempre de pique y en tiquiriquitiquí" (137).

Como si se tratara de una obra de teatro, Gorrión llama a todos los de su especie y les pregunta "¿Listos, señores y señoras?" (137) y da paso a la acción. La fingida carnicería deja atónito a Buey que atendía "con atenta estupidez, vio que, en efecto, Gorrión, decapitaba uno a uno, a todos sus semejantes" (137) para después devolverles la vida. Esta repetición tiene la trascendencia del ritual; si bien se trata de una broma, en realidad presenciamos una ceremonia de la vida y de la muerte (Montes Huidobro 42).

Cuando después Buey hace lo mismo con los de su raza, y después trata de resucitarlos, se da cuenta de su inaptitud

> Y por más empeño que tomó en soldarlas, no hubo cuerpo que recuperara su cabeza, ni cabeza que se reintegrara viva al cuerpo el cual había consentido en separarse –hay que confesarlo- sin grandes entusiasmos (139).

Pero lo que fue en Gorrión una broma, en Buey es una realidad y este hecho hace que Buey "raboteando con mansa tristeza se entró en el estanque y, del modo característico a su noble raza, se ahogó…" (139). Por lo tanto la alegoría conforme a la fábula tiene una intención didáctico-moral al señalar que no se debe imitar por el simple placer de hacerlo sin medir las consecuencias del hecho. En este cuento Lydia Cabrera presenta, como en las fábulas africanas y orientales, a los animales conduciéndose como seres humanos; su capacidad de acción "no se ve constreñida en ningún momento por su idiosincrasia animal" (Perera 85); a la vez, expone la lucha de un individuo débil,

pequeño y amoral como Gorrión, que valiéndose de su astucia y superior inteligencia, logra vencer a individuos como Buey, físicamente superiores.

Este cuento cumple su papel fabulístico pero también entrega una cosmovisión africana, especialmente yoruba del sacrificio. La decapitación de los animales de dos o cuatro patas dentro de la regla Ocha-Ifá constituye un ritual, de índole religioso.

En "¡Sokuando!", aunque el sacrificio no se cumple en el caso de las aves (Gorrión), sí se cumple con Buey que elimina a su especie y termina él mismo sacrificándose al adentrarse al estanque; o sea, se sacrifica en el agua como se le hace a Olokun[35] en la regla de Ocha-Ifá. Por lo tanto ambas figuras tiene una significación seudo-divina, porque como dice Montes Huidobro "los sacrificios que hacen ambos son un reflejo de lo que harían los dioses que cortan cabezas: uno en apariencia, el otro en realidad" (42).

Además, "el buey en el simbolismo universal se asocia con lo estúpido e inferior" (Zielina 67); aquí su sacrifio sirve para restablecer la armonía universal, ya que, al final del cuento, un buey viejo y una vaca flaca y vieja que se habían abstenido de concurrir a aquel acto se libraron de la matanza: "De esta pareja desgraciada nació sin embargo, un ternerito y una ternera, que se unieron en honesto concubinato y procrearon mucho; y gracias a ellos, aún hay bueyes y vacas en Cuba la bella" (140).

---

35 En Ifá el culto de Olokun se realiza junto con Odudua u Oduduwa, en su relación y conjunción de la tierra con el mar. A Olokun se le ofrenda un toro en alta mar y le bailaba un babalao en ceremonias muy secretas con una careta (Ver Lydia Cabrera, *Yemayá* 26-27). Esta tradición se ha perdido en Cuba.

Además, se debe de recordar que la mayoría de las fábulas africanas forman parte del sistema adivinatorio de Ifá[36] con cuyas[16] letras primarias se obtienen 256 combinaciones (ordunes o letras secundarias); cada uno estos ordunes tiene sus propios refranes, ebó, patakíes, recomendaciones, plantas y animales que lo representan. Este sistema adivinatorio influye en la vida activa de sus practicantes y posee todos los secretos y la sabiduría que marcan los preceptos éticos de cada uno de ellos porque Ifá le da al consultado una seguridad: lo ayuda a resolver, en vida, todos sus problemas y le alivia la inseguridad.

Ñogumá".

Es una narración que repite el tema de la degollación de inocentes. En ella conviven hombres, tigres y un pavo real; éste último, por burlarse del tigre, se queda con sus patas feas para siempre.

Del protagonista la voz narrativa nos dice que es un carpintero llamado Ñogumá "que sabía más que las cucarachas". Era a la vez cocinero y repostero fino" (141). Cansado de carpintear, se coloca de cocinero en casa de la señá Tigre a pesar de que todo el mundo le dice que no lo haga porque a todos los cocineros se los había comido.

El carácter ritual se manifiesta en la narración desde el primer párrafo con el uso de una repetición que el narrador va aclarando mediante las acotaciones que brinda al pie de página.

- "Ñoguma, prepara el almuerzo en seguida".
- ¿Entente?"

36 En Ifá las fábulas constituyen elaboraciones de ocurrencias supuestamente tomadas de la experiencia real, de las cuales el babalao extrae una consecuencia de aplicación práctica al problema sometido a su consideración.

- “Entente, sí; nos gusta.”
- “¿Engombe, sí; nos gusta.”
- “Engombe comeremos.”
- “¿Enuni?”
- “Enuni comeremos”
- “Susúndamba?”
- “¿¿ ¿?”
- “¿Chulá?”
- “¡No, chulá, no, no, que hincha!” (141-142)[37]

Y Ñogumá va sacrificando uno a uno a los tigrecitos y los da a comer a sus hermanos y “Los Tigres comieron tigre y dijeron: -¡Está muy rico!” (142) y así lo va repitiendo día a día; sin embargo, Pavo Real desde la rama de un árbol lo ha visto todo. Cuando llega el último día Ñogumá se va muy lejos porque “Con diente de Tigre rencoroso Ñogumá no juega” (142). Poco después llega seña Tigre y empieza a buscar a sus hijos y al cocinero pero no encuentra a nadie en casa y pasan tres días y “Tigre grande tiene hambre” (143). Pavo Real desde su rama le dice al Tigre lo que pasó y le muestra las doce cazuelas con las doce cabezas decapitadas de los tigrecitos. Pavo Real, al ver la reacción de Tigre que no sabe como vengarse, hace un trato con él y le promete traerle a Ñogumá si le da en pago unas patas lindas porque las que lleva son su vergüenza.

Después que el tigre accede a darle unas “lindas patas a todo lujo” (143), Pavo Real se va a buscar a Ñogumá por todas partes chillando: ¡Tu hurría! ¡Tu hurría! ¡Tu hurría!. Finalmente lo encuentra en su taller de carpintería cepillando una tabla. Y lo oyó el negro y tuvo miedo de sentirse solo.

Los gritos se acercaban como un pelotón de gente armada.
-¡Ñogumá, Titiguamá, Titiguamá, Ñogumá!
Que están muy cerca, tan cerca...
-¡Ñogumá, Titiguamá, Titiguamá, Ñogumá!

---

37 Entente (Venado), Engombe (Buey), Enuni (Pájaro), Susúndamba (Lechuza), Chulá (Sapo).

> Y una cola de plumas, que rozó las hojas secas
> - ¡Ñogumá! (144).

Pero Ñogumá se convierte en un lagarto y se pierde entre un montón de virutas de la tabla que estaba cepillando; desaparece antes los ojos de Pavo Real que regresa ante Tigre para decírselo desde las ramas de un árbol. Tigre, molesto y señalando con desprecio las patas grotescas de Pavo Real, le dice: "¡Imbécil![...]¡Quédate con tus patas feas toda la vida!" (145)

Poco después Pavo Real salta engreído de la rama y abre el abanico de su cola:

> Todo su cuerpo de brillos, pedrerías, de metal rico, flexible. El pecho de zafiros, la cola de esmeralda. ¡Su cola fabulosa de ojos de oro!
> Y dice:
> -"Tchít-Tchriii... ¡Ah, yo! Gran yo... Soy bellísimo, incomparable. Una joya...y nadie vale lo que yo valgo. ¡Nadie! (146).

Pero a veces cuando sin querer se ve sus patas grita desesperado:

> -"¡Tu hurría!
> ¡Tu hurría!
> ¡Tu hurría!" (146).

El estribillo rítmico final en "lengua"[38] según Lydia Cabrera quiere decir: "tú comiste" (143) y es una prueba de ese humorismo irónico que Lydia Cabrera le impone a muchos de sus cuentos y que aquí parece ser una especie de final jocoso al verse el animal sus patas y asustarse, en contraste al engreimiento manifestado anteriormente por el propio pavo real.

"El caballo de Hicotea"

En este cuento desde el primer párrafo se puede notar como la voz narrativa sitúa la acción de la fábula en la Isla de Cuba sin necesidad de hacer ninguna ubicación

---

38 "Hablar en lengua" es hablar en yoruba.

geográfica de la misma, pues la comadre Hicotea lee “La Habana Ilustrada”, revista cubana del siglo XIX “a la orilla del arroyo donde Compadre Caballo Blanco, dos veces al día iba a beber” (147). Ese día Hicotea responde fríamente y con desprecio al saludo de Caballo diciéndole: “Caballo es mi caballo” (147). El pobre Caballo no sabe que responderle en ese momento, pero por la tarde se lo niega al gritarle a su comadre “Hicotea no tiene caballo” (147). Poco después Hicotea va a la corte y le dice al rey lo que días antes le había dicho a caballo: “Caballo es mi caballo” (147) lo cual crea muchos comentarios. El rey le pregunta a Caballo, y éste no le responde.

Esa tarde Caballo visita a Hicotea para pedirle que vaya con él a ver al rey para hacerle una aclaración; Hicotea finge estar enferma y Caballo se brinda para llevarla. A través de muchos engaños Hicotea logra montar a Caballo con montura, frenos y brida. Al verlo, el rey da por cierto las palabras de Hicotea, por lo que queda establecido para siempre la relación entre los dos seres.

En las fábulas africanas el abuso del poder, aunque a veces es cruel, en muchas ocasiones no se castiga, en particular si éste se encuentra acompañado por la astucia. En esta narración el motivo de la fábula es una denuncia de la opresión del hombre sobre el medio ambiente y los animales. Como fábula al fin el hombre conquistador está representado por (Hicotea) que es el que triunfa. Lydia Cabrera además de sustituir al conquistador humano por un animal que domina a otro hace referencia a un patakí de la letra Ollecun u Oyekun (ordún para atraer y para amarrar) que cuenta la historia del dominio del hombre sobre el caballo:

> El hombre pactó con el caballo, que el caballo montara al hombre primero y éste al caballo, el caballo montó primero al hombre, pero éste para montar al caballo se puso espuelas y lo engañó dándole de comer y así domó y amansó al caballo y desde entonces se quedó el hombre montado al caballo (Castillo 97).

En la versión de Lydia se explica el triunfo de Hicotea, ingenioso y astuto -cualidades consideradas positivas en la valoración africana- sobre el Caballo que tradicionalmente es visto como un animal superior y vinculado a la mitología.

En la fábula cubana el también mitológico Hicotea doma a Caballo dejando establecida para siempre la relación entre los dos seres: el conquistador y el conquistado. Como bien señala Julia Cuervo Hewitt:

> las coincidencias entre los textos cubanos y los africanos, o entre las anécdotas sagradas y los cuentos literarios no son siempre vínculos temáticos. A veces la comparación entre uno y otro texto está basada en conceptos básicos que éstos acotan (*Aché* 205).

En Cuba los textos (patakíes) y las recitaciones (orikis) sagradas refieren anécdotas, fórmulas y explicaciones de ritos en prosa coloquial; como en África mantienen un carácter poético y metafórico.

Con este cuento la narradora logra hacer una transfiguración de la anécdota del patakí original no sólo al cambiar el personaje humano por el animal (Hicotea) sino al cambiar el final. En el patakí original "se quedó el hombre montado al caballo", el valor didáctico está presente. La versión de Lydia Cabrera lo elimina para poetizar la muerte de Caballo sin alejarse de la imagen sagrada:

> Compadre Caballo Blanco, perdida la razón huía de este mundo.
> Corrió, corrió, corrió, hasta que se acabó la tierra. Rodó al fondo de un abismo. Rodó al fondo de la noche ciega.
> Y aún hoy huye, muerto, el Caballo Blanco.
> Por soledades, de estrellas. Por el sueño desierto de las estrellas... (149).

Esta muerte poética tiene un doble significado: el literal de la muerte física y el de la muerte sicológica del caballo (domado en la versión sagrada) en el momento en que comenzó a ser usado como bestia de trabajo (Cuervo Hewitt, *Aché* 235).

"Osaín de un pie".

En este relato una negra perezosa recién casada y embarazada con antojos "cual dama blanca" (150) quiere comer gallina y fufú (plato típico cubano) preparado por su marido. Este se niega a hacerlo, y, en cambio, la llama haragana. Más tarde le vuelven los antojos a la negra y quiere comer ñame,[39] por lo que manda al hombre a buscarlo debajo de la casa donde estaban apilados diciéndole: "-Chón, chón obiní. Anda y tráeme ñame mientras preparo un caldo de gallina" (150). Pero allí debajo del ñame había decidido vivir Hicotea por el resto de sus días. Hicotea le daba gracias al Creador por su suerte.

> -"Suerte envidiable la mía! Ya no más ajetrearme, buscando que comer... ¡Gracias, Seño Dios Santo Bendito, por haberme deparado tan buen refugio!" (150).

En ese preciso momento Hicotea ve abrirse la bóveda de su guarida. Cuando la negra toma el mejor y más voluminoso ñame digno de su apetito, la pared de la casa se estremece, por lo cual Hicotea empieza a gritar con el celo propio de un propietario a quien le están destruyendo su morada:

> -"¡Alá lubiaba!
> Teregóngu, Teremova. ¡Tere! Teregóngu Teremova ¡Tere!
> Bosi lubiaba masere kuché ko mó aberiyéye: ¡Palaba!" (151).[40]

Llena de terror la negra huye y le dice a su marido que los ñames hablan y él va a comprobarlo. Hicotea utiliza su astucia y vuelve a repetir la acción y también el hombre

---

39 El ñame para el africano tiene un simbolismo mágico. Es conocido como afrodisíaco, narcótico y alivia los trastornos de la preñez. Dentro de Ocha se le adjudica a Obatalá y en aspecto mágico se le otorga a Eleguá como simbolismo. Ver Julio García Cortez. *El Santo* (448-449).

40 Lydia Cabrera lo traduce de esta manera: ¡Atrevida! ¿Quién eres tú, para robarte ese ñame que es mío.

los oye. El marido va en busca del rey quien con su ejército se dirige al lugar y se repite historia: todos oyen a los ñames hablar y huyen despavoridos.

El rey manda a buscar a tres de sus brujos para callar a los ñames con sus magias y conjuros. Primero vino Osain de tres pies "Santo de yerbas, Santo adivino" (152) que hace su "trabajo" con tres pesos platas, tres cazuelas nuevas, tres gallos y tres cocos; mas no pudo resolver nada, pues los ñames seguían hablando. Mandan buscar entonces a Osain de dos pies "con las Siete Albahacas y las Mil Flores" (152) que también hace su conjuro pero tampoco puede resolver nada. Éste recomienda llamar a Osain de un pie, el más viejo de todos que se da cuenta del juego de Hicotea. Osain, artimañero y astuto como Hicotea, descubre el misterio o mejor la trampa de Hicotea y la conjura con un grito: "¡Coge ñame!" (153) y se apodera de ella. Una vez Hicotea en su poder, Osain la castiga sin piedad. Hicotea es triturada con un pincho hasta la muerte porque Osain es duro, misterioso, escurridizo, torcido e imparcial como Eleguá. A veces cruel como la propia vida, porque ésta es la propia fuerza que emana de él.

Horas más tarde, cuando todos duermen, Hicotea vuelve a la vida con la ayuda del propio monte que lo mató, ahora representado por el propio Osain de un Pie.

> Un ojo diminuto, redondo, intenso, apareció sobre un guijarro. Otro, en un cactus, a poca distancia... Una mano tronchada, apenas del tamaño de una hoja de romerillo, removía levemente entre las yerbas, el silencio estancado. Empezaron a hormiguear ruidos pequeños; un menudo trajín de miembros, que dispersos y mutilados, se buscaban, se coordinaban y revivían... (154).

El mito del monte (Osain)[41] presente en la mentalidad del negro africano, toma cuerpo en este cuento al ser el propio monte el curandero que con su *aché* funde los

---

41 Con Osain, la mitología lucumí penetra el espacio primordial donde la tierra se transforma en energías y éstas en palabras que denotan, no el objeto sino su vitalidad.

elementos telúricos del cosmos para revivir a Hicotea y ser, a su vez, la medicina hallada en su propia sabia.

Al final del cuento Osain de un pie, que goza desde siempre la amistad de Hicotea, la ve y la saluda en el monte, su propio espacio, y le dice: "¡Fue broma!..." (155). Él siempre ha sabido que Hicotea tiene el don de resucitar. Ambos se leen entonces en los ojos "el secreto de los cuatro elementos" (155) y disfrutan fumando y bebiendo. Cuando Hicotea hace un fuego y se saca el corazón y lo pone a arder, ambos se desternillan de risa "viéndolo brincar, más rojo que el fuego, girar intacto, vivo entre las llamas alegres, abrasarse sin consumirse" (155) hasta que Hicotea vuelve a encerrarlo en su pecho. Recurso mágico que es una prueba de la capacidad intrínseca que tiene la jicotea de poder manipular a su gusto la naturaleza mágica de la que ha sido dotada. Por lo tanto es una digna representante de los dioses africanos, porque como ellos puede resucitar y volver a vivir. Por lo tanto, el simbolismo básico de ese juego de quitarse y asar el corazón primero y volver a ponerlo en su pecho después, es una muestra de sus poderes. Prueba justa de su iniciación a través de la muerte y de su renacimiento, ya que jicotea como uno de los orichas de la mitología yoruba puede con el desmembramiento y reintegración retornar a la unidad primordial. Pudiéndose agregar que por eso las jicoteas sirven no sólo para hacer mal; sino que también, como los orichas, desbaratan daños y matan brujerías y maleficios, por lo cual se usan como protección contra las hechicerías y los conjuros.

"La prodigiosa Gallina de Guinea".

(Prescott 22, en Cuervo Hewitt).

Lydia Cabrera entrega con esta narración una fábula en la que cada vez que la Gallina de Guinea entona su canto encadena un nuevo episodio. La Gallina de Guinea es por lo tanto ese personaje conductor que complica y une los episodios del cuento a base de la adición de los mismos con la ayuda y la actuación de un narrador omnisciente.

La narración comienza con la presencia de la "mitología cubana"[42] desde el primer párrafo del cuento: "Diablos tenía a la Lluvia prisionera en una tinaja; a la tierra de los que comían arroz, llegó Doña Miseria sembrando penas" (156). Imagen coherente y transculturada de sucesos, personajes e información manifestados desde siempre y desde la cual aflora la cubanidad como expresión de una identidad única e irreverente, de carácter multiétnico y pluriconfesional.

La justeza y preponderancia que el componente africano tiene en la cultura cubana, participa de lleno en la obra de Lydia Cabrera que logra trascender el nivel pintoresco de la figura del "negro" para enfilar su sentimiento hacia connotaciones más esenciales de lo africano dentro de la cubanidad. Lydia Cabrera en esta narración rescata sustancialmente ese componente de nacionalidad cubana al incorporar de manera consciente esa carga preponderante de lo "africano" en la nacionalidad cubana, además de lograr el equilibrio necesario de esa categoría de "lo negro" dentro de la definición étnica de "lo cubano" (Fuentes 66). Lydia Cabrera procuró sin prejuicio aportar esos elementos negros que determina el carácter dentro de "lo cubano", toda vez que en el

---

42 La mitología cubana como cuerpo integrador del mundo fabulativo del pueblo fue expuesta inicialmente por Samuel Feijóo en su libro *Mitología Cubana* (1986). Desde el primer párrafo del prólogo se apresuró a decir: "En la mitología caribeña Cuba alcanza un lugar cimero, bien sea por la imaginación de sus hijos, por su fabulación poética, su fantasía exagerada, la superstición auxiliada por la imaginación del indio nuestro, del criollo del español o de africano, o del cubano ya en su plena definición etnológica y su cultura desarrollada que inventa mitos a veces de excesiva fantasía peligrosa" (5).

proceso de transculturación, "lo africano" se encuentra diluido en el gran ajiaco de la cubanidad.

En la historia una mañana, atosigado por el hambre, Compadre Gallo salta la "cerca de piña y piñón" (156), frontera de su mundo conocido, y después de mucho caminar halla un lugar paradisíaco, una "tierra cubierta de granos como un milagro" (156). Allí tragó hasta llenarse el buche y fue a buscar a su esposa Comadre Gallina: desde entonces todos los días iban a la finca bendita y engordaban a diferencia de los demás animales del corral que andaban famélicos y muertos de hambre.

Compadre Gallo y Comadre Gallina se apiadaron primero de Comadre Paloma que "se desmayaba dulcemente de sólo imaginar un puñado de millo" (157) y la llevaron a la tierra milagrosa que Dios le había revelado. Ésta se lo dice a su esposo Compadre Palomo y así, poco a poco, lo supieron todos los habitantes del corral y empezaron a visitar la tierra de la abundancia; desde entonces hubo alegría.

Lo supo también la Gallina de Guinea que por indiscreta, desparramadora y escandalosa es sorprendida por un guajiro quien la encerró en el corral llamándole ladrona. La Gallina de Guinea, preocupada ante la situación de su encierro, medita y le pide a "Yewa, Virgen de los Desamparados,[43] como salir de ese trance tan peliagudo" (158). Con su inteligencia, seduce zalamera al hijo del guajiro diciéndole que ella sabe cantar y nadie puede negarse a bailar con su canto, por ello lo hará rico si la lleva pregonando a La Habana: "¡Esta es la prodigiosa gallina de guinea que si me pagan canta,

---

43 Yewa o Yegguá representa la soledad, la contención de los sentimientos, la castidad femenina, la virginidad y la esterilidad. Es la oricha dueña del cementerio y ampliamente ligada a la muerte. Es la encargada de llevar los eggun a Oyá y es la que baila sobre sus tumbas. En el sincretismo cubano se compara con Nuestra Señora de los Desamparados y se saluda ¡Maferefún Yewa! (Gracias, bendita o alabada seas Yewa). Para más información ver Natalia Bolivar. *Los Orichas en Cuba* (136-137)

si no me pagan no cantará!" (159). En el corral se lo demuestra y primero los animales y después los peones de la finca bailaron al son de su:

> Ó-ó Ariyénye.
> ¡Isue-Kué! ¡Ariyénye! ¡Isué-Kué Ariyénye!...
> ¡Isue-Kué! ¡Ariyénye! ¡Isué-Kué Ariyénye!...

Se la llevan a pie por la carretera a La Habana. A partir de ese momento Gallina de Guinea, con su estribillo de Ó-ó Ariyénye invade la capital y sacude en un mismo ritmo a todo el pueblo, desde el más humilde de los negros hasta el más encumbrado de la sociedad. Poco a poco se van incorporando los diferentes sectores de la sociedad y con ello se complica la trama porque los hombres y mujeres de la ciudad bailarán al ritmo negro de su Ó-ó Ariyénye.

La narradora empieza incorporando en el cuento a los personajes de origen español de acuerdo a sus regiones y clases sociales siempre en ascenso: el celador (gallego), el alcalde y la alcaldesa (asturianos), el gobernador, Grande de España y su familia y hasta el Rey y la Reina; estos en su euforia, le prometen a la Gallina hacerla virreina de las Antillas. Y todos bailan:

> Bailó el celador y la celadora, el alcalde y la alcaldesa, el gobernador y la gobernadora, las hijas fofas, fainas del Gobernador, el Rey la reina de España, los príncipes y princesas de la sange.
> Condes, duques y marqueses.
> Y el Obispo de la Habana.
> El Ejército, la Marina, el Cuerpo Legislativo y la Sociedad Económica de Amigos del País" (162).

Juntos bailan negros y blancos a las puertas del Palacio del Capitán General; cuando Gallina de Guinea pide que la lleven a un escampado para cantarle al pueblo, todos:

> la chusma libre y gozosa –bozales, ladinos, criollos, rellollos, negros, blancos y amarillos –chinos manilas – revueltos en estruendo de tambores, cascabeles, maracas, marugas y cencerros, la siguió coreando más allá del paseo de Carlos III, a la loma del Príncipe (152).

Si bien pierden su dinero pueden al menos bailar y divertirse.

Este cuento está un poco alejado de la tradición africanía, por su trama, pero la incorporación del rítmico estribillo le proporciona una africanía inequívoca. Lydia Cabrera hace uso de estos estribillos africanos en veintiuno de los veintidós cuentos de esta colección, la mayoría son de origen religioso y se usan en ceremonias y rituales de las religiones de origen yoruba y congo en Cuba, muchos son conjuros mágicos, que entraron a formar parte de la literatura oral; quienes contaban cuentos los utilizaban como recursos para interesar al público y divertir a sus oyentes.[44]

Como se observa en esta fábula, el mito de la etnogenia que abunda en el folclore negro constituye el fondo de la narración, además de expresarse con abundancia el lenguaje africano vertido al idioma de los negros criollos. En definitiva, Lydia Cabrera, empleando múltiples recursos, logra realizar un fresco de la vida campesina y en particular de la habanera en la Cuba colonial.

"La carta de Libertad".

---

44 Recordemos que desde los orígenes en África se forjaron los mitos que sustentan las enseñanzas, éticas, religiosas y sociales de los diferentes pueblos traídos a Cuba. Fue también en esos orígenes que los mitos se interiorizaron mediante el arraigo cultural de la oralidad y a través de ella empezaron a formar parte del vivir y pensar, tanto colectivo como individual de esos pueblos. La narrativa oral africana descrita por Bascom, Ortiz, Herskovitz y otros, consiste en una compleja unidad mezcla de música, relato oral y baile. Por eso cuando el narrador o iniciado revela su relato al neófito recurre, entonces, al baile, la música, el estribillo, la inflexión de la voz y los gestos para interesarlos y divertirlos con sus historias.

.

En este relato los personajes animales son el Gato, el Perro y el Ratón. Al comenzar la historia el narrador quiere llevarnos a tiempos míticos, a una época primitiva, porque leemos: "Cuando los animales hablaban, eran buenos amigos entre sí y se entendían con el hombre ya el perro era esclavo" (164); pero muy pronto nos dice que:

> El Gato, el Perro y el Ratón, eran inseparables. Los mejores compadres de Cuba solían reunirse en el traspatio de una gran casa de la Alameda, en cuyos vidrios de colores, todavía no hace mucho, venían a morir los reflejos del mar (164).

Con esto sitúa la acción en la ciudad de La Habana encajándola de manera perfecta en el cuadro histórico-geográfico de la Isla.

La voz narrativa nos hace saber como un día el Gato y el Ratón hacían el elogio de la libertad y discutían sobre los derechos de los hijos de la tierra, del aire y del agua. El Perro, que estaba presente, se da cuenta de que "él era esclavo y se entristeció" (164). Por ello decide ir a ver Dios para que le resuelva su problema; éste le entrega una cédula de libertad que el perro muy orondo muestra a sus amigos. Sin embargo, como nadie quiso tomar la responsabilidad de guardarle la carta de libertad al perro porque él no tenía bolsillos ni un lugar propio para vivir, ésta es destruida. Desde entonces el perro se ha convertido en esclavo del hombre, y caza al gato; éste, a la vez, persigue al ratón.

En este cuento la intervención mítica se da de manera incidental a través del dios creador Olofi, principio, causa, origen y por qué de las cosas. Su presencia se ofrece en muy breves palabras, pero justificadas por la necesidad del Perro de ir a ver a quien puede cambiar su condición de haber nacido esclavo. Por eso va ante Olofi y le pide ayuda al "viejo más viejo del mundo" (165):

> "¡Badá didé odiddena![45]
> y le pidió una cédula de libertad (164)

---

45 Levántate, viejo, levántate -traducción de Lydia Cabrera a pie de página- (164).

Por medio de este oricha, la voz narrativa logra vincular la problemática del cuento (la discordia final entre ratones, gatos y perros) con la propia historia de la deidad que se retira después de haber terminado la creación.

En la santería cubana existe un pataki de Olofi que explica que él, tras crear el mundo y distribuir los cargos entre sus hijos, encontró que los hombres se odiaban. Pero como aseguran los santeros, Olofi simboliza la paz; por eso recriminó a Ayáguna, el oricha de las peleas, quien lo hostigaba. Según Ayáguna: "Sin discordia no hay progreso, porque haciendo que quieran dos, quieren cuatro y así, triunfa el que sea más capaz y el mundo avanza". Para los yorubas y sus descendientes americanos esta es la explicación mítica de la existencia del odio en el mundo.

A juicio de Olofi, el argumento que su hijo Ayáguna le presentó era tan coherente que recibió permiso para continuar sembrando la discordia entre los hombres. Sin embargo, entristecido por la imperfección de su creación, se retiró del mundo y desde entonces no intervino más en los asuntos terrenales. Por este motivo los babalaos consagrados en la regla de Ifá pueden recibir directamente sus consejos.

"Los mudos".

Este relato comienza con un párrafo narrado con un estilo poético singular que nos traslada a la primera noche después de la creación.

> La primera noche, la luna apareció como un pelo.
> Luego, como el filo de una hoz transparente; luego, como una tajada de melón de Castilla chorreando su almíbar; luego...como la rueda de un molino; y al fin se desprendió y cayó en el boquerón de la noche, donde el Escondido Siempre, que nadie ha visto-el que está en el fondo de lo que no tiene fondo- machaca con una piedra las lunas viejas, para hacerlas estrellas, mientras viene otra luna nueva. (168).

En el cuento se precisa que en esa primera noche nace un fuego muy pequeño que el Tigre, el enemigo en la narración, roba a su guardador en una cueva de Insambianpunga, la tierra del Creador.[46]

El cazador y sus hijos sentían frío y querían tener luz en su choza en las noches. Por esa razón el cazador envía por fuego a cada uno de sus siete hijos; el tigre se los come en una cadena repetitiva que es característica de muchos de los cuentos cabrerianos. Por último, él mismo cazador va en su busca pero también es devorado como sus hijos y se encuentra con ellos en el vientre del Tigre, pero:

> se dio cuenta de que tenía un cuchillo. Rasgó las entrañas de la fiera y todos salieron, uno a uno, por la brecha de su flanco (170).

En este cuento es el cazador quien recupera el fuego; no puede ser de otro modo debido a que el fuego es sagrado y los orígenes de lo sagrado se encuentran en la caza;[47] por tanto, le toca la cazador arrebatarle el fuego al tigre con sus manos sagradas. Como sabemos, este animal nunca fue olvidado en Cuba por su belleza y por ser el devorador de hombres por excelencia.

En este cuento el valiente cazador representa al hombre como ser superior a cualquier animal.

---

46 Lydia Cabrera se refiere a la tierra del Dios Creador en la mitología conga porque Nsambe o Sambia es Dios y , ante todo, el Dios Creador. El nombre de este dios en congo es Nzambi Mpungu y en Cuba es Nsambi, Sambia o Sambia. (Cabrera, *Vocabulario* 256).

47 Para el hombre primitivo arcaico la carne llegó a convertirse en una vía hacia lo sagrado; el mutilar a otra criatura se percibía como una representación ritual a través de la cual se daba entrada a lo divino. Tales mutilaciones como lacerar y desmembrar la carne ejecutada con las manos, eran actos que permitían la llegada de la divinidad entre los humanos, eran los comienzos del llamado sacrificio como experiencia religiosa. (Gutiérrez Mariela, *Lydia* 111) "Sacrificar significa, literalmente convertir en sagrado, y nuestro primer acto sagrado fue desgarrar la carne viva hasta que la sangre fluyera" (Young 222).

Después de recuperar el fuego, el cazador y sus hijos, se marchan enmudecidos bajo “la noche profunda y cerrada que aún no tenía estrella” (170) y nunca más recobraron el habla. El cuento explica así por qué hay mudos en el mundo.

“El sapo guardiero”.

En este cuento unos mellizos “que andaban solos en el mundo y eran del tamaño de un grano de alpiste” (171) comparten la acción con el sapo guardiero y la bruja del bosque, personaje perverso y odioso. El desarrollo del cuento es mágico y su narrador nos muestra de nuevo el lado negativo que puede, algunas veces, tener el bosque y lo que éste puede representar para el negro. Para él, quien se adentra en la manigua, quien penetra de lleno en un “corazón del bosque”, establece contacto con fuerzas sobrenaturales que allí, en sus dominios, le rodean. Cualquier espacio del bosque, por la presencia invisible o visible de dioses y espíritus, se considera sagrado.

Desde el inicio de la narración el narrador señala ese universo religioso del bosque en su vertiente negativa. Para describirlo con su cuidador explica: Este era el bosque negro de la bruja mala, que hacía inerte el aire; y éste era el sapo que guardaba el bosque y sus secretos” (171). A partir de este momento se materializan los temores del negro y se hace referencia al cuidado que hay que tener al frecuentar lugares desconocidos de noche porque en cualquier momento le puede pasar lo que a los mellizos de la historia: un día “un senderito avieso les salió al encuentro y con engaños los condujo al bosque” (171). A partir de ahí se describe el bosque en todos sus horrores en medio del miedo nocturno:

> El bosque se apretaba de puntillas a su espalda, y le espiaba angustiosamente. De las ramas muertas colgaban orejas que oían latir su corazón;

> millones de ojos invisibles, miradas furtivas, agujereaban la oscuridad compacta. Abría, detrás, su garra el silencio (172).

Tras la fachada de la fábula se esconde la amplitud de la realidad que ofrece el mito, por ello el narrador crea a los niños de la historia como mellizos[48] mitológicos que "en un mundo de dicotomías y polaridades luchan constantemente por encontrar armonía y equilibrio" (Cuervo Hewitt, *Aché* 244). En ese bosque es donde los mellizos encontrarán un sapo durmiendo "en su charca de agua muerta, muerta de muchos siglos sin sospechar la luz" (171) que será quien los liberará. El sapo simboliza al ser humano infinitamente solo.

Los niños, sabiéndose perdidos, lloran y tienen miedo. Buscan resguardo junto al sapo que se apiada de ellos y los recoge en su pecho. Ellos se abrazan al sapo frío que nunca había visto llorar a un niño; el sapo conmovido por la ternura de que era objeto, trata de salvar a los mellizos de la bruja que "alargaba sus manos de raíces podridas" (172) para matarlos. Finalmente, se los traga y huye con ellos al otro extremo del bosque.

La bruja le ordena al sapo devolverle los niños porque "Duela a quien duela, Sampunga quiere sangre" (172). Entonces comienza a hacer típicas brujerías paleras porque, como aclara la voz narrativa: "la vieja de bruces escupía aguardiente, pólvora y pimienta china en la cazuela bruja" (173) en una típica ganga judía,[49] llamada Mamá

---

48 El nacimiento de mellizos es considerado por los padres como una prueba de que la buena suerte y la fortuna les protegerá. Para los practicantes de la Regla de Ocha los mellizos son considerados como representantes de los Ibeyis. Todos los mellizos tienen que rendirle culto a sus dioses protectores durante toda su vida. Los sacrificios son simples y consisten en pequeñas porciones de vegetales y frijoles principalmente.

49 Ganga o Nganga es el término utilizado para definir al caldero de cerámica o de hierro en el cual los paleros mantienen su espiritualidad. Se conoce como ganga (nganga) judía la practicada por el Palo Ndoki: Definido por el uso exclusivo de gangas para hacer el mal. Para una mejor comprensión ver: Lydia Cabrera. Reglas de Congo (Palo Monte

Tengué hecha, de polvo de encrucijadas, tierra de cementerio y de hormiguero de bibijagua, con araña peluda y alacrán, cabeza de gallo y ojo de lechuza.

