

## CAPÍTULO II

# EL NEGRO EN EL CUENTO CUBANO

*El tema es mi tema: los negritos:  
mis hijos queridos, mi filosofía,  
mi poesía: los que me calientan el  
corazón y el entendimiento.*

FÉLIX TANCO



El cuento cubano procede directamente del cuadro de costumbres, que se desarrolla desde fines del siglo XVIII en la prensa habanera, ya en el *Papel Periódico* (1790) ya en *El Regañón* (1800), con los artículos de un Manuel Zequeira, en el primero, o un Buenaventura Pascual Ferrer, en el segundo. Al principio el costumbrismo se limita a breves trabajos en prosa<sup>1</sup> de tono satírico e intención recreativa sobre los usos, costumbres y tipos humanos representativos de la sociedad criolla. Con el andar del tiempo, al mero retrato se le añade a ratos una acción rudimentaria. Y, por fin, este elemento se intensifica e independiza hasta dar a luz al cuento propiamente dicho. Este fenómeno ocurrió en la década del '30 del siglo XIX con obras narrativas breves tales como *Una Pascua en San Marcos* de Ramón de Palma, *El Ranchador* de Pedro José Morillas y *El Niño Fernando* de Félix Tanco.

Es interesante destacar que desde los inicios mismos de la narrativa corta el negro aparece en ella. En el cuento de Palma lo hace en forma secundaria, como factor inescapable aunque apendicular del mundo que se retrata. Los protagonistas son los blancos de la aristocracia. Pero allí encontramos también a la esclava celestinesca que prestaba sus servicios a Aurora y le hacía los elogios interesados del niño Claudio. Allí el guardiero viejo, en su miserable bohío de yaguas, "cargado de años y de harapos" que se arrodilla para recibir en la gorra la limosna de sus amos. Allí Antonio, el criado y el calesero Claudio, siempre atentos al menor capricho de su dueño y señor... No hay empeño, por parte del autor, de usar a estos negros como elemento de una narración antiesclavista. Desde el punto de vista político y propagandístico son personajes neutros. En

1. A su lado ha de crecer un costumbrismo en verso que llegará a producir obras de carácter reformista tan cuantiosas e interesantes como la de Gabriel de la Concepción Valdés (*Plácido*). Sobre este tema ver. J. Castellanos (1984), capítulo I.

el caso de Morillas y de Tanco, en cambio, el esclavo desempeña papel central en la obra de ficción, como ya vimos en el primer volumen de este libro (pp. 294-298) y como veremos en el epílogo del presente tomo. Y la orientación abolicionista es en ambos evidente.

Conviene que, aunque sea en forma muy breve, dejemos constancia aquí de la presencia negra en la prosa costumbrista no narrativa, porque anteriormente sólo hemos estudiado la que se propone de modo fundamental y casi único combatir la nefasta "institución doméstica": por ejemplo, los artículos de Anselmo Suárez y Romero<sup>2</sup>. La imagen que de la población "de color" ofrece el costumbrismo cubano del XIX constituye un antecedente básico de todo lo que vendrá después en la novela, el teatro, el cuento y la poesía. Desde luego, no pretendemos agotar el tema. Ofreceremos tan sólo una esquemática valoración de las tendencias fundamentales del subgénero.

¿Cómo se muestra al negro en este corpus literario? Por lo general, muy estereotipado y muy estigmatizado. Recuérdese que éstas son obras escritas para un público blanco por blancos que no pueden liberarse de las "preocupaciones" o prejuicios típicos de su época. Casi nunca hay saña en ellas, sino más bien cierto desdén o menosprecio de lo que se considera inferior. En el mejor de los casos, priva la actitud patronizadora de quien mira hacia abajo desde un plano de clemente superioridad. Los negros de estos artículos no son los laboriosos, educados, honestos, bien portados y hasta creadores que formaban la mayoría de esa población, sino sus opuestos: el curro del manglar, el negro del hampa, el pillo, el ignorante, la mulata haragana y aprovechada, la mulata de rumbo, el ridículo "catedrático", cuando no un ñáñigo visto a través de los cristales deformadores de la ignorancia y la parcialidad. Estas imágenes son las que van a predominar, en buena medida, en el teatro bufo desde mediados del siglo XIX y las que tiñen, ya en pleno siglo XX, a no pocas expresiones de la poesía negrista.