Ha pasado la hora le dice la bruja al sapo. Pero éste no contestó, “apenas abrió la boca y manó un hilo verde, viscoso” (173) y se oyó la risa de la bruja que llenó un saco de piedras que se hicieron peñascos y que el sapo cargó a cuestas sin esfuerzo. Aún perseguido por la bruja, el sapo se va lejos. En la distancia se saca del vientre a los mellizos y “dijo la palabra incorruptible, olvidada, perdida, más vieja que la tristeza del mundo, y la palabra se hizo luz de amanecer” (174). Como consecuencia, el bosque se retira y abre los caminos. De esta manera los niños regresan al pueblo a encontrarse con los hombres “cantando y riendo por el camino blanco” (174). En la entrada del bosque se queda el sapo transfigurado de amor, listo para recibir el castigo de su desobediencia. Cuando después la bruja Sampunga le grita retorciéndose de odio, él, “traspasado de suavidad, soñaba en su charca de fango con el agua más pura...” (174), para morir feliz porque ha aprendido a amar.

El cuento muestra cómo por medio del sacrificio ritual, los mellizos encuentran el camino perdido al ser guiados por un sendero de luz que aparta las sombras de las tinieblas de los sueños. Este se trasluce en una alegoría del mito dentro del oráculo ya que se sirve de la palabra para engendrar luz y vida a través de la muerte de la misma manera que los mellizos la consiguen con la muerte de su sapo protector.

4. La fabulación mítica.

Mayombe) y Natalia Bolivar y Carmen Gonzalez Diaz de Villegas. *Ta Makuende Yaya y Las Reglas de Palo Monte*

Lydia Cabrera con *Cuentos negros de Cuba* se muestra como autora de relatos míticos. Muchos de estos relatos muestran el universo africano desde sus orígenes y establecen las relaciones que tiene el ser negro con sus dioses, los animales y la naturaleza. Los cuentos de esta colección tratan mayormente de animales o de figuras de hombres asimilados a animales por lo cual se acercan a las fábulas clásicas. Son cuentos mucho más para narrarlos y escucharlos que para leerlos. Su estructura puede variar: pueden ser de inspiración africana, criolla o una mezcla de ambas, según los factores que los modelan.

Los relatos de *Cuentos negros* nos trasladan a un mundo mágico, donde no hay fronteras. En ese mundo todo puede ser otra cosa y de esta manera, en su singularidad o diferencia, tanto animales como plantas, objetos y el propio ser humano son materia universal de creación. De ahí que más allá de su innegable valor literario, estos cuentos buscan recrear, difundir y dar voces a las ricas historias vivas en la tradición cubana de origen africano. En ese extraño universo, monte o selva de significados inextricables donde vierte Lydia Cabrera su literatura de ficción, atrae la enorme fantasía que convierte en protagonistas no sólo a hombres y mujeres sino también a los animales y las plantas, a los vientos y caminos, aguas y maniguas de toda Cuba. De este modo, la Isla se convierte en un universo religioso negro poblado de misterio.

En realidad el libro completo es un mito por la manera en que su autora lleva las realidades mágicas vistas por sus personajes negros. Tanto los objetos, los animales y los hombres y mujeres son abandonados por el Creador a merced de espíritus malignos, por lo que hay que vencerlos con protecciones. Por otra parte encontramos dioses movidos por caprichos a los que hay que contentar para obtener de ellos sus favores. Todo ello es

el verdadero reflejo del ánimo del negro que vive siempre con miedo y en dos realidades: la real y la imaginada, por lo tanto esto implica esa doble realidad llamada realismo-mágico.

Los *Cuentos Negros de Cuba* siguen y seguirán deslumbrando por esa manera en que su autora los expuso, pues, como bien Fernando Ortiz los valoró en el prólogo del libro, son de "una moralidad distinta y unas valoraciones sociales diversas" (8). Ellos configuran un discurso que resulta paródico tanto por el modo en que se rebajan, invierten y carnavalizan las estructuras sociales, como por la manera en que se representan los tipos, las conductas y expresiones populares allí presentes.

La mayoría de los cuentos de esta colección no presentan ambigüedad en la ubicación de sus escenarios ni en el tiempo de la acción. Además, Lydia Cabrera hace uso de la fórmula oral africana para presentarlos, pues lo hace de forma directa. Por ello no es común ver en ellos la fórmula inicial típica del cuento folclórico. De la misma manera está ausente la fórmula final que caracteriza los cuentos folclóricos tradicionales ya que no los termina con moralejas que resuman una enseñanza de la narración. Prefiere terminarlos con unos cuantos versos o palabras sin mucho significado ni relación con la historia. Por medio de este recurso muchas veces el lector puede elaborar el final, o justificar la narración en su condición de testigo,[50] esa actitud participativa del lector

---

50 Estelle Izigaray ha detectado dos hipotéticos destinatarios entre los tipos de lectores a los que puede dirigirse Cabrera al escribir sus historias y los clasifica como "implícito" y "real". Del primero dice: "es más probable que sea oyente que lector, porque se trata del auditorio negro, afrocubano, cuyas leyendas y tradiciones se cuentan como en familia". Del segundo, que es "el lector real que por su experiencia y cultura no se sitúa en el mismo plano… El estilo que al hipotético lector implícito afrocubano le parece connatural precisamente porque procura imitarle, para el lector fuera del ámbito del texto se reviste de un encanto poético que se desprende de la elaboración artística de la prosa"

hacia los cuentos los mantiene muy cercanos a lo que fueron originalmente: patakies o kutuguangos, leyendas recogidas de generación en generación y contadas ern grupo en ocasiones de reunión.

No hay duda del enorme aporte que Lydia Cabrera ha dado no sólo a la investigación etnológica y antropológica, sino muy especialmente a la literatura cubana. Ha aportado particularmente esa "otra literatura" que de manera singular ella escribió para tratar lo negro y al negro dándole voz a éste con una enorme osadía al haber podido penetrar en un universo vedado por completo al blanco y sobre todo a las mujeres en aquellos tiempos, algo que logró hacer con ese toque único con que hablan aquellos que saben muy bien utilizar el lenguaje.

(128-129). Ver "Lector y destinatario en dos libros de Lydia Cabrera." *En torno a Lydia Cabrera* (124-134).

Capítulo VII
Ramón Guirao. *Cuentos y leyendas negras de Cuba* (1942)

1. Introducción.

Para muchos hoy día Ramón Guirao (1908-1949)[1] es un personaje casi desconocido y cuando se le recuerda es para señalarlo, sobre todo en el mundo académico, como aquel que junto a José Zacarías Tallet fue el iniciador en Cuba de la poesía negrista. Pero Guirao no sólo publicó "La bailarina de rumba"[2] en el suplemento del *Diario de la Marina* en el año 1928, sino que figuró entre los primeros autores que publicaron textos poéticos completos de tema negro. Así lo demuestra su poemario *Bongó. Poemas negros* (1934) colección que ha permanecido

---

1 Estuvo familiarizado con la literatura desde su adolescencia. Se dio a conocer en el suplemento literario del *Diario de la Marina,* en 1928, con su poema afrocubano "La bailadora de rumba". Ejerció el periodismo. Entre 1933 y 1940 colaboró asiduamente en el suplemento antes mencionado. En 1937 ganó el premio nacional de ensayo de tema cubano en el Concurso de la Secretaría de Educación y ocupó, hasta 1940, la jefatura de redacción de *Grafos.* Colaboró en diferentes publicaciones como: *Revista de Avance, La Prensa, Orbe, Carteles, Revista de la Habana, Social, Línea, Confederación, Masas, Resumen, Revista Bimestre Cubana, Revista Cubana, Bohemia, Espuela de Plata, La Verónica, Verbum, Orígenes, Repertorio Americano* (Costa Rica), *Semanario Ercilla* (Santiago de Chile). Al final de su vida trabajó en las redacciones de *Avance* y *Alerta.* Fue miembro fundador de la Sociedad de Estudios Afrocubanos. Es autor de los poemarios *Bongó. Poemas negros* (1934) y *Presencia* (1947) y de ensayos críticos, del trabajo "Poetas negros y mestizos de la época esclavista" (publicado en *Bohemia* en agosto de 1934), de la selección, las notas biográficas y el vocabulario de *Órbita de la poesía afrocubana. 1928-37* (1938) y de la antología *Cuentos y leyendas negras de Cuba* (1942). Dejó inéditos los libros de poesía *Cuadrante* (1930) y *Seguro secreto* (1936) así como su trabajo *Juan Francisco Manzano, introducción, autobiografía y obra poética* (1936).

2 Como su título indica, este poema era una recreación poética de la rumba, una forma de baile y música creada por los negros cubanos de los barrios pobres de las zonas urbanas de Cuba. Tras la publicación de este poema muchos otros poetas cubanos, blancos y negros, publicaron poemas inspirados en la cultura de los negros que pertenecían a las clases bajas de la población urbana o rural. Según explicaba el poeta Emilio Ballagas, éstos eran los sectores de la población negra que conservaban "las tradiciones musicales y religiosas de sus antepasados" (*Poesía afrocubana* 80).

relegada al olvido[3] y de la cual dijo el escritor salvadoreño Gilberto González Contreras en "La poesía negra":

> Guía del alma negra, en romances sin sujeción al viejo canon, realizados sin gravedad ni espíritu de pesantez... Así la poesía de Guirao. Una poesía quebrada y triangular, en la que todo es escorzo y empujón; una poesía en la que el cantor se zambulle en la tragedia popular: en esa tragedia salpicada de alcohol y de lágrimas, en la que se lamenta el negro en la música y el canto, sabiendo ya que se halla "el americano gozando plata del negro atrasá" (40-45).

No obstante, la labor más importante de Ramón Guirao fue como investigador al compilar la *Órbita de la poesía afrocubana* 1928-1937 (1938) y de *Cuentos y leyendas negras de Cuba*(1942). Su *Órbita de la poesía afrocubana* se contrastó con el proyecto de Emilio Ballagas (1908-1954) *Antología de la poesía negra hispanoamericana* (1936), a quien se propuso sobrepasar en cuanto a la muestra cubana. Los tres libros anteriormente citados culminaron con el establecimiento del necesario corpus referencial de la Sociedad de Folklore Cubano[4] que en

---

3 Según Juan Marinello en su "Poética", el primero en publicar poemas negros en Cuba fue Ramón Guirao. Uno, dos, apenas un escorzo, y luego guardó silencio (Fernández de la Vega 112).

4 La Sociedad de Folklore Cubano fundada el 6 de enero de 1923 tenía como objeto acopiar, clasificar y comparar los elementos tradicionales de la vida popular cubana. Así, "son materias propias de esta sociedad la recopilación y estudio de los cuentos, las consejas, las leyendas conservadas por la tradición oral de nuestro pueblo; los romances, las décimas, los cantares, los boleros y otras manifestaciones típicas de nuestra poesía y nuestra música populares, las locuciones, los giros típicos, los trabalenguas, los cubanismos y tantas otras formas de la filosofía popular, los refranes, los proverbios, adivinanzas y otros modos de expresión característicos del ingenio del pueblo; los ramos de la ciencia (geografía, botánica, medicina, agricultura); las creencias fantásticas y sobrenaturales, las supersticiones en que expresa nuestro pueblo su sentido de lo maravilloso, la descripción y estudio, asimismo, de las costumbres locales; las fiestas y ceremonias populares, los juegos infantiles, los bailes y por último, el estudio descriptivo, encaminado a un fin de verdadera terapéutica social, de ciertas prácticas morbosas, como los actos de brujería y ñañiguismo, en que, en forma tan expresiva, se manifiesta la baja vida popular. Promoverá también la sociedad investigaciones referentes a nuestro pasado precolombino, procurando señalar los rastros que pudieran existir en nuestra vida

julio de 1927 Fernando Ortiz renovó y reajustó con el debate gestado a partir de la publicación en la ciudad de La Habana de su artículo "Cuentos afrocubanos" en la revista *Social*, en mayo de ese mismo año.[5]

Ramón Guirao tuvo una formación autodidacta, lo cual no excluye que haya sido un individuo cultivado. Muchos aseguran que su vida era un tanto bohemia y ajena a comodidades y que vagaba con frecuencia en busca de emociones sorpresivas (De la Vega, *Órbita* 89). Lo negro lo apasionó, sobre todo, el modo de hablar y de vivir de estas gentes. Para conocer las raíces yorubas de muchos de ellos viajó a Nigeria y, como hijo de su época y poeta siguió, las corrientes más novedosas de aquellos tiempos que coincidían específicamente con el negrismo.

Aunque hoy parezca que su ausencia era casi total en los recuentos literarios o que era un autor desconocido, nada más alejado de la realidad, pues en su época no fue ni ignorado, ni estuvo exento de pujanza en el panorama literario y poético en las décadas del 30 y del 40 del siglo XX en Cuba. Pues como bien dice Salvador Bueno en *Figuras de la poesía cubana*:

---

tradicional, del espíritu de los aborígenes de Cuba". Ver: Acta número 1 de la Sociedad de Folklore Cubano. Archivos del Folklore Cubano (La Habana) (1): 1924.

5 En este artículo Ortiz ilustra la importancia de la labor útil del colector cuando afirma que: "los cuentos afro-cubanos se ignoran en Cuba. No sabemos de uno solo que haya sido publicado como tal en nuestra tierra. […..] En Cuba nada hemos hecho aún para recoger toda esa floración folklórica. Y ello es tanto más lamentable, cuando el trabajo de espigarla no es tan difícil y está al alcance de cualquier persona culta. […] cualquier cubano habituado al examen y anotación de opiniones ajenas (los letrados, los médicos y sobre todo, ¡los maestros!) tiene cerca de sí alguna morena anciana a quien preguntarle por los cuentos que su mamá le refería en su lejana puericia, allá en los barracones del ingenio o del cafetal, y por los cánticos que decían los personajes de los cuentos, engarzados en estos como abalorios finos. […] Bastará que el lector aficionado pregunte por interés a cualquier anciana de color y obtendrá un cuento. Óigalo y escríbalo libremente en forma lisa y llana, sin preocuparse del pulimento ni del estilo literario, que más estropean que realzan el positivo valor folklórico de una narración. Procure, en cambio, recoger las palabras o frases en lenguajes exóticos, aunque no las entienda ni sepa traducirlas, es decir las lenguas o cánticos africanos, que casi todos esos cuentos comprenden". Ver: Fernando Ortiz. "Cuentos afrocubanos". *Catauro* (118-129)

> Ramón Guirao testimonia aquella actitud polivalente que lo llevaba de lo exquisitamente culto a lo popular. Estaban ellos como Guirao muy al tanto de las tendencias literarias más recientes, pero no desdeñaban, sino escuchaban con amor, la voz del pueblo, fuera una leyenda, una guaracha, una canción de antaño. Con su breve obra en prosa y verso, Ramón Guirao ocupa sin disputa un lugar señalado en la lírica cubana de los últimos cincuenta años (25-32).

En el año 1937 Ramón Guirao figuró entre los fundadores de la Sociedad de Estudios Afrocubanos. Convencido del programa de la misma, fue uno de los seguidores de la campaña desarrollada por el antropólogo, sociólogo y folclorista Fernando Ortiz en la búsqueda de ese patrimonio negro que se perdía; como el mismo Ortiz decía quedaban alrededor de mil negros de nación (2.700 enumeró el censo de 1919) y en ellos debían estar

> los cuentos, fábulas, leyendas, rapsodias y cantos que contenían las hazañas de sus antepasados, las mitologías de sus creencias, las cosmogonías de sus filósofos, los ritos de sus cultos, los conjuros de sus hechiceros y los cuentos con los que las madres negras entretenían a sus hijitos y les inculcaban las enseñanzas y consejos del saber popular. (Ortiz, *Cuentos* 118)

En las narraciones recogidas y prologadas por Ramón Guirao en *Cuentos y leyendas negras de Cuba* se ofrece de manera muy directa la cosmovisión poética que aporta la oralidad. Las brevísimas narraciones seleccionadas por él se consideraban modelos del "mundo animista del hombre negro" (7).

2. Estructura de *Cuentos y leyendas negras de Cuba.*

El texto, publicado en 1942, está estructurado con un prólogo de Guirao, y veinte cuentos o leyendas recogidas por varios autores. En las narraciones se acentúa su oralidad y la proveniencia étnica de cada una de ellas (yoruba o lucumí, gangá, carabalí y conga). El libro incluye un breve vocabulario al final del mismo.

Dada la variada naturaleza de sus fuentes, Guirao, más que "recoger" las narraciones, re-elaboró o retocó el material tomado de labios de los informantes negros de cuatro de las antiguas seis provincias en que se dividía la isla de Cuba (La Habana, Matanzas, Las Villas y Oriente) por nueve recolectores, incluido él mismo. Debo destacar que en el texto pocos relatos tienen carácter religioso y se refieren mayormente a la existencia de algunos orichas; las otras narraciones tienen una conexión casi mínima con el corpus del patakí.

Ramón Guirao, en el prólogo, explica el origen de sus consejas al indicar cómo en el África ancestral los hombres y mujeres, narradores y oyentes, se reunían después de las fatigosas jornadas de trabajo para contar y oír cuentos, fábulas, leyendas y las hazañas de sus héroes. Esta tradición fue mantenida en Cuba por los negros esclavos y después por los libertos cuando, en sus horas de descanso, se reunían tanto en el batey como en el cañaveral para escuchar y participar coreando y bailando la canción genérica preludiada en la mayoría de ellos. El propio Guirao da cuenta del traspaso de los relatos, mitos y fábulas de procedencia africana en el balbuceante español de los esclavos al de sus descendientes criollos y "reyoyos" así como su paso a través de esclavos y nanas negras a sucesivas generaciones de cubanos:

> Los esclavos en la intimidad de las casas de viviendas entretenían con estas narraciones poéticas a los hijos de los esclavistas y amos de ingenios. Fábulas, cuentos, leyendas y mitos que no son más que una repetición fiel, o bien un trasunto, con visibles influencias del medio, de los originales africanos (6).

El texto *Cuentos y leyendas negras de Cuba* presenta una amplia variedad temática. A veces se trata de una anécdota cargada de intención moral, una leyenda mitológica o simples cuentos de entretenimiento donde aparecen algunos personajes. Lo más destacable de todas estas historias es que sus protagonistas son en su mayoría animales, caracterizados por una gran astucia; cualidad esta que les permite vencer a otros más fuertes. También son capaces de hacer

carreras de competencia con animales más veloces a los que logran vencer valiéndose de sus mañas. En otros cuentos encontramos la presencia de personajes que se consideran actualmente leyendas típicamente cubanas como las del jigüe o güije.

Ramón Guirao supo mantener en el material recopilado por sus colaboradores y por él mismo un léxico claro y sencillo que conserva la riqueza del universo mágico y religioso de las tradiciones que forman parte de lo que se ha dado a llamar, en forma general, "el cuento folclórico",[6] manifestado en sus tres categorías narrativas: cuento, mito y leyenda. Susana Chertudi en su libro *El cuento folklórico* sigue las ideas del antropólogo William Bascom y hace esa distinción cuando explica:

> Los *cuentos* son narraciones en prosa consideradas como ficciones, cuya acción se ubica en cualquier tiempo y en cualquier lugar, y cuyos personajes son humanos y no humanos. Los *mitos* son narraciones que en la sociedad en la cual son contadas, se consideran como acontecimientos verdaderos que ocurrieron en un pasado remoto, usualmente son sagrados y están asociados al ritual y al dogma; su acción se desarrolla en un mundo diferente y sus personajes principales son no humanos. *Las leyendas*, a semejanza de los mitos son consideradas verdaderas por el narrador y su auditorio, pero se ubican en un período considerado menos remoto, cuando el mundo era como hoy; agregamos que elementos de localización espacial y temporal son frecuentes en las leyendas (10-11).

Guirao inserta en la colección antes mencionada, relatos en los cuales el mundo mágico-religioso del negro está muy presente y donde el mito juega un papel fundamental: a través de él se trasmiten y divulgan detalles de algunos de sus dioses y espíritus malignos. Dos cuentos reúnen las características propias de la leyenda; los restantes son fábulas o cuentos de personajes humanos, los cuales son fiel repetición o trasuntos de originales africanos con visibles influencias del medio cubano. Algunos de estos relatos presentan confusiones entre las

---

6 Puede definirse un cuento folclórico o popular como una obra literaria anónima, tradicional y oral, sin localización en el tiempo y en el espacio, que narra sucesos ficticios y que tiene generalmente carácter estético. Para más información ver: Stith Thompson. *El cuento folklórico.* (20-24); Roger Piñón. *El cuento folklórico* (10-12); Susana Chertudi. *El cuento folklórico* (7-11).

categorías narrativas de mito, leyenda y relato folclórico.[7] Las narraciones que se encuentran mezcladas han sido producto, probablemente, de la despreocupación de sus colectores quienes no se percataron de discernir o clarificar a cuál categoría correspondían cada uno de los relatos.[8]

3. El mito, la fábula y la adivinación en *Cuentos y leyendas negras de Cuba*.

"La lechuza y el mono".

Esta fábula fue extraída según el texto de la tradición oral lucumí[9] por Ramón Guirao y Agustín Guerra en la provincia de Matanzas. Recordemos que, según Bascom, la mayoría de las fábulas africanas forman parte del sistema adivinatorio de Ifá (*The Relationship* 127) y constituyen elaboraciones de ocurrencias supuestamente tomadas de la experiencia real. El consultante extrae una consecuencia de aplicación práctica a cada caso.

---

7 De las veinte narraciones que conforman esta colección sólo dieciséis poseen relación con el mito, la fábula y la adivinación, tema de este trabajo. Las cuatro restantes "La tre barra e joro", "Mi Seño mío Jesucristo", "Papelito jabla lengua" y "¡Mayorá no macca anduyo" son cuentos populares negros de entretenimientos, cuya médula común está dada en la jocosidad o lo cómico de ese tipo de modalidad narrativa. Como no tienen vínculo directo con el tema de este trabajo no han sido analizados.

8 Paulo de Carvalho-Neto intentó clasificar esos contactos fronterizos entre mitos y leyendas, como hay que hacer igualmente entre leyenda y tradición. Según el antropólogo brasileño, "la leyenda es la narración irreal, con huellas de verdad y, además, ligada a un área, sobre temas de héroes, de la historia patria, de seres mitológicos, de almas, de santos… o sobre los orígenes de hechos varios. Casi siempre el mito se genera del terror, las leyendas que se derivan propiamente del terror son únicamente las mitológicas y animistas" (Bueno, *Leyendas* 8).

9 De acuerdo a Lachatañeré el vocablo "lucumí" se origina en Cuba dado a la falta de conocimiento de la lengua originaria de los entonces esclavos, puesto que el término lucumí fue dado erróneamente para designar una lengua o más bien, a un grupo de esclavos. Sin especular aceptamos la designación "lucumí" como procedente de la tradición dejada entre los negreros, que transportaban a América a los pobladores del antiguo Reino de Ulkuma o Ulkami para ser vendidos como esclavos. En Cuba hoy se le llama lucumíes a agrupaciones cubanas de origen africano cuya religión y lengua ritual corresponden de una forma muy amplia a las tradiciones africanas reconocidas como yorubas. (Lachatañeré, *El sistema* 149-164)

En esta fábula que sus autores llaman leyenda,[10] la lechuza y el mono se comportan como seres humanos y su comportamiento se presenta, como en la mayoría de las fábulas africanas, sin estar constreñido por su idiosincrasia animal. La fábula cuenta como en una época muy lejana la lechuza, vista aquí solamente como animal símbolo de sabiduría y no en sus vertientes de hechicera, podía ver durante el día. Por su parte el mono, que en la creencia africana es visto como astuto, pero carente de toda asociación con lo sobrenatural y por lo que no se le pide nunca un favor, podía hablar "con gran soltura, acompañando la palabra del gesto" (11).[11]

El día le pide a la lechuza que "gozaba entonces fama de inteligente y leal" (11) y por ello era su confidente que le ayudara a despojar a la luna de sus atributos para obligarla a ser su servidora por ser tan arrogante y orgullosa. Para ello el día ideó mandarle a la luna una carta con la lechuza invitándola a una fiesta. La misiva estaba escrita con una tinta de poderes secretos y misteriosos que la cegaría al leer el mensaje.

No bien terminó el mensaje, la lechuza partió al encuentro de la luna. En el camino se encontró con su amigo el mono a quien le contó de todos los pormenores del encargo. Ninguno de los dos se percató que en un árbol cercano estaba una tiñosa escuchándolo todo. Ésta, sin perder un momento, levantó vuelo y "le contó a la luna cuanto habían hablado el mono y la lechuza" (12).

---

10 "En la época en que esta leyenda se refiere" (11). No creo que debió ser considerada por sus autores una leyenda porque aunque surge de un lejano recuerdo colectivo no posee visos de veracidad histórica. Las leyendas recogen y registran fabulaciones o simples historias sobre algún suceso o hecho, o sobre alguna que, por motivos históricos o sociales, se encontrara en una posición, actividad o una situación susceptible por su condición de trascender en el recuerdo de una colectividad. Más bien es un relato tradicional de tipo etiológico que sirve para explicar el origen y causa de algo.

11 Cito por Guirao, Ramón. *Cuentos y Leyendas negras de Cuba*. La Habana: Mirador, 1942.

Enterada la luna, tomó las precauciones para conjurar el maleficio y con su poder produjo una total oscuridad "que dio origen al primer eclipse" (12). El día se percató de la imprudencia y ligereza de la lechuza y del mono, y les ordenó comparecer ante él, obligó a la lechuza a leer el mensaje y así quedó ésta sin vista. El mono, al ver lo que le había pasado a su amiga, empezó a dar gritos de espanto. En ese momento, el día le hizo beber un brebaje que lo enmudeció para siempre, quedando así "la lechuza imposibilitada de ver la luz del día, y el mono pierde el habla, por imprudentes y conversadores" (13). Este primer relato es una clásica narración de tipo explicativo o etiológico[12] porque detalla el porqué de la ceguera de la lechuza en el día y la imposibilidad de hablar de los monos.

"Obatalá y Orula".

En este relato mitológico recogido según el texto de la tradición oral yoruba,[13] como el anterior, por Ramón Guirao y Agustín Guerra se hace presente un ordún de Ifá. Éste explica que desde hacía tiempo Obatalá (el más poderoso de los seres creados), venía observando lo inteligente que era Orula; por ello, en más de una ocasión había pensado entregarle el mando del mundo. Sin embargo, se ponía a reflexionar sobre su propósito, y desistía. Pensaba que Orula era demasiado joven para una responsabilidad tan grande, a pesar de demostrar juicio y seriedad en sus actos.

---

12 Relato que se caracteriza, o sirven, para explicar el origen o las causas de algo: el surgimiento de accidentes o fenómenos naturales, animales, plantas, el hombre y sus instituciones (Bueno, *Leyendas* 6).

13 El vocablo yoruba, como denominador común para varias tribus africanas, es un apelativo relativamente reciente. En África, este denominador no fue usado sino hasta el siglo XIX para designar afiliaciones lingüísticas y culturales de regiones muy diversas como lo son: Oyó, Ifé, Iyebbu, Egba, Egbado, Ilesa, Ekiti, Owo, Akobo y otros del mismo cuerpo y mitológico. (Ajayi 299)

Un día Obatalá quiso poner a prueba a Orula y le ordenó que preparara la mejor comida que él pudiera hacer. Orula escuchó los deseos de Obatalá, sin responder se dirigió al mercado cercano, con el fin de comprar una lengua de toro. La condimentó y cocinó de manera tan singular que Obatalá, satisfecho, se relamió de gusto. Al terminar la comida, Obatalá le preguntó por qué la lengua era la mejor comida que se podía hacer; Orula le respondió a Obatalá: "—Con la lengua se concede aché, se ponderan las cosas, se proclama la virtud, se exaltan las obras y maneras, y con ella se llega, también, a encumbrar a los hombres".

Transcurrido un tiempo Obatalá quiso que Orula le preparara de nuevo una comida; esta vez debía ser la peor que se pudiera hacer. Orula fue al mercado y volvió a comprar una lengua de toro, la cocinó y se la presentó a Obatalá. Al ver Obatalá la misma comida que le había preparado Orula como la mejor, le dijo: "—Orula, ¿Cómo es posible que al servirme esta comida me confesaras que era la mejor y la presentas ahora como la más mala? Orula le respondió a Obatalá: —Entonces te dije que era la mejor, pero ahora te digo que es la peor, porque con ella se vende y se pierde a un pueblo, se calumnia a las personas, se destruye su buena reputación y se cometen las más repudiables vilezas". Obatalá, maravillado al ver la inteligencia y precocidad de Orula, le hizo entrega del gobierno del mundo.[14] En recompensa, en el régimen del ordún o letra de Ifá Obara-Melli (Castillo 25) se cuenta que la mejor y peor comida del mundo es la lengua (la verdad y la mentira) porque en Ifá, lo que es bueno también puede ser malo, y viceversa.

---

14 Un patakí similar se refiere a como Olofi, el Creador le pide a los orichas que trajeran lo mejor, que a su vez es lo peor que hay en el mundo y cada uno de ellos trajo lo que creyó reunía los requisitos exigidos por el creador. Pero Olofi no quedaba satisfecho. En eso apareció Eleguá que le trae una lengua. El Ser Supremo se regocijó, porque en su opinión, la lengua según se emplee, es la que puede hacer más bien o más mal en el mundo.

Cuando el ordú o letra Obara-Melli sale, el babalao le dirá al consultado qué dice Ifá que él no para en ningún lado fijo y que no debe ir a un lugar porque allí se le va a presentar una cosa mala, por lo cual debe de tener cuidado, porque lo pueden enredar. Además, el babalao le hablará al consultado de su estrecho vínculo con Obatalá por ser su hijo; le dirá que ese oricha está siempre detrás de él.

Este patakí entrega la explicación del respeto que se le debe a Orula, no sólo por ser el oricha que más sabe y porque puede predecir el futuro, sino que por ser el dios de los oráculos, es quien se ocupa de todo lo relacionado con el destino de las personas en el mundo. En este patakí también se recuerda la importancia que tienen los babalaos (nombre que en lengua yoruba quiere decir padre del saber o de la adivinación porque *baba* es padre, y *awo* adivinación) por ser los sacerdotes de Ifá (ciencia de Orula) dentro de la Regla Ocha-Ifá. Además se destaca el poder de los babalaos. Ellos pueden brindarle ayuda con sus prácticas adivinatorias al creyente que lo consulta para solucionar sus problemas, ya sean estos: espirituales, amorosos, o económicos, además de poder librar a los hombres de la muerte y torcer el destino con sus trabajos de ofrecimientos o sacrificios.

Esta narración reafirma al babalao como el más alto dignatario de la jerarquía santera. Ellos ganan esta posición debido al sacrificio de su sacerdocio al tener que llevar una conducta social y personal esmerada y también al estudio de la naturaleza y del libro sagrado de Ifá o tratado de ordunes de Ifá.

“La leyenda de Icú”.

Esta narración también la recogió Ramón Guirao de la tradición oral yoruba. Es más bien un mito que una leyenda como lo dice el título. Contrariamente al mito, la leyenda se construye y

nutre de acontecimientos que presumen de tener un basamento objetivo; y ese acontecer es creído tanto por los oyentes como por los narradores y, hasta en algunos casos, se recuerda por inusual o trascendente para la vida del lugar o del grupo. Pero como todo relato, está sujeto a algún tipo de reelaboración con la adición de elementos que circulan entre la simple exageración y la inclusión de procesos y soluciones sobrenaturales o fabulosos.[15]

Cuenta un patakí que Icú es en sí la muerte misma: por mandato de Olofi viene a buscar a quienes se les ha acabado el tiempo en la tierra, para que luego Olodumare decida su destino. Unos irán al Ará Orún (cielo) y otros deberán volver al Aiyé (la tierra) para terminar su misión. En otro patakí se cuenta cómo Icú dejó de ser un oricha por su arrogancia y pasó a comandar a los Ajogún.[16]

En el mundo occidental la muerte o Icú viste de negro, ceniza oscuro o marrón oscuro. Como se destacó en el patakí "Orúmbila y la Icú" de *¡Oh, mío Yemayá!* de Rómulo Lachtañeré, Icú pierde su duelo con Orula; por ello debe respetar a sus hijos y llevarlos sólo cuando Olofi lo

---

15 La diferencia más explícita entre leyenda y mito está dada por la posib1e historicidad del motivo, aunque después ambos géneros se recubran con nuevos elementos esotéricos o fantasiosos. El mito adopta una extraña y falsa apariencia historicista, y la leyenda se expresa por medio de extraños y asombrosos acontecimientos en los que el destino y las fuerzas sobrenaturales intervienen de forma sostenida y segura. Sin embargo, el protagonista en los mitos analizados para este estudio, siempre es un dios, o un santo, o una fuerza natural divinizada, o un semidiós. Por otra parte, los protagonistas de las leyendas son seres que actúan de manera acostumbrada y de manera excepcional; ofrecen y reciben encomiendas o conocimientos especiales, y hasta llegan a ser susceptibles a transformaciones espectaculares.

16 La palabra *ajogun* es un nombre colectivo de todos los poderes sobrenaturales maléficos o malévolos que atacan a los hombres. Para los yorubas son los enemigos manifiestos de los orichas, de los ancestros y de los hombres, a quienes les producen dolores, tristezas, pesares y la muerte. Estos espíritus maléficos son: Icú (muerte), Ewon (encierro, cárcel, expiación, soledad), Ofo (pobreza, lamento, maledicencia, miseria), Ofún (pérdida, angustia, destierro, dolor.), Epe (maldición, negatividad, brujería, maleficio, destrucción), Aron (enfermedad, depresión, tristeza, llanto, pesar) Egba (parálisis, congelación, letargo), Ija (pelea, discordias, guerra, cizaña, conflictos, rivalidad.)

marque. Así, Icú, dentro del sistema Ocha-Ifá, no posee un culto particular, sino a través de Egun u Oro;[17] por eso no se le inmola ni se le realizan otro tipo de ofrendas.

En esta narración el tiempo se remonta al comienzo del mundo, cuando la gente no moría y los viejos se arrastraban penosamente y se agrupaban, como las hormigas, para hacer entre todos un insignificante trabajo. Los jóvenes se quejaron a los dioses de que los librara de la inutilidad de los viejos y tanto clamaron que al fin Icú[18] los oyó. Con una voz "profunda como el rugido del viento huracanado" (22) les dijo que ella remediaría el mal mandando un diluvio por medio del cual sólo se salvarían los niños y los jóvenes que podrían llegar hasta las copas de los árboles; morirían los viejos que no pudieran alcanzar las ramas altas de estos árboles.

Seguidamente llegaron los truenos y las primeras lluvias: durante tres días y tres noches llovió sin cesar y las aguas crecieron y "la tierra era un mar sin oleaje ni costas, con sólo las islas flotantes y movedizas de las ramas quebradas" (23). En la copa de los árboles esperaban los

---

17 Para los negros yorubas y sus descendientes cubanos se llama Oro a un muy sencillo instrumento de sonoridad que emplean en ciertos ritos funerarios. Su mito se aproxima al de Egun. El vocablo oro en lengua yoruba tiene además un sentido de "fantasma, aparecido o espíritu desencadenado". Y oro, en fin, se dice al instrumento secreto que da la voz sobrenatural del Oro.

18 En otro patakí se cuenta que hubo un tiempo que Icú perseguía a todos los orichas y todos ellos acudían al maestro Orula ya que él era el único que sabía los secretos de la vida y la muerte. Por eso muchos practicantes creen que Orula es el jefe de los muertos, pero es de notar aquí que la oricha dueña del cementerio se llama Yegua y la jardinera del cementerio es Oyá; el carretonero que lleva los muertos al cementerio se llama Babalú Ayé y Obatala Ochagriñan es el que supervisa los entierros. En el cementerio descansa el cuerpo material del difunto, su alma se encuentra en otra dimensión. Las almas de los malos se quedan rondando por las calles para atormentar a los vivos. La de los buenos se va al lado de los buenos espíritus guías para ayudar a la humanidad. Hay varias creencias religiosas que suelen comunicarse con los muertos, como los espiritistas y los paleros. Existen algunas opiniones entre ellos. Los espiritistas dicen que sólo atraen espíritus de luz y los paleros dicen que atraen a los de luz y a los oscuros. A los espíritus de luz se les llama guías espirituales; y en el culto palero se les llama Enfumbis a los buenos y a los malos Endokis.

niños y los jóvenes pero todos los viejos murieron. Cuando escampó al cuarto día, “vieron los jóvenes que no había viejos cañengos en el mundo” (23).