Podrá objetarse que este criterio selectivo está determinado por la naturaleza misma del género costumbrista, siempre regido por un propósito de reforma social y, por eso, siempre orientado a buscar lo negativo para censurarlo y ridiculizarlo. Pero sucede que salvo en la visión compasiva de los cuadros abolicionistas, la literatura cubana no ofrece suficientes imágenes positivas compensatorias del negro que sirvan de contrapeso y balance a las estampas

2. Ver. Vol. II, pp. 59-68 de esta obra.

estereotipadas del costumbrismo al uso. Y el resultado es que para muchos blancos que viven separados de la población "de color" la representación típica de ésta que priva en su mente es la estigmatizada a que hemos hecho referencia. No poco trabajo ha costado, en la era republicana, tratar de rectificar estos criterios, que aun no han desaparecido del todo.

Tómese, por ejemplo, el caso de la mulata. Francisco de Paula Gelabert nos presenta en *El Puesto de Frutas* una que habla así: "...En naditica estuvo el año pasado que a la niña Mersé se le quedara atravesada en la garganta una semilla de mamoncillo y se fuera al otro mundo por la *contingensia maléfica*. Se pone chupa que chupa... y por la *sicoferencia de la materia* se le resbaló la semilla..." Por otro lado, en el mismo cuadro, la dueña del puesto, la negra gangá ña Tula habla así: "Gente branco son muy batalloso; por la mamoncillo sólo, ese mélico tuvo que curá do mujere..." Como ya veremos, el teatro bufo acogerá con deleite tanto al negro "catedrático" como al "bozalón", para hacer reír con su jerga al público blanco.

El propio Gelabert nos entrega en *Un chino, una mulata y unas ranas* la estampa de la mulata perezosa, aprovechada y corrompida que insta a su marido, el chino José, a hurtar en las casas donde trabaja y que planea, con su hermano *Chucho*, el robo del dinero que había ganado en la lotería su vecino Eladio. Y en *La Mulata de Rumbo* pinta de cuerpo entero un ejemplar del género, es decir, de la querida "de color" de un "caballero" blanco y rico, con casa puesta a todo lujo. En esta ocasión se trata de *Cayita*, quien se autodefine con muy pocas y cínicas palabras: "Yo me llamo Leocadia Bergamota y Zampallón; soy muy buena, mientras no me pinchan y no pienso más que en divertirme, que es lo único que se saca de este pícaro mundo." En esta estampa la mulata engaña a su protector Gerardo con el sobrino de éste, Camilo. Cuando a Camilo se le acaba el dinero lo deja por otro "hombre de posibles". Y, antes y después, al salir a la calle porta "ese aire tan satisfecho y ese semblante tan provocativo con que la representa el hábil y siempre inspirado Landaluze"<sup>3</sup>

José Victoriano Betancourt escoge como tema al hampa de La Habana, a los negros y mulatos que por vivir en las cenagosas callejuelas del barrio del Manglar, situado al sur de Jesús María, eran conocidos como *los curros del Manglar*, expresión que el autor usa para darle título a la estampa. Betancourt describe su fisonomía: largos mechones de pasas trenzadas, cayéndoles sobre

3. Gelabert, en Villa (1881), p. 40.

el rostro y el cuello, dientes limados al estilo carabalí, camisa de estopilla bordada, calzones exageradamente ceñidos a la cintura y anchísimos de pierna, zapatos de cañamazo, sombrero de paja afarolado, gruesas argollas de oro en las orejas... Luego se refiere a su modo de andar contoneándose "como si fueran de gonces" y a su manera de hablar: un idioma tan disparatado que apenas se les entendía. "Tales eran los curros del manglar, famosos en los anales de Jesús María por sus costumbres relajadas y por sus asesinatos" que hacían "temblar más de una vez a los pacíficos moradores de los barrios extramuros..."<sup>4</sup>. Y por fin explica sus costumbres funerarias, sus velorios de tres días de duración, en los que se comía hasta el hartazgo, se bebía hasta la embriaguez, se bailaba hasta el frenesí y, con frecuencia, todo explotaba en una sangrienta reyerta en la que alguien caía con un cuchillo clavado en la espalda.

También Carlos Noreña dedica una estampa a los negros curros para hacer resaltar los cambios que en su indumentaria se producían con el transcurso del tiempo. La chaquetilla, el sombrero, el pantalón, la camisa de vuelos con amplísimas mangas, y ese "aluvión de pañuelos" que usaban (en la cabeza, en el cuello, en la cintura, en la mano), según el autor habían desaparecido. "También el oro ha venido a menos, y hoy, por regla general, no lo usan los curros en ninguna parte. Hoy el negro curro, aunque siempre exagera algo las modas, viste con bien poca diferencia como nosotros"<sup>5</sup>. El autor nos ofrece una escena: tres *cheches* juegan en una esquina, discuten pero sin llegar a las manos. Pasa una hermosa negrita. El *cheche* José Rosario la requiebra. Se citan para un baile próximo. En fin, que no pasa nada... Estos curros de Noreña han perdido la ferocidad que teñía de sombras el boceto de Betancourt.

Enrique Fernández Carrillo dedica su atención a los ñañigos en la forma de una "carta cerrada y abierta" a Víctor Patricio de Landaluz. Su artículo es una mezcla de aciertos y de errores, lo que se explica dado el carácter secreto de la secta. Identifica el origen carabalí de la misma, pero sostiene que la fundaron los primeros negros de esa nación que llegaron a Cuba, cuando –como sabemos– la primera potencia se estableció en Regla en 1836. Precisa el carácter de la organización como religioso, pero no ve en ella sino simple "idolatría", simple "brujería". Nombra tres de los dignatarios, pero desconoce la existencia del *Iyamba* y al *Mokongo* lo llama *Macombo*, convirtiéndole en dueño del

4. J. V. Betancourt, en Bueno (1985), p. 262.

5. Noreña, en Villa (1881), pp. 130-131.

"poder ejecutivo absoluto". Menciona la ceremonia de iniciación, pero no tiene idea alguna de sus ritos. Parece creer que todos los miembros son "diablitos" y que todos visten el mismo traje, cuando ya sabemos que el "saco" es prenda exclusiva de los íremes. Desde luego ni alude siquiera al Gran Secreto, al Ekue, o al mito en que este se basa. Con todo, para la época, ofrece bastante información. Y aunque, desde luego, anatematiza la cofradía, curiosamente sale también a su defensa: "Puedo asegurar a usted, mi señor don Víctor Patricio, que entra por mucho la exageración y la mentira en eso que se dice de las crueldades y actos de ferocidad que ejecutan, obligados por un juramento, profanando los símbolos del cristianismo e imponiéndose, al ser iniciados, el deber de atentar contra la vida del prójimo. No fuera yo hombre veraz y justo si no hiciera esta declaración; mucho más cuando ya he dicho a usted, que la asociación no se para en escoger los miembros que la constituyen, y que por el contrario, van a parar a ella elementos nocivos, que tienen antecedentes poco tranquilizadores. Pero si el ñáñigo es ignorante, y la asociación da entrada a cuantos lo solicitan, los actos de sus asociados son puramente personales, y no impuestos por el rito; que harto tiene ya en sí con el fanatismo que reviste, con la idolatría a que da culto, con la ceguedad que le distingue, para ser reprobado en todas las veras"<sup>6</sup>.