Este patakí explica la necesidad de la muerte para los yorubas. Ellos, como los demás grupos africanos, creen en la participación activa de la muerte a través de los antepasados. Así, la muerte no significa el fin de la vida humana. La vida terrestre se prolonga hacia una vida más allá de la tumba y continuará en alguno de los nueve espacios de Orún (Cielo), el dominio de los seres sin Emi (Vida). De esta manera la muerte no representa una extinción, sino el paso de una vida a otra; además, es una manera de explicar la presencia de los antepasados[19] y la participación de los mismos en la vida de las familias ya que el sistema de valores de los yorubas tiene por base tres elementos, a saber: *Owó* (dinero), *Omo* (Hijos) y *Aikú* (Vida larga). Esta última es la más importante, porque es la posibilidad por la cual las otras dos se hacen realidad.

Cuando los ancestros mueren y van a Orum (cielo) adquieren poderes que pueden ser usados para beneficiar a sus familiares en la Tierra; por eso es necesario que se mantengan en un estado de paz y felicidad. Por ejemplo, cuando se dice que hay un culto a los ancestros, en realidad es la manifestación de una relación familiar indestructible, entre el familiar que partió y los que aún quedan con vida. De esta manera los ancestros continúan influyendo a sus descendientes, ahora más poderosamente.

Los yorubas continuarán llamándolos *Bàbá mi* (mi padre) o *Ìyá mi* (mi madre) y en sus diálogos con sus ancestros dirán “Voy a hablar con mi padre/madre” y no “voy a hablar con el espíritu de mi padre o de mi madre”.

---

19 Un antepasado es alguien de quien una persona desciende, sea a través de su padre o de su madre; la persona viva conserva relaciones filiales afectuosas con él. Solamente llegará a la condición de ancestro, con merecimiento del culto, aquellos que llegasen a una edad avanzada, con una vida de buena calidad, y efectuados trabajos sociales además de haber tenido buenos hijos.

“Las orejas del conejo”.

La narración, “Las orejas del conejo”, fue recopilada por Manuel Cuéllar de la tradición oral lucumí en Santa Clara (ciudad de la antigua provincia de Las Villas).

Como se ha señalado a lo largo de este estudio, en la cultura africana existe un estrecho vínculo entre el ser humano y la naturaleza por su concepción animista de la vida. Esta filosofía se encuentra en una versión más compleja porque incluye el concepto de magara[20] o fuerza vital universal que conecta a todos los seres animados, así como por la creencia en una relación estrecha entre el alma de los vivos y el alma de los muertos. Esto los lleva a reverenciar el entorno geográfico y de manera muy particular el del monte, al que consideran un lugar sagrado donde habitan sus deidades más poderosas; por eso, antes de internarse en él, le piden permiso con un ruego.

El africano en su diario existir convive con los animales en la selva y de ellos aprende sus tretas para sobrevivir. Así no es extraña la existencia de colecciones y ciclos de relatos de animales dentro de una peculiar zoología narrativa.

Los cuentos de animales sobreviven, ante todo, porque han sido utilizados para explicar de manera satisfactoria los misterios de la vida y de la naturaleza, a la vez que ilustran siempre algún rasgo universal de la naturaleza humana como lo pueden ser la astucia, la venganza, la codicia o la justicia, entre otros.

---

20 Concepto básico de la filosofía africana es el de *magara*, con el que se designa la fuerza vital y espiritual del *muntu* el hombre, la persona, el asunto, el inventor, el autor, el artesano de la situación (persona viva o difunta); después, el *kintu*, el objeto, la cosa, la víctima de la situación; el *kuntu*, el cuando, la forma; y finalmente, el *hantu*, el lugar, la posición del evento. Síntesis dada por J. Jahn y para la cual se ha servido especialmente de las obras de Horst Ulrico Beler (*Die religión der yoruba in West-Nigeria*), de Alexis Kagame (*La sophie bantu-rwandaise de l'Etre*) y de Adebayo Ademya (*Yoruba metephysical thinking*). Para más información ver Janheinz Jahn: *Muntu: las culturas neoafricanas* (136-137)

En Cuba como en África en la mayor parte de estos relatos de animales el débil debe de luchar contra el fuerte, "ya sea de palabra o de obra, pero siempre con la suficiente picardía o astucia para lograr ser el vencedor" (Mariela Gutiérrez, *El cosmos* 60). Dentro de estos relatos de animales sobresalen los ciclos de la tortuga y el conejo, animales que destacan por ser débiles pero astutos frente al fuerte; por ejemplo, son comunes los que narran la lucha que debe entablar la débil, pequeña e ingeniosa jicotea contra otros que son físicamente superiores a ella, o los que muestran la inteligencia del conejo frente a la fuerza de animales superiores. Por eso este animal se convirtió en un buen manjar para el cubano: "es conveniente comer carne de conejo porque es un animal inteligente que aviva y aclara el entendimiento (Cabrera, *Los animales* 88).

De lo anterior se puede inferir que cada vez que los negros oían un cuento, recordaban y repetían, mediante la narración, las tretas de la jicotea o del conejo. Así, los esclavos primero y sus descendientes libertos después, siguiendo las moralejas de estas narraciones se burlaban y se envalentonaban siguiendo el modelo de estos animales llegando hasta a desafiar el poder, al poner en prácticas las tretas del débil: el engaño y el disimulo. Así como la jicotea y el conejo engañan a los más fuertes, los negros pudieron también engañar a la autoridad dominante.

No es raro entonces que un conejo sea el protagonista del cuento. Es el más popular de los animales dentro de los ciclos de cuentos criollos de América.[21] No se puede hablar de astucia y habilidad en los cuentos de animales sin pensar en el "Compay conejo" o en el "conejo africano" porque al conejo se le caracteriza siempre por su ingenio.[22] Por lo tanto, si en África como en América el conejo encarna la agilidad, la astucia, la destreza y la inteligencia y sus

---

21 Otro de los ciclos famosos en América es el de la Anansi, la araña, heroína de un gran número de cuentos.

22 Roger Bastide lo señala como "el héroe principal de todas las aventuras maliciosas (*Las Américas* 54) y en Estados Unidos "Br'er Rabbit" encarna "los atributos del ingenio, la traza y el engaño, las armas del débil en su lucha contra el fuerte" (Stamp 389).

armas son el engaño y la farsa, el conejo cubano no puede ser la excepción y así lo demuestra este relato.

En África, la liebre es protagonista de relatos populares en los que la velocidad es una de sus cualidades, pero no tan importante como la inteligencia. La liebre es uno de los animales que más inteligencia y astucia recibió durante la Creación y se vale de ella para engañar y aprovecharse de otros animales, incluso del rey de ellos, el león. Según el folclore africano, a la liebre la engaña sólo animales más astutos que ella, como es la tortuga.

En este cuento ubicado en un espacio americano donde las características de la liebre han sido atribuidas al conejo, encontramos que, desde el inicio de la creación, el conejo se queja al Altísimo (Olofi) por haberle dado muy poco tamaño "a pesar de tener pelos y cuatro patas" (27). A esta queja Dios contesta: "no quiero establecer la costumbre de modificar lo creado, pero que si le conseguía la pluma del águila, el colmillo del león y el huevo de la serpiente, le aumentaba de tamaño" (27).

Al oir esto el conejo hace un pito de calabaza y lo suena en la montaña para que el águila lo oiga. La engaña cuando ésta le pide una explicación del sonido. El conejo le contesta diciéndole: "Es un pelo de mi cuerpo que suena una vez al día, como para que vengan a mí animales y pueda alimentarme, pero mi alimento es otro" (27). Entonces ofrece cambiarle su pelo sonoro por una de sus plumas para que los otros animales lo respetaran. El trato se cerró, pero el pelo intercambiado nunca sonó.

Con el mismo pito de calabaza el conejo despertó a la serpiente e hizo también trato con ella. Sin embrago, la serpiente (que todavía tenía patas) quería que le sonara una uña; el conejo le arrancó la uña y se quedó cuidando del nido mientras "aquella se paseaba su dolor" (28). Poco después un león también escuchó el sonido del pito de calabaza y se interesó por el sonido; el

conejo le contestó lo mismo que al águila. Pero lo que sí necesitaba para que lo respetaran era un colmillo suyo; que él le cambiaría por su pelo que sería capaz de llevarle a la boca los alimentos con comodidad. Y claro está "el león soltó el colmillo" (29). Con toda su caudal el conejo se presentó ante Dios que le dijo:" -¡¡Conejo!! ¡Si tú con ese tamañito logras tales cosas, si tuvieras el tamaño del camello, o por lo menos del chivo, serías el azote de la creación! ¡No necesitas mayor tamaño!"(29).

Al oir esto el conejo quedó muy triste y se marchó. Olofi muy apenado ante lo sucedido, lo llamó y le tiró de las orejas diciéndole: "Vaya, ahí tienes las orejas bien grandes; pero no te hace falta más tamaño" (29). De esta manera el cuento termina como la mayoría de los relatos de animales en la tradición fabulística americana, donde la moraleja suele estar ausente por más que en muchos de ellos se adviertan restos de la ejemplaridad propia del mito, es decir, de una intención ejemplarizante.[23]

El conejo del relato, por su astucia y sagacidad, logra triunfar y conseguir lo pedido al Creador. Su condición de animal inteligente y astuto son características que triunfan porque el más pequeño con astucia vence siempre al más grande.[24]

La peculiar condición del conejo en este cuento es lo que lo hace salir vencedor a través del engaño de tres animales que además de poseer lo que Olofi le ha pedido, son animales a los cuales él les sirve de sustento. El conejo posee no sólo inteligencia y astucia sino también arrojo

---

23 Para una mayor profundización del tema ver Colombrés *La poética* (313-333).

24 En muchas ocasiones la cuentística folclórica es estudiada desde el punto de vista de las teorías de resistencia para revelar el grado de resistencia del negro esclavo contra el sistema esclavista. Muchas veces el esclavo, imitando la astucia y las tretas de ciertos animales, pudo embaucar a su amo blanco. Las fechorías, las mentiras o las traiciones ingeniosas salvan al negro esclavo de vez en cuando del dolor del cotidiano vivir, por ese motivo ellos hicieron de estos animales un símbolo de lo que ellos eran en ese momento histórico: criaturas débiles, desposeídas, impotentes ante la fuerza y el poder del hombre blanco.

y confianza en sí mismo pues no teme pararse delante de ellos y pedirles lo que necesita para lograr un propósito. Si bien al final no lo logra, él en su pequeñez tiene todo lo necesario para sobrevivir. Así, la creación del Altísimo es perfecta. Pero como la palabra de Olofi es sagrada y la ha empeñado, le tiene que pagar al conejo lo prometido. Le da un par de orejas bien grandes que además de explicar el porqué de su presencia en el cuerpo pequeño de este animal, es prueba de que la creación, para los yorubas, parte de Olofi, creador del mundo, a los orichas, los animales y los hombres. Más como fue Olofi quien repartió también los poderes a los orichas para que se crearan todas las causas es por ello que se dice que tiene los secretos de la creación.

Con el análisis hecho anteriormente se reafirma la dinámica creación de la cultura yoruba. En ella la creación no es sólo una y siempre perfecta; la misma puede ser cambiada por parte de Olofi o por uno de sus hijos (los orichas) porque el Universo, la Tierra y el Hombre son vistos como el fruto de un largo proceso.[25]

"Siquillángama".

---

25 Una de las más sorprendentes leyendas descritas en los patakíes hace referencia a la creación del mundo, durante la cual Olofi creó cosas magnificas y otras quedaron inconclusas. Por ejemplo, creó a los hombres pero no los dotó de cabeza, dejándolos vagar por el mundo sin rumbo ni dirección. Molesto por ese defecto de su obra, Olofi le encargó entonces a Oddúa que fabricara las cabezas de los hombres para dotarlos de inteligencia. Más tarde Olodumare visitó la Tierra acompañado por Obatalá y vio que bajo el cielo sólo existía agua. Según otro pataki, Olodumare le entregó entonces a Obatalá un puñado de tierra que echó al agua creando un montículo en medio del mar, dando lugar al mundo tal como es hoy. Los "caminos" de los orichas ofrecen, en la regla de Ocha-Ifá, una concepción de la Creación mucho más rica, variada y dinámica que en las tradiciones y mitologías de otras culturas ya que el Universo, la Tierra y el Hombre no son fruto de una única fuente divina, sino el fin último de una especie de evolución producto de las distintas aportaciones que los diferentes orichas han hecho a las obras de Olofi, Olodumare y Olorun (La Trinidad Yoruba) que en verdad son una forma de entender la continua evolución del planeta y de los humanos.

Es un cuento recogido de la tradición oral gangá[26] en la provincia de La Habana por Gustavo E. Urrutia[27] (1881-1958). Según los etnólogos estudiosos de esta etnia, los gangá proceden de la zona de la Costa de Oro y siempre han poseído una religión netamente cerrada que pasa de padres a hijos y la practican familiares y personas muy cercanas a ellas. En esta etnia predominaba el matriarcado y siempre han sido las mujeres las principales oficiantes del culto. Sus características tribales consistían en cara rayada, orejas agujereadas con argollas de alambre,

---

26 Durante el periodo de 1790 – 1860 llegaron a Cuba los gangá junto a otras múltiples etnias procedentes de África, quienes, según los archivos parroquiales, entre los años 1851– 1861 constituían el 13,22% de la población africana. Algunos investigadores expresan que gangá fue una denominación común para identificar a diferentes tribus de la cultura mandinga. Alessandra Basso Ortiz toma en cuenta la afirmación del antropólogo mexicano Gonzalo Aguirre Beltrán cuando dice que gangá en realidad no determinaba una tribu de negros, sino toda una congénere de tribus, por lo que no es correcto hablar de que en Cuba existe una cultura gangá, con todo un mundo mágico religioso, músico y danzario, sino remanentes culturales de los congos, kissi, longabá con todo su acerbo cultural bien definido. Además, en la poca literatura que aborda el tema, su pertenencia etnolingüística y la ubicación geográfica de origen sigue siendo incierta. Los principales autores los clasifican como pertenecientes, al menos, a tres ramas lingüísticas: Benino–Congolés, Mandinga, y Atlántico–Occidental. Los que consideran a los gangá pertenecientes a la rama Benino–Congolesa no especifican su localización geográfica, aunque se sabe que dicha rama comprende toda el África al sur de Camerún, incluido éste. Quienes los consideran pertenecientes a los Mandinga los ubican, unos en Sierra Leona y Liberia, y otros en el antiguo reino de Wangará, en la actual República de Mali. Por último, hay quienes los señalan como pertenecientes a la rama del Atlántico–Occidental los sitúan también en Sierra Leona y Liberia. Otros autores los incluyen dentro de otras ramas e incluso dentro de otros troncos lingüísticos. Ver Manuel Moreno Fraginals. *El Ingenio* t.II (9-10). Fernando Ortiz. *Los Negros esclavos* (48–49), Rómulo Lachatañeré "Tipos étnicos africanos que concurrieron en la amalgama cubana" en *Actas del Folklore* (8–9). Jesús Guanche. *Componentes Étnicos de la Nación Cubana* (53) y Juan L., Martín. *De donde vinieron los negros a Cuba* (17). Aunque el trabajo más completo hasta el momento sobre esta etnia es el de Alessandra Basso Ortiz. *Los gangá en Cuba: La comunidad de Matanzas.*

27 Gustavo Urrutia (1881-1958) fue arquitecto pero ejerció el periodismo por más de treinta años y fue el creador de la columna y de la página dominical "Ideales de una Raza" que apareció desde abril de 1928 hasta 1931 en el periódico *Diario de la Marina*; a partir de entonces continuó sus colaboraciones desde la columna "Armonías", una de las secciones dominicales de los "Ideales de una raza". Urrutia no publicó ningún libro con sus ideas en los que expresara sus conceptos para encauzar la lucha social del negro cubano. Sólo existen los folletos: "Cuatro charlas radiofónicas" (1935), "Puntos de Vista del Nuevo Negro" (1937) y el "Problema Negro en Cuba" (1936?), los cuales son una rareza bibliográfica. (Fernández Robaina, *El negro* 124-133)

dos rayas en el brazo derecho y los dientes mellados. En Cuba fueron conocidos bajo diferentes denominaciones: gangá kisi o quisi, gangá mani, gangá comu, gangá longota o gangá nongobá, entre otras. De los gangá podemos decir que es uno de los grupos de antecedente africano sobre el cual aún subsisten toda una serie de interrogantes, pues a pesar de haber sido uno de los grupos más numerosos –su población abarcaba durante el siglo XIX entre el 10 % y el 15 % del total de esclavos de la zona centro–occidental de la Isla, ocupando en algún momento el segundo lugar de importancia numérica–, en la actualidad se hace imposible seguir el rastro de antiguos cabildos pertenecientes a esta *nación,* con excepción de una única casa–templo localizada en la población de Perico, en la provincia de Matanzas, que según testimonio de sus actuales miembros nunca conformó un cabildo.

Este relato es un magnífico ejemplo del tipo de cuento oral, de la tradición africana pues comienza con cantos en lengua africana o mixta. Ramón Guirao aporta una nota aclaratoria en el vocabulario de la colección sobre este relato:

> Este y otros muchos de los cuentos africanos de que tengo noticias abundan notablemente en trozos de música que cantan y bailan los que se reúnen con motivo de la narración. En realidad parece como si el contar esos cuentos fuese sólo una buena oportunidad para cantar y bailar, porque la mayoría de éstos se suelen preludiar con una canción genérica, alzada por el narrador y coreada por todos los presentes, dándose el baile en seguida, por un buen rato, hasta que uno lo interrumpe pidiendo, a modo de protesta humorística, que al fin comience la fábula.
>
> Toman asiento, y el cuentista empieza una, en la que, a poco, y para describir alguna acción del relato, inicia otra canturía que corean y bailan con él, de nuevo, los concurrentes, durante el tiempo que les place, y así se va alternando la recitación con los cantos bailados, en agradable sucesión artística [...] (125-126)

El cuento abre con un canto genérico que se baila y sirve de preludio para muchos otros cuentos. El canto acompaña el texto con su música y letra correspondiente entonándose desde el comienzo.

Curuguango

Curuguango, guango.
Curugunago, guango.
Curuguá.
Ter-mi aguaní curú(33)

A continuación se da la traducción del estribillo:- Pongan atención que voy a contar una cosa extraordinaria...)

La narración que sigue es interrumpida cinco veces por canciones en el siguiente orden:

1. Siquillángama en el río.
2. Siquillángama en la barbacoa.
3. Canto de pilón.
4. Canto del gibe.
5. Siguillángama en el río (se repite)

La primera parte de la narración cuenta como después de morir Gren-Dami, el cacique del pueblo, su hijo Ecue-Ibonó queda al frente de la casa y constituye una familia casándose con veinte mujeres. La mujer principal y jefa de las demás se llamaba Maurú; todas "se dedicaban a la pesca, la agricultura y al cuidado de la casa" (34) mientras el marido era guerrero y cazador como los hombres. Una vez que Ecué-Ibonó regresó y encontró mucho pescado para comer le recomendó a su mujer principal que nunca pescara un pez grande llamado Siquillángama el cual tenía cascabeles en las agallas porque era el rey del río. Pero aunque Maurú se lo promete, en cuanto Ecué-Ibonó se volvió al monte reúne a todas las mujeres para pescar el pez prohibido. Las mujeres se adentran en el río con la red y "van dando libertad a cuanto pez chico cae, empeñadas en coger al grande" (35) y cayó por fin Siquillángama en la red y empezó a cantar.

Siquillángama en el río

Siqui-llánga man-ga;

man-ga man-ga
Siqui-llánga
Kurrrr-Yon Si-gui (35)

Así cantaba y se escapaba. El texto contiene una nota explicativa que dice que “Kurr” es el roce del pez contra la red y “Yon” representa su caída al escaparse. De esta manera se hace uso de la onomatopeya que junto a la omisión del español en la fórmula recrea una canción donde la lengua y el léxico gangá ayudan a crear una expresión más rica de la lengua corrientemente hablada.

En esta primera parte de la narración, además del tema popular del pez mágico, se muestra la presencia del mito con la participación del pez, rey del río, Ésta sirve para realizar una proyección cultural de la división del trabajo en la llamada sociedad tradicional africana (es decir, la previa a la llegada de los europeos) caracterizada por una economía en busca de la armonía entre las necesidades y el medio.

Esta comunidad tradicional a la que me refiero se basaba en una clara división del trabajo, donde a cada sexo le correspondían actividades específicas. La mujer, a la que por naturaleza le toca una parte fundamental en la reproducción de la especie, era la encargada de la reproducción social. Su función principal era la de proveer la alimentación de la familia; esto implicaba ocuparse de los alimentos trabajando en la siembra hasta su elaboración final o, como en este caso, en la pesca; además se ocupaba del cuidado de la casa. Esta división determinaba que a la mujer le correspondían mayor cantidad de tareas y, por lo tanto, trabajaba más que el hombre.

Lo que llama la atención en este sistema de división laboral es como se complementa el trabajo productivo entre ambos sexos y la dependencia del hombre de la mujer como proveedora de alimento. El ser proveedora de alimento implicaba también producirlo, noción directamente asociada a la maternidad. Desde esta perspectiva, la producción de alimentos constituye un

"trabajo femenino" por excelencia; los hombres no se sienten dispuestos a realizarlo porque significaría sustituir roles y correr el riesgo de hacer el ridículo (Bryson 17). Todo ese sistema se sostenía sobre una estricta adecuación entre comportamientos sociales, actividades económicas y prácticas culturales. De acuerdo a este contexto puede comprenderse, por ejemplo, la práctica de la poligamia presente en el texto (Ecué-Iboné tiene veinte mujeres), hecho que le permitía al hombre agrandar su familia y, en consecuencia, sus bienes.

Por otro lado, se explica el valor primordial de la fertilidad en esta sociedad (mientras más mujeres se tuviera, más hijos vendrían). De ahí que, la fertilidad determinaba en gran medida el lugar de la mujer dentro de la sociedad ya que tenía significaciones socio-culturales, religiosas y económicas fundamentales (continuidad del linaje, fuerza de trabajo y acceso a tierras, los hijos representaban una red de apoyo para sus padres). Este "equilibrio" basado en la explotación y subordinación de la mujer, permitía que la sociedad se reprodujera y tuviera normas, creencias, organización social y un sistema económico.

En la narración, las mujeres logran atrapar al pez; en el primer momento propicio se lo sirven al marido. Antes de hacerlo, despojan al pescado de su cabeza y sus agallas para que de esta manera no fuera reconocido: la cabeza "fue arrojada sobre la barbacoa de la choza, para ocultarla"(35). Después todos esperan en la mesa pero nadie come hasta que Ecue-Ibonó, el hombre y el amo, empieza a comer. Cuando él pidió el caldo e introdujo el cucharón se sirvió un buen pedazo del pescado; al probarlo "todos sintieron un canto en la barbacoa. Era la cabeza de 'Siquillángama' que cantaba" (36)

Siquillángama en la Barbacoa

Pacá pacá cocorico
bandá ñama Umbé
Um-bé ñama Um-bé

Um-bé ñama Um-bé
Tangueró Um-bé
Ñama mamba Onemá
Um-bé ñama mamba snaki Um (36)

Aparece por segunda vez una nota explicativa que dice: Yo soy el hombre del río, que tu dijiste que no pescaran...) igualmente se aclara que Pacá, pacá, es el sonido onomatopéyico del aleteo de las agallas contra las varas de la barbacoa. Ecue-Ibonó y los demás se pusieron a bailar al compás de aquel canto y estuvieron bailando sin probar bocado hasta caer en la noche rendidos de sueño y cansancio. Al siguiente día, a la hora de almorzar, se repitió la escena del canto y del baile pero esta vez duró tres días con sus tres noches sin parar. En el texto aparece otra nota donde se explica que, en ese momento, tanto el cuentista como los oyentes vuelven a cantar y a bailar.

Seguidamente, las mujeres intentan mantener en secreto la transgresión. Con este fin, se sirven de un artilugio (son extremadamente atentas con el marido) y pretenden brindarle de comer a Ecue-Ibonó arroz para así distraerlo del pescado que no se dejaba comer y tenía a todos extenuados con su canto. Se ponen a pilar arroz en unos grandes pilones de madera. En este momento todos cantan y bailan con ademanes similares a los que se realizan al pilar el grano:

Canto de Pilón

Yeyenyó mandari
Fanga-Yenyenyó
Mandari Mabuerí
brima YenyeNyó
mandari Fanga
Yenyenyó Mandari Cumboará (38)

Por tercera vez aparece una nota explicativa que traduce la canción: Pongan a calentar el agua, que ya el arroz está pilando...)

Luego se airea la paja al compás del nuevo canto que se baila remedando la operación de

pasar el grano por un gibe (cedazo), arrojándose la paja hacia lo alto.

Canto del Gibe

Faché faché fa-ché-fa
faché faché Be-tula
Faché fachéfa chéfa
faché faché Um gwan-ga Fa.

La cuarta nota explica dice que “Faché” “faché” “fachéfa”, es una onomatopeya del sonido del arroz al caer sobre el fondo y los costados del gibe.

Finalmente, las mujeres le sirven el arroz a Ecue-Ibonó; más, él quizo empezar de nuevo por el caldo; al probarlo la cabeza del pescado en la barbacoa volvió a cantar como antes. Ecue-Ibonó (el marido) esta vez preguntó qué pescado era aquel que le habían servido. Su segunda mujer le explicó como Maurú aquel mismo día que él había regresado al monte lo desobedeció y las llevó a todas al río donde habían pescado al rey.

El hombre pidió la cabeza y se dio cuenta que en verdad era Siquillángama por lo cual mandó a reunir a todas sus mujeres y las obligó a echar la cabeza al agua y después las despidió en grupo por haberlo desobedecido. Es decir, las castiga a todas por la transgresión cometida verdaderamente por una sola mujer, la principal. Esto significó el total ostracismo de todas ellas de la comunidad, lo que era igual a morir en vida.

Siquillángama, al contacto con el río, resucitó y se echó a nadar cantando:

Siquillángama en el río

Sigui-llánga man-ga;
man-ga man-ga
Siqui-llánga
Kurrrr-Yon Si-gui (40)

Y desde entonces los hombres desconfían de las mujeres.

El final de este relato es la respuesta a otro por qué. Además se hace eco y refunde

simbólicamente el pilar del orden patriarcal constituido en las relaciones conyugales proyectadas sobre la totalidad de los nexos comunitarios – relaciones de poder (predominio del hombre sobre la mujer), relaciones sociales (normas de conducta diferentes para cada uno de los sexos) y relaciones espirituales (deberes, orgullo, dignidad, autoestima etc.)- que muestran la total dependencia de la mujer al marido.

"Cuento de ambeco y aguatí".

Este es un relato recogido de la tradición oral carabalí en La Habana por Fernando Ortiz.[28] En la tradición oral de los pueblos emigrantes africanos presente hoy en varias partes del mundo, se observa la tendencia de usar un personaje pícaro, travieso e inteligente que, a pesar de su relativa debilidad física, logra burlar a algún personaje fuerte, ingenuo y tonto. En Cuba, se intercambia la tortuga africana por la jicotea. Ésta se enfrenta con animales sustitutos de otros, propios del continente negro como el elefante y el león. Los rasgos esenciales de esta segunda categoría de animales es que son grandes y fuertes, pero su impaciencia los hace caer en las trampas del personaje llamado por varios autores del mundo anglosajón "trickster" (pillo pícaro). En la mayor parte de los cuentos donde Jicotea es el personaje protagónico se exalta un valor: ser recompensado sin realmente merecerlo, o, si se quiere, obtener premios por los que no se ha trabajado. A Jicotea le gusta no tener que pagar por sus travesuras y, además, ser premiado sin merecerlo.

---

28 El mismo había sido publicado por Ortiz junto a su artículo "Cuentos afrocubanos" en la revista *Social* (La Habana) en mayo de 1927 como una manera de ilustrar la labor utilísima del colector.

El cuento establece una competencia entre un animal veloz y otro muy lento que, valiéndose de sus mañas, derrota a aquél. Ortiz inicia el relato dando el significado de las dos palabras carabalíes del título: "Este es el cuento de ambeco, que en lengua carabalí quiere decir "venado", y aguatí, que es la "jicotea o tortuga" (43).[29] Después pasa a decirnos que ambos animales una vez se juntaron para hacer una apuesta sobre quién de los dos corría más. "La apuesta parecía disparatada, porque el venado corre mucho y la jicotea camina muy despacio. El venado se reía de la jicoteíta y le decía que le iba a robar el dinero de la apuesta" (43). Tan seguro se encontraba el venado que le da tres días de plazo; la jicotea no lo acepta y sólo le dice que necesita quince días para prepararse. La apuesta se concerta y queda definido que la ganaría el que volviera primero al pueblo de partida después de recorrer un largo camino.

Mientras el venado se entretuvo en burlarse de la pequeña jicotea con los demás animales y con toda la gente del pueblo, la jicoteíta llamó a dos jicoteas amigas suyas y les dijo que el día de la apuesta se situaran en cada uno de los pueblos que tenían que pasar en la carrera. Les recomendó saludar al venado cuando llegara corriendo junto a cada una de ellas, de modo que él creyera que era la misma pequeña jicotea de la apuesta.

Al llegar el día de la apuesta, las amigas jicoteas se colocaron en sus puestos y la jicoteíta se juntó con el venado para comenzar la apuesta. Cuando dieron la señal de partida iniciaron la

---

29 Fernando Ortiz en las notas al "Cuento de ambeco y aguatí" destaca que los nombres africanos de la jicotea y el venado están intercambiados, debiendo ser ambeko la tortuga (jicotea) y aguatí el venado. Según Ortiz ambeco es castellanización fonética de *mbeku* y lo reitera citando a P.J. Alves Correia, que asegura que *mbeku* es la tortuga. Además, da como ejemplo un canto litúrgico a Yemayá donde se le llama a la tortuga ambeku (Ai Ambeku mbelé) y dice además que los cuentos de jicotea, que abundan en el Brasil, allí se llaman de *jabotí*, cuya semejanza fonética y semántica con aguatí está fuera de duda (Ortiz, *Notas* 124).

carrera y poco tiempo después el venado se perdió de vista. En vez de correr la jicoteíta se escondió bajo una mata.

El venado corría y cantaba con gran alegría el siguiente canto:

Ambeco rimagüé quindan-dá core nyaó,
ambeco rimagüé quindan-dá core nyaó,
ambeco rimagüé quindan-dá core nyaó.

Al llegar al primer pueblo el venado pensó que había llegado con mucha ventaja sobre la jicoteíta y que tenía tiempo de afeitarse. Buscó un barbero a quien le contó lo ocurrido diciendo:

Ambeco rimagüé quindan-dá core nyaó,
ambeco rimagüé quindan-dá core nyaó,
ambeco rimagüé quindan-dá core nyaó.

Pero apenas terminado su canto y a medio afeitar, oyó a alguien que cantaba así:

Aguatí langué, langué, langué,
aguatí langué, langué, langué,
aguatí langué, langué, langué.

Que según la traducción del texto quiere decir: “La jicotea ya llegó, ya llegó, ya llegó”.

El venado, al ver y oír a la jicotea, creyó que era la misma jicoteíta con la que había hecho la apuesta y salió corriendo sin acabarse de afeitar. Aparece aquí el primer por qué de la fábula: “Por esto el venado no tiene pelo más que en una parte de la cara y en la otra no” (46).

El venado, confiado de su gran velocidad en la carrera, pensó que no importaba haber perdido la primera parte de la apuesta. Sin embargo, no podía perder las que le faltaban, y volvió a cantar su estribillo:

Ambeco rimagüé quindan-dá core nyaó,
ambeco rimagüé quindan-dá core nyaó,
ambeco rimagüé quindan-dá core nyaó.

Al llegar al segundo pueblo tenía hambre y como creía que le sobraba tiempo, se fue a comer y a cantar. Cuando todavía no había comido sino unos bocados, oyó cantar así:

Aguatí langué, langué, langué,
aguatí langué, langué, langué,
aguatí langué, langué, langué.

El venado, al oír esto, creyó que ya había llegado la jicoteíta, y comenzó a correr, asombrado y sin comer. De esta manera vuelve a presentarse el segundo por qué: desde entonces el venado no puede "comer nunca mucho, ni con calma, y tiene la barriga muy pegada" (47).

El venado corrió sin parar hacia el pueblo de salida, confiado en que ganaría la apuesta. Entra en el pueblo cantando:

Ambeco rimagüé quindan-dá core nyaó,
ambeco rimagüé quindan-dá core nyaó,
ambeco rimagüé quindan-dá core nyaó.

Pero la pequeña jicotea salió de su escondite y se puso a recorrer la pequeña distancia que la separaba de la meta. Llegó a ésta antes que el venado y cantando:

Aguatí langué, langué, langué,
aguatí langué, langué, langué,
aguatí langué, langué, langué.

Cuando el venado llegó y vio que la jicotea estaba allí se puso furioso. Todo el pueblo y los demás animales se burlaron de él porque había perdido la apuesta; tanto fue su bochorno que se huyó al monte y no quiso volver más al pueblo. Por eso el venado sigue todavía huidizo en el monte y no lo sacan de él sino a la fuerza.

Obviamente este cuento llegó a Cuba directamente desde África y así lo afirma Fernando Ortiz en las notas: "así lo demuestran sus personajes animales, sus nombres, sus sonsonetes, etc." (122). Esto es cierto porque la diáspora africana ha sido una de las protagonistas en la construcción del acervo cuentístico cubano. Es de suponer que desde la llegada de los negros africanos a la Isla, la voz sagrada y profana de los esclavizados dialogó con la de los indígenas

pero sobre todo con la del amo europeo. Este destino de encuentros moldeó un universo creativo en el cual ha brillado el despliegue poético y narrativo de la palabra, dicha, cantada o recitada.

En la tradición oral y en la literatura cubana de origen africano hay muchos recuerdos de África recreados en el suelo isleño. Esta presencia de África en Cuba se percibe de una privilegiada manera en la tradición oral porque en ella aparecen las fábulas de animales cuyos personajes son de claro origen africano. Tal es el caso de personajes como Tortuga famosa en la antigua Costa de los Esclavos, y de Conejo identificado como originario del Congo y Angola.

La jicotea, como en muchos otros cuentos de origen africano, es la protagonista de este relato ya que en África la tortuga personifica la astucia porque en ella estriba toda su fuerza. La lucha de la débil, pequeña e ingeniosa tortuga contra otros animales físicamente superiores siempre es ganada por ella porque los vence gracias a su inteligencia. Por ejemplo, para los ibos de Nigeria *mbeku*, la tortuga o jicotea para los cubanos, es el animal que simboliza la mentira. Esto no tiene ninguna importancia ya que mentir no es un deshonor debido a que su valorización social en aquel continente no tiene la misma coloración ética que en los pueblos de civilización eurásica.

Lydia Cabrera, refiriéndose a Jicotea, la vincula plenamente a la tradición africana:

> los que la conocen, gente sabia, aunque iletrada y de piel negra [...] si mienten, no inventan, repiten con autoridad fidedigna lo que acerca de este animalejo, de generación en generación, se repetía como oído a los viejos en tiempos muy remotos. Allá en Guinea, naturalmente. (*Ayapá* 19).

Pero también Lydia Cabrera llega a llamarla con los adjetivos con que el pueblo la enjuicia: perversa, pícara, bribona, socarrona, mentirosa, taimada y lépera (que en Cuba significa ladina). Además es bruja consumada como su dueño Changó y por eso nunca falta en los

formularios mágicos de Santería y Mayombe como un ingrediente importante en la confección de hechizos y remedios (*Ayapá* 10-18).

En el cuento de Ambeco y Aguatí se recrea una carrera de animales donde se le rinde culto una vez más a Jicotea,[30] mientras el venado, un animal que no se encuentra entre los de mayor dominio y poder, es la contraparte de la jicotea que aquí sustituye a la liebre de la tradicional fábula de Esopo. En esta historia, el venado menosprecia el esfuerzo de la tortuga. A diferencia de la fábula griega en que la liebre se duerme en el trayecto de la carrera aquí el venado no ve más allá de su superioridad física. Recordemos que casi todo su prestigio viene dado por sus atributos físicos: belleza, gracia y agilidad; de ahí proviene también su poder de seducción. Por lo tanto su característica más destacable es su arrogancia y, debido a ella, piensa que la tortuga nunca podrá ganar la carrera. Sin embargo, la tortuga llegará a la meta por medio de su mejor arma, la astucia y el engaño a que lo somete. Con ellos se prueba la importancia de la superioridad intelectual sobre la muscular. Debo destacar que la jicotea es un animal que pertenece a Changó; por su parte el venado es un animal que le pertenece a Ochosi (oricha poderoso y delicado), si bien se le sacrifica también a Changó, a Orula y a Ochún (Cabrera, *Los animales* 208).

Los estribillos rítmicos en idioma africano demuestran la presencia del elemento africano en el estilo del cuento, pero solamente del de Jicotea sabemos su significado (Jicotea ya llegó, llegó, llegó) dejando sin traducción al del Venado como si intencionalmente se quisiera destacar

30 Para Alice Werner este encomiástico símbolo con que África honra a la jicotea, consiste en su capacidad para vivir mucho tiempo sin comida, en la dificultad que se encuentra para matarla, en su facilidad para esconderse bajo tierra y en la extraordinaria lentitud de sus movimientos que los hace parecer como muy meditados e inteligentes. Ver: Fernando Ortiz. "Cuentos afrocubanos" donde cita a Alice Werner (*Catauro* 128).

el hecho del triunfo del individuo débil, pequeño y amoral, quien se vale de su argucia y superior inteligencia para vencer a un individuo físicamente superior.

"La música y el caimán".

Esta breve narración fabulística fue recogida de la tradición oral por Alberto Baeza Flores en la antigua provincia de Oriente. El perro es el personaje astuto que se burla del caimán, animal honrado por los africanos porque lo creen hijo de Changó, pertenece a Yemayá y a Ochún y es mensajero de Olokun (Cabrera, *Los animales* 71) por lo que está prohibido molestarle. En esta narración lo africano está recreado literariamente respetando giros y sintaxis propios de la manera africana de contar.

Según la fábula un día el perro fue a bañarse al río y oyó tocar al caimán y le pidió prestado la música llamándole "compay", giro cubano por medio del cual se establece un vínculo de familiaridad entre los dos animales. El caimán le prestó el pito. Y el perro comenzó a tocar la música que sonaba así:

> Findicabón, findicabón,
> Pito casiba nué,
> Congo na luanga, (51)

Cuando el caimán le pide al perro que le devuelva el pito tanto le gustó a éste tocarlo que le ruega al caimán que le deje "tomarle el gusto otra vez" (51) pero en un descuido del caimán el perro lo oculta en la boca y se escapa con él. Después ganará mucho con esta música.

El tema del instrumento musical para emitir señales o anunciar algún acontecimiento es muy conocido en el folclore mundial; sin embargo, aquí se usa para destacar la importancia de la música y el baile en los africanos. Así, cuando todos le preguntaban al perro de quién era la música y de dónde era, el respondía: "no es música mía me la mandó Dios" y es "De

Diangarangón" un pueblo muy extraño" (52). El día en el que murió la hija del rey mandaron a buscar al perro y él, después de hacerse mucho de rogar, tocó el pito. Así fue cómo "el caimán, de bobo, perdió su música y se dejó engañar" (52).

Esta narración refleja como el caimán al igual que los hombres cuando no siguen el ordun de Ifa Osa Wo (Osa Iwori) son traicionados por aquellos en quienes ha depositado su confianza. La lección de Ifá dice: cuidado en quien tenemos a nuestro lado; no nos podemos confiar de todo aquel que se nos arrima; hay que ser selectivo porque en la confianza está el peligro.

"El baile de la lechuza".

Alberto Baeza Flores recoge, como el cuento anterior, en la antigua provincia de Oriente y de la tradición oral conga, este relato sobre la orgullosa lechuza y su alejamiento de otros pájaros por creerse superior. Esta lechuza era blanca y; los pájaros que la odiaban pensaron vengarse de su desprecio, pero como ella no salía nunca de día no podían cumplimentar la venganza. Entonces idearon invitarla a una fiesta, para que le sorprendiera el día. La lechuza asistió y todos se pusieron a bailar. Frecuentemente la lechuza preguntaba ¿Ya es de día? Y siempre le respondían lo mismo: "-Todavía comay" (55) y ella seguía bailando. En cuanto llegó el día los pájaros le cayeron a picotazos hasta que le "cancanearon" la cabeza y la lechuza prometió cambiar y no ser tan orgullosa.

En esta narración se hace evidente cómo el anhelo de justicia es muy fuerte en las culturas negras africanas y cómo muchas de sus fábulas desenlazan en el premio o el castigo, parte de las moralejas. En este cuento el orgullo de la lechuza es visto por la colectividad como un sentimiento negativo, expresado en la mezquindad, la soberbia y la prepotencia, por lo cual ésta merece ser castigada.

"La jicotea y el perro".

También, como los dos cuentos anteriores, fue recogido de la tradición oral conga por Alberto Baeza Flores en la antigua provincia de Oriente. En éste la jicotea y el perro vivían juntos, y se bañaban todos los días en el río. A la jicotea le gustaban los baños largos; cuando el perro se iba a nadar río adentro ella aprovechaba y se iba a una cueva y se comía toda la comida. Cuando llegaban a la casa la jicotea aseguraba que un ladrón se comía la comida.

El perro, cansado de todo, fue a consultar a un babalao, quien le mandó que colocase un muñeco de cera en el medio de la sala y esperara. Este motivo del muñeco hecho de cera o cubierto de brea es popular en el folclore mundial y es muy utilizado por los africanos en sus cuentos para descubrir ladrones.[31] Así que cuando entró la jicotea y vio al muñeco, le dijo:

> "- Tú viniste a robar, y yo también"
> Y le dio la primera bofetada. Como se le quedó la manita prendida, le dijo
> "- ¡Suéltame! Tú viniste a robar, y yo también"
> Y le dio la segunda bofetada y se le quedó prendida la otra mano (59-60)

Pero como no pudo soltarse, en cuanto el perro regresó del río descubrió que la jicotea era la ladrona y desde entonces viven separados. El cuento, es la versión cubana del tema tradicional del "tar baby" norteamericano, en el cual el animal se cree más astuto que ningún otro pero, al final, es atrapado por su contrario al quedar sujeto a una sustancia pegajosa.

En este relato el acervo sincrético religioso africano está presente cuando el perro, como única solución a su problema, va en busca de un babalao y no de un gangulero o ngangulero (el que trabaja la ganga (nganga), cuando sabemos desde el inicio del cuento que éste viene de la

---

31 Cuenta una leyenda yoruba que una araña que le robaba las nueces a su vecino fue sorprendida por una muñeca cubierta de resina de la cual quedó pegada al tocarla, y el dueño le propinó una paliza que la dejó medio muerta (García Cortez 49).

tradición oral conga.[32] Esto no nos debe sorprender porque tanto la Regla Bantú o Conga como la de Ocha-Ifá se fueron sincretizando, junto al catolicismo impuesto por el amo, y algunos elementos del espiritismo. Esto crea una compleja heterogeneidad étnica, en la que los cultos de origen africano en Cuba como en otros países americanos no son tan exactos ni guardan la pureza inicial. Esto no implica que sean menos efectivos o verídicos; al contrario, se utiliza lo mejor de cada una de ellos. Bien le dijo Esteban Montejo a Miguel Barnet: "la diferencia entre el congo y el lucumí es que el congo resuelve, pero el lucumí adivina" (*Biografía* 32). Precisamente el perro necesita quien lo ayude a descubrir al culpable del robo y esto sólo lo encuentra de manera más efectiva con la consulta del intricado sistema adivinatorio de Ifá que puede hacerle el babalao; éste, al examinar su caso, le aconsejó: poner de señuelo un muñeco de cera. El perro obediente ante los consejos recibidos del babalao lo hace y de esta manera cumple con un camino del ordún de Ifá Ica irete: "El Awó no dice con lo que se salva para que el enemigo oculto no lo venza"; en el cual se plantea que una vez que alguien haya venido a casa de Orula por cualquier motivo para consultarse, no puede ser desobediente ante el consejo que Ifá le dé.

---

32 Los africanos provenientes de la cuenca del río Congo se denominaron en Cuba como grupo Bantú (o Congos) y se conocieron vulgarmente como brujos o paleros, practicantes de la llamada regla de palo o palo monte. Desde fines del siglo XIX los congos se fueron trasladando poco a poco, hacia el oriente del país, sobre todo en la parte sur de la provincia agrupándose y formando pequeñas poblaciones o conguerías. Estas reagrupaciones se diferenciaban entre sí y se dividen en varias ramas o Reglas, las principales son en el palo Mayombe, la Briyumba o Brillumba (que ha tenido un poco de influencia de la Regla Ocha); Kimbisa y la kimbisa del Santo Cristo del Buen Viaje, esta última creada por Andrés Petit, para unificar los poderes de la santería y el catolicismo en el culto congo, (dando nacimiento como en la Briyumba, forma mixta de practicar la religión, a la que se le llama santo Cruzado o Palo cruzado), que rápidamente se extendió a algunas otras ramas, por la necesidad de fortalecerse, asimilando ciertos elementos yorubas y cristianos. Por eso las vírgenes y los santos católicos, los orichas y los mpungos son como un mismo "santo" al ser sincretizados. Para una mayor información veánse: Cabrera, *Reglas de Congo*, Barnet, *Cultos* (70-138); Castellanos, *Cultura* 3 (127-202).

En este caso la letra dice: “si quiere coger un ladrón debe de haber un robo y debe de mudarse lejos de su enemigo” (Castillo 277). En el cuento, el haber cumplido con el consejo recibido genera que el perro descubriera la falta de su falsa amiga. Por ello desde entonces vive separado de su enemiga: la jicotea.

“El tigre, el mono y la venado”.

Es una fábula recogida de la tradición oral de los yorubas por Ramón Guirao en la provincia de La Habana y apareció en el número B de *Espuela de Plata*[33] en el año 1939. En ella se cuenta como una vecina compasiva protegía a una venado recién parida que amamantaba a dos hermanitos huérfanos. Esta misma mujer era también dueña de un tigre y un mono: el tigre cuidaba de los campos y el mono servía de criado. A la muerte de la mujer, se repartieron los animales; como no recibieron buen trato acordaron abandonar la casa e irse hacia el monte donde harían una vida en comunidad.

---

33 *Espuela de Plata* (1939-1941), fue la segunda empresa editorial del joven José Lezama Lima, aún habría de dirigir *Nadie Parecía* (1942) antes de crear *Orígenes* (1944-1956), sin duda, junto a la vanguardista *Revista de Avance*, la revista cubana más trascendental de todo el siglo XX y la más importante de su tiempo en lengua española. Fue un cuaderno Bimestral de Arte y Poesía dirigido por Lezama Lima, Guy Pérez Cisneros y Mariano Rodríguez. Colaboraron entre otros: Manuel Altolaguirre, Emilio Ballagas, Gastón Baquero, Luis Cernuda, Eliseo Diego, T. S. Eliot, Eugenio Florit, Ivan Goll, Jorge Guillén, Ramón Guirao, Juan Ramón Jiménez, James Joyce, Enrique Labrador Ruiz, José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Pedro Salinas, Jules Supervielle y María Zambrano. En realidad *Espuela de Plata* fue en la historia de la cultura cubana algo más que la segunda revista alentada por el genio creador de Lezama Lima, ya que fue continuadora de Verbum, entre junio y noviembre de 1937. Lo significativo, no obstante, fue que en el empeño *de Espuela de Plata*, en sus propuestas estético-poéticas y en su peculiar acción cultural quedaba prefigurada la presencia coral del grupo origenista que anteriormente mencionamos, junto a los artistas plásticos que habrían de estar presentes también en Orígenes: Jorge Arche, Alfredo Lozano, Mariano, Amelia Peláez y René Portocarrero. Confeccionado por un equipo de investigadores se ha publicado su índice analítico en *Índices de las revistas cubanas* (31-51).
.

El primero en partir fue el tigre, pero cayó en la trampa de un cazador de fieras. Días después el mono y la venado que ignoraban su paradero, decidieron salir en su búsqueda y lo encontraron apresado, hambriento y mal oliente. Ya fuera del cepo, gracias a la destreza de sus amigos, el tigre les dice que como tenía tanta hambre uno de los dos le debía de servir de alimento.

Al oír el mono tan inesperada amenaza, echó a correr aterrorizado y saltó a la copa de un árbol para librarse; la venado, pálida y atemorizada, le pedía al tigre que no la matara. El mono decidió bajar y ayudar a su amiga; persuadió al tigre de no cumplir su amenaza. Lo logró porque le dijo al felino que estaban cerca de la casa y que allí podía comer hasta hartarse sin necesidad de "sacrificar a sus amigos, que lo habían salvado de la muerte" (65). Accedió de mala gana el tigre, y emprendieron la marcha, "acompañados de la súplicas y razonamientos que con fingida afabilidad hacía el mono para que reprimiera sus instintos feroces" (65). Cuando llegaron la casa, estaba abandonada; el tigre, impaciente, repetía que devoraría a la venado.

Como la venado no decía nada, convino el mono en acceder a los deseos del tigre, con la condición que le permitiera hacerle una confidencia oportuna:

> Le dijo a media voz, mientras que con la otra media imploraba ayuda a Olofi (Padre del cielo y de la tierra) que le parecía más sensato sacrificar a la venado en el mismo sitio de la trampa para no dejar huellas ni mucho menos el rastro de su piel, que era conocida por aquellos contornos (65).

A poco de caminar en dirección a la trampa, les salió al paso un cazador. El mono se adelantó al grupo y le contó su mala suerte, le pidió amparo en tan difícil momento y le suplicó que tuviera lista su lanza si el tigre no desistía de su idea. Una vez delante de la trampa, el mono le habló de nuevo al tigre y lo convenció con sus mañas para que le mostrara al cazador cómo se encontraba cuando ellos lo liberaron. Y así lo hizo el tigre. El mono y la venado, con idéntica

destreza, lo amarraron de nuevo y cuando estuvieron seguros que no podía soltarse, le preguntó el mono al tigre:

> - ¿Con qué se paga un bien?, amigo tigre.
> Respondió el tigre confiado:
> - Con otro bien. (66)

Al escuchar la respuesta el mono y la venado se internaron en el monte y el cazador mató al desleal tigre.

En este cuento encontramos una característica presente en mucha de las culturas africanas; el deseo de organizarlo todo (Soto 108), mostrado a través de la manera en que se agrupan los tres animales en un núcleo familiar para sentirse integrados a una comunidad. Sin embargo, conviene destacar que esta comunidad está agrupada en la hermandad de tres animales. Este número ritualizado en la cultura occidental, tiene significado singular para el inconsciente colectivo: es el número de los integrantes de la Santísima Trinidad. Sin embargo, para los yorubas el número tres (eta) no tiene la misma significación, ya que en esta cultura existe un marcado énfasis en la dualidad. Por ejemplo, se insiste en el número cuatro y su cuadrado y en sus múltiplos.[34] Para algunos estudiosos, los yorubas pueden ver en la imagen del tres un

---

34 Para los yorubas uno de los números más notables es el cuatro porque posee una calidad arquetípica al redoblar el sistema dualista. Piénsese que en la cosmovisión yoruba la definición de los rumbos y de las direcciones se basa en el cuadrado. Conocen los cuatro puntos cardinales, determinados por la posición de dos cuerpos celestes: el Sol y la Luna. Los yorubas creen que la Tierra tiene cuatro puertas, por las cuales llegan al mundo los vientos, las deidades y los espíritus sobrenaturales. Por ejemplo, en Ocha, Eleguá es el Dios del destino, guardián de las puertas y durante la ceremonia de la iniciación el Iyabó o Iyawo (neófito) debe llevar una ofrenda (ebbo) que se arroja a los cuatro rincones del mercado, al ser este lugar sustituto de la Tierra y como tal el paralelo cosmogónico simbolizado con el número cuatro. Este destacado papel del cuatro puede observarse también en el sistema adivinatorio. Por ejemplo, en la adivinación con el coco la persona encargada de realizar la ceremonia, tira cuatro pedazos de coco al suelo. En la de caracoles (cauries), el padre o madre de santo o el oriaté, presagia con 18 caracoles, de los cuales guarda dos y tira solamente 16. Los dos cauries separados "no hablan" ya que son "los guardianes". En esta sistema adivinatorio a los caracoles se añaden también otros cuatro objetos:

significado del cuatro, un signo que se manifiesta incompleto y por lo tanto una preocupación con el proceso y el tiempo. Según Morton Williams esto coincide con la concepción Yoruba de las etapas en la existencia del hombre: su salida del cielo (orun) para vivir en el mundo (aiye) y eventualmente volverse un espíritu en la tierra (ile) (372-73). También el número tres se deriva del verbo "ta", que significa en esa lengua yoruba disparar, morder, girar, patear, brotar, expandir y lanzar. Así, muchos yorubas asocian y creen que esas características verbales están impuestas y dadas de manera inmanente en los tríos. Unos versos (Eses) del ordún Eyiobe *(*Ejiogbe)[35] aclaran y refuerzan esta idea:

> Ifá dice "esto es tres"
> El cazador "dispara a matar" un animal
> De esta manera declara el oráculo
> "Nacido para disparar"

Para los yoruba en general, un secreto es mejor guardado por dos personas; de ahí el proverbio (Owe) recogido por Supo Kosemanii: "Un tercero puede arruinar una amistad; la amistad ideal es entre dos personas" (26-27) concepto presente en este relato.

En el cuento, los tres animales aunque son muy diferentes entre sí se criaron juntos y se

---

una piedrecita negra (Itá), una bolita de cascarilla de huevo (Efun), un caracol mayor que el cauri (Aye) y un huesito de la rodilla del animal sacrificado en la ceremonia de la iniciación (Iku). En el propio proceso adivinatorio la persona a quien se le realizan el presagio los toma en sus manos de dos en dos (la piedrecita y la cascarilla, el caracol y el huesito) porque estos objetos determinarán las letras (ordunes) y si éstas vienen con iré (bueno) u ofún (malo / muerte). Por otra parte, recuérdese que el sistema más complejo de adivinar se efectúa con el tablero y el collar de Ifá (Opkuele) y que éste consta de dos veces cuatro pedazos del carapacho de una jicotea; los ornamentos del tablero de Ifá simbolizan los cuatro puntos cardinales. Este sistema de adivinación conoce 256 formas -es decir cuatro a la cuarta potencia- válido tanto en África como en Cuba. Ver "Ritos adivinatorios" Castellanos, *Cultura* 3 (113-126).

35 Representa la cabeza de todos los signos. Este habla, en esencia, de que las mismas fuerzas de luz tienen sus correspondientes fuerzas oscuras, las cuales actúan en igual proporción.

llevan como hermanos. Así lo demuestran mientras están con su ama, cuya presencia crea una familia de cuatro y por lo tanto logran poseer una calidad arquetípica al redoblar el sistema dualista. Debemos recordar que, en la cosmovisión yoruba, la definición de los rumbos y de las direcciones se basa en el cuadrado; por lo tanto, los personajes, en su conjunto, forman una familia y logran la perfección del cuadrado.[36]

En el cuento, sin embargo, el tigre, a pesar de haber sido domesticado, llegada la hora se comporta con toda la fiereza típica de su especie; el mono, por su parte, es el amigo incondicional y, además, representa la astucia en el cuento. La venado es el animal noble que, si bien grande, no se encuentra entre los de mayor dominio y poder y por lo tanto es la perdedora.

Costumbre o cotidianidad? ¿Actitudes institucionalizadas reflejadas en un animal representante de un grupo social o son respuestas a las situaciones en que el hombre se encuentra en el transcurso de la vida? Todas las preguntas quedarán sin respuestas porque tratar de explicar el comportamiento humano implica ceñir estas actitudes dentro "de lo que socialmente debe ser" y no dentro "de lo que es", sin percatarnos de que siempre hay un plan incomprensible, de hecho el relato quiere remitirnos a estas fuerzas desconocidas y actuantes en el Universo. Por ello, derrotar al poderoso (el tigre) para obtener un beneficio individual o colectivo, es el objetivo final del mono y la venado.

---

36 Aunque también para los yorubas la unión mística implícita en el tres transciende a la intimidad y el equilibrio comúnmente asociados al dos- un fenómeno no apreciable por el público general pero acentuado en las normas. Por lo tanto, aunque un regalo de tres cosas es aceptable en círculos ocultos y como ofrenda a las deidades, esto es sospechoso a un nivel amistoso. S A Adewale señala que el verbo "ta" está implicado con el número tres (eta); por lo tanto, un regalo de tres cosas a un amigo significa que hay gato encerrado, y debe ser considerado como un signo de hostilidad, si no es que encubre una maldición (60). Para los yoruba en general, el regalo ideal debe ser divisible en dos partes iguales; al poseer esta cultura un concepto dualista del mundo, el número dos (eji o eyi), implica ejire (un epíteto de gemelos) de connotaciones cariñosas y equilibradas.

Igualmente, en la estructura narrativa del relato advertimos un ingrediente principal: el hambre, un móvil prácticamente universal de casi todos los cuentos de animales pues muchos de ellos tratan de quién se come a quién, o cómo el animal astuto evita ser comido o desposeído. Por regla general, en este tipo de cuentos no hay moralejas ni conclusiones edificantes porque las acciones van a estar regidas por la primera y casi única ley de los animales: comer o ser comido.

En esta narración el tigre tiene tanta hambre que no razona que los dos animales que tiene ante el y quiere comerse son sus amigos y lo han salvado de morir.[37] El mono, sin lugar a dudas, es el héroe del relato pues desde que se presenta el problema (servir de alimento al hambriento tigre), por su habilidad y rapidez huye. Poco después rescata a la venado en apuros porque hace uso de su astucia e inteligencia. Además, el mono es el prototipo del personaje embaucador que tiene su complemento en la venado; ésta no puede –a causa de su condición de nobleza y, más a menudo, por su situación de carecer de dominio o poder– derrotar a nadie.

"El pitirre y el cotunto".[38]

Es un relato recogido por Sara Portuondo en la antigua provincia de Oriente donde se cuenta como el pitirre y el cotunto, aves canoras, discutían si era o no más conveniente ser astuto que honrado y leal.

> El cotunto afirmaba contrariado que en ciertos casos la astucia y la maña no servían de nada. El pitirre sostenía, que en los momentos más difíciles se necesitaba, para salir airoso, un poco de astucia y de maña, de inteligencia y medida (69).

---

37 La narración oral africana del "tigre y los monos" es muy popular, sobre todo, en Benin y en ellas el tigre promete no matar más si los monos lo liberan, pero, una vez liberado, siente inmediatamente hambre por la carne de los monos y trata de convencer a estos que está en su derecho comérselos.

38 El pitirre y el cotunto (sijú) juntos son recreados en Cuba en un dicharacho (especie de refrán popular) que dice: "De sijú pa pitirre" de cualquier forma es malo.

Como ninguno de los dos se daba por convencido, concertaron una apuesta. Ellos se posarían en la rama de un árbol sin dormir ni moverse para nada y allí debían cantar cada cierto tiempo para demostrar que estaban despiertos. Cada uno seleccionó su lugar y quedaron frente a frente para poder vigilarse. Tocó la suerte que el primero en cantar fuera el cotunto que entonó la siguiente canción con voz ronca y destemplada:

Cofina güe, ananá
Aú, aú, ananá.
Cofina güe...(70)

En cuanto terminó el cotunto, respondió el pitirre con voz chillona y penetrante:

Cofina güe, ananá
Aú, aú, ananá.
Cofina güe... (70)

Y así continuaron noche y día, sin comer ni dormir. Por fin llegó el día en que se sintieron desfallecer y no podían resistir mucho más. Con todo, cantaban con "voz pálida y baja y apenas se oían" 70.

El pitirre, fiel a su principio, pensaba en encontrar la forma de triunfar valiéndose de la astucia. En ese momento vio acercarse una mariposa y, sin moverse, se la comió. El honrado cotunto no se dio cuenta, pero notó que cuando el pitirre cantaba, lo hacía de manera más animada. Si bien trató de imitarlo, fue inútil. El pitirre repitió su canto pero no recibió respuesta del cotunto "que había muerto de hambre, cansancio y sed por ser leal a la apuesta" (71).

Poco después el pitirre congregó a sus hermanos y acordaron valerse siempre de la astucia para vencer en los casos más difíciles. El cotunto, en adelante, estaría obligado a retirarse cuando el triunfador pitirre llegara. Y cantaron a coro su himno de triunfo:

Cofina güe, ananá
Aú, aú, ananá.

Cofina güe... (71)

En este cuento encontramos dos especies de aves típicas de la isla de Cuba enfrascadas en una contienda: por un lado tenemos al pitirre,[39] diminuto pajarillo y gran volador cuyo canto parece decir claramente su nombre; además, es emblema de la más mortificante insistencia. "Ser como el pitirre" es una alusión a quienes insisten una y otra vez, hasta lograr sus propósitos.[40] Pero, ¿Qué hace el pitirre en la realidad? Según los campesinos cubanos, este pajarillo persigue a los buitres (auras tiñosas)[41] y las atormenta picándoles seguidamente en la cabeza. Como las voraces auras le temen al diminuto pitirre muy pocas veces éstas se acercan a su nido. Por otro lado, tenemos al cotunto o sijú, ave nocturna a modo de lechuza que entona su canto más fuerte y agradable al romper el día como si se despidiera de la oscuridad de la noche. Lo caracteriza su fealdad y así lo cuenta un patakí donde se destaca la maldición que le hizo Obatalá al Cotunto.[42]

---

39 Hay un refrán de Ocha-Ifá que hace referencia al pitirre. Es el signo que despierta al adivino (Eyeunle Tonti Odi). Donde Obatalá reparte la sabiduría (Eyeunle 8-7) que dice: “No crea que es usted el único que sabe. Detrás de la risa viene el llanto. Donde nace la bagatela. Pretencioso; no haga igual que el pitirre**;** no se repita tanto; basta con que diga las cosas una sola vez”. Cuando sale se recomienda controlar el carácter porque las emociones negativas entorpecen la elevación del espíritu. Es persona problemática que por todo pelea y le conocen por un apodo. Todos los caminos están cerrados; no hay asiento ni firmeza. No debe pasar por encima de agujeros y debe de ofrecerle a Ochún lo que pida para que vuelva a abrirle los caminos (Cortez, *Secretos* 85-90)

40 El pitirre es famoso porque persigue a las auras tiñosas y las atormenta picándole seguidamente en la cabeza y tanto le temen las auras al pitirre que casi nunca se acercan a su nido.

41 El aura tiñosa (*Cathartes aura* Linnaeus) es un buitre del Nuevo Mundo con amplia distribución en el Caribe.

42 Obatalá se encontraba triste y solitario y para distraerse organizó un concurso de canto entre los pájaros ofreciendo un premio al ganador. Era una época en que los pájaros no cantaban y éstos al enterarse se reunieron para cantar y prepararse para el concurso. Todo el mundo estaba ansioso porque llegara el día del concurso, se dieron cuenta que faltaban solo 6 días para la

Este relato corresponde al modelo de la típica narrativa africana de competencia en la que a través del engaño se vence con astucia la torpeza y se destaca la ingenuidad del adversario. La historia posee algunas características de las fábulas pero sirve más para divertir que para enseñar. Aquí el pitirre es el animal embaucador y por lo tanto el protagonista, con quien el negro se identificaba porque ambos tenían muchos elementos en común: les daban la misma importancia a las artimañas que a la finalidad, se deleitaban viendo ganar al más listo porque al emplear la maña y la astucia, desprecian al tonto que por honrado y leal queda humillado y muere en el intento.

Para el hombre negro y sus descendientes estos cuentos de animales y seres humanos embaucadores cumplían una doble función que incluía la expresión de sentimientos reprimidos y la enseñanza de tácticas de supervivencia (Levine 131). La muerte, como en otras culturas, es un factor de suma importancia para la cultura negro-africana. Su presencia dentro del cuento es normal y no acarrea ningún tipo de culpa para el triunfador de la contienda. Más allá de la

---

actividad el Sinsonte no practicaba pero como él era reservado, cuando le preguntaban sobre esto, comentaba que él no sabía. Días antes del concurso el Sinsonte al percatarse de que todos estaban pendientes de él, se fue a casa de Orula. Se miró y salió este Ifa y le dijo que hiciera rogación con 1 pito, soga y demás ingredientes. Le regaló el pito para que lo sonara y practicara. Llegó por fin el día del concurso y todos se presentaron y fueron cantando y obteniendo distinta calificaciones Obatalá impaciente al ver que el Sinsonte no llegaba lo mandaron a buscar con Eleguá. Éste lo trae y al llegar al concurso se pone a cantar, al oírlo, Obatalá le otorgó el premio. El Cotunto envidioso porque no ganó el premio quiso hacerle una traición al sinsonte y por la noche se escondió y esperó a que llegara. Lo siguió hasta su casa y con un palo lo sacó de su casa. Esa noche llovió y el Sinsonte se mojó. Cuando escampó Obatalá salió a visitar al Sinsonte mojado y le preguntó que le había pasado. Éste asustado le dijo que no le pegara. Extrañado Obatalá por la respuesta le dijo: "no vengo a pegarte yo soy Obatalá y vengo a ver que necesitas". Cuando el Sinsonte reconoció a Obatalá se calmó y le dijo lo que le había hecho el Cotunto. Obatalá fue a buscarlo y le tocó la puerta. Éste creía que era el Sinsonte quien le tocaba y dijo: "Vete de aquí o te doy otro palo". Abrió la puerta y se asombró al ver que era Obatalá y le pidió perdón. Obatalá le hechó una maldición diciéndole: "tu Cotunto serás el pájaro más feo y más malo del mundo". Sin embargo, al Sinsonte, que fue el perjudicado, lo perdonó. (*Irete*, 163)

muerte continuará la vida y la enseñanza recibida. Por ello Muamba Tujibikile describe la muerte de la siguiente forma:

> En la muerte, y más allá de ella, el africano y sus descendientes afirman la permanencia de la vida... Vivos y muertos se complementan y coexisten [...] los individuos muertos y vivos viven en una sociedad global (49).

De esta forma se explica el porqué en los pueblos de origen e influencia africana se habla de muertos que reaparecen, vivos que pueden ver muertos, árboles, objetos y animales que son posesos de espíritus familiares. Incluso, las características de los personajes se repiten en sus hijos y nietos.

También en este cuento, como suele suceder en los cuentos folclóricos de muchas tradiciones, el desarrollo de la trama se va dando mediante acciones progresivas o reiteradas.[43] En éste la canción repetida por las dos aves es prueba de que no se han quedado dormidas. La canción sirve además como himno de triunfo del pitirre y por eso se la canta a coro.

El cuento, por lo tanto, es otra muestra de la importancia de la astucia para el africano. Comprender su uso en toda su maldad o en toda su benevolencia equivale a tratar de comprenderse. Aquí los animales, como en otros relatos no son ni más ni menos perversos que los seres humanos con los cuales convivimos. Estos personajes producto de la oralidad africana, son taimados, repugnantes, odiosos y crueles, y a la vez adorables, simpáticos y humanos como cualquier mortal.

…….

El texto continúa con dos narraciones: “Leyenda del güije” y el “Cuento del Jigüe”. Son leyendas que aluden a los misteriosos güijes y jigües, pequeños seres fantásticos producto de la

---

43 Por ejemplo, de ordinario un personaje debe repetir un discurso, canción o acto (con frecuencia tres veces) antes de que se produzca la complicación.

magia y el sueño que aparecen en toda la Isla como criaturas del imaginario rural cubano, principalmente en Santiago de Cuba y Santa Clara.[44]

"Leyenda del güije".

Esta leyenda fue recogida de la tradición oral en la provincia de Santa Clara (Las Villas) por M. Martínez Moles. En ella el personaje del güije es descrito como un ser fantástico que vive en "el río Yayabo, de donde sale a sus excursiones por los demás ríos de Sancti Spiritus. Tiene la forma de cetáceo, con cabeza de un individuo de raza africana y cola de pescado" (75).[45] Según

---

44 Probablemente es el mito más extendido por todo el país y quizás el primero. De origen indio en sus comienzos, recibe la influencia del esclavo africano y se convierte en el güije negro y enano que ha penetrado toda la cultura cubana. Se trata de un pequeño ser de las aguas generalmente negro, a veces indio, de variadas características físicas y psicológicas. Según Constantino Suárez "el españolito" (1890-1941), el güije es un vulgarismo cubano, corrupción, por metátesis, de jigüe". Jigüe es un cubanismo, una voz caribe de origen arahuaco según *La Enciclopedia popular cubana* de Luis Bustamante: "La tradición de supersticiones populares ha dado este nombre a un fantasma que, al parecer se presenta en forma y figura de indio enano, con cabellos largos que surgía de las aguas de algunos ríos". Se cree que el nombre Güije prevalece sobre la voz jigüe para dar autonomía a dicho personaje entre los variados significados que envuelven la palabra jigüe. Es el güije ciertas veces indígena y la mayor parte del tiempo negro, pero siempre seguirá siendo un personaje mítico con poderes que van desde demoníacos hasta picarescos. Ver: Samuel Feijóo. *Mitología cubana* (89-98).

45 Según Samuel Feijóo el güije visto como una sirena es una de las formas mitológica que este personaje tiene en Cuba, Aparece en un poema de Nicolás Manzini citado por Luis Bustamente y dice:

> Es el güije un anfibio, una sirena
> que se oculta en los campos con esmero
> y sólo deja ver su tez morena
> cuando amenaza un hecho extraordinario
> de presagio funesto al vecindario.

También Martínez Moles asegura en su libro *Contribución al folklore. Tradiciones y anécdotas espirituanas* que el güije es una sirena masculina puesto que dice que "su cola es de pescado y su cabeza de negro" (*Mitología* 90).

la leyenda este duende fluvial asistía ocultamente a los servicios litúrgicos de Semana Santa y se dejaba ver principalmente los jueves y los viernes por quienes se bañaban en el río en tales días.

Por su parte, la leyenda asegura el contacto que tiene el güije con el Diablo. “con él comparte su poder y, a su semejanza, hace diabluras” (75). En lo que respecta a su personalidad, cuando le conviene, se puede transformar en hombre o mujer para disimular su presencia. Según se dice se ha presentado en muchas fiestas de Santiago en forma humana y de esta forma, advierte Guirao, “ha corrido en diabólicos caballos, haciéndose notar por su peligrosísimos saltos y su incansable beber sin embriagarse, asistiendo después a los bailes de máscaras sin que nadie pudiera reconocerle” (76).

Cuando terminaban los bailes, algunos a quienes este personaje había llamado la atención por su extrema galantería con las damas, se proponía seguirle. No tenían éxito porque él desaparecía como por arte de magia y volvía a reaparecer a lo lejos o pasaba de prisa en sentido contrario al de sus perseguidores. Además, cuando se hacía presente siempre presagiaba alguna calamidad pública como se señala al final de la leyenda.

> En Oriente proclamó la Constitución del año doce el general Lorenzo; volviendo a aparecer cuando la lluvia de estrellas. Emisario de Narciso López y Céspedes, tomó parte activa en las guerras de 1850 y 1868, burlando siempre la vigilancia del Gobierno Colonial (76).