En *El Calesero*, José E. Triay comienza por la alabanza y estudio genealógico del quitrín o volante, al que llama "el carruaje primitivo de esta tierra". Y luego entra en el retrato de su conductor, al que personifica bautizándolo con el nombre de José, cuyo "origen es tan oscuro como el color de su rostro." Nos cuenta cómo a fuerza de cuerazos le enseñó el oficio un calesero viejo y retirado. Describe las innumerables tareas que el cargo imponía: lavado del quitrín, limpieza y adorno de los caballos, atención al brillo de los arcos de plata. Y, por fin, nos entrega la estampa del personaje: "Zapatos de becerro, con chapas o hebillas de oro; botas de campana, con adornos de plata, sujetas a la pantorrilla con hebillas y pasadores del mismo metal, así como las espuelas, con grandes estrellas; la librea de la casa en forma de chaqueta redonda, con franja o galoneada; camisa de crea de hilo, con tres botones de oro, sujetos por

6. Fernández Carrillo, en Villa (1881), pp. 144-145. No tiene razón el autor cuando dice que las potencias aceptaban indiscriminadamente a cuantos solicitaban su ingreso en ella. El solicitante debía llenar ciertos requisitos. Pero es verdad que sus antecedentes penales no le cerraban las puertas. Lo importante es la afirmación de que la secta, como tal, no le imponía a sus miembros actividad criminal alguna.

uno de cadenilla, y en el ojal del cuello, además, una cintita negra a manera de corbata... en la oreja izquierda una argollita de oro en forma de media luna; pantalón de dril blanco por dentro de la bota monumental, ceñido a la cintura por hebilla grande de plata figurando un águila de dos cabezas; sombrero de copa, con el indispensable galón; en cada uno de los bolsillos de la chaqueta-librea un pañuelo de seda, cuyas puntas colgaban como adorno; la característica cuarta en la mano, con puños y abrazadera de plata"<sup>7</sup>. La viva efigie del esclavo suntuario. Y literariamente hablando, pura epidermis, puro colorismo.

Sin embargo, Triay agrega una nota que le otorga al personaje una dimensión humanizadora. Escribe: "No siempre se retiraba José al llegar a la edad propecta. Si en sus verdes años pensó en el mañana con algún detenimiento, y abrió al ahorro las puertas de su bolsillo, se *coartó*, pidió papel, y se puso a trabajar por su cuenta. Descendió y subió a un tiempo mismo. Perdió la categoría, y ganó la personalidad. De calesero de casa propia, se hizo calesero de alquiler. Su traje sufrió una seria transformación: nada de galones, nada de bomba, nada de librea; poca plata, mal pergeño; pero, en cambio de esto, libertad, absoluta libertad para manejarse por sí mismo... Pobre y andrajoso; sufriendo los rigores del sol y la lluvia; viviendo a la intemperie, José era más feliz en su estado de libertad, que con el regalo y el lujo de la casa"<sup>8</sup>. Como se ve, había estigmatización en muchos de estos trabajos costumbristas pero casi nunca encono o virulencia. Y la superficialidad de los retratos se compensaba, a veces, con un gesto de simpatía.

Ya hemos indicado que en este género a veces se introduce la acción como un elemento accesorio. En las dos últimas muestras que hemos mencionado lo narrativo está totalmente ausente. Los bocetos de Gelabert, en cambio, pudieran tomarse por relatos rudimentarios. Por esas vías llegamos a nuestra cuentística del siglo XX. Dueño ya de un molde formal tradicional, el nuevo género se desarrolla, además, bajo la influencia superimpuesta de las corrientes extranjeras. La narrativa negrista acaba por adaptarse en lo básico a esas líneas evolutivas, pero atendiendo siempre a las propias y peculiares condiciones ambientales.