La leyenda nos muestra a un ser que emerge del fondo de las aguas donde vive amparado por una tupida vegetación y se hace ver por algunos el Jueves y Viernes Santos.[46] Esto no debe

---

46 Según Lydia Cabrera la solemnidad del Jueves y Viernes Santos hace que el negro se abstenga de toda actividad, sólo es profanada por los brujos que han pactado con fuerzas exclusivamente maléficas. Todo en estos días sufre secretamente por la muerte de Nuestro Redentor, “del amo del mundo y de la vida”, como dice Salacó. "Cristo está de cuerpo presente en la iglesia, en el monte y en todas partes". Árboles y yerbas no deben tocarse hasta que el

extrañar pues en Cuba se cree que en esos días el Diablo se suelta porque Dios está ausente y no puede oponerse a sus diabluras.

De este modo la leyenda nos asegura que el güije,[47] como tiene vínculo con el Demonio, se vale de él para poder transformarse en un ser humano y hacer maldades en esos días señalados. Sobre todo las mujeres deben precaverse de su lujuria, pues en muchas ocasiones en cualquier condición, como humanos o como duendes "son obscenos y lascivos. Aunque algunas veces se comportan bien con los hombres" (Soto 89). Esto se observa al final de la narración cuando se indica que toman parte activa en las luchas independentistas cubanas.

Esta narración no es sólo el esbozo de una leyenda, sino el trazo de un pensamiento mítico que en Cuba ha llegado hasta el presente, aunque no siempre se ha podido captar en toda su coherencia y amplitud. La tradición oral en la Isla ha descrito sus apariciones como un misterio, in embargo, hoy día los güijes ya no se presentan ante quienes transitan cerca de los ríos o lagos donde vivían. Espero que no sea porque el olvido haya sepultado la riqueza

---

dueño supremo no renazca, "vuelva a gobernar al mundo" y las bendiga. (*El Monte* 188-189)

47 Los güijes eran vistos también también como una especie de fantasmas ante los ojos sorprendidos del caminante. La mayoría de las veces es descrito con sus características de ser pequeño, generalmente negro, y en virtud de sus dotes anfibias, surgía de las aguas profundas dejando ver su tez morena y reluciente. Los relatos recogidos por diversos investigadores coinciden en admitir que es una variedad de duende de pelo largo, juguetón, travieso y enamorado que emergía en completa desnudez, especialmente en algunos ríos. En ocasiones auguraba un acontecimiento infausto debido a sus presuntos poderes sobrenaturales y como practicante de juegos poco inocentes, atemorizaba a quienes lo veían. Los relatos en torno a ellos afirman que sirvieron en muchas ocasiones para intimidar a los niños traviesos identificándolo con la imagen del "coco" y no fueron pocas las perturbaciones que creó la "aparición" de tales personajes en diferentes comunidades de la Isla. Así se relatan historias de güijes terribles como el de Remedios o el monstruo de Sagua. Variadas versiones de las mismas leyendas son contadas por los pobladores más viejos de otros vecindarios. Hay comarcas en que se consideran muchas de estas ficciones como historias reales. Para una información bastante completa de este mito cubano y de sus diferentes leyendas ver: Samuel Feijóo. *Mitología Cubana* (89-98)

imaginativa que los hizo surgir y proliferar sino más bien porque la cultura general del cubano los ha situado donde deben de estar: en el imaginario popular de la nación.

"Cuento del Jigüe".

Es una versión de Ramón Guirao recogida de la tradición oral en la antigua provincia de Oriente.[48] El cuento se sitúa en la época de la esclavitud en Cuba: "No eran tiempos mejores ni peores, ni más pobres ni más ricos, pero sí de esclavitud" (79). La historia cuenta como dos niños se criaban juntos: un niño blanco, hijo de los amos de un ingenio, y un niño negro y "pulido

48 Desde 1836 el lexicógrafo Esteban Pichardo y Tapia ya lo recoge en su obra como jigüe y lo identifica con un enano pequeñísimo, "Indio que el vulgo cubano decía salir de las aguas, ríos o lagunas, color muy moreno y con muchos cabellos; enamorado y juguetón", aunque también señala la identificación por los campesinos con uno de los árboles maderables y su conservación en la topografía. También refiere que en Bayamo hay personas que dicen haber visto los jigües como unos "negritos brujos que suelen aparecer desnudos en su río" y recoge que en el Departamento Central (actuales provincias de Villa Clara, Cienfuegos, Sancti Spíritus, Ciego de Ávila y Camagüey) se le denomina güije. Los mitos sobre las apariciones y escapadas del jigüe o güije pasaron a formar parte de la cultura cubana de tradición oral, especialmente de los habitantes de las áreas rurales cercanas a los cauces fluviales. Un animal de la fauna cubana como el manatí fue muchas veces identificado con aquellos "negritos brujos... desnudos" a que se refería Pichardo, por el color de la piel y la silueta humanoide de su mitad superior o con sirenas cuando habitaban en las bahías tranquilas y salían a la superficie en busca de oxígeno o para amamantar a la cría" (365). Por su parte el jigüe oriental y específicamente el holguinero sirvió con su nombre para bautizar a uno de sus ríos. Pero de acuerdo con la tradición se cuenta que en la época de la esclavitud había en la ciudad una esclava de nación nombrada Tondá, muy popular por lo trabajadora y por sus habilidades en curar enfermos. Ella tenía un hijo de tres o cuatro años que un día, al toque de oración, que llamaba a las dotaciones a recogerse, no apareció en la casa de los amos. Todos los vecinos y el resto de los esclavos buscaron afanosa e infructuosamente al niño. Y cuenta la leyenda que Tondá, entristecida y perdidas las esperanzas, fue a llorar su tragedia a un guayabal cerca del río. Y cuál no sería su sorpresa al encontrarse con su pequeño. Pero en ese instante, junto a la momentánea alegría sobrevino en Tondá la cólera y comenzó a azotar al niño que estaba profundamente dormido junto al tronco de uno de los árboles. Al sentir los golpes, el muchachito se despertó aterrorizado y de un salto cayó en el río y se ahogó. Desde entonces cuentan los caminantes que en ciertas noches hay un pequeño negrito que surge de entre las aguas, tira piedras, chifla y hace travesuras. Y asusta a las lavanderas, esconde las ropas y levanta sus vestidos. Esta es la leyenda recogida por los descendientes de las más antiguas familias holguineras de labios de sus mayores. <http:www.baibrama.cult.com>.

como una cuenta de azabache" (79), uno de los muchos hijos de una esclava. Los dos vestían de la misma tela y color, sólo que el amito blanco estrenaba los trajes; el esclavo negro los usaba después, limpios, pero zurcidos.

Con el paso del tiempo el niño negro llegó a pensar que era igual al niño blanco aunque se diferenciaban por el color de la piel. También pensó que su amo se bañaba en una bañera blanca, que le recordaba la poceta del río, mientras él lo hacía en una humilde batea. Y pensó mucho más. Una mañana el niño negro, salió del batey, camino del río, sin que su madre lo advirtiese. No bien llegó a la poceta, se desnudó y se tiró al agua azul y limpia para frotarse su piel negra y se alejó de la orilla. De pronto, surgió de las aguas

> un enano negro, de piernas cortas y robustas, ventrudo y feo, de ombligo enorme y abultado en forma de ubre; anudó al cuello del negrito sus brazos largos y flexibles como tallos de ébano, y lo sumergió en el remanso del río...(80)

Entonces se oyeron gritos de angustia que nadie oyó, y desde ese momento se dice que los jigües[49] "no aman a los niños negros que reniegan de su piel oscura" (80).

En esta narración el sujeto sobrenatural descrito, está dentro del sistema de supersticiones campesinas cubanas. Es parte del corpus mitológico del jigüe (güije o chichiricú) que, como aclaramos anteriormente, es una figura asumida por los africanos llegados a Cuba, pero cuyo origen parece ser indígena. En general, este hombrecillo, espantoso por su semblante y figura, se

---

49 En muchas de las versiones referidas al jigüe: cuando se tropezaba con él y se cometía el grave error de mirarlo fijo a los ojos, se era víctima de sus influjos maléficos y se caía como en una especie de trance. El campo de la investigación está a la espera de que puedan rescatarse de la memoria colectiva materiales con los que se puedan explicar muchos aspectos de la cultura nacional cubana, como éste del sustrato aborigen y de su relación con la religiosidad popular, los cuales, se estudian desde hacen algunas décadas.

ha visto como una suerte de enano juguetón, lascivo y burlón; igualmente se lo relacionado con fabulosos asesinatos y violaciones.

El jigüe no es más que el parigual cubano de los gnomos, duendes y elfos cantados en las mitologías europeas; en Cuba estos se amestizan y son negros o aindiados. En este cuento el jigüe se asocia a un niño negro que no está conforme con su color y quiere convertirse en blanco; se sumerge y se frota la piel en el agua del río para perder su color, pero muere ahogado. El cuento termina con una especie de moraleja en la cual se resalta lo ocurrido a quienes están inconformes con su raza: "los jigües no aman a los niños negros que reniegan de su piel oscura" (80).

"La jicotea y el sapo".

Este cuento fue recogido de la tradición oral por el profesor, historiador y periodista Herminio Portell Vilá (1901-1992) en Jovellanos, provincia de Matanzas. En el mismo, aunque nos damos cuenta de su africanía por el uso del lenguaje deformado de algunos sectores negros, también encontramos una profunda afinidad con la temática del cuento tradicional. En estos relatos existe una dicotomía maniquea entre los personajes, cuyos atributos representan la bondad o la maldad, dependiendo del rol que se les asigna en la trama.

El argumento del relato nos informa de lo siguiente: hace muchos años doña jicotea casó a su distinguida hija con un carey, rey de todos los careyes. La jicotea invitó a la ceremonia a todas las jicoteas, careyes, cangrejos, langostas, peces y pulpos pero olvidó al rey de los sapos y las ranas. Éste se ofendió. El sapo reunió a su familia para acordar un fuerte castigo: mientras los invitados están en la iglesia, sapos y ranas se comen toda la comida. El sapo viejo se escondió

debajo de una piedra a esperar y “reventaba de satisfacción, se hinchaba a cada rato y levantaba la piedra para ver si venían los novios” (85).

Cuando todos llegaron, los más jóvenes comenzaron a gritar y a pedir la comida; ante el alboroto la jicotea, que se encontraba explicándole a una tortuga vieja el menú, quedó perpleja al comprobar que no había nada en las bandejas. Los invitados pensaron que la jicotea los había engañado, se fueron diciendo cosas mortificantes; cuando todos salieron, el sapo viejo abandonó su escondite y empezó a gritar: “- ¡Comae jicotea! ¡Qui’ta yo!”(86).

La jicotea empezó a buscarlo, pero no lo encontraba, hasta que tuvo que preguntar: “- ¿Onde etá uté, compae sapo?”(86).

La jicotea sospechaba que el sapo era el responsable de lo ocurrido y quería atraparlo y hacerle pagar su fechoría. Como el viejo sapo lo sabía, cuando ésta se le acercó le orinó en lo ojos y salió dando saltos a reunirse con su gente: la jicotea quedó sola y humillada.

En este cuento los protagonistas son la jicotea y el sapo, que como en la mayoría de los cuentos de animales actúan como personas y tipifican un rasgo del carácter de cada uno, en este caso lo presumida y arrogante que es Comae jicotea y lo susceptible pero a la vez lo orgulloso de sus orígenes que es el viejo sapo que además es rey. Por lo tanto su ofensa al no ser invitado va más allá de ser una herida a su susceptibilidad porque es el reflejo de sentir en el desprecio a su persona el desprecio a toda su especie.

Este relato posee hondas raíces en el pasado, pero está centrado en el momento en el cual vivía el negro esclavo en la época de la colonia. El negro asocia el castigo a los rasgos negativos de la tortuga (su arrogancia – propia del blanco) y lo ve como la única forma de venganza del sapo (el despreciado – el negro). Este hecho es una proyección personal de los deseos y esperanzas del negro volcados de manera simbólica en estos dos animales. El sapo, como

símbolo reflejo del negro, asegura su futuro con la venganza, al mismo tiempo, hace un reconocimiento de la vigorosa cultura negra, orgullosa de su tradición.

En esta narración la jicotea deja de ser el pícaro animal vencedor que siempre se sale con la suya para convertirse en una víctima de su arrogancia por haber olvidado y despreciado al sapo al no invitarlo al matrimonio de su hija. Por su parte, el sapo es el personaje valiente que no se deja amedrentar por las circunstancias. El rey y su grupo tienen el valor suficiente para llevar a cabo el plan y la estrategia del engaño que han planeado. Por lo tanto, encontramos en ésta narración y en otras similares, la necesidad de librar una lucha cuyos métodos para triunfar son considerados positivos desde la perspectiva africana.

Y, cómo no, la presencia del humor es uno de los rasgos importantes de la narración, porque aunque el sapo no es un pícaro le proporciona al lector un momento divertido al burlarse de la jicotea. Usar la forma más original de defensa, orinarle en los ojos, para de esta manera huir y dejarla sola y humillada.

"El mono, la monita y el garbancito".

Es un cuento de tipo acumulativo, o sea que parte una frase básica a la que se van añadiendo otras nuevas. Fue recogido también de la tradición oral por Herminio Portell Vilá en la ciudad de Jovellanos en la provincia de Matanzas. Como sabemos dentro de la narrativa popular tradicional aparecen ciertos tipos de cuentos muy peculiares, en donde la forma y no el argumento es lo más importante. Éste específicamente encaja en la siguiente definición dada por Stith Thompson:

> Un grupo muy especial de cuentos ilustra la dificultad de clasificar en base a la complejidad de la trama o humanidad de los actores. En este grupo de cuentos, la forma es del todo importante [...] La situación central es simple, pero su manejo formal tiene

> cierta complejidad y los actores son indiferentemente animales o personas. Tales cuentos les llamamos cuentos de fórmula (305). [50]

En esta narración de tradición africana encontramos dos animales de la misma especie: un mono y una monita. La segunda compra un medio (el equivalente de cinco centavos de dólar) de garbanzos y le da la mitad al mono: éste se los come y después le quita uno a la monita y lo esconde en la palma de su mano. Ella le pide que abra la mano y se lo dé: "- Monito abre la palmita y dame mi garbancito. Pero él se niega: - No – dijo el monito" (89).

Como en otros cuentos africanos, el débil, la monita en este caso, debe de luchar contra el más fuerte, aquí el macho de su especie. Éste se ha quedado con un garbancito que le pertenece; ella quiere recuperarlo y no puede porque él se niega a mostrárselo y devolvérselo. A partir de esta petición, la monita empezará un peregrinaje pidiéndole a distintos personajes ayuda (el Rey, la Reina, el Ratón, el Gato, el Palo, la Candela, el Agua, el Buey y la Hormiga) para que obliguen al monito a abrir su palmita para que le devuelva su garbancito.

De esta manera, se crea con el pedido de la monita un cuento de tipo acumulativo. Éste

---

50 Mildred Merino los delimita categóricamente como aquellos cuentos "cuya estructura se sujeta a reglas fijas o determinadas, a 'fórmulas' estrictamente hablando" (21). De manera que los cuentos de fórmula en la literatura oral contienen un mínimo de narración. Según Thompson, "La simple actuación central (del cuento) sirve de base para lograr un patrón narrativo interesante, no por lo que sucede en el cuento, sino por la exacta forma en la que se cuenta el cuento" (306). Dentro de este tipo de cuentos, hay otro subtipo mucho más definido, que es el llamado acumulativo del que Thompson indica que "está también presente algo de la naturaleza del juego, ya que las repeticiones acumuladas deben recitarse exactamente, pero en la situación central muchos de estos cuentos mantienen intacta su forma por largos períodos de historia y en ambientes muy diversos" (311-312). Este cuento acumulativo siempre establece gradualmente una fórmula fija que al final del cuento contiene toda la secuencia. Según Thompson, estos cuentos tienen que ver con animales o con situaciones en donde la fórmula o el encadenamiento de palabras es fijo y constituye un reto para el narrador ya que en los mismos se debe de encontrar la fórmula y destacar la cadena, que acaba de manera abrupta, cuando el narrador lo desea o su auditorio está expectante. De ahí que el cuento de fórmula, especialmente el de serie y acumulativo, tiene muchas cualidades que pertenecen a los juegos y, en consecuencia, distraen a los niños y a quienes nunca crecen (Lara Figueroa 44).

parte de una frase básica: abre la palmita y dame mi garbancito. A ella se le van añadiendo pedidos particulares en relación al personaje que la monita visita. De este modo se crea una cadena repetitiva de negaciones que de inmediato no llega a nada porque todos los personajes visitados se niegan a ayudarla hasta que acude al último de ellos, la Hormiga, y ésta le ofrece su apoyo. A partir de ahí se vuelve a crear otra cadena, ahora a la inversa que llega hasta el Rey, el primero de los personajes; éste es quien obliga al monito a abrir la palmita y darle el garbancito a la monita, terminando de esta manera el cuento.

Como hemos destacado muchos de los cuentos de animales son parte integrante del sistema de Ifá porque se usan como una manera de advertir al género humano de los peligros y de ayudar a evitarlos, mediante una retribución perfectamente establecida por los dioses (Gutiérrez Mariela, *El cosmo* 61). En el cuento a la monita se le atribuye el objeto porque el cuento refleja a la cultura yoruba donde la apropiación ilícita de algo por un sujeto cualquiera de la comunidad tanto como la mentira tienen que ser lógicamente castigada.

Para los yorubas la vida social es inseparable de la religiosa; no existe por lo tanto para los miembros de esta étnia la "vida profana"; todo está relacionado de un modo u otro con los orichas y los ancestros. Por ello cuando la religión tradicional prohíbe o condena, la comunidad entera también lo hace, pues toda ofensa contra los hombres, ofende al oricha y viceversa.

Sin embargo, no es necesaria una documentación escrita sobre lo que está bien o no dentro de la sociedad porque todos sus integrantes conocen perfectamente cual es el código de conducta a seguir. Si bien las leyes y los códigos de comportamiento no están escritos ni legalizados forman, dentro de la tradición oral, una especie de Libro Sagrado donde se ha recopilado lo más antiguo y puro de las tradiciones y costumbres en los conocidos versos (Eses) de Ifá.

En el código de Ifá, el hurto es visto como un acto vergonzoso del cual nadie alardea. Así, tener un ladrón dentro de la comunidad se considera una desgracia. Cuando hay robos, los yorubas realizan rituales para saber quién fue el ladrón y recuperar los objetos robados.

El ladrón, a consecuencia del poder divino, sufre al poco tiempo todo tipo de enfermedades que le causan ruina física y psíquica, por lo que debe recurrir a un babalao para que le retire el mal. Cuando éste se percata de que el mal del paciente es debido a un robo, le indica que debe devolver los objetos al dueño en la plaza pública, delante de todos y, además, pagar ciertas ofrendas a los orichas. Por ello en el cuento el hurto por parte del mono tiene que ser condenado ya que éste empaña no sólo su reputación e integridad sino la de toda la familia. El hurto se considera inmoral y una ofensa religiosa castigada por parte del Todopoderoso.

Por otra parte, la mentira por parte del mono al negarle a la monita su garbancito también debe ser castigada. Según la tradición yoruba los mentirosos conocen la verdad, pero no la dicen y con esto dañan a los demás por voluntad propia y por eso son castigados en la tierra. Por ejemplo, el ordún Orgunda Tura dice: "La mentira y la falsedad son juzgados en la Tierra" (Castillo 233).

El ordún citado anteriormente destaca que nadie podrá crecer perjudicando a otro y describe el hecho de que los orichas no permiten la evolución de alguien a consecuencia del perjuicio de otros; es decir, no se puede progresar engañando a los demás. Por lo tanto, cuando alguna persona trata de engañar a otro hombre Orí Inú (la espiritualidad interna), permite la entrada de Aron (la enfermedad) al cuerpo. De tal manera que el mentiroso cada día será consumido por las enfermedades de la inestabilidad. Un patakí cuenta cómo no se puede vivir engañando a los otros:

> En la Tierra vivían muchos dioses, manipulando y engañando. Olodumare envió a Orula a que realizara adivinación y las deidades se molestaron por ver la evolución conseguida por Orula porque ellos tenían más tiempo trabajando y no habían conseguido nada ya que solo engañaban a la gente. Los dioses fueron a quejarse ante Olodumare diciéndole que Orula estaba estafando a la gente en la tierra. Olodumare oyó la queja y poco después se vistió de granjero para ir a ver a Orula, al llegar a la Tierra fue recibido por Orula quien le dice que su posición no está en la tierra sino en el cielo. Olodumare le respondió preguntando cuanto se le debía por la adivinación pero Orula le dice que no tenía ningún costo su consulta. En ese momento Olodumare se quita el traje de granjero y Orula al verlo se arrodilla y le pregunta que porqué había hecho eso a lo que Olodumare le responde contándole lo acontecido con los dioses. Orula le dice entonces que desde que él lo había enviado a la Tierra lo que había hecho era ayudar y orientar a las personas. Olodumare lo bendijo y condenó a los demás dioses a regirse por la adivinación y orientación de Orula por el resto de sus vidas. Por no prepararse para poder tener la capacidad de tener pueblos religiosos, Orula les hizo ebó a todos los dioses y los perdonó por sus traiciones y a partir de esos comenzaron a resolver todas las malas situaciones que le causaron a los hombres, llegando cada deidad a tener una posición en cada una de las tierras seleccionadas para ellos. Olodumare les dijo entonces desde el cielo que todo aquel que estudiara y se preparara tendría la bendición y evolución de la deidad Oro, el Reino de los ancestros. (Libreta inédita de babalao).

Este patakí muestra que aunque haya muchas personas capaces de perjudicar a otros, uno sólo tiene la capacidad de hacer cumplir la justicia. También sobre los mentirosos hay otro ordún de Otura que dice: "Ser mentiroso no lo priva a uno de hacerse rico. Romper un contrato no lo priva a uno de alargar la vejez. Pero el día que muera, allí tendrá problemas" (Refrán que aparece en la misma libreta citada anteriormente).

Como hemos destacado, en la religión tradicional yoruba se sabe que muchas cosas deben pagarse después de la muerte y por eso se evita cometer faltas. Por su parte, los orichas no apoyan a quienes hurtan y tampoco a los mentirosos. Los dioses mandan siempre a sus seguidores a decir la verdad; la mayoría de las veces en los ordunes se trata de dejar en claro que quien engaña, roba o comete faltas siempre sale perjudicado, es castigado o termina arruinado.

Para los yorubas los actos prohibidos son considerados crímenes y dentro de su religión tradicional cualquier persona que comete alguno de ellos es vista como un criminal y será

castigada. Los crímenes cometidos no sólo van en contra de la sociedad, sino también en contra de los dioses (orichas) y los ancestros. Por esos en la cultura yoruba, como en otras culturas, se entrena a los niños a decir siempre la verdad; se cree que un mentiroso está propenso a cometer otros actos delictivos. Como señalamos, según la tradición yoruba-lucumí los mentirosos conocen la verdad y no la dicen y con ello dañan a los demás por voluntad propia.

"El negro que tumbó la ceiba".

Es otro relato recogido de la tradición oral por Herminio Portell Vilá en Cárdenas, su ciudad natal, en la provincia de Matanzas. En este cuento los acontecimientos aparecen como resultado de la acumulación de un grupo de motivos. Se narra como una vez un negro muy porfiado pasaba por un potrero cuando vio a una chiva comer hierba y le dijo: "-¡Jum! Tú come yebba po'donde pasá la gente..." (95).

Al día siguiente le repitió lo mismo, y la amenazó con arrancarle un tarro si seguía por allí. Como todos los días le repetía lo mismo, el pobre animal se asustó y le dio su tarrito al negro.

Entonces el negro se fue al mar y le propuso cambiarle el tarro por un pez. El mar no quiso hacer negocio; sin embargo, el negro iba todos los días a proponerle lo mismo y finalmente el mar le dio el pez a cambio del tarrito.

Una vez que el negro tuvo el pescado se fue a casa de un herrero para que éste le diera candela para cocinar el pez. Como el herrero se negó, todos los días el negro visitaba al herrero y le hacía el cuento. También lo cansó y este le dio la candela. El negro se fue a su casa y cocinó con la candela que le había dado el herrero el pescado que le había dado el mar a cambio del tarrito que le había regalado la chiva. Pero cuando estaba cocinando el pescado, se quemó el brazo con la candela y salió corriendo. Cuando pasó por otra herrería el herrero le quitó del brazo

la candela porque la necesitaba. El negro se quejó de que le había quitado la candela, la cual le había sido dada por otro herrero para cocinar el pescado que le había dado el mar a cambio del tarrito que le había regalado la chiva. Después de muchos días de ir por la herrería con la misma cantaleta, el herrero le regaló un martillo.

El negro se fue muy contento con su martillo; al pasar por otra herrería el herrero le quitó el martillo porque le hacía falta, a pesar que el negro le dijo que el martillo se lo había dado otro herrero a cambio de la candela que le había quitado del brazo y que él tenía por haber cocinado el pescado que le había dado el mar a cambio del tarrito que la había regalado la chiva. Como iba todos los días al taller, el herrero, muy aburrido, le dio a cambio el hacha del taller.

El negro se puso muy contento con el hacha porque creyó que con ella se haría rico. Se fue al monte a tumbar árboles, pero como era tan bruto y nunca había hecho ese trabajo, le metió el hacha a la primera ceiba que encontró; cuando cortó el tronco, le cayó arriba y lo aplastó. Por eso es que los negros no tumban ceibas desde entonces.

Como se puede apreciar esta narración es un cuento tomado de la tradición oral. Es de tipo acumulativo de fórmula y está sujeto a una regla fija que sirve de patrón narrativo. La utilización de este patrón lo hace tan travieso como un juego debido a las repeticiones acumuladas, y recitadas para lograr que el final contenga toda la secuencia y termine de una forma abrupta: la alegría del negro de poder usar el hacha para tumbar árboles del monte y de esta manera poder hacerse rico; pero como personaje bruto, escoge derribar el árbol equivocado y muere en el intento.

El cuento muestra de una manera singular el tabú del negro de procedencia yoruba o lucumí de cortar una ceiba porque para ellos este árbol es un oricha llamado Iroko,[51] también conocido por otros nombres: Arabá, Eluwere, Asabá e Iggi-Olorun. Además, este árbol tiene para otras principales etnias de origen africano en Cuba un significado especial: se lo conoce como la casa de Dios; los de descendencia conga lo llaman Munanso Nsambi, Nkunia Lembán, Nkunia Mabúngu, Nanguem Ngandu, Naribe, Sánda, Nfumbe y Fumbe. Para los carabalíes es Ukano benkosi, mientras los fon lo nombran Loko.

En Cuba el mito alrededor de este árbol posee un misticismo que incluye a creyentes negros, blancos y chinos. Lydia Cabrera en *El Monte* nos dice:

> La ceiba, como la palma real, es el árbol más característico de la Isla y el árbol sagrado por excelencia. Al extremo que cabría preguntarse si es objeto de un culto independiente, -- culto a la ceiba, en el que comulgan por igual, con fervor idéntico,

---

51 Iroko vive en el follaje de la ceiba. Es oricha varón y viejo, aunque algunos creyentes lo tienen por hembra. Su mujer es llamada Abomán y su hermana se llama Ondó. Como se sabe, la ceiba es un árbol muy venerado entre africanos y cubanos. Según algunos, es un camino de Obatalá y se habla con él, cuando se está frente al árbol. También la ceiba es el tronco o bastón de Olofi. A Iroko se le sacrifican novillos, los cuales son paseados alrededor del tronco por santeros que llevan velas encendidas, también se le sacrifican gallos, gallinas, patos de la Florida y guanajos blancos. Se puede decir que todos los orichas van a ella, y que a todos se les adora en ella misma. A Iroko se le baila con un bastón revestido de cuentas blancas y una escoba adornada con cuentas rojas y blancas y habla a través de los ordunes 10-2, 10-4, 10-5 y 10-11. Es un camino de Obatalá que impulsa los buenos y malos deseos. Es el oricha del caminante. Posee mucho patakíes, uno de ellos cuenta como abrió su tronco para ocultar a Yemayá que huía con los ibeyis de la furia de su padre Changó. Hasta que finalmente lo convenció para que perdonara a sus hijos, pues de ellos siempre obtendría el Aché. otro conocido patakí cuenta que Erubbá era una vendedora de frutas que le prometió un carnero a Iroko si le concedía un hijo. Iroko la complació con una hija, pero Erubbá no cumplió su promesa. La niña creció y un día pasó junto a Iroko con su madre. Sin que Erubbá se diera cuenta, la niña se paró frente al árbol y se puso a jugar en la hierba. Inesperadamente, la madre oyó un grito y, al regresar corriendo, vio que su hija estaba hundiéndose en la tierra, mientras la ceiba agitaba sus ramas insólitamente. La madre se cansó de llorar y suplicar, pero Iroko no hizo caso y se tragó a la niña. (Bolivar, *Los orichas* 163). Dentro del acercamiento del cubano a este árbol es esencial el capítulo VII de *El Monte* de Lidia Cabrera (149-194).

> negros y blancos - si no supiéramos ya que todos los muertos, los antepasados, los "santos" africanos de todas las naciones traídas a Cuba y los santos católicos, van a ella y la habitan permanentemente (148).

En el relato desde el principio al negro se lo muestra como un ser falto de inteligencia. Sólo por esa condición se puede llegar a entender que pudo cortar la ceiba. Al negro desde niño se le enseña que la sombra sagrada de la ceiba no se cruza ni se pisa sin excusarse de antemano y sin solicitar respetuosamente su consentimiento. Por eso cuando alguien se aproxima a Iroko, le debe de decir: "agó (permiso), voy a pisar su sombra" y se le advierte. Tampoco debe dársele las espaldas pues con ese árbol se debe tener mucho respeto y mucha urbanidad. Por lo tanto, mucho menos se le corta ni se le quema y nadie debe atreverse a derribar una ceiba sin consultar previamente a los dioses.

> Quien ha vivido en Cuba sabe hasta qué punto es difícil derribar uno de estos árboles prodigiosos, eminentemente santos o brujos, que venera nuestro pueblo con una fe que se resiste a poner en duda su divinidad. Un oscuro terror le impide al campesino descargar su hacha sobre el tronco sagrado […] Sólo un temerario, un irresponsable consentirá en cortar la ceiba, que materializa, más que simboliza, a sus ojos, la terrible omnipotencia de Dios. […] La mayoría se niega rotundamente a cometer este acto de impiedad indiscutible que, está convencido de ello, ("es con lo único que nadie juega"), trae siempre aparejada, más tarde o más temprano, una desgracia. Echarlas abajo es pecado, con todos los agravantes de un pecado mortal. Las ceibas se vengan. Las ceibas no perdonan. Así raro será el guajiro, y en esto no influye el color de la piel, a quien desde su más tierna infancia se le inculca el temor reverente a estos árboles cargados de leyendas y rodeados de misterio, que tenga el valor de abatirlas. (Cabrera, *El Monte* 191-192)

Al contrario, el sembrarla es un acto noble que no se considera entre los religiosos un sencillo acto profano. Cuando el creyente siembra este árbol contrae un compromiso de gran envergadura. A menudo se dice que "se sacramenta con la ceiba", de manera que ese lazo le brindará protección de por vida y también le obligará a pagar determinados tributos. En ocasiones se ponen de acuerdo cuatro personas para sembrar y bautizar una ceiba y cada una de ellas debe de aportar tierra de los cuatro puntos cardinales: norte, sur, este y oeste. Generalmente,

estas siembras ocurren el día 16 de noviembre, día de Argayú o Agallú, sincretizado en la Iglesia Católica como San Cristóbal entre los religiosos.[52] Una vez plantado el árbol, cuyo ritual debe culminar antes de las doce del día, se procede a la fiesta. Como ha nacido un niño, se toca el tambor y se baila en celebración del bautismo; quienes han participado en la siembra juran alimentarla cada año en esa fecha porque de esa consagración dependerá el curso de su suerte y de su salud.

Nadie en sus cabales se atreverá a cortar una ceiba, como dijimos anteriormente, sin antes asegurarse del consentimiento del árbol santo, del gran espíritu y de los espíritus que lo habitan. Las funestas consecuencias que tienen que pagar quienes llevan a cabo esa tarea sacrílega, entraña las más funestas consecuencias para todo aquel que la acomete. Casi invariablemente, si el filo del hacha no se vuelve de súbito contra el agresor, muere aplastado por la misma o no tardará en sufrir una desgracia.

Por lo tanto, el castigo del negro bruto del cuento de morir aplastado por la ceiba no es tan diferente a los castigos que habían sufrido aquellas personas sacrílegas a quienes se refirieron muchos de los informantes de Lydia Cabrera:

---

52 La tradición habanera festeja para conmemorar el aniversario de la fundación de La Habana (el nombre original de la ciudad fue Villa de San Cristóbal de La Habana) cada 16 de noviembre en El Templete (lugar donde a la sombra de una legendaria Ceiba se efectuó, según cuenta la tradición, el oficio religioso y se fundó el primer cabildo de la villa en 1519) un ritual: darle tres vueltas a la Ceiba para pedirle un deseo. Esta tradición está marcada por el sincretismo que impuso el encuentro en el Caribe de las culturas africana y española. Pero ésta específicamente está muy relacionada con las leyendas africanas de Iroko y las del oricha Argayú Solá, unida a otra de origen español que consiste en levantarse temprano e ir a la Catedral a oír en silencio la llamada misa de los mudos. En esta tradición capitalina hay mucho de tradición, de religiosidad popular y de historia; pero sobre todo hay mucho de la fe del habanero que cree que haciéndolo logrará sus deseos y conseguirá un futuro cada vez mejor.

> Aun todos recuerdan, no lejos en mi barrio, el derribo de una ceiba centenaria, santísima, que costó la vida a dos hombres y mutiló a un tercero. Otra ceiba, "dispuesta a acabar con todos los que atentaban contra ella" - con una cuadrilla que dirigía un blanco incrédulo -, consintió, al fin, después de ocasionar varias desgracias, en perecer por medio del fuego, (Obatala, el dueño o la dueña de la ceiba, - Agguémo-Yéme - aceptó que Changó, el fuego, su hijo preferido la consumiera). Pero cuantos intervinieron o iban a participar en su destrucción tuvieron que hacer ebó, es decir, gastarse el dinero que habían ganado en aplacar su espíritu colérico y obtener su perdón (*El Monte*, 192).

4. La interpretación del discurso poético.

Con la recopilación de este conjunto de narraciones breves procedentes de la tradición oral de la Isla de temáticas muy diferentes entre sí (morales, religiosos sobrenaturales, o de aventuras de animales) Ramón Guirao, logró siguiendo a Rómulo Lachatañeré y Lydia Cabrera, proporcionar al público lector otros patakíes o kutuguangos así como cuentos de animales y leyendas negras. Estos lograron conformar nuevos cuentos literarios al relacionar dos lenguajes tan diferentes (el religioso y el profano) y adecuar los textos originales hasta convertirlos en modelo de escritura artística, creando con ellos un espacio propio en la literatura cubana.

Muchas de estos cuentos descodificados y reelaborados en narraciones de gran eficacia estética, son muestra de un tipo mixto de arte dramático de diferentes géneros (música, danza, literatura) como lo vimos en "Singuillángama". Este tipo de relato usa trozos de música ahora cantada y bailada en el momento de la narración. El propio Guirao nos informa en el prólogo que muchos de los cuentos y leyendas recogidos en esta colección manifiestan un hondo carácter participatorio con el preludio de canciones entonadas por el narrador y coreadas por todos los presentes, así contar el cuento ofrece también una buena oportunidad para cantar y bailar. De esta forma poco a poco se describe la acción del relato y se alternan la recitación y el canto en una agradable y diferente sucesión artística. En este discurso o "texto" predomina la oralidad.