En Cuba aparecen dos tipos básicos de cuentos negros: 1) los que hunden sus raíces en la tradición folklórica, ya en los patakies, kutuguanos o mitos de

7. Triay, en Bueno (1985), p. 421.

8. *Ibidem*, id. pp. 422-423.

carácter religioso, ya en los relatos, consejas o fábulas de carácter profano que se transmiten oralmente; y 2) los que se empeñan en ofrecer una visión más o menos realista de algún aspecto determinado de la existencia de la "gente de color" en el país, o de la influencia del alma afrocubana en el comportamiento de criollos de todos los colores. En la primera categoría se destacan tres nombres a los que vamos en seguida a prestar atención: Rómulo Lachatañeré, Ramón Guirao y Lydia Cabrera. El número de los cultivadores del segundo tipo es altísimo. A ellos nos referiremos luego.

Antes, sin embargo, conviene hacer breve referencia a la cuantiosa tradición narrativa de carácter oral a que acabamos de aludir. La Cuba colonial, como el Africa, tuvo sus "griots" que de boca en boca y de generación en generación transportaban la sabiduría popular. Así lo atestigua 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 los 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 sazaban el relato, las historias de un repertorio inagotable."<sup>9</sup> Igualmente, la población blanca, en el campo y las ciudades, repetía por vía oral todo un corpus de narraciones tradicionales.

En ambas fuentes bebe Lydia Cabrera, quien en la Nota Final de *Por qué...* deja clara constancia de cómo influyó en ella esa corriente narrativa afrocubana de carácter oral: "Trasladados a otros medios, muchos de estos cuentos también encantaban la infancia de los pequeños blancos, los 'oyibó', los 'mundele' de la casa de vivienda, o los de la ciudad, los más aristocráticos por cierto, que los aprendían de labios de sus nodrizas negras; estas negras inolvidables para todo blanco bien nacido, por la devoción sin límites que profesaban a los amos, y que ejercieron sobre éstos así humildemente, en la sombra, una influencia imborrable."<sup>10</sup>

La mejor colección del género está contenida en la obra de Samuel Feijóo *El negro en la literatura folklórica cubana* (1980). Allí encontrará el lector todas sus variedades: reflejo fiel de las variadísimas actitudes de la población blanca y la "de color" ante el problema demográfico nacional. Allí el cuento discrimi-

9. Cabrera (1972), p. 230.

10. *Ibidem*, id.

nativo, francamente racista y denigrante, junto al del negro que prueba ser mas listo que el blanco que lo estigmatiza. Allí el cuento del "esclavo bruto" y el del "esclavo listo". Allí el relato festivo y el trágico. El de puro chiste sobre alguna situación cotidiana y la versión popular –pero muy en serio- de un mito religioso. Allí el interminable desfile de animales en animadas fábulas: jicoteas, venados, cangrejos, alacranes, gallos, gallinas, gavilanes, perros, gatos, camaleones, auras tiñosas, pitirres, cotuntos, tomeguines, bueyes, lechuzas, conejos, tigres, monos, camellos, osos, jutías, ratones, hormigas... Allí los juegos de las adivinanzas y de los ritmos verbales que hoy llamaríamos jitanjáforas. Allí los tradicionales chascarrillos de Francisco y Francisca. Allí el negro manso y el rebelde, la mujer fiel y la casquivana, los santos y los brujos, los dioses y los diablos. Allí un mundo de rica fantasía poética: árboles que se ríen con sus hojas, diablos que aprisionan a la lluvia en una tinaja, jicoteas que leen *La Habana Ilustrada* a orillas de un arroyo, guerras entre el sol y la luna, el día y la noche. Allí toda la gracia, la dignidad, la imaginación, la religiosidad y la picardía de nuestros negros.

El tránsito del cuento folklórico afrocubano al literario inspirado en él no se produce hasta 1936 cuando se publican en París, en traducción francesa, los *Contes Negres de Cuba* de Lydia Cabrera. Pero el primer esfuerzo por llevar a la imprenta en español una muestra de la nutrida mitología de los lucumíes cubanos se debe a Rómulo Lachatañeré, en su importantísimo libro *¡¡Oh, mio Yemayá!!*, que salió a la luz en Manzanillo en 1938. Se trata de un manojito de patakíes recogidos en la ciudad de La Habana. El autor explica en una nota prefatoria: "Recorriendo los lugares donde se celebran los ritos *santeros*, tuve la oportunidad de estrechar amistad con algunos profesionales del culto yoruba y adentrarme en (sus) pormenores y sentido folklóricos... Cultivé la amistad... de una joven dulce, buena y llena de un humano fervor por la religión de sus antepasados, la que hubo de contarme la mayor parte de estas versiones."<sup>11</sup>

Fernando Ortiz, en el prólogo de esa obra, se refiere a las dificultades que el autor se vio forzado a vencer para realizar su empeño. En primer lugar había que luchar contra el prejuicio que consideraba a la religión afrocubana y a la literatura a ella asociada, indigna de toda atención intelectual. "Así como los músicos compositores de habaneras solían negar el flujo negroide de su erótica dulcedumbre aun cuando lo llevasen en su propia sangre... a los literatos les

11. Lachatañeré (1938), p. XXIX.

parecía preferible seguir la romántica exaltación de los ya desaparecidos indios, mientras despreciaban a los negros convivientes y les parecía bajuno, social y hasta confesionalmente pecaminoso, ese descenso a las criptas de los misterios africanos para captar el contenido poético de sus liturgias y sus mitos."<sup>12</sup>

Pero había más: era preciso penetrar el secreto en que los creyentes negros envolvían sus creencias y hasta sus cultos, temerosos no sin razón de atraer hacia ellos todo género de desprecios, profanaciones y persecuciones. A la soberbia de la cultura predominante se agregaba así el explicable complejo de inferioridad de la cultura subyugada. Y no era fácil exorcizar esos demonios.

Agréguese a todo eso el carácter predominantemente oral de la tradición patakística en Africa primero y luego en Cuba. Los primeros mitos de la santería, transportados por los esclavos, llegaron a la Isla en lengua yoruba. Y allí sufrieron un proceso transculturativo paralelo al de la lengua. A diferencia de las oraciones que eran dirigidas a los dioses –quienes, desde luego, *comprendían* el idioma sagrado originario– los patakíes formaban parte del complejo adivinatorio y se relataban, con el propósito de ser entendidos, a creyentes que poco a poco habían ido perdiendo el conocimiento del yoruba. Lo más probable es que primero fueran vertidos oralmente al bozal y luego al español, para poder llegar a los oyentes. Esa traducción inicial se hacía por gentes que habían vivido separadas de sus raíces lingüísticas por décadas y décadas y sólo empleaban el yoruba dentro de marcos estrictamente litúrgicos. Es decir: por gentes sin previo dominio del vocabulario y la sintaxis de los idiomas en proceso de intercambio, y sin práctica en la conversión de expresiones negras rituales a otras blancas de análogo sentido. ¿Cuánto sufre el mito en este traslado inaugural? Es difícil decirlo, pues no quedan muestras de este primer paso. Posteriormente, a medida que el bozal se descriolliza y los negros van adoptando más y más el castellano el mito rueda de boca en boca en esta lengua, modificándose constantemente. Por fin, algunos santeros aprenden a escribir y surgen las "libretas" donde esos mitos son recogidos y parecen cobrar mayor estabilidad. Decimos que lo "parecen" porque el elemento oral nunca está ausente del todo. Nótese que en el caso de Rómulo Lachatañeré, su joven informante recibió los patakíes de labios de los sacerdotes y, a su vez, oralmente los transmitió al interesado coleccionista.