En muchas de las narraciones de Guirao lo escrito nombra, sentencia y representa; en

otras predomina la representación de acuerdo a lo escuchado y reelaborado por el autor. Éste actúa como una especie de director teatral. Por eso las narraciones editadas o recogidas por él están repletas de gracia y no pierden en ningún momento el sentido formulista del discurso poético. Por medio de esta estrategia discursiva social, a manera de las reuniones ocurridas en África, Guirao conforma un nuevo discurso.

Ramón Guirao, al insistir en mantener el ritmo en varios de los cuentos y leyendas en prosa recogidos y seleccionados por él y sus colaboradores, logró imprimirles a todos ellos la fuerza magnética de un poema teatralizado. Probablemente la más notable contribución de Guirao al conocimiento y disfrute de la cuentística de tema negro en Cuba fue el poder destacar en estos textos lo que todavía conservaban de las culturas orales primarias de las cuales provenían: la enseñanza y el aprendizaje de oír; el entrenamiento de escuchar por repetición; el dominio de los proverbios y consejas por medio de la asimilación, reunión y combinación de los mismos de forma formularia y la participación en una especie de memoria corporativa y no mediante el estudio en sentido estricto (Ong, *Oralidad* 18).

De esa manera la recuperación o el rescate del discurso oral logrado a través de la escritura alfabética posee la idea de que lo que verdaderamente anima y autoriza la escritura etnológica es que el texto convenza. Por lo tanto, Ramón Guirao muestra con estos cuentos y leyendas que tanto él como los demás recopiladores estuvieron en contacto con ese "Otro". Éste contaba y compartía las historias llenas de la sabiduría popular del pueblo negro, porque se sabía comprendido por su interlocutor.

Así, este libro, olvidado por muchos, logró elevar a rango artístico lo popular africano que a través del tiempo pervivía en la cultura cubana. Como bien dicen de esta colección Jorge e Isabel Castellanos: "Con su breve libro, repleto de gracia, sabiduría, interés y eficacia estética,

Ramón Guirao hace una notable contribución al conocimiento y disfrute de la cultura afrocubana" (*Cultura afrocubana* 4, 101).

CONCLUSIONES

El término oralidad, tan frecuente en los últimos años, tuvo mucho que ver en la conformación de la cuentística de tema negro en la Isla de Cuba. Las culturas negras africanas[1] de oralidad primaria que arribaron a Cuba procedentes de las distintas *tierras* de extracción esclavista trajeron consigo su cultura y dentro de ella su acervo literario hablado: mitos, cuentos, historias, leyendas, epopeyas, anécdotas, poemas, proverbios, refranes, frases, oraciones, ensalmos y otros discursos imposibles de clasificar. Recordemos que cuando se habla de Literatura se hace referencia a una actividad especializada en el orden discursivo. Un discurso cuya especificidad radica en la creación de efectos de ficción, efectos de realidad y estéticos que en las sociedades contemporáneas llega a ser sinónimo de "escritura". Por eso, en el campo de los estudios literarios, obtienen poco o ningún reconocimiento la oralidad y los textos basados en ella porque los estudios literarios se ocupan de autores y obras reconocidos.

Es sabido que a las culturas orales les sobrevino, claro está, una época de aculturación y deculturación con su consabida pérdida de elementos y la aceptación de realidades culturales extrañas. Hubo así mismo desgaste y pérdida de algunos elementos irremplazable de su propio acervo cultural (Monsonyi 10), pero también muchos de los valores culturales y religiosos nacidos en África fueron preservados a golpes de simulacros, ocultamientos, negociaciones y renovaciones que los han convertido en nuevos productos culturales (Zurbano, *Rodar* 120). Dentro de tal proceso el papel del aprendizaje de la lecto-escritura por parte de algunos de los miembros o descendientes de

---

1 África sigue siendo un gran reservorio de culturas tradicionales muy originales y basadas en una oralidad recientemente tocada por la escritura.

esas culturas permitió que, junto a la transmisión oral de todo el complejo cultural de origen africano, se produjera, en el caso de Cuba, un instrumento que permitió conservar este legado en forma escrita. Como se explicó en el segundo capítulo, en cuanto a la religión este tipo de anotación nunca suplió la oralidad fundamental de la cultura de base; lo conservado por medio de la escritura, obró y continúa obrando como recurso nemotécnico para el creyente como lo señalamos en el segundo capítulo (200-231).

Esas libretas de la que hicieron y hacen hoy día uso los practicantes de las diferentes reglas o sistemas mágicos religiosos cubanos, para recordar las historias de los santos (orichas) y los pormenores del culto, fue seguramente aprovechado por aquellos religiosos a quienes acudieron Rómulo Lachatañeré, Lydia Cabrera y Ramón Guirao. Estos informantes, como fuentes primarias de datos, les ofrecieron por medio de la memoria viejas tradiciones, sobre todo, las de aquella narrativa conectada con las historias de las respectivas deidades ligadas a un rico caudal de sus relaciones con la flora y la fauna que los oficiantes de los diferentes sistemas adivinatorios les han contado desde antaño a los devotos.2

La información que poseían los diferentes grupos de procedencia negro-africanas corría el peligro de perderse en la medida que se acentuaban las contradicciones entre las viejas costumbres y las nuevas presiones para conservar los ritos africanos. Por lo tanto, esas famosas libretas, a lo largo de su historia han recogido elementos de la tradición oral y han obrado como instrumentos de ésta. Ellas representan un aporte de la cultura popular de antecedente africano a la narrativa de tema negro en Cuba.

---

2 Consultarse/verse/mirarse/registrarse: acudir a un(a) médium o especialista en técnicas adivinatorias para darle respuesta (y tal vez solución) a problemas personales.

Como destacamos en el tercer capítulo, el interés -especialmente etnológico y de las artes plásticas- que llevó a los europeos a investigar las culturas africanas, repercutió en América. Ésta se reencontró entonces con el negro y lo sintió como hombre lleno de vida y emoción. En ese momento se inició el "negrismo" como un movimiento de conciencia del negro, en el que se revalidaron sus tradiciones y sus aportes culturales. Dentro de esta corriente, en Cuba aparecieron singulares cultivadores que vieron resurgir lo africano con una carga estética y moral nueva. Todo ello contribuyó a abrir un legítimo diálogo entre escritores blancos y negros de la talla de Carpentier, Ballagas, Tallet, Pedroso, Arozarena, Guillén, Lachatañeré, Cabrera y Guirao. La obra cuentística de Lachatatañeré y de Guirao, así como la primera colección de cuentos de Lydia Cabrera es el objeto de este estudio.

No ha sido pretensión nuestra el ofrecer una penetración a especificidades de la narrativa de cada uno de ellos desde sus modalidades de escritura, estructura, estilos, aciertos y desaciertos. Esta investigación propone un acercamiento al modo particular de apropiación e interpretación del proceso de identidad cultural del pueblo cubano a partir del análisis de la presencia del mito, la fábula y la adivinación presentes en las primeras colecciones de cuentos de estos autores: *¡Oh, mío Yemayá!* de Rómulo Lachatañeré, *Cuentos negros de Cuba* de Lydia Cabrera y *Cuentos y leyendas negras de Cuba de* Ramón Guirao. Nuestro propósito ha sido destacar, tal y como ellos lo concibieron y representaron, ese valor de las partes para el todo, y el reconocimiento de ese todo en tanto Identidad Cultural Cubana en donde se mezclan lo africano y lo europeo.

Nos interesó particularmente la manera en que estos tres autores (Lachateñeré, Cabrera, Guirao) subrayaron el valor del proceso de transculturación expresado en y

desde el sincretismo religioso. Si bien ese proceso fue una expresión de alienación, a la vez expresó la capacidad del hombre africano para lograr su integración a los nuevos espacios socioculturales en Cuba.

En nuestro estudio hemos comprobado cómo ese rico proceso de transculturación conformó espacios híbridos y complejos donde aparecen subjetividades entrecruzadas; a la vez, estos desarrollos crearon disímiles y complicados sistemas religiosos de profundas esencias espirituales a los que Lachtañeré, Cabrera y Guirao estuvieron expuestos con sus estudios etnográficos. Ellos tres lograron trascender en el tiempo con textos ficcionales que cargaban una importante fuente documental con referencialidad a la temática socio-religiosa cubana, al brindar importantes registros de intensidad en el abordaje de esta temática y contribuir a la realización de sondeos de hondura, en los efectos derivados de las prácticas religiosas y en la actuación de los sujetos sociales y en los complejos sistemas de imágenes de religiosidad popular que están presentes en la textura de la identidad cultural cubana.

Hemos destacado que tanto Rómulo Lachatañeré, como Lydia Cabrera y Ramón Guirao fueron narradores y pioneros de la etnografía afrocubana. Como producto de esta confluencia de intereses nos entregaron una cuentística que no partió de un *eurocentro*; fue producto de condiciones y motivaciones socioculturales diferentes. Este hecho les permitió coordinar el contenido de sus historias al trasladarlas al modo grafemático, para su circulación o estudio en ambientes letrados. Estos autores mostraron las correspondencias operacionales entre la oralidad y la escritura. Esto hizo posible la reproducción con gran exactitud de la cosmovisión de los esclavos africanos y sus descendientes tanto en los detalle externos como en la profundidad de los valores

espirituales. Todo ello se logró por medio de reformulaciones de las diferentes tradiciones mitológicas registradas; en la mayoría de los casos éstas provenían del sistema adivinatorio de la religión lucumí o regla de Ocha-Ifá (santería).

Por lo tanto, los discursos interrelacionados de la expresión oral y escrita presentes en las investigaciones actuales se remontan al trabajo inicial de Lachatañeré, Cabrera y Guirao. Los tres intentaron adentrarse a la literatura abordándola con un enfoque de proceso y de flujo. Esta noción debía comprender el desplazamiento entre las realidades histórico-concretas y la participación de sus constituyentes, o sea, de quienes, hacen el proceso histórico. Este hecho convirtió a los tres autores en controladores del acto fabulador tal y como ocurre en las culturas tradicionales caracterizadas por una oralidad primaria; ya que en éstas es el sujeto autorizado por la comunidad quien "exhibe" el acto fabulador.

Rómulo Lachatañeré, Lydia Cabrera y Ramón Guirao hicieron que la oralidad sirviera como coherencia intratextual a la cuentística cubana de tema negro superando las diferencias entre ésta y la escritura. Los tres se subscribieron al alejamiento de una perspectiva centrada en la escritura misma. Subrayaron que el escribir acerca de la oralidad no significaba señalar la ausencia de una escritura y pensar en términos abstractos sus características; estos autores reflexionaron en términos concretos sus materias significantes y su correspondiente interacción.

También rescataron para sus lectores muchos cuentos y leyendas contados desde hacía siglos en África; de este modo lograron realizar un proceso de integración cultural y social entre los africanos y la nueva comunidad cubana. Asimismo, demostraron que las formas de tradición oral no fueron ni son un pasado estancado; fluyen combinando la

mutación y la reproducción. En estas formas la memoria individual y colectiva está activa y revela un funcionamiento cambiante y creador. Consecuentemente, sus historias están en permanente reelaboración.

En los tres textos estudiados nuestros autores reelaboraron narraciones provenientes de la oralidad negra y como, los folcloristas, justificaron su trabajo al hacer primeramente un esfuerzo de recuperación, de rescate, o de revalorización de lo negro como tradición. Después dieron a conocer su intención de difundir esos relatos por medio de la recreación ficcional e imaginaria del tema negro. De este modo los convirtieron en literatura y, a la vez, se transformaron ellos en narradores literarios.

Nuestra investigación ha propuesto una nueva lectura para la cultura cubana de origen africano en la narrativa de la Isla. Desde una perspectiva literaria, hemos destacado el valor de otras disciplinas, como la etnografía, porque en el análisis de las tres colecciones de cuentos pudimos comprobar que la información científica, o sea, etnográfica, se convierte en materia temática de los mismos. Con esto no queremos invalidar otras posibles lecturas, sino unirnos a las existentes para abrir nuevo caminos de comprensión a la cultura negro-africana en la literatura. Por ello, nos interesó estudiar a Lachatañeré, Cabrera y Guirao en conjunto y no dedicarnos al estudio de la obra de uno de ellos. Cabe notar que, de los tres, la obra de Lydia Cabrera ha sido la más estudiada; de Rómulo Lachatañeré hay pocos estudios; y la cuentística de Guirao no se ha estudiado. Más bien al último se le recuerda como el poeta iniciador del movimiento negrista en Cuba. Hoy día. Sin embargo, un injusto silencio ha recaido sobre su nombre.

Esta investigación ofreció, por lo tanto, una mirada: al Lachatañeré que examinó en sus narraciones la historia del componente negro de la Isla desde las esencias humanas

que conviven en el pueblo cubano y desde los condicionamientos sociales en lo económico, político y sociocultural de los ambientes que estudiaba el autor; a una Lydia Cabrera que creaba con toda la riqueza aportadora de fuentes documentales de referencialidad etnográfica; y al Guirao recopilador de narraciones en las que utilizó una estrategia que combinaba la escritura con trozos musicales conservados en lengua africana para así acercarse más a las fuentes originales.

Esta investigación destacó las diferentes formas de ver y de mostrar una similar realidad narrativa dentro de un periodo de cinco años en la obra de los tres pioneros de la etnografía en Cuba. Si en el plano científico estos tres estudiosos buscaban el significado de creaciones pasadas en testimonios y documentos orales, la literatura, definida como un libre acto de imaginar una realidad, les sirvió para mostrar una producción narrativa complementaria, instrumento de conocimiento relacionado al proceso de convertir el mito en literatura.

Los tres autores estructuraron textos donde se refleja la conciencia social del hombre negro cubano; a la vez, conformaron las imágenes de la subjetividad individual y colectiva de esos hombres y de las cargas de emociones, de esencias espirituales y de percepciones itinerantes.

Rómulo Lachatañeré, Lydia Cabrera y Ramón Guirao al penetrar en ese reflejo de las complejidades de los procesos sociales y mentales en movimiento, lograron mostrar por medio de imágenes la conformación representativa del patrimonio espiritual, inmaterial y oral, del pueblo negro cubano.

La obra de estos tres autores, desde múltiples aspectos de convocación y desde disímiles espacios de conectividad con la realidad social propició una actitud indagadora

de las esencias de la mezcla identitaria del pueblo cubano. Incontables fueron los espacios narrativos de entrega dedicados a revelar y dar a entender los valores espirituales que conviven y subsisten en la vida cotidiana del negro cubano. Al mismo tiempo, sus trabajos fueron una advertencia fundamental al cubano de las alternativas necesarias para la conservación, desde sus propias raíces históricas, del elemento negro. Su trabajo llamó la atención a la necesidad que tenía el cubano de reconocerse en los valores africanos, de respetarse y, a la vez, de integrar estos valores y saberes al proceso de realización social en la Isla.

El gran énfasis que cada autor puso en una propuesta de lectura original de la cultura africana sorprendió a todos. Sus búsquedas los llevaron por intrincadísimos intersticios de la conformación de la identidad cultural de aquellos pueblos y culturas olvidadas. Finalmente, revelaron los manantiales de conexión múltiple de la caribeñidad y de la latinoamericanidad como parte de un todo mucho mayor.

Los tres al lograr desentrañar y resignificar los comportamientos humanos y sus reflejos como parte de sus propias culturas, abrieron nuevos senderos a la expresión artístico–literaria y lograron llegar a la complicada corteza de la identidad cultural cubana. Por lo tanto, los hallazgos de ese patrimonio fundidos en otro tiempo y espacio, se revelaron en sus obras. Querían, por este medio que los aportes del negro africano fueran reconocidos como un reto a una mejor convivencia de todos los cubanos (negros, blancos y mulatos).

El analizar en conjunto estas tres primeras colecciones de cuentos de Lachatañeré, Cabrera y Guirao nos ha permitido trasladarnos a las complicadas realidades de la cultura tanto material como espiritual de aquellas etnias. Así, este estudio de sus textos narrativos

se convierte entonces en una propuesta de revalorización de la cultura popular como fuente primaria; esto es, en oposición al mimetismo del arte académico que gobernaba a la mayoría de la elite cultural de aquellos años.

En la obra de estos autores se produjo ese impulso que condujo al significativo fenómeno en la literatura de hurgar en las raíces de lo que para muchos era extraño, y, al hacerlo, dieron con lo propio. Sus textos se convirtieron entonces en modelos a seguir al crear un tipo de literatura que revelaba los indisolubles vínculos que el fenómeno socio-religioso tenía en el proceso de conformación de la identidad cultural de la Isla.

Lachatañeré, Cabrera y Guirao abrieron una conciencia teórica que avanzó en su peculiar forma de apropiación del material folclórico. Por eso sus colecciones dan cabida a las múltiples resonancias que la captación de las esencias míticas, de los ambientes y figuras de la magia y lo sobrenatural les mostraban. Todo ello tenía su origen en la peculiar cosmovisión del negro cubano.

Así, la cultura cubana fue cobrando nuevo significado; así apareció el negro como elemento genuinamente popular. Esto ocurrió en Cuba en la misma época de la revelación mundial de la fuerza creativa, material y espiritual de los diversos pueblos del África negra.

En esta labor de repensar el verdadero perfil de la cultura nacional cubana, los tres autores lograron mostrar esa parte olvidada de la cultura con el estudio del negro y de lo negro. Uno de los factores que contribuyó a esta tarea fue el proceso de referencia a los fecundos entrecruzamientos y síntesis que tuvieron lugar en Cuba como parte del proceso de transculturación, estudiados y conceptualizados por Fernando Ortiz en los años 40.

Rómulo Lachatañeré, Lydia Cabrera y Ramón Guirao lograron presentar un primer testimonio artístico de todo ello. Centraron su atención en las diferentes manifestaciones sincréticas de la cultura espiritual; desplegaron su maestría con la recreación del mito, la liturgia, los ritos y los ritmos musicales, acriollados en virtud del proceso de transculturación.

La visión integradora de estos pioneros de la etnografía y de la narrativa negra nos puso en contacto con supervivencias del animismo, de creencias y prácticas religiosas muy antiguas y de un origen cultural muy respetable. Su existencia nos ayuda a enlazar realidades presentes con esencias culturales remotas cuya presencia nos vincula con lo universal y atemporal.

En muchos de los cuentos estudiados tanto Lachatañeré, Cabrera como Guirao se acercaron a los personajes y los ofrecieron como una nueva representatividad social por su condición de negros explotados. Ellos supieron respetar el misterio y la poesía del universo mágico religioso del negro cubano, amalgamando lo histórico y lo mitológico en un discurso narrativo develador de la naturaleza interna del mundo narrado. Por lo tanto, está presente en estas colecciones el sincretismo entendido como fenómeno por medio del cual nos adentramos en la construcción de espacios plurales y complejos, de la concertación de las subjetividades individuales y colectivas sintetizadas y expresadas en sistemas de imágenes.

De acuerdo con nuestra investigación, lo decisivo en *¡Oh, mío Yemayá!*, *Cuentos negros de Cuba* y *Cuentos y leyendas negras de Cuba*, fue mostrar el mundo mágico religioso proveniente de África en relación directa con el sentido nacional, a través de sus vivificantes contactos con la cultura popular. Esa visión del acá y del allá que marca

estas narraciones, les imprime a sus creaciones su razón de ser. Por lo tanto, la obra de Lachatañeré, Cabrera y Guirao, tal y como la estudiamos se presenta como expresión de una importante fuente documental y referencial de la temática socio-religiosa cubana. Con sus estudios y cuentos, estos autores presentaron importantes elementos de la cultura africana asentada en Cuba; de este modo contribuyeron a la mejor comprensión de los efectos derivados de esas prácticas religiosas y de la actuación de los sujetos sociales en los complejos sistemas de la religiosidad popular.

Desde su producción literaria, Lachatañeré, Cabrera y Guirao supieron y pudieron alcanzar resonancias muy significativas en el tratamiento de estos asuntos. Su obra ofrece la mirada fantástica a la realidad cotidiana del negro africano y de sus descendientes a través de una religiosidad ahora sincretizada.

Es admirable ver como la presencia de los africanos y sus descendientes fue representada como eje temático en la narrativa de estos tres autores. Desde las páginas de sus primeros cuentos, revelaron, a través de sus propias concepciones próximas al modelo negrista, la contribución de las culturas africanas trasplantadas a Cuba.

No cabe dudas de lo imprescindible que resulta hoy para el estudio de la narrativa de tema negro partir del tipo de escritura cultivado por Lachatañeré, Cabrera y Guirao. En su época ellos fueron los encargados de abrir directamente “las puertas al mundo mágico religioso proveniente de África ya criollizado en la Isla” (Vadillo 17). Así, muchos de los elementos constitutivos de las diferentes reglas religiosas de origen africano pasaron a formar parte de la escritura artística de otros autores. Con el tiempo han ido transformándose y, por lo tanto, están menos apegadas a las formas populares que les dieron origen.

Hoy día, con la reconstrucción estética de las mismas imágenes africanas, surgen, de entre los pliegues de ese regreso a las imágenes sagradas, nuevas estructuras narrativas circulares (mito-poéticas) de un pasado mítico ancestral (Cuervo Hewitt, *Aché* 272). Con frecuencia, muchos elementos folclóricos no aparecen claramente o se fragmentan del original religioso para mostrar solamente lo esencial. O sea, muchas de estas nuevas obras en el plano estructural coinciden con los mecanismos mágicos propios de las diferentes reglas religiosas de origen africano en Cuba.

De esa manera lo que inicialmente fue el cuento folclórico de tema negro de principios del siglo XX, se ha transformado en una literatura donde la cultura negro-africana sigue siendo fuente generadora de textos. Estos muestran la presencia de temas, lenguajes y escrituras nuevas, donde se evidencian las marcas de los mitos y leyendas de las distintas reglas religiosas de origen africano. Como consecuencia de ese renacimiento muchos escritores cubanos muestran la herencia africana como parte integral de la identidad de la nación. En estos textos, el patakí yoruba se señorea como argumento literario lleno de variaciones en la narrativa, el teatro y la poesía. Por sus aporte a la obra etnográfica y a la narrativa de tema negro, Rómulo Lachatañeré, Lydia Cabrera y Ramón Guirao forman parte de esa piedra angular que cimentó la identidad nacional; pero a la vez, fueron los conectores del diálogo urgente y necesario entre los nuevos contextos y las realidades diferentes.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE RÓMULO LACHATAÑERÉ

Lachatañeré, Rómulo: *El sistema religioso de los afrocubanos.* La Habana: Ciencias Sociales. 2001.

- - -. "El sistema religioso de los lucumís y otras influencias africanas en Cuba". *El sistema religioso de los afrocubanos* 3. 1-2-3-4 (1939): 28-84; 4. 1-2-3-4 (1940): 27-38.

- - -. "Manual de Santería". *El sistema religioso de los afrocubanos*. La Habana: Ciencias Sociales, 2001.

- - -. *¡Oh mío Yemayá!, Cuentos y cantos negros*. Manzanillo: El Arte, 1938.

- - -. *¡Oh mío Yemayá!, sistema religioso de los afrocubanos*. La Habana: Ciencias Sociales. 2001. 3-91. *

- - -. "Rasgos Bantús en la Santería".*Actas del Folklore* 1.8 (1961): 3-6

- - -. "Some aspects of the Negro Problema in Cuba".*The Negro Quarterly.* New York 1.2 (1942): 150.

ESTUDIOS CRITICOS CONSULTADOS SOBRE RÓMULO LACHATAÑERE

Cordiés Jackson, Marta. "¡Oh, míoYemayá!: la oralidad en Rómulo Lachatañaré". En: *VII Taller Internacional de Africanía en el Caribe "Ortiz-Lachatañeré"*. Santiago de Cuba del 8 al 11 de abril del 2003. Actas. Santiago de Cuba: Centro cultural Aricano "Fernando Ortiz". 2003.

Guillén, Nicolás. "Rómulo Lachatañeré". *Prosa de prisa.* Crónicas. La Habana, U. Central de Las Villas. Dirección de Publicaciones (1962): 169-173.

- - -. "Rómulo Lachatañeré". *Trabajadores.* (La Habana) 2.10. Primera quincena, Agosto (1961): 48.

Gutiérrez, Mariela. "Réplica de Rómulo Lachatañeré a Fernando Ortiz" *Encuentro* 24. (Madrid). Primavera (2002): 267–73.

Montero Sánchez, Susana A. "Poesía, realidad y mito en *¡Oh, mío Yemayá!*". *Del Caribe* 3. 7 (Santiago de Cuba 1987): 32-39.

Portuondo, José Antonio. "*¡Oh, mío Yemayá!*, cuentos y cantos negros recogidos por Rómulo Lachatañeré". *Revista de la Universidad de la Habana* 3.19 (1938):177-78.

- - -. "Rómulo Lachatañeré". *Cuentos cubanos contemporáneos.* Ciudad México: Leyenda (1946): 191-192.

OBRAS DE LYDIA CABRERA

Cabrera, Lydia. *Anaforuana: Ritual y símbolos de la iniciación en la Sociedad Secreta Abakuá.* Madrid: Ediciones R, 1975.
- - -. *Anagó; vocabulario lucumí*.2da ed. Miami: Universal, 1986.
- - -. Ayapá, cuentos de jicotea. 2da. ed. Miami, Universal, 2006.
- - -. *Cuentos para adultos niños y retrasados mentales.* Miami: Chicherekú en el exilio, 1983.
- - -. *Cuentos negros de Cuba*. (1940) Miami: Universal, 2002. *
- - -. *El Monte: Igbo finda, ewe orisha, vititi nfinda*. 7ma ed. Miami: Universal, 1992.
- - -. *Koeko Iyawó: aprende novicia. Pequeño tratado de Regla Lucumí*. Miami: Chicherekú en el Exilio, 1980.
- - -. *La lengua sagrada de los ñáñigos*. Miami: Chicherekú en el exilio, 1988.
- - -. *La Regla Kimbisa del Santo Cristo del Buen Viaje*. 2da ed. Miami: Universal, 1986.
- - -. *La sociedad secreta Abakuá*. Miami: Chicherekú en el exilio, 1970
- - -. *Los animales en el folklore y la magia en Cuba*. Miami: Universal, 1988.
- - -. *Otán Iyebiyé. Las piedras preciosas*. 2da ed. Miami: Universal, 1986.
- - -. *Por qué...Cuentos negros de Cuba*. 2da ed. Madrid: Chicherukú en el exilio, 1972.
- - -. *Refranes de negros viejos: recogidos por Lydia Cabrera* (1948). Miami: C.R., 1970.
- - -. *Regla de Congo Palo Monte Mayombe*. 2da ed. Miami: Universal, 1986.
- - -. *Supersticiones y buenos consejos*. Miami: Universal, 1987.
- - -. *Vocabulario congo (El bantú que se habla en Cuba)*. 2da ed. Miami: Universal, 2000.
- - -. *Yemayá y* Ochún (1980) Miami: Universal, 1996.

ESTUDIOS CRITICOS CONSULTADOS SOBRE *CUENTOS NEGROS DE CUBA* DE LYDIA CABRERA

Alzola, Concepción T. "Lexicografía de los *Cuentos negros de Cuba". En torno a Lydia Cabrera*. Eds. Isabel Castellanos y Josefina Inclán. Miami: Universal, 1987. 43-44

Carpentier, Alejo. "Lydia Cabrera entre las mejores escritoras de nuestro continente" *Catauro* 1.1. La Habana: Fundación Fernando Ortiz, (2000): 10-19.

Figueroa, Esperanza. "Lydia Cabrera: *Cuentos negros de Cuba*". *Revista Sur* 349 (1981): 89-97.

Florit, Eugenio. "Medio Siglo de *Cuentos negros*". *En torno a Lydia Cabrera*. Eds. Isabel Castellanos y Josefina Inclán. Miami: Universal, 1987. 204-11

Gordo-Guarinos, Francisco. "El negrismo de Lydia Cabrera visto con perspectiva de España". *Homenaje a Lydia Cabrera*. Ed. Reinaldo Sánchez y José Antonio Madrigal. Miami: Universal, 1987. 25-30.

Gutiérrez, Mariela. *El cosmo de Lydia Cabrera: dioses, animales y hombres.* Miami: Universal, 1991.
- - -. "La armonía cósmica africana en los cuentos de Lydia Cabrera".*Encuentro* 4.5. (Madrid) Primavera-verano (1997): 202-209.

- - -. *Los cuentos negros de Lydia Cabrera: un estudio morfológico*. Miami: Universal, 1986
- - -. *Lydia Cabrera: aproximaciones mítico-simbólicas a su cuentística*. Madrid: Verbum, 1997.

Hiriart, Rosario. "Algunos apuntes sobre *Cuentos negros*". *Vida Universitaria* 25:1298 (1976): 5-16.
- - -. "El tiempo y los símbolos en *Cuentos negros de Cuba*". Homenaje *a Lydia Cabrera*. Ed. Reinaldo Sánchez y José Antonio Madrigal, Miami: Universal, 1978. 31-34.
- - -. "En torno al mundo negro de Lydia Cabrera". *Cuadernos Hispanoamericanos* 359 (1980): 433-40.
- - -. *Lydia Cabrera: Cuentos 1936–1983*. Madrid: Cocodrilo Verde, 2000.
- - -. "Lydia Cabrera: vida hecha amor y arte". *En torno a Lydia Cabrera.* Ed. Isabel Castellanos y Josefina Inclán. Miami: Universal, 1987. 48-52.
- - -. *Lydia Cabrera: Vida hecha arte*. New York: Eliseo Torres & Sons, 1978.

Irizarry, Estelle. "Lector y destinatario en dos libros de Lydia Cabrera". *En torno a Lydia Cabrera*. Ed. Isabel Castellanos y Josefina Inclán. Miami: Universal, 1987. 24-134.

Jiménez, Julio. "Review of *Lo ancestral africano en la narrativa de Lydia Cabrera* de Rosa Valdés-Cruz". *Hispania* 59.1 (1976): 181.

Guzmán, Cristina. "Diálogo con Lydia Cabrera". *Zona Franca* 3. 24. (1981): 32-38.

Montes Huidobro, Matías. "Itinerario del ebó". *Círculo*. 8 (1979): 105-114.
- - -. "Lydia Cabrera: observaciones estructurales sobre su narrativa". *Homenaje a Lydia Cabrera*. Eds. Reinaldo Sánchez y José Antonio Madrigal. Miami: Universal, 1978. 41-50.

Novás Calvo, Lino. "Los cuentos de Lydia Cabrera". *Exilio.* 3. 2 (1969): 17-20.

Perera, Hilda. *Idapo. El sincretismo en los cuentos de Lydia Cabrera*. Miami: Universal, 1971.

Portell Vilá, Herminio. "Los estudios africanistas en Cuba". *En torno a Lydia Cabrera*. Ed. Isabel Castellanos y Josefina Inclán. Miami: Universal 1987. 313-17.

Rodríguez-Florido, Jorge. "La función del doble en los *Cuentos negros* y *Por qué…*" *En torno a Lydia Cabrera*. Ed. Isabel Castellanos y Josefina Inclán. Miami: Universal, 1987. 61-71.

Sánchez-Boudy, José. "Algunos aspectos de *Cuentos negros* de Lydia Cabrera: realismo mágico y lo mítico". *En torno a Lydia Cabrera.* Ed. Isabel Castellanos y Josefina Inclán. Miami: Universal, 1987. 155-60.

Sánchez Reinaldo. "A los cincuenta años de *Cuentos negros de Cuba*". *En torno a Lydia Cabrera.* Ed. Isabel Castellanos y Josefina Inclán. Miami: Universal, 1987.143-54.

Soto, Sara. *Magia e historia en los "Cuentos negros", "Por qué" y "Ayapá", de Lydia Cabrera*.

Miami: Universal, 1988.

Valdés-Cruz, Rosa. "El realismo mágico en los *Cuentos negros* de Lydia Cabrera". *Otros mundos otros fuegos: fantasía y realismo mágico en Iberoamérica.* East Lansing: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: Michigan UP, 1975. 93-99.
- - -. *Lo ancestral africano en la narrativa de Lydia Cabrera*. Barcelona: Vosgos, 1974.
- - -. "Los cuentos de Lydia Cabrera: ¿transposiciones o creaciones?" *Homenaje a Lydia Cabrera*. Ed. Reinaldo Sánchez y José Antonio Madrigal, Miami: Universal, 1978. 93-99.

Zaldívar, Gladys. "La fabulación poética de los *Cuentos negros de Cuba*". *En torno a Lydia Cabrera.* Ed. Isabel Castellanos y Josefina Inclán. Miami: Universal 1987: 74-89.

Zambrano, María. "Lydia Cabrera, poeta de la metamorfosis". *Catauro*1.1. (La Habana 2000): 23-28.

OBRAS DE RAMÓN GUIRAO

Guirao, Ramón. *Bongó. Poemas negros*. La Habana: Minerva, 1934.
- - -. *Cuentos y leyendas negras de Cuba*. La Habana: Mirador, 1942. *
- - -. *Orbita de la poesía afrocubana, 1928-1937*. La Habana: Ucar, García y Compañía, 1938.
- - -. *Presencia*. Mendoza (Argentina): Brigadas Líricas, 1947

ESTUDIOS CRITICOS CONSULTADOS SOBRE RAMÓN GUIRAO

Baquero, Gastón. "Recuerdo de Ramón Guirao". D*iario de la Marina* 117.97. [La Habana] Abr. 24 (1949): 36.

Delgado Montejo, Alberto. "Evocación de Ramón Guirao". *Crónica* 1.11. [La Habana] Jul. 1 (1949): 38-39.

Fernández Retamar, Roberto. "Ramón Guirao: su poesía negra". *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*. Ed. Roberto Fernández Retamar. La Habana: Orígenes, 1954. 53-54.

González Contreras, G. "*Bongó* y el arte negro en Cuba". *Grafos* 2 .13 [La Habana] May (1934): s.p.

Jiménez, Max. "El poeta Ramón Guirao". *Repertorio Americano* [San José, Costa Rica] Abr. 9 (1936): s.p.

Labrador Ruiz, Enrique. "Guirao". *El pan de los muertos.* La Habana: U de Las Villas, 1958. 65-70.
- - -. "Ramón Guirao. Cuentos y leyendas negras de Cuba". *América* 24.1.2.3 [La Habana] Ene.,

Feb., Mar (1945): 93-94.

Roa, Raúl. "Órbita de la poesía afrocubana. 1928-37". *Grafos* 7. 7.62. [La Habana] Jun. (1938): s.p.

Souvirón, José María. "Un poeta: Ramón Guirao". *Ercilla*. [Santiago de Chile] Jul. 6, (1936) s.p.

Vitier, Cintio. "Ramón Guirao". *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*. Ed. Cintio Vitier. La Habana: Ministerio de Educación, 1952. 219.

OBRAS CONSULTADAS SOBRE TEMAS NEGROS

Abimbola, Wande. *Ifa Divinition Poetry*. New York: Nok, 1977.
- - -. *An Exposition of Ifa Literary Corpus*. Ibadan: Oxford UP, 1977.

Acción Cultural Cristiana. "Senghor: Sabio, Poeta, político". Online. *Mundo Negro* 46. Enero, 2002.

Adewale, S A. *The Religion of the Yoruba: A Phenomenological Analysis*. Ibadan, Nigeria: Ibadan UP, 1988

Ajayi, Ade. "Samuel Ajayi Crowther of Oyo" Ed. Phillip D. Curtin. *Africa Remembered.* Milwaukee: Wisconsin UP, 1967.

Albornoz, Aurora de y Julio Rodríguez Luis. S*ensemayá: la poesía negra en el mundo hispanohablante.* Madrid: Orígenes, 1980.

Alfonso, Rosa. *Panorama de la religión en Cuba*. La Habana: Política, 1998.

Álvarez, Alejandra. *Malabí Maticulambi: Estudios afrocaribeños.* Montevideo: Monte Sexto. 1987.

Álvarez Nazario, M. *El elemento afronegroide en el español de Puerto Rico*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1972.

Andreu Alonso, Guillermo. *Dasoyi: los ararás en Cuba*. La Habana: Ciencias Sociales, 1992.