12. Ortiz, en Lachatañeré, op. cit., p. XIV.

El empeño por captar la tradición mitológica en toda su pureza se ve afectado por la necesidad de obtenerla mediante esa serie de *traducciones*. Estas dificultades de transición, a veces casi insuperables y muy propensas a los errores, se agravan por la actitud de los comunicantes, por lo general personas de muy limitado bagaje cultural y en ocasiones menos expertas en santería de lo que ellas se creen, pero siempre temerosas de revelar cosas sagradas, lo que las lleva a expresarse en forma entrecortada, confusa e incompleta, y hasta a caer en el disimulo, la deformación y la mentira deliberada. Ni siquiera las "libretas" resolvieron por completo el problema, pues muchos de los santeros que las elaboraron y copiaron carecían de adecuada instrucción básica, y la tradición oral se recogió en ellas de modo muy imperfecto. Por eso vale decir todavía que en vez de *sagradas escrituras* las reglas afrocubanas, incluyendo la lucumí, tienen *sagradas oratorias* que muchas veces ni los sacerdotes pueden descifrar perfectamente. Penetrar en esa selva lingüística y captarle su sentido dista mucho de ser tarea sencilla.

El próximo paso es aun más serio: el coleccionista—tras vencer los obstáculos mencionados— ha de traducir esa literatura oral, exótica y hasta críptica a una forma escrita del idioma español, sin traicionar la esencia del mensaje, ni de las modalidades prosódicas, ni de los acentos y entonaciones de la narración original. Aquí se tropieza, además, con el problema ortográfico y el lexicográfico, pues el vocabulario de estos patakíes tiene muy a menudo en el original una peculiar "elevación" y una "arcanidad", muy difíciles de transponer exactamente. Si, como se dice, "toda traducción es una traición", las posibilidades de traicionar la fidelidad del pensamiento y el sentimiento primarios de estos mitos, o sea, de "blanquear" lo afrocubano hasta deformarlo totalmente, son enormes.

Resulta, por eso, sorprendente que el autor de esta antología de mitos lucumíes, sin más guía que su sentido común y su amor a la verdad y la tradición, haya logrado darle a su obra tanta autenticidad, abriéndole el camino a todos los etnólogos y folkloristas posteriores. ¡¡*Oh, mío Yemayá!*! es un clásico cubano casi olvidado, que con gran dificultad puede ser localizado en unas pocas bibliotecas norteamericanas y que a toda voz demanda la reproducción.

Este libro se compone de 21 leyendas o patakíes, en forma de "cuentos" reconstruidos por Lachatañeré. Algunos alcanzan un nivel estético muy estimable, como sucede con el lírico relato sobre Oba y la conmovedora pérdida de su belleza. Otros, que tratan de la vida y milagros de los orichas mayores, sobre todo de Changó y Ochún, constituyen valiosísimas fuentes de información para el estudio de la mitología lucumí. El que relata, por ejemplo, los adulterios de Ochún con Ogún Arere (el titulado *Las Cotorras de Orúmbila*)

es una conseja que puede compararse con las referentes a Venus y Júpiter. Los personajes divinos de algunas otras de estas piezas traen a la memoria los del panteón greco-romano, tales como Marte, Vulcano, Hércules, etc. Si no entramos aquí en un estudio detallado de esos "cuentos mitológicos" es porque ya los hemos utilizado antes para el estudio sobre la naturaleza de los orichas.

El estilo de Lachatañeré es directo, sencillo, sin afeites, en un esfuerzo por ser fiel a sus fuentes orales. Quizás por eso mismo estos relatos impresionen tanto, al introducirnos derechamente y sin rodeos en el mundo maravilloso y mágico de la imaginación numinosa con que los afrocaribenos dan elemental respuesta a las grandes interrogaciones raigales de la Teología y la Filosofía populares... y universales.