Angarica, Nicolás Valentín. *Manual del Oriaté (Religión lucumí).* Miami: Universal, 1979.
- - - -. *El Lucumí al alcance de todos*. Cuba. s.f.

Ansón, Luis María. *La negritud.* Madrid: Revista de Occidente, 1971.

Anyanwu, K. C. *African Philosophy: an Introduction to the Main Philosophical Trends in Contemporary Africa.* Roma: Catholic Book Agency, 1981.
- - -. *African Philosophy: Traditional Yoruba Philosophy and Contemporary Realities*. New York: Peter Lang, 1991.

Arango, Pedro. "Manual de santería". *Estudios afrocubanos. Selección de lecturas*. Ed. Lázara Menéndez. Vol. 4. La Habana: U de la Habana, 1998.129-344.

Argüelles Mederos, Aníbal, e Ileana Hodge Limonta. *Los llamados cultos sincréticos y el espiritismo.* La Habana: Academia, 1991.

Argyle, W. E. *The Fon of Dahomey: A History and Ethnography of the Old Kingdom.* Oxford: Oxford UP, 1966.

Arrom, José Juan. "La poesía afrocubana". *Estudios de literatura hispanoamericana*. La Habana: Úcar, García, 1950. 109-145.

Ayorinde, Christine. "Regla de Ocha-Ifá and the Construction of Cuban Identity". Ed. Paul E. Lovejoy. *Identity in the Shadow of Slavery*. New York: The Black Atlantic, 2000. 72-85.

Ballagas, Emilio. *Mapa de la poesía negra*. Buenos Aires: Pleamar, 1943.
- - -."Situación de la poesía afro-americana". *Iniciación a la poesía afro-americana*. Ed. Oscar Fernández de la Vega & Alberto N. Pamies. Miami: Universal, 1973. 37-77.
- - -. "Poesía afrocubana". *Iniciación a la poesía afro-americana*. Eds. Oscar Fernández de la Vega, Alberto N. Palies. Miami: Ediciones Universal, 1973. 78-87.

Barreal Hernández, Isaac. ed. *Etnia y sociedad en Cuba.* La Habana: Ciencias Sociales, 1967.
- - -. *Retorno a las raíces*. La Habana: La Fuente Viva. 2001.
- - -. "Tendencias sincréticas de los cultos populares de Cuba". *Estudios afrocubanos Selección de lecturas*. Ed. Lázara Menéndez. Vol 2. La Habana: Universidad de La Habana, 1998: 253-267.

Barrera y Domingo, Francisco. *Reflexiones históricas físico naturales médico quirúrgicas: prácticas y especulativas acerca de la vida, usos, costumbres, alimentos, vestidos, color y enfermedades a que propenden los negros venidos a las Américas*. Comp. y trans. María Teresa Rojas. Ed. Lydia Cabrera. La Habana: CR., 1953.

Barnet, Miguel. *Biografía de un cimarrón*. La Habana: Letras Cubanas, 2001.
- - -. *La fuente viva*. La Habana: Letras Cubanas, 1983
- - -. "La religión de los yorubas y sus dioses". *Actas del Folklore Cubano* 1 (1961): 219-236.
- - -. *Cultos afrocubanos*. *La regla de Ocha. La regla de Palo Monte* La Habana: Unión, 1995.
- - -. "Fernando Ortiz, Descubridor". *Revista Cuba Internacional*. (Agosto, 1969): 39-41
- - -. "Shangó Alafin de Oyó" *Cuadernos de Cultura Africana* 1. La Habana: Comisión Cubana

de la UNESCO, 1961.

Bascom, William R. *Ifa divination: Communication Between Gods and Men in West Africa*. Indiana University Press, 1992.
- - -. "The Focus of Cuban Santeria". *Southestern Journal of Anthropology* 6.1 (1950): 64-68
- - -. "The relationship of Yoruba Folklore to Divining". *Journal of American Folklore* 56 (1943): 127-31.
- - -. "The yoruba in Cuba". *Nigeria Magazine* 37. Lagos (1951):14-20.
- - -. "Two Forms of Afro Cuban Divination". Ed. Sol Tax. *Acculturation in the Americas*. New York: Cooper Square Publishers, 1967: 169-79.

Bastide, Roger. "Historia del papel desempeñado por los africanos y sus descendiente en la evolución sociocultural de América Latina". Ed. Salvador Bueno. *Introduction a la cultura africana en América Latina.* París: Unesco, 1979. 47-122.
- - -. *Las Américas Negras*. *Las civilizaciones africanas en el Nuevo Mundo*. Madrid: Alianza, 1969.
- - -. "Los cultos afroamericanos" *Historia de las religiones. Movimientos religiosos derivados de la aculturación.* Vol. 12. Siglo XXI, 1982. 51-79.

Benitez Rojo, Antonio. "Santería y vodú; sexualidad y homerotismo" Online *Reseña Revista Baquiana* 4. 21-22. Miami, 2003. s.p.

Bolívar, Natalia. "Akaró". Conferencia ofrecida el 23 de junio de 1993, en el central azucarero "Pablo de la Torriente Brau". Cabañas. Pinar del Río, Cuba.
- - -. "El legado africano en Cuba". *Papers* 52. Barcelona: U Autònoma (1997): 155-166.
- - -. "La leyenda de Manca Perro". *Cuba Encuentro* 3. 358. Online. Mayo 3, 2002. <cubaencuentro. com>
- - -. "La Regla de Ocha o Santería. Bosquejo histórico". *Temas* 4. Octubre-diciembre. La Habana (1995): 33-37.
- - -. *Los orishas en Cuba*. La Habana: Arte y Literatura, 1990.
- - -. *Ta Makuenda Yaya y las Reglas de Palo de Monte*. La Habana: Unión, 1998.
- - -. y Mario López Cepero. *Shangó-Santa Bárbara*. *¿Sincretismo religioso?* La Habana: Pablo de la Torriente,1995.
- - -. y Carmen González. *Itutu*. Miami: Arenas, 1992.

Bubu Hama, N. y Ki-Zerbo J. "Tiempo mítico y tiempo histórico en África". *El Correo de la UNESCO.* París (1979):12-13.

Bueno, Salvador. *Cuentos negristas*. Caracas: Ayacucho, 2003.
- - -. *El negro en la novela hispanoamericana*. Habana: Letras Cubanas, 1986.
- - -. ed. *Introducción a la cultura africana en América Latina*. París. UNESCO, 1979.
- - -. "La esclavitud en la novelística cubana". La Habana: *Biblioteca Nacional José Martí* 3. Septiembre-diciembre (1976): 53-92.
- - -. "La narrativa antiesclavista en Cuba". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1988. 169-186.

Burgos, Bartolomé. "El diálogo con las religiones africanas tradicionales". *Iglesia Viva.* Online. Octubre-diciembre 2001.

Cabrera, Rosa M. "Aproximaciones al tema de la esclavitud en Pedro Blanco, el Negrero, de Lino Novás Calvo. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 1983. 293-299.

Bryson, Judy C. "Women and Agriculture in Sub-Saharan Africa: Implications for Development". *African Women in the Development Process.* Ed. Nici Nelson. Great Britain: Frank Kass & Co., 1981.

Caballero, José Agustín. "En defensa del esclavo" *Escritos varios*. Vol. 1. La Habana: Universidad de La Habana, 1956. 148-152.

Caballero, Nersa. "La oralidad y las culturas de resistencia" Online. Marzo 10, 2006. < *Argenpress.info.*>

- - -. "La oralidad, parte esencial de las culturas de resistencia afroamericanas". *Oralidad* 13. La Habana: UNESCO (2005): 12-13.

Cabán, José. *So dí orişa, deificación e imposible ancestralización: surgimiento de las deidades entre los yoruba.* Tesis doctoral presentada en el Colegio de México, México, 2005.

Canet, Carlos. *Lucumí: religión de los Yorubas en Cuba*. Miami: Air Publications Center, 1973

Castellanos, Jorge. *Pioneros de la etnografía afrocubana.* Miami: Universal, 2003.

Castellanos, Jorge e Isabel. *Cultura afrocubana* Vol.1. *El negro en Cuba, 1492-1844*. Miami: Universal, 1988.

- - -. *Cultura afrocubana* Vol. 2. *El negro en Cuba 1845-1959*. Miami: Universal, 1988.

- - -. *Cultura afrocubana* Vol. 3. *Las religiones y las lenguas*. Miami: Universal, 1988.

- - -. *Cultura afrocubana* Vol. 4. *Letra, música, arte.* Miami: Universal, 1988.

Castillo José M. *Ifá en tierra de Ifá*. Newark: Castillo House, 1976.

Cobb, Martha. *Harlem, Haiti and Havana. A Comparative Critical Study of L. Hughes, Jacques Roumain and Nicolas Guillén*. Washington: Three Continents, 1979.

Cofiño, Manuel. *Cuando la sangre se parece al fuego*. La Habana: Arte y Literatura, 1977.

Cortez, Enrique. *Secretos del oriaté de la religión yoruba*. New York: Vilaragut Artículos religiosos, 1980.

Coulthard, George R. "La negritud en la literatura hispanoamericana". *Revista de la Universidad de Yucatán* 9.53. Mérida, México (1967): 60-70.

- - -. "Negritude, Reality and Mystification". *Caribbean Studies* 10.1 (1970): 42-51.

Cros Sandoval, Mercedes. *La religión afrocubana*. Madrid: Playor, 1975.

Cuervo Hewitt, Julia. *Aché, presencia africana: tradiciones yoruba-lucumí en la narrativa cubana.* NY: Peter Lang, 1988.
- - -. "Ifá: oráculo yoruba lucumí". *Cuban Studies* 13 (1983): 25-43

Da Costa Silva, E. "Brasil, África y el Atlántico en el siglo XIX". *América Negra* 9 (1995):135-162.

De Costa-Willis Miriam, ed. *Blacks in Hispanic Literatures. A Collection of Critical Essays.* Port Washington. New York: Kennikat, 1977.
- - -. "Slave and Society in the Afrocuban Slave Narrative". *Latin American Literary Review* 32 (1988): 6-15.

Davidson, Basil. *African Kingdoms*. New York: Time-Life Books, 1966
- - -. *Mere Afrique.* Trans. Pierre Vidaud. Paris: Presses Universitaires de France, 1965. Originally published as *Black Mother . The Years of the African Slave Trade.* Boston: Litle Brown, 1961.
- - -. *The African Slave Trade: Precolonial History, 1450-1850*. Boston: Beacon Press, 1968.

Depestre, René. "Aventuras del negrismo en América Latina". *América Latina en sus ideas.* Ed. Leopoldo Zea. México: Unesco-Siglo XXI, 1986. 345-360
- - -. *Buenos días y adiós a la negritud*. La Habana: Casa de las Américas. 1986.
- - -. *Problemas de la identidad del hombre negro en las literaturas antillanas*. México, D.F.: Universidad Nacional. Autónoma de México, 1978.

Deschamps, Hubert. *Les Religions de l´Afrique Noire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1965.

Desmangles, Leslie G. *The Faces of the Gods*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1992.

De Souza Hernández, Adrian. *El sacrificio en el culto de los orishas*. Habana: Ifatumó 1998.
- - -. "Lo que debemos a África" *Granma* [La Habana] Mayo 16, 2001.
- - -. *Los orichas en África: una aproximación a nuestra identidad.* La Habana: Ifatumo, 1999.

Diantelli, Erwan. *Des dieux et des signes: Initiation, écritures et divination dans les religions afro-cubaines.* Paris: L'École des Hautes Étude en Science Sociales, 2000.

Díaz Fabelo, Teodoro. *Lengua de santeros (Guine Gongori)*. La Habana: Adelante, 1956.
- - -. *Olorun*. La Habana: Folklore del Teatro Nacional de Cuba, 1960.

Dos Santos Juana Elbein y Deoscoredes Maximiliano dos Santos "Religión y cultura negra". *África en América Latina.* Ed. Manuel Moreno Fraginals. México: Siglo XXI, 1996.

Duharte Jiménez, Rafael, y Elsa Santos García. *Hombres y dioses. Panorama de las religiones populares en Cuba.* Santiago de Cuba: Oriente, 1999.

Duque de Estrada, Nicolás. *Explicación de la doctrina cristiana. Acomodada a la capacidad de los negros bozales.* (1797). Ed. Jorge Fernández Era. La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 2006.

Efundé, Agún. *Los secretos de la santería.* Miami: Cubamérica, 1978.

Escalona Sánchez, Marta Silvia. "Los momentos que preceden a la 'Conspiración de la Escalera' en la jurisdicción de Matanzas. La población negra de la zona (1840-1844)". *Anales del Museo de América.* Online 13, 2005.

Espinosa, Eduardo. "En compañía de los espíritus". *Alteridades* 6.12 (1999): 77-97.

Espinosa, Félix, y Armando Piñero. *Ifá y la creación*. La Habana: Cubanas, 1997.
- - -. *La leyenda de Orula*. La Habana: Cubanas, 1997.

Évora, Tony. **"**El Monte cumple medio siglo" *Revista hispano cubana* 21 (2005): 87.

Fage, J. D. *History of West Africa*. London: Cambridge UP, 1962.

.

Feijóo Samuel. *El negro en la literatura folklórica cubana.* La Habana: Letras cubanas, 1980.
- - -. "Influencia africana en Latinoamérica: literatura oral y escrita." *Africa en América Latina.* México: Siglo XXI, 1977. 185-214.

Fall, Yoro. "Historiografía, sociedades y conciencia histórica en África". *África inventando el futuro.* Ed. Celma Agüero Doná. México: Colegio de México, 1992

Feldman, Susan. *African Myths and Tales.* NewYork: Dell Laurel Books, 1963.

Fermoselle, Rafael. *Politica y color en Cuba: La Guerrita de 1912***.** Miami: Universal 1998.

Fernández de Castro, José A. *Tema negro en las letras de Cuba* (1608-1935). La Habana: Mirador, 1943.

Fernández de la Vega, Oscar y Alberto N. Pamies. *Iniciación a la poesía afro-americana*. Miami: Universal, 1973.

Fernández de Lizardi, José Joaquín. *El periquillo Sarniento*. México: Porrúa, 2002.

Fernández Martínez, Mirta y Valentina Porras Potts. *El Ashé está en Cuba*. La Habana: José Martí, 1998.

Fernández Olmos, Marguerite and Lizabeth Paravisini-Gebert. *Sacred Possessions, Vodou, Santería, Obeah and the Caribbean*. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 1997.

Fernández Robaina, Tomás. *Bibliografía de temas afrocubanos*. La Habana: Biblioteca Nacional José Martí. 1985.
- - -. *El negro en Cuba 1902-1958*. La Habana: Ciencias Sociales, 1990.
- - -. *Hablen Paleros y Santeros*. La Habana: Ciencias Sociales. Colección Echú Bi, 1994.
- - -. "¿La santería: africana, cubana, afrocubana?: elementos para el debate". Online. *La Jiribilla* 116. Febrero de 2006.

Ferrada, Ricardo A. "Aimé Césaire: acción poética y negritud" Online *Literatura y Ling*üística 13, 2001. 89-104.

Finés, María Antoñica. "Libreta de Santería". *Estudios afrocubanos. Selección de lecturas.* Ed. Lázara Menéndez Vol. 3.. La Habana: Universidad de la Habana, 1992. 17-135.

Finnegan, Ruth. *Literacy and Orality: Studies in the Technology of Communication*. Oxford: Blackwell, 1988.
- - -. *Oral Literature in Africa.* Oxford: Blackwell, 1970
- - -. *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context.* Bloomington: Indiana UP, 1992.
- - -. *Oral traditions and the Verbal Arts: A Guide to Research Practices*. London: Routledge 1992.

Forbath, Peter. "El reino del Congo". *La Gaceta.* [México] Septiembre (2002): 21.

Fornet, Jorge. Prólogo. *Cuento cubano del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Foucault, Michel. *Discourse on Language. The Archeology of Knowledge*. Trans. Ams Smith. New York: Pantheon, 1972.
- - -. *Historia de la Sexualidad. La voluntad de saber.* 2da. ed. Buenos Aires: Siglo XXI. 2003.
- - -. "Lenguaje y literatura". *El País* (Madrid, 8 de junio de 1996): 13. Tomado del libro *De lengua y literatura* .de Michel Foucault. Barcelona: Paidos, 1996.
- - -. *Microfísica del poder*. 2da. ed. Madrid: La Piqueta. 1993.
- - -. "We other Victorians". *The Foucault Reader*. Ed. Paul Rabinow. Trans. Catherine Porter. New York: Pantheon, 1984.

Fra-Molinero, Baltasar. *La imagen de los negros en el teatro español del siglo XVII.* Madrid: Siglo XXI, 1995.

Franco, José Luciano. *Autobiografía, cartas y versos de Juan Francisco Manzano con un estudio preliminar.* Habana: Cuaderno de Historia Habanera, 1937.

- - -. *Esclavitud, comercio y tráfico negreros.* La Habana: Academia de Ciencias 1972.
- - -. "Facetas del esclavo africano en el América Latina". *Introducción a la cultura africana en América Latina.* París: Unesco, 1979.
- - -. *Folklore criollo y afrocubano*. La Habana: Junta Nacional de Arqueología y Etnología, 1959.
- - -. "La presencia negra en el nuevo mundo". *Estudios afrocubanos. Selección de lecturas*. Ed. Lázara Menéndez. Vol. 2. La Habana: Universidad de la Habana, 1990. 53-87

Frobenius, Leo. *El decamerón negro: cuentos y leyendas de África*. Buenos Aires: Convergencia, 1976.

Frutos, Argelio. *Panteón Yoruba: conversación con un santero*. Holguín: Ediciones Holguín, 1992

Fuentes, Jesús, y Grisel Gómez. *Cultos afrocubanos. Un estudio lingüístico*. La Habana: Ciencias Sociales, 1996.

Gallardo, Jorge E. *Presencia africana en la cultura de América Latina: vigencia de los cultos afrocubanos*. Buenos Aires: F. García Cambeiro, 1974.

García Braña, Adalberto. *Baba Sendri Meji y sus Omoluos.* La Habana: Tratado Enciclopédico de Ifá. 1998.

García Cortés, Julio. *El Santo*. *Secreto de la religión Lucumí* Miami: Universal, 1971.
- - -. *Patakí (leyendas y misterios de los orishas africanos*. Miami: Universal, 1980.

García, Jesús "Chucho". "Comunidades afroamericanas y transformaciones sociales". *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Ed. Daniel Mato. Buenos Aires: Clacso-Asdi, 2001.

Gallego, José Andrés y Jesús María García Añoveres. *La Iglesia y la esclavitud de los negros.* Pamplona: U de Navarra, 2002.

Gates, Henry Louis Jr. "Preface to Blackness. Text and Pretext" *African Literary Theory.* Ed. Winston Napier. New York: A reader UP, 2000. 147-64.

Gaye, Ibrahima. "La hora del griot". *Proyecto cultural afro en las escuelas*. Conferencia en el Centro Cultural Casa de África. Savassi, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. 21 de marzo de 2007.

Gbadegesin, Olusegun. *African Philosophy: Traditional Yoruba Philosophy and Contemporary Realities.* New York: Peter Lang, 1991.

Gleason, Judith. *A Recitation of Ifa, Oracle of the Yoruba.* New York: Grossman, 1973.

Gómez-Tabanera J.M.: *Las culturas africanas. Historia del Viejo Mundo*. Vol 14. Madrid: Historia 16,

González Contreras, Gilberto. "La poesía negra". *Revista Cubana*. 37. 1. [La Habana] 1936.

González, Flavia. "Oralidad y escritura en los sistemas de regla Ocha-Ifá". Online. *Revista Universidad de La Habana* 258. (Segundo semestre 2003). 9 de abril de 2006. <www. dict.uh.cub>

González Pérez, Armando. *Acercamiento a la literatura afrocubana*. Miami: Universal, 1994.

González -Wipppler, Migenes. *Santería. Magia africana en Latinoamérica*. New York: Original, 1990.

Guanche, Jesús. "África en América: las secuelas de la esclavitud". *Afrocuba Anthology*. Edición Invierno 2005-2006. 1-10

- - -. Componentes Étnicos de la Nación *Cubana*, La Habana: Fuente Viva, 1996.

- - -. "Etnicidad cubana y seres míticos populares". *Revista Oralidad* 4. La Habana: Unesco (1992): 58-66.

- - -. *La imaginación contra la norma. Ocho enfoques sobre la República cubana de 1902*. La Habana: La Memoria, 2002.

- - -. *Procesos etnoculturales de Cuba*. La Habana: Letras Cubanas. 1983.

- - -. "Santería cubana e identidad popular". *Revista Revolución y Cultura* 2.4.36 [La Habana] Marzo-abril (1996): 43-46.

Guillén, Nicolás. *Obra Poética*. Ed. Angel Augier. La Habana: Letras Cubanas, 2002. 2 vols.

Hampaté Ba, Amadou. "Los archivos orales de la historia". *Correo de la Unesco*. Agosto-septiembre (1979): 17.

Haring, Lee. "A Characteristic African Folktale". Ed. Richard M. Dorson. *African Folkore*. 2nd ed. Indiana: Indiana UP, 1973. 165-79.

Hernández, Paulino y Avedo, Marta. *Santería afrocubana. Sincretismo con la religión católica. Ceremonias y oráculos*. Madrid: Eride, 1998.

Harskowits, Melville J. & Frances S. Herkovits. *The Myth of the Negro Past*. 2nd ed. Boston, 1958.

Hernández, Paulino y Marta Avedo. *Santería afrocubana. Sincretismo con la religión católica. Ceremonias y Oráculos*. Madrid: Eride. 1998.

Iglesias, Elena. *Cuenta el caracol*. Miami: Universal, 1995.

Iznaga, Diana. *Transculturación en Fernando Ortiz.* La Habana: Ciencias Sociales, 1989.

Jackson, Richard L. *The Black Image in Latin American Literature.* Albuquerque, New Mexico: New Mexico UP, 1976.

- - -. "The emergence of Afro-Hispanic Literature". *Afro-Hispanic Review* 21 (2002): 4-10.

Jahn, Janheinz. *Las literaturas neoafricanas*. Madrid: Guadarrama, 1971.
- - -. Muntu. *Las culturas neoafricanas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.

James Figarola, Joel. *La muerte en Cuba.* La Habana: Unión, 1999.
- - -. José Millet y Alexis Alarcón. *El vodú en Cuba.* Santiago de Cuba: Oriente, 1998.

Kedros, Andrés. "La trata de esclavos y sus rutas". El C*orreo de la Unesco*. (Junio, 1984): 30.

Klein, Herbert S. *African Slavery in Latin America and the Caribbean*. New York: Oxford UP, 1986.

Kosemanii, Supo. *Owe ati asayan oro Yoruba*. Ibadan: Vantage, 1987.

Kunene, Mazisi. "Shaka el grande". El *Correo de la Unesco*. (Agosto 1985): 19-20.

Lahaye Guerra, Rosa María de y Rubén Zardoya Loureda. *Yemayá a través de sus mitos*. La Habana: Ciencias Sociales, 1996

Law, Robin. "Tradional History". *Sources of Yoruba History.* Ed. Saburi Olabeni Biobaku. Oxford: Claredon P, 1975. 25-46.

Leo, Octavio di. *El descubrimiento de África en Cuba y Brasil (1889-1969)*. Madrid: Colibrí, 2001.

León, Argeliers. "Considereraciones en torno a la presencia de rasgos africanos en la cultura popular americana". *Estudios afrocubanos. Selección de lecturas*. Ed. Lázara Menéndez. Vol. 1. La Habana: Universidad de la Habana, 1990. 202-236.
- - -. "Continuidad cultural africana en América" en *Estudios afrocubanos. Selección de lecturas.* Ed. Lázara Menéndez. Vol. 2. La Habana: Universidad de la Habana, 1990. 25-52.
- - -. El lazo de amarrar el haz". *Estudios afrocubanos. Selección de lecturas.* Ed. Lázara Menéndez. Vol. 1. La Habana: Universidad de la Habana, 1998. 258-269.
- - -. "Música popular de origen africano en América Latina" *Introducción a la cultura africana en América Latina*. París: Unesco, 1979. 99-138.
- - -. "Para leer las firmas Abakuá". *Unión*. 10. 3. Abril-Mayo. (La Habana 1990): 10-13.
- - -. "Símbolos Gráficos de la Sociedad Secreta Abakuá." *Abhandlungen und Berichte* des

Staatlichen Museums für Volkerkunde Dresden Berlin 34 1975): 339-354.
- - -. “Un caso de tradición oral escrita”. *Oralidad* (1988):29-35.

Levine, Lawrence W. *Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom.* New York: Oxford UP, 1978.

Lipski, John. *A History of Afro-Hispanic Language. Five Centuries, Five Continents.* Cambridge University Press, 2004.
- - -. “El español bozal”. *América negra: panorámica de los estudios linguíticos y variedades criollas y afrohispanas.* Ed. Matthias Perl & Armin Schwegler. Frankfurt / Madrid: Vervuert Verlag, 1998. 293-327.
- - -. “El español de Guinea Ecuatorial en el contexto del español mundial. *La situación actual del español en África.* Ed. Gloria Nistal Rosique y Guillermo Pié Jahn. Madrid: Casa de África/SIAL, 2008. 79-117.
- - -. “La africanía del español caribeño: estado en cuestión”. *Actas del XXIII Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románica.* Coord. Fernando Sánchez Miret. Vol. 5. Salamanca, 2003. Tübingen: Niemeyer. 325-349.
- - -. “Sobre el español bozal del Siglo de Oro: existencia y coexistencia”. *Scripta philologica in honorem Juan M. Lope Blanch.* Vol. 1. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992. 383-396.

Lope de Rueda. “Eufemia”. *Las cuatro comedias*. Madrid: Cátedra, 2001.

Lope de Vega, Félix. *El capellán de la Virgen*. Madrid: Biblioteca Nacional, 2002.

López Valdés, Rafael. *Componentes africanos en el Etnos Cubano.* La Habana: Ciencias Sociales, 1985.
- - -. “Notas para el estudio etnohistórico de los esclavos lucumí en Cuba”. *Estudios afrocubanos. Selección de lecturas.* Ed. Lázara Menéndez. Vol .2. La Habana: Universidad de la Habana, 1990. 311-347.

Lloyd, Meter C. *The Political Development of Yoruba Kingdoms in Eighteenth Centuries*. London: Royal Anthropology Institute of Great Britain and Ireland, 1971.

Malinovski, Bronislaw. “Educación y transculturación de los negros”. *Revista Bimestre Cubana* 113 (La Habana, 1944): 115-45.

Mansur, Mónica. *La Poesía Negrista.* México: Era, 1973.

Martín, Juan L. *Ecué, Changó y Yemayá*. La Habana: Cultural S.A, 1930.

Martínez Casanova, Manuel. “Religiosidad afrocubanas y cultura terapeútica”. *Islas* 44.133 (2002): 140-149.
- - -. “Una reflexión sobre cultura popular e identidad”. *Islas* 43.130 (2002): 49-58.

Martínez Furé, Rogelio. “Descargas: ritual y fiesta de la palabra”. Online. *La Jiribilla* 134. La Habana, 29 Nov. 2003.
- - -. *Diálogos imaginarios*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1979.

Martínez Gordo, I. “Lengua bozal como lengua criolla: un problemas lingüístico” *Santiago* 46. (1982): 47-53.

Martínez Montiel, Luz María. *Negros en América.* Madrid: Mapfre, 1992.
- - -. *Presencia africana en Sudamérica*. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Matheus, John. “African Footprints in Hispanic-America Literatures” *The Journal of Negro History* 33.3 (1938): 265-89

Matibag, Eugenio. *Afro-Cuban Religious Experience: Cultural Reflections in Narrative*. Gainesville: Florida UP, 1996.
- - -. “Religión afrocubana y sociedad civil”. Online. La Jiribilla 24. Octubre 2001.
- - -. “The Yoruba Origins of Afro-Cuban Culture”.*Journal of Caribbean Studies* 10(1-2): 50-65.

Menéndez, Lázara “Otro punto de vista”. *Estudios Afrocubanos*. *Selección de lecturas*. Vol. 3. La Habana: Universidad de la Habana. 1990. 3-5.
- - -. *Rodar el coco*. Habana: Ciencias Sociales, 2002.
- - -. “Un cake para Obatalá”. *Temas* 4 (oct.-dic., 1995): 38-51.

Mibiti, John S. *African Religions and Philosophy*. New York: Doubleday and Co., 1970

Mintz, Sydney W. “África en América Latina: una reflexión desprevenida”. *África en América Latina.* E. Manuel Moreno Fraginals. Unesco: Siglo Veintiuno, 1996. 378-397.

Montero Sánchez, Susana A. “Poesía, realidad y mito en ¡Oh, mío Yemayá!”. Santiago de Cuba: *Del Caribe* 3. 7 (1987): 32-41.

Montes Giraldo, J. “Sobre el habla del Palenque de San Basilio”. *Thesaurus* 3 (1962): 411-427.

Morales, Jorge Luis. *Poesía afroantillana y negrista*. Puerto Rico: U de Puerto Rico, 1981.

Moreno, Dennis. *El tambor arará*. La Habana: Ciencias Sociales, 1994.

Moreno Fraginals, Manuel. “Africa in Cuba: A Quantitative Analysis of the African Population in the Island of Cuba”. *Comparative Perspectives on Slavery in New World Plantation Societies.* Ed. Rubin, Vera y Tuden Arthur. New York: New York Academy of Science, 1977. 187-201. -
- -. “Aportes culturales y deculturación” *África en América Latina*. Ed. Manuel Moreno Fraginals,

México: Siglo XXI, 1996. 13-33.
---. *El Ingenio*. 2 vols. La Habana: Ciencias Sociales, 1978.

Morton-Williams, Peter. "The Yoruba Ogboni cult in Oyo". *Africa* 30 (1960): 362-374.

Murphy, Joseph. *Santería. Santeria: An African Religion in America*. Boston: Beacon, 1998.

Noble, Enrique. *Literatura afro-hispanoamericana: Poesía y prosa de ficción*. Lexington, Mass: Xerox Collage Pub., 1973.

Ojeda, Martha. *Nicomedes Santa Cruz*: *Ecos del África en Perú.* New York: Tamesis Books, 2003.

Onim, Biletsi. "L'inculturation de l'éthique Chrétienne en Afrique". *Éthique Chrétienne et sociétés Africaines.* Actes de la 16e Semaine. Kinshasa: Fac. de Théol. Cath. 1979. 11-22.

Ortiz Lugo, Julia Cristina. *De arañas y tortugas: Presencia de África en la cuentística de tradición oral en Puerto Rico.* San Juan: Centro de Estudios Avanzados y el Caribe, 1995.

Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987.
---. "Cuentos afrocubanos" *Catauro* 1.1 (2000): 118-129.
---. "El cocorícamo y otros conceptos teoplásmicos del folklore afrocubano" *Archivos del folklore cubano* 4. 4 (1929): 289–312.
---. *Estudios etnosociológicos*. Compilación, prólogo y notas: Isaac Barreal Fernández.- La Habana: Ciencias Sociales, 1991.
---. *Etnia y sociedad*. La Habana: Ciencias Sociales, 1993.
---. *Glosario de Afronegrismos*. La Habana. Ciencias Sociales, 1990.
---. *Historia de una pelea cubana contra los demonios*. Madrid: ERRE, 1973.
---. *La "tragedia" de los ñáñigos*. Cuadernos americanos 9.4 (1950): 79-101.
---. "Los afronegrismos de nuestro lenguaje". *Revista Bimestre Cubana* 17 (1922): 297- 232.
---. *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 1981.
---. *Los negros brujos*. La Habana. Ciencias Sociales, 2001
---. *Los negros curros*. La Habana: Ciencias Sociales, 1986.
---. *Los negros esclavos*. La Habana: Ciencias Sociales, 1996.
---. *Los tambores batá*. La Habana: Pueblo y Educación, 1995.
---. "Notas al cuento de Ambeko y Aguatí". *Catauro* 1.1 (2000): 118-129
---. *Nuevo catauro de cubanismos. (*1923). La Habana: Ciencias sociales, 1985.
---. "Origen geográfico de los afrocubanos". *Revista Bimestre Cubana* 72 (1957): 226–248.
---. "Por la integración cubana de blancos y negros". *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí.* (1981): 31-33.
---. "Prejuicio" Introducción . *Cuentos negros de Cuba*. de Lydia Cabrera. Miami: Universal, 2002.

Ortiz López, Luis A. *Huellas etno-lingüísticas bozales y afrocubanas* .Madrid: Iberoamericana,

1998.

Ossae, T.A. Nwara, S. N. Odunsi, A.T.O. *A Short History of West Africa a.d 1000 to de Present.* New York: Hill and Wang, 1973.

Padura Leonardo. "Nacionalismo, Vanguardia, Afrocubanismo: Los dilemas de Ecue-Yamba-O". Online. *Revolución y cultura* 4. 5. Diciembre de 2004. <ryc@cubarte.cult.cu>.

Pérez, Cecilio. *Itá. Mitología de la religión Yoruba*. Madrid: Gráficos Maravillas, 1986.

Pérez Fernández, Rolando A. *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. La Habana: Casa de las Américas. 1987.

Pérez Medina, Tomás. *La santería cubana. El camino de Osha. Ceremonias, ritos y secretos*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1998.

- - -. y Eloy Herrera Hernández. *El camino de Osha.* Caracas: Panapo, 1995.

Pérez Sarduy Pedro and Stubbs Jean. *Afro Cuban Voice on Race and Identity in Contemporary Cuba*. Gainesville: U of Florida, 2000

- - -. Eds. *Afrocuba: An Antology of Cuban Writing on Race, Politics and Culture*. New York: Center for Cuban Studies, 1993.

Pollak-Eltz, Angelina. *Cultos Afrocubanos*. Caracas: Manoa, 1977.

Pomar, Jorge A. "El renacimiento religioso en Cuba. Elementos formadores de la conciencia religiosa del cubano" *Encuentro* 12/13 (1999): 56-67.

Quiñones, Tato. *Ecorie Abakuá: cuatro ensayos sobre los ñañigos cubanos*. Habana: Unión, 1994.

- - -. "Oralidad y teología en la santería cubana". *Oralidad* 13 (2005): 14-17.

Rigaud, Milo. *Secrets of Voodoo*. Trad. Robert B. Cross. NY: Arcos, 1970.

Rogers, Andrés R. *Los caracoles: Historias de sus letras*. Washington: Librería Latinoamericana, 1973.

Rey Roa, Annette del. *Un análisis de la cultura yoruba desde la sociología de la religión*. Online. Biblioteca Virtual Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). Abril, 2005. <www.clacso.org>.

Rodríguez, Carlos Rafael "Aforo de la poesía negra", *Mediodía* 1. (La Habana, 1936): 4-10.

Rodríguez, Jorge Luis y María Esther Ortiz, *Transnacionalización de los cabildos afrocubanos. Comunidades transnacionales afrocubanas.* AfroCuban Research Institute. Fifth CRI

Conference on Cuban and Cuba-American Studies. Florida International University, Miami. October 29-November 1, 2003.

Rosell, Sara. "Revisión de mitos en torno a Cecila y Francisco: de la novela del siglo XIX al cine". *Hispania* 83.1 (Mar., 2000): 11-18.

Rubiera Castillo, Daisy. "La mujer en la Regla Ocha. Una mirada de género." *Revolución y Cultura* 2-3 (1999): 72-78.

Saco, José Antonio. *Historia de la esclavitud de la raza africana en el nuevo mundo y en especial en los países Américo-Hispanos.* Madrid: Jucar, 1974.

Saldaña Molina, Excilia. *Kele Kele*. La Habana: Letras Cubanas, 1987.

Sánchez Cárdenas, Julio. *La religión de los orishas: creencias y ceremonias de un culto afrocaribeño.* 4ta ed. Puerto Rico: U de Puerto Rico. Colección Estudios Afrocubanos, 1997.

Santa Cruz, Nicomedes. *Canto Negro*. Buenos Aires: Libros en Red, 2005.

Sanz, Ileana. "Desde los márgenes: la literatura oral afrocubana invade el discurso letrado". *Ritos y representación. Los sistemas mágicos-religiosos en la cultura cubana contemporánea.* Ed.Yana Elsa Brugal y Beatriz J Rizk. Madrid: Iberoamericana, 2003. 167-172.

Scarano, Francisco A. "Estructura de la plantación azucarera esclavista". Online. *Del Caribe* 16-17. Marzo 2005. <jiribilla@cubarte.cult.cu >.

Senghor, Leopold Sedar. "The Spirit of Civilization, or the Laws of African Negro Culture". *The First Conference of Negro Writers and Artists*. Paris: Presence Africaine, 1956.

Sharevskaya. Berta J. "Las religiones del África tropical. Contribución a la crítica de las concepciones fideístas occidentales de los cultos africanos autóctonos". Comp Armando Entralgo. *Africa Religión.* Vol. 4. La Habana: Ciencias Sociales, 1979.

Sogbossi Brice, Hippolyte. *La tradición Ewé-fon en Cuba.* Alcalá de Henares: U de Alcalá, 1998.

Sosa, Enrique. *Los ñáñigos.* La Habana: Casa de las Américas, 1982.
- - -. *Los carabalíes.* La Habana: Letras Cubanas, 1984.

Sosa, Juan J. *Sectas, cultos y sincretismos*. Miami: Universal, 1999.

Stampp, Kenneth M. *La esclavitud en los EE.UU*. Barcelona: Oikos-Tan, 1966.

Stolcke, Verena. “La influencia de la esclavitud en la estructura doméstica y la familia en Jamaica, Cuba y Brasil”. Online. *Desacatos*. 13 9 de julio de 2006. <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc>

Souza Hernández, Adrián de. *Echú-Eleguá. Equilibrio dinámico de la existencia.* La Habana: Unión, 1998

- - -. Los orichas en África. Una afirmación a nuestra identidad. La Habana: Ifatumo, 1999.

Suret Canale, Jean. *África Negra*. La Habana: Editora Política, La Habana, 1961.

Thompson, Robert Farris. *Face of the Gods: Art and Altars of Africa and the African Americas*. New York: Museum for African Art. 1993.

Torregosa, Jesús. “Libreta de Santería”. *Selección de lecturas de estudios afrocubanos*. Ed. Lázara Menéndez. Vol. 3. La Habana: Universidad de la Habana, 1992. 137-268.

Tujibikile, Muamba. *La resistencia cultural del negro*. San José Costa Rica: Editorial DEI, 1990.

Urfé, Odilio. “La música y la danza en Cuba”. *Africa en América Latina*. Ed. Manuel Moreno Fraginals. México: Siglo XXI, 1977.

Vadillo, Alicia E. *Santería y vodú; sexualidad y homoerotismo. Caminos que se cruzan sobre la narrativa cubana contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.

Valdés Acosta, Gema. “Elementos estructurales en la narrativa oral de origen africano”. *Signos* 44. (1999): 131-138.

Valdés Bernal, Sergio. “Las lenguas africanas y el español de Cuba” *Santiago* 31 (1978): 81-107.

- - -. *Las lenguas del África subsahariana y el español de Cuba*. La Habana: Academia de Ciencias de Cuba, 1987. -

- -. “Negros bozales, ladinos, curros y criollos”. *Universidad de la Habana* 229 (1987): 39-52.

Valdés-Cruz Rosa E. *La poesía negroide en América*. New York: Las Américas, 1970.

Valdés Garriz, Irmino. *Dilogún*. La Habana: Unión, 1997.

Valle, Gerardo del. *1/4 Fambá y otros cuentos*. La Habana: Unión, 1967.

Verger, Pierre. *Flux et reflux de la traites de negres entre le Golfe de Benin et Bahia de todos os santos du XVII au XIX.* Paris: Mounton, 1968.

- - -. *Leyendas Africanas Dos Orixás*. Trans. Maria Aparecida Da Nóbrega. 4th. Ed. Salvador, Brazil: Corripio, 1997.

Verson Vadillo, Lidia. “Las religiones afrocubanas como lenguajes culturales en la narrativa cubana contemporánea.” Diss. U of Pennsylvania, 1999.

Weber de Kurlat, Frida. “El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: Tradición y creación”. Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Ed. Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Polussen. Holanda: U de Nimega, 1965. 695- 704.

Young, Al. *African American Literature*. Berkley: Harpercollins, 1965.

Zardoya, Rubén y Rosa María Lahaye. *Yemayá a través de sus mitos*. La Habana: Ciencias Sociales, 1996.

Zielina, María Carmen. *La africanía en el cuento cubano y puertorriqueño.* Miami: Universal, 1992.

Zurbano, Roberto. “El triángulo invisible del siglo XX cubano: raza, literatura y nación”. *Temas* 46. (2006): 111-123.
- - -. “Rodar el coco: donde la luz brota desde adentro”. *Temas* 43. (2005): 120-123.

OBRAS GENERALES CONSULTADAS

Academia de la Historia. *Colección de documentos inéditos (Codoin) relativos al Descubrimiento, Conquista y organización de las antiguas posesiones españolas de ultramar* 1.10 Zaragoza 29 de marzo de 1503. Serie 1 América y Oceanía Madrid: Real Academia de la Historia, 1864-1884.

Aínza, Fernando. “El cuento latinoamericano: un pájaro barroco en una jaula geométrica”. Online. *El Cuento en la Red* 8. Marzo 2006. . <http:/cuentoenred.org>.

Alé Mauri, Carlos. “La formación del sistema literario”. *Signos* 44 (1999): 139-152.
- - -. “Variaciones y vigencia del folclor”. *Signos* 42 (1996): 5-15.

Álvarez, Alejandra y Domínguez Carmen Luisa. “¿Oralidad en prosa? Reflexiones sobre la transcripción”. *Revista de Linguística aplicada* 1 (1999): 43-57.

Alegría, Ricardo E. *Cuentos folklóricos de Puerto Rico.* San Juan: Colección de Estudios Puertorriqueños, 1974.

Arévalo, Javier Marcos. “La tradición, el patrimonio, la identidad”. *Revista de Estudios Extremeños.* 40.3 (2004): 925-955.

Arias, Salvador. *Historia de la literatura cubana. La Colonia: desde sus orígenes hasta 1898*. Vol.1. La Habana: Letras Cubanas, 2002.

Arnedo-Gómez, Miguel. “El concepto de las literaturas heterogéneas de Antonio Cornejo Polar y

la poesía negrista cubana de los 1930". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 33. 32. 63-64 (2006): 87-103.

Aristóteles. *La política*. Madrid: Alianza, 2000.

Arrom, José Juan. El mundo mitico de los taínos (Notas sobre el ser supremo Revista Dominicana de Arqueología y Antropología 1.1 (1971): 181-200.

- - - ed. *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo* de José Acosta. Lima: Ediciones Copé, 1982.

Augier, Ángel. *Nicolás Guillén. Estudio biográfico-crítico*, La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1984.

Balboa y Troya, Silvestre de. *Espejo de Paciencia*. Ed. Angel Aparicio Laurencio. Miami: Universal, 1970.

Balta, Paul. "L'héritage berbère". *Le Monde,* 25 de febrero 1990

- - -. *Le Maghreb: des indépendances à l'an 2000*. Paris: Découverte, 1984.

Barreda-Tomas, Pedro M. "Alejo Carpentier: Dos visiones del negro, dos conceptos de la novela". *Hispania*. 55 (1972): 34-44.

Bascon, William R. "Folklore, Verbal Art, and Culture." *Journal of American Folklore* 86.342 (1973): 374-381.

Belpré, Pura. *The Tiger and the Rabbit and other Tales*. New York: Eliseo Torres and Sons, 1977.

Benitez Rojo, Antonio. *La Isla que se repite*. Barcelona: Casiopea, 1998.

- - -. "Música y literatura en el Caribe". Online. *Horizontes* 43.84. Puerto Rico: Universidad Católica. 6 de septiembre de 2004.

- - -. "Nacionalismo y nacionalización en la novela hispanoamericana del siglo XIX". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 19.38 (1993):185-193.

Betancourt, José Victoriano. *"El maestro Antonio"*. *La Aurora de Matanzas.* 5 y 6 de octubre 1842: 1.

Best, Steven, and Douglas Kellner. *Postmodern Theory Critical Interrogations*. NY: Guilford P, 1991.

Beverly, John. "Anatomía del testimonio". *Revista de Crítica Literarias Latinoamericana* 25 (1987): 7-16

Bhabha, H. *The location of Cultura*. London: Routledge, 1994.

Boas, Franz. *Race, Language, and Culture.* New York: Macmillan, 1940.

Boukous, Ahmed. *Normalisation d'une dénomination: berbère, amazigh*. Rabat: Tamunt. 1994.

Bremer, Federica. *Cartas desde Cuba*. La Habana: Arte y Literatura, 1980.

Bueno, Gustavo "Ensayo sobre una teoría antropológica de las ceremonias" *El Basilisco* 16 (1984):8-37.

Bueno, Salvador. *Cuentos cubanos del siglo XIX*. La Habana: Arte y Literatura, 1975.
- - -. *Costumbristas cubanos del siglo XIX*, Caracas: Ayacucho, 1985.
- - -. "De Figuras de la poesía cubana: Ramón Guirao". *La Gaceta de Cuba*. Febrero de 1984.
- - -. *De Merlín a Carpentier*. La Habana: Contemporáneos, 1977.
- - -. *Ensayos sobre cubanos*. La Habana: Unión, 1990.
- - -. *Historia de la literatura cubana*. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963.
- - -. Leyendas cubanas. La Habana: Letras Cubanas, 1996.
- - -. *Policromía y sabor de los costumbristas cubanos*. Santiago de Cuba: U de Oriente, 1953.

Brockway, Robert W. *Myth from the Ice Age to Mickey Mouse.* New York: State of New York UP, 1993.

Burke, Peter. *La cultura popular en Europa moderna*. Madrid: Alianza, 1978.
- - -. *Popular Culture in Early Modern Europe.* New York: Harper and Row, 1981.

Cancionero castellano del siglo XV. Ed. Foulche-Delbosc. Madrid: Editorial Bailly Bailliere, 1912.

Carpentier, Alejo. *Entrevistas*. La Habana: Letras Cubanas, 1985.
- - -. "Habla Alejo Carpentier". *Varios, Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. Serie Valoración múltiple. La Habana: Casa de las Américas, 1977.
- - -. *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica, 1946.
- - -. *La novela latinoamericana en víspera de un nuevo siglo y otros ensayos*. Madrid: Siglo XXI, 1979.
- - -. *Tientos, diferencias y otros ensayos*. Barcelona: Plaza & Janés, 1987.
- - -. *Razón de Ser*. Caracas: U de Venezuela, 1975.

Carvalho-Neto, Paulo de. *Historia del folklore iberoamericano*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1969.

Castañeda, Digna "The Female Slave in Cuba During the First Half of the Nineteenth Century." *Engendering History: Caribbean Women in Historical Perspective*. Ed. Verene Shepherd, Bridget Brereton y Barbara Bailey. New York: St Martin's P, 1995.

Castellanos, Jesús. "La manigua sentimental" *La conjura y otras narraciones.* La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1978.

Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Brasil: Alfaguara, 2004.
- - -. "El celoso extremeño" *Novelas ejemplares.* Tomo II. Madrid: Cátedra, 1994.

Chang-Rodríguez, Raquel. "Colonial Voices of Hispanic Caribbean" *A History of Literature in the Caribbean.* Vol. 1. Hispanic and Francophone Regions. Ed. A. James Arnold. Philadelphia: John Benjamins, 1994: 112-37.
- - -. "El mundo colonial del carnero". *Razón y fábula* 19 (1970): 99-105.
- - -. "El prólogo al lector de El carnero: guía para su lectura". *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo* 29.1. Bogotá (1974): 178-181.
- - -. "Mayorías y minorías en la formación de la cultura virreinal." *University of Dayton Review* 16.2 (Spring 1983): 23-34.
- - -. "Realidad y fantasía en *El Carnero*". *Otros mundos, otros fuegos: Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica.* Ed. Donald A. Yates. East Lansing: Michigan State University Latin American Studies Center, (1975): 73-76.
- - -. *Violencia y subversión en la prosa colonial hispanoamericana, siglos XVI y XVII*. Madrid: Studia Humanitatis, 1982.
- - -. y Malva Filer. *Voces de Hispanoamérica*. 3rd. Edition. Boston: Thomson-Heinle, 2004.

Chertudi, Susana. *El cuento folklórico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.

Colombre, Adolfo. *Celebración del Lenguaje*. Serie Antológica. Bueno Aires: Del Sol, 1997.
- - -. "Oralidad y literatura oral". *Revista Folklore Americano* 60. U de San Carlos de Guatemala, México (1999): 41-50.
- - -. "Oralidad y literatura oral". *Revista Oralidad* 9. La Habana: Pueblo y Educación (1998): 15-21.

Cordiés Jackson, Marta. "Oralidad y Liturgia". Santiago: Universidad de Oriente (2001): 29-37.
- - -. "La oralidad. Patrimonio del hombre americano" en *Oralidad* 6-7. La Habana: UNESCO (1994-1995): 68-69.

Correa Calderón, Evaristo. *Costumbristas españoles*. Madrid: Aguilar, 1950-1951.

Cortazar, Julio "Algunos aspectos del cuento". *Revista Casa de las Américas* 15-16. La Habana: Casa de las Américas (1962): 15-16.

Coulthar, George Robert. "La pluralidad cultural" *América Latina en su Literatura*. México: Siglo XXI (1972): 53-72.

Cuervo Hewitt, Julia. "El cuento afrohispano y sus modalidades". *El cuento hispanoamericano*. Ed. Enrique Pupo-Walker. Madrid: Castalia 1995. 493-520.

Cruz, Sor Juana Inés de la. *Obras completas.* México: Porrúa, 1989.

Cutié Bressler, Alberto. *Psiquiatría y religiosidad popular*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2001.

De Friedemann, Nina S. "De la tradición oral a la Etnoliteratura". *Oralidad* 10 (1999): 19-27.
- - -. "Narrativa experimental en la antropología: el cuento sin ficción" *América Negra* 11 (1996): 163-174 .

Del Monte, Domingo. "Cartas de Félix Tanco y Bosmeniel a Domingo Del Monte." *Centón epistolario*. Vol. 7. La Habana: Imprenta "El Siglo XX", 1957.

Del Rio, Angel y Amelia A. de. *Antología de la Literatura española*. NewYork: Holt, Rinehart & Wilson, 1980.

Diario de la Marina. Del espacio "Baturrillos" firmado por Joaquín N. Aramburu. 27 de diciembre de1912: 2T

Diaz Viana, Luis. *Literatura oral, popular y tradicional*. Valladolid (España): Simancas, 1997.

Duchesne, Juan. "Etnología y estrategias discursivas en Canto de Sirena". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 20 (1984):189-205

Eco, Umberto. *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen, 1980.

- - -. *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. España: Lumen, 1999. - -
-. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1980.

- - -. *) Qué es un autor?* México: U Autónoma de Tlaxcala, 1969.

Eliade, Mircea. *La prueba del laberinto: conversaciones con Claude-Henri Rocquet*. Madrid: Cristiandad, 1980.

- - -. The *Sacred and the Profane*, Orlando: Harcourt Brace & Co., 1987.
- - -. *The Myth of the Eternal Return*. Princenton: Princeton U P, 1974.

Escoto, José A. "Una obra inédita de la literatura cubana del siglo XVIII". *Revista histórica, crítica y bibliográfica de la literatura cubana*, 1916.

Esquenazy Pérez, Martha. "La décima cantada en América Latina y el Caribe". Online. *Paideia Latina* 3. CIELAC. Centro Interuniversitario de Estudios Latinoamericanos y Caribeños. Nicaragua, Enero, 2008. <cielac3.html>.

Figarola, Joel James. *El Caribe, entre el ser y el definir*. República Dominicana: Editora Tropical, 2000.

Figueredo, Eurídice. "Construcciones identitarias: Aimé Césaire, Édouard Glissant y Patrick Chamoiseau". *El archipiélago de fronteras externas. Culturas del Caribe de hoy*. Comp. Ana Pizarro. Santiago: Universidad de Santiago, 2002. 33-59.

Figueroa, Celso A. "Algunos problemas teóricos de la literatura oral" *Revista Oralidad*. 5. Quito, Ecuador: Abyayala (1993): 28-31.

Feijóo, Samuel. *Mitología cubana*. La Habana: Letras Cubanas, 1986.
- - -. *Mitos y leyendas de Las Villas*. La Habana: CNU 1965.

Foucault, Michel. *Discipline and Punish*. London: Penguin, 1977.
- - -. "Discourse on Language". *The Archeology of Knowledge.* New York: Pantheon, 1972. 215-37.
- - -. *Historia de la Sexualidad*. Madrid: Siglo XXI, 1987.
- - -. *Language, Counter-Memory Practice.* Ed Donald F. Bouchard. Trans. Sherr Simon. Ithaca: Cornell UP, 1980.
- - -. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas.* Trad. Elsa Cecilia Frost. México, Siglo XXI, 1989.
- - -. *Power/Knowledge: Selected Interview and Other Writing*. Ed. C. Gordon. Brigton: Harvester Press, 1990.
- - -. *The Archeology of Knowledge*. London: Tavistock, 1972.
- - -. "We Other Victorians". *The Foucault Reader*. Ed. Raul Rabinow. New York: Pantheon, 1984. 292-300.

Franco, Jean "¿La historia de quién? La piratería post-moderna". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 33 (1991):11-20

Frazer, James G. *La rama dorada*. 4th. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1969.

García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: CONACULTA-Grijalbo, 1990.

Gee, James Paul. "The Narrativization of Experience in the Oral Style" *Journal of Educatio* (1989): 75-96.
- - -."Orality and Literacy". *Journal of Education* 171.1 (1989): 39-60

Geertz, Clifford. *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidos, 1989.
- - -. "La religión como sistema cultural". *La interpretación de las culturas.* Barcelona: Gedisa, 1989. 87-130.

Genette, Gerard. *Narrative Discourse. An Essay in Method.* Ithaca: Cornell UP, 1980.

Gómez Gil, Orlando. *Historia crítica de la literatura hispanoamericana*. New York: Holt, 1968.

Góngora, Luis de. Obras completas. Madrid: Aguilar, 1931.

González Pérez, Tomás. "La moda de la ritualidad" Online. *Enfocarte*. Febrero de 2004. <enfocarte.com>.

Goody, Jack and Ian Watt. "The Consequence of Literacy". *Literacy in Traditional Society*. Ed Jack Goody. Cambridge: Cambridge UP, 1977. 27-68.

Granda, G de. *Estudios lingüísticos hispánicos, afrohispánicos y criollos.* Madrid: Gredos, 1978.

Greimas, Algirdas Julien. *Sémantique Structurale*. Paris, Larousse, 1966.

Guillén, Nicolás. *Prosa de prisa*. Buenos Aires: Hernández, 1968.

Gutiérrez Nájera, Manuel. "La Edad de Oro de José Martí". *Revolución y Cultura.* La Habana (Mayo, 1972): 5-8.

Hampaté Ba, A. "Los archivos orales de la historia" *El Correo de la UNESCO*. París, (1979): 17

Hanks, W.F. AText and Textuality@ *Annual Review of Antropology* 18 (1989): 95-127

Havelok, Eric. *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present.* New Haven: Yale UP, 1986.

Harris, O. "The Temporalities of Tradition. Reflections on a Changing Anthropology". *Grasping the Changing World: Anthropological Concepts in the Postmodern Era*. V. Hubinger (comp.). Nueva York: Routledge, 1996. 1-16.

Henríquez Ureña, Max. *Panorama histórico de la literatura cubana*. La Habana: Arte y Literatura, 1978. 2 vols.

Hernández, Rafael. *Mirar a Cuba. Ensayos sobre cultura y sociedad civil.* La Habana: Letras Cubanas, 1999.

Huici Miranda., Ambrosio. *Las grandes batallas de la Reconquista durante las invasiones africanas.* Ed. facsímil. Granada: U de Granada, 2000.

Isaacs, Jorge. *María*. Madrid: Cátedra, 2003.

Iglesias, Marial. "Pedestales vacíos". *Encuentro de la Cultura Cubana* 24 (2002): 17-34.

Howard, Jason M. "The Negro in Spanish Literature to the End of Siglo de Oro". *College*

Language Association Journal. 9.2 December (1965): 13-21.

Jáuregui Carlos y Dabove, Juan Pablo (ed). *Heterotropías: narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*. Pittsburg: U de Pittsburg. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Biblioteca de América, 2003.

Jacobson, Roman. "El folklore como forma específica de creación". *Ensayos de poética*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. 7-22.

Jameson, Fedric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Simbolic Act*. Ithaca: Cornell UP, 1981.

Jardel, Jean Pierre. *Le Conte Créole.* Montreal: U de Montreal, 1977.

Kristeva, Julia. *El texto de la novela.* Barcelona: Lumen, 1981.
- - -. *Semiótica I y II*. Madrid: Fundamentos, 1981.

La Biblia. Madrid: Cristiandad, 1975.

La Gran Enciclopedia Martiana. Miami: Editorial Martiana, 1978.

Lara Figueroa, Celso A. "Algunos problemas teóricos de la Literatura Oral". *Oralidad* 5, Quito-Ecuador: Abyayala (1993): 28-31.

Lazarillo de Tormes. Ed. Francisco Rico. Madrid: Cátedra, 2003.

Leiva Lajara, Edelberto. Introducción. *Obras de José Agustín Caballero*. La Habana: Imagen Contemporánea, 1999.

Levi-Strauss, Claude. "El estudio estructural del mito" *Journal of American Folklore* 68 (1955): 428-555
- - -. *Mitológicas I: Lo crudo y lo cocido*, 1ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.
- - -. *Mito y significado*. 3ra ed. Madrid: Alianza, 1995.

Lezama Lima, José. *La expresión americana*. La Habana: Instituto Nacional de Cultura, 1957.

Lienhard, Godfrey. *Divinity and Experience; the Religion of the Dinka*. Oxford: Clarendon, 1961.

Lienhard, Martin. *La voz y su huella*. *Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina 1492-1988.* Lima: Horizonte, 1992.Perú: Horizonte, 1992.
- - -. "El fantasma de la oralidad y algunos de sus avatares literarios y etnológicos". *Unión* 9.28. (1997): 23-28.

- - -. "Periferias internas: La Antropología cubana y las voces del otro". *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica*. Ed. Alfonso de Toro Fernando de Toro. Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 1999. 289-303

Lotman Jurij. *Semiótica del Texto Artístico*. Trad. Cárdenas Moyano. Barcelona: Lumen, 1988.
- - -. *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Trad R.P. Barcelona: Lumen, 1990.
- - -. y Boris A Uspenski . "Mito, nombre y cultura". *Semiótica de la Cultura*. Madrid: Cátedra. 111-135

López Lemus, Virgilio. *Doscientos años de poesía cubana.* La Habana: Abril, 1999.

Malinovski, Bronislaw. *Magic, Science and Religion, and Other Essays*. Gardden City, NY: Doubleday, 1954.

Marcone, Jorge. *La oralidad escrita. Sobre la reinvindicación y re-inscripción del discurso oral*. Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997.

Marinello, Juan. "Sobre el vanguardismo en Cuba y en la América Latina". *Los vanguardismo en la América Latina*. Ed. Oscar Collazos. Barcelona: Península, 1977. 211-24.

Márquez, Ernesto. "¡Oh mío Yemayá!". *La Jornada Virtual*. México D.F. Online. 10 de junio de 2002.

Marrero, Leví. *Cuba: Economía y sociedad*. 2 vols. Madrid: Playor, (1987.

Martí, José. *Ensayos y crónicas.* Ed. José Olivio Jiménez. Madrid: Anaya, 1995.
Obras Escogidas. 3 vols. La Habana: Ciencias Sociales, 2002.
- - -. *Poesía completa.* Madrid: Alianza, 2001

Martín, L. Juan. *De donde vinieron los negros a Cuba.* La Habana: Atalaya, 1939.

Martín Vivaldi, Gonzalo. *Géneros periodísticos.* Madrid: Paraninfo, 1981.

Mato, Daniel. AEl acto de narrar y la noción de la literatura oral@, *Actualidades* 1 (1988): 57-75.
- - -. "Intertextualidad y transposición de lenguajes en la constitución de la literatura oral" *Escritura* 15. 29 (1990): 59-75.
- - -. "Problema epistemológico en las investigaciones sobre América Latina y el Caribe: Oralidad, escritura y la noción de literatura oral". *Revista Folklore Americano* 55. U San Carlos de Guatemala. México (1993): 41-51.

Marcone, Jorge. *La oralidad escrita*. Pontificia Universidad Católica del Perú: Fondo Editorial, 1997.

Medina Vidal, Jorge. "Dificultades del mito". Online. *Querencia*. 3 de Septiembre de 2001.

<querencia@psico.edu.uy>

Méndez Miguel "La aventura del héroe como estructura mítica en Tata Casehua" *Explicación de textos literarios*, 15.2. 1987. 77-91.

Méndez Nieto, Juan. *Discursos Medicinales.* Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989.

Merino de Zela, Mildred. "El tipo cuento de fórmula". *Folklore del Perú* 77. Instituto-Riva-Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima (1972): 18-22

Milanés, José Jacinto. *Obras Completas.* 2 vols. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1963.

Miranda Francisco, Olivia. "Visión histórica del análisis psicosocial del cubano (Siglo XIX)". *Islas*, 43.130 (2001): 108-116.

Mircea, Eleade. *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza, 1995.
- - -. *Mito y realidad.* Barcelona: Labor, 1990.

Monsonyi, Esteban. "La Oralidad". *Revista Oralidad* 2 (1990): 5-19.

Montaner, Carlos Alberto. "Cómo y por qué la historia de Cuba desembocó en Fidel Castro". Conferencia auspiciada por el *Institute for Cuban and Cuban American Studies*. Universidad de Miami. 24 de octubre de 2000.

Moreno Navarro, Isidoro. "Cultura tradicional y cultura popular en la sociedad moderna". *Cultura y Folklore*. Murcia: Editora Regional (1981): 77-83.

Morilla Ventura, Enriqueta. "La novella abolicionista cubana". *Anales de literatura hispanoamericana* 19 . Madrid: Universidad Complutense (1990): 59-66.

Naranjo Orovio, Consuelo. "Creando imágenes, fabricando historia: Cuba en los orígenes del siglo XX". *Historia mexicana* 53. 2. (2003):156-175.

Ong, Walter J. *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

Orta Ruiz, Jesús. *Poesía criollista y siboneísta*. La Habana: Arte y Literatura, 1976.

Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*. 3 vols. Madrid: Alianza, 2001.

Pacheco, Carlos "Sobre la construcción de lo rural y lo oral en la literatura hispanoamericana". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 21. 42 (1995): 57-71.
- - -. "Trastierra y oralidad en la ficción de los transculturadores". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 15.29 (1989): 25-38

Palma, Ramón de. "Una pascua en San Marcos". *Diario de la Habana* 2. La Habana. 12 de julio de 1838: 192-194.

Pelly Medina, María Elena. "Acerca de los estudios de un criollo cubano". *Anuario L/L* 16 (1985): 326-333.

Pérez de la Riva, Juan. "Desaparición de la población indígena cubana" *Universidad de la Habana.* 96.197 (1972): 61-84.

Pichardo, Hortensia. *Documentos para la Historia de Cuba*. 2vols. La Habana: Ciencias Sociales, 1971.

Piñón, Roger. *El cuento folklórico.* Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.

Pike, Ruth. "Sevillian Society on the Sixteenth Century: Slaves and Freedmen". *The Hispanic American Historical Review*. 47.3 (1967): 344-359.

Portuondo, José Antonio. *Bosquejo histórico de las letras cubanas.* La Habana: MINREX, 1960.

Portuondo Zúñiga, Olga. *La virgen de la Caridad del Cobre*. *Símbolo de cubanía*. Santiago de Cuba: Oriente, 1995

Prescott, Frederick Clarke. *Poetry and Mith.* New York: Macmillan, 1927.

Propp, Vladimir. *Edipo a la luz del folklore*. Barcelona: Bruguera, 1983
- - -. *Morfología del cuento*. 5ta ed. Madrid: Fundamento, 1981

Quevedo, Francisco de. "La hora de todos y la fortuna con seso" *Obras de Francisco de Quevedo Villegas.* Vol.1. Ed. Facsímil. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes, 1999.
- - -. *Poesía original completa*. Ed. José M. Blecua, Barcelona: Planeta, 1983.

Rama, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1989.

Ramírez, María Himelda. "Los discursos sobre el abandono a la infancia en la sociedad barroca de Santa Fé de Bogotá siglo XVII". *Tabula Rasa* 4. Bogotá: U Mayor de Cundinamarca (2006): 203-216.

Rabinow, Paul. Introduction. *The Foucault Reader*. New York: Pantheon, 1984.

Rama, Angel. *La ciudad letrada*. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1984.

Ramírez de Arellano, Rafael W. *Folklore puertorriqueño. Cuentos y adivinanzas recogidos de la*

tradición oral. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1928.

Reyes, Alfonso. "Alcance a las jitanjáforas". *Revista de Avance* 4. 46. (1930) 133-134, 136-140.
- - -. "Las jitanjáforas" *La Experiencia Literaria*. Obras Completas Vol. 15. México: Fondo de Cultura Económica, 1962. 190-230.

Reisz, Susana. "Ficcionalidad, referencia y tipos de ficción literaria". *Lexis* 3.2. Lima: Pontificia Universidad del Perú, (1979): 99-170
- - -. "Hablar, repetir, citar. Las voces del discurso literario (y del discurso crítico)" *Lexis* 12. 2. Lima: Pontificia Universidad del Perú (1988):139-178.
- - -. "Voces y conciencias en el relato literario-ficcional". *Lexis* 7.2, Lima: Pontificia Universidad del Perú, (1979): 187-218.

Ricoeur, Paul. *Le Conflit des interprétations: essais d'herméneutique.* Paris: Seuil, 1969

Roa, Raúl. *La revolución del 30 se fue a bolina.* La Habana: Ciencias Sociales, 1973.

Rodríguez Freile, Juan. *El carnero*. Caracas: Ayacucho, 1979.

Rojas Rafael. *Motivos de Anteo. Tierra, sangre y moral en la cultura cubana*. Coloquio internacional auspiciado por el Seminario de Historia Intelectual. El Colegio de México, 2006.

Rosales García, Juana. "Rubén Martínez Villena: reflexiones en su centenario". *Revista Cuba Socialista* 16 (1999): 49-61.

Rosenbalt, Angel. "Lenguas literarias y lengua popular en América". *Sentido mágico de la palabra*. Caracas: U Central de Venezuela (1977): 157-219.

Rosenberg, Donna. *Folklore, Myth, and Legends: A World Perspective.* Chicago: Publishing Group, 1997.

Rotker, Susana. *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*. La Habana: Casa de las Américas, 1992.

Saínz, Enrique. *La literatura cubana de 1700 a 1790*. La Habana: Letras Cubanas, 1983.

Sánchez, Teresa. *La obra narrativa de Mircea Eliade (1945-1986): De lo antropológico a lo literario*. Diss. U Complutense de Madrid), 1998.

Sklodowska, Elzbieta. "Miguel Barnet: hacia la poética de la novela testimonial". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 27 (1988): 139-49.

Smith, Barbara Hernstein. *On the Margin of Discourse. The Relation of Literature to Language.* Chicago: Chicago UP. 1978.

Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas, (textos programáticos y críticos).* Madrid: Cátedra, 1991.

Tannen, Deborah. "The Oral / Literate Continuum in Discourse". *Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy.* Ed. Deborah Tannen. Norwood: ABLEX, (1982):16-21.

Tedlock, Dennys. "On the translation of the Style in Oral Narrative". *Journal of American Folklore* 84 (1971):114-133.

Tello, Antonio. *Diez narradores cubanos*. España: Bruguera, 1977.

Thompson, Stith. *El cuento folklórico.* Caracas: Biblioteca de la U Central de Venezuela, 1972.

Todororov, Tzvetan. *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*. Minneapolis: U of Minnesota P., 1998.
- - -. *Introducción a la literatura fanatástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.

Torres-Cuevas, Eduardo. *Historia de Cuba 1492-1898*. La Habana: Pueblo y Educación, 2002.

Torres, Guillermo de. *¿Qué es el surrealismo?* Buenos Aires: Losada, 1955.

Urbanski, Edmund Stephen. "Tres novelas negras hispanoamericanas". Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Vol 2. Ed. Eugenio de Bustos Tovar. Salamanca: Visedo, 1971. 747-756.

Valero, Arnaldo E. "Dialéctica de la transculturación en la antropología y la narrativa cubana (1905-1940)". *Boletín antropológico* 20.1.51 (2001): 53-74.

Van Gennep, Arnold. *La formación de las leyendas*. Barcelona: Alta Fulla, 1982.

Venegas Fornias, Carlos. *Dos etapas de colonización y expansión urbana*. La Habana: Política, 1979.

Veres, Luis. "La revista Amauta y la propaganda política: un modelo de configuración de la nacionalidad peruana". *Actas del III Congreso Internacional. "Cultura y Medios de Comunicación*". Coord. Gerardo Pastor Ramos , María Rosa Pinto Lobo y Ana Lucía Echeverri González. Salamanca: Servicio de Publicaciones, 2000. 685-706.
- - -."Nicolás Guillén y el período vanguardista en América Latina". Online. *CiberLetras*.7. Valencia: Universidad Cardenal Herrera-CE. Julio 2002.

Vierne, Simone. "La Littérature sous la lumiere des mythes". *Les Cahiers de l'Herne. Mircea Eliade.* Paris: Editions de l'Herne 33. 1978. 350-354.

Villa, Miguel de. *Colección de Artículos: Tipos y Costumbres de la Isla de Cuba por los mejores*

autores de este género. La Habana: Imprenta del Avisador Comercial, 1881.

Villavere, Cirilo. *Excursión a Vueltabajo*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, Ministerio de Educación, 1961.

Villegas, Juan. *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona: Planeta, 1973.

Vitier, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. 2 vols. Santa Clara, Cuba: Universidad Central de Las Villas, 1958.

Ward, Cynthia. "The Rising of the Bones*"*. *Modern Fiction Studies* 35.1 (1989): 121-35.
- - -. "What They Told Buchi Emecheta: Oral Subjectivity and the Joys of ´Otherhood´".*PMLA* 195.1 (1990): 83-97.

Young, Dudley. *Origins of the Sacred*. NewYork: St. Martin's, 1991.

Yúdice, George. "Testimonio and Postmodernism". *Latin American Perspectives* 18.3 (1991):15-31

Zumthor, Paul. *Introducción a la poesía oral.* Minneapolis: Minnesota UP, 1990.
- - -. *La letra y la voz*. *De la literatura medieval.* Madrid: Cátedra, 1989

DICCIONARIOS

Abraham, Rogers C. *Dictionary of Modern Yoruba*, London: U of London P, 1958.

Díaz Fabelo, Teodoro. *Diccionario de la lengua conga residual en Cuba*. Santiago de Cuba: Casa del Caribe, 1974.

Diccionario de la literatura cubana. La Habana: Letras Cubanas, 1984.

Enciclopedia biográfica de la mujer. 2 vols. Barcelona: Garriga, SA, 1967.

Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. 2da ed. Madrid: Gredos, 2002.

Pichardo, Esteban. *Diccionario provincial de voces cubanas*, Matanzas, 1836.

Seco, Manuel. *Diccionario del español actual.* Madrid: Aguilar, 1999.

OTRAS FUENTES DE CONSULTAS

Escritos sobre Ifá (documentos inéditos)

Entrevistas con religiosos que no han querido que queden escritos sus nombres y que aportaron datos definitivos a lo referente a los sistemas adivinatorios y los patakies.

Libretas de santeros (documentos inéditos, principios del siglo XX)