En 1942 aparece la colección *Cuentos y Leyendas Negros de Cuba*, recogida y prologada por Ramón Guirao. Se trata de veinte narraciones por lo general muy breves que el autor seleccionó por considerarlas representativas "del mundo animista" de que forman parte. En realidad, Guirao hace mucho más que simplemente "recoger". Dada la naturaleza de sus fuentes, se ve obligado a re-elaborar, retocar y a veces hasta rehacer los materiales que toma de los labios del pueblo negro. Sólo unos pocos de estos relatos tienen carácter religioso, refiriéndose a algunos detalles de la existencia de los orichas. La conexión del resto con el corpus de patakies es mínimo. El propio autor en su prólogo explica el origen de esas consejas. Su testimonio confirma el de Lydia Cabrera a este respecto. Según señalamos más arriba, en su *Africa ancestral*, como grata compensación de las fatigosas jornadas de trabajo, los negros se reunían bajo las estrellas para escuchar cuentos, fábulas y leyendas de los narradores. En Cuba esta tradición africana continuó, ya en las ciudades, ya en los campos, ya en los bateyes de los ingenios. Y, ocasionalmente, saltando las barreras clasistas, los esclavos "en la intimidad de las casas de vivienda, 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 originarios africanos."<sup>13</sup>

El libro de Guirao presenta amplia variedad temática. A veces se trata de una anécdota cargada de intención moral sobre el ambiguo valor de la lengua

13. Guirao, s/a, p. 6. Es curioso señalar que los poemas épicos recitados por los *griots* o "trovadores" del continente negro, no prendieron en el nuevo medio americano, donde sus héroes no podían rendir la función que desempeñaban en su ambiente original.

humana, cuyos méritos e indignidades destaca Orula, el dios de la sabiduría y de los oráculos, ante el gran Obatalá. Otras veces es la leyenda del diluvio universal provocado por Ikú, la Muerte, para acabar con todos los "viejos cañengos" del mundo. En ocasiones estamos ante simples cuentos de entretenimiento, en los que participan masivamente los animales: el tigre, el venado, el mono, el perro, el gato, el conejo, el chivo, la jicotea, el carey, el caimán, el sapo, el cangrejo, la lechuza, el cotunto, el pitirre... y, una que otra vez, los entes fantásticos de la mitología afrocubana, como el güije y el jigüe. Uno de estos cuentos es la versión cubana del tema tradicional que en Norteamérica llaman del "tar baby", del animal que se cree más astuto que ningún otro pero que al fin es atrapado por su enemigo, quedando sujeto a una sustancia pegajosa. Y no falta otro, también muy conocido, en que se establece una competencia entre un animal veloz, en este caso el venado, y otro muy lento, en esta ocasión la jicotea, y donde éste, valiéndose de sus mañas, derrota a aquél.

Debemos hacer especial mención del cuento de origen gangá titulado *Siquillángama*, porque en él Guirao acompaña el texto con una serie de trozos musicales y de su letra correspondiente. El primero, cantado al empezar y luego repetido varias veces, reza:

Curuguango, guango,  
Curuguango, guango,  
Curuguá.  
Tere-mi àguaní curu.

Lo que quiere decir: "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 del pilón; 4) Canto del gibe; y 5) otra vez Siquillángama en el río. En el apéndice que acompaña al libro encontramos una nota aclaratoria sobre este relato en particular: "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 al 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, poco 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. Podría decirse que los cuentos, entre los africanos son por lo común una suerte de pretexto para las "rendez-vous" sociales..."<sup>14</sup>.

Es, en verdad, lamentable que los etnólogos y coleccionistas de folklore no hayan recogido más muestras de este tipo mixto de función casi teatral, en que se funden dramáticamente los géneros (literatura, música, danza) y donde se manifiesta una vez más el hondo carácter participatorio de las ceremonias, ritos y hasta simples reuniones de los pueblos provenientes de África. De todos modos, 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.

En este terreno, la obra más importante –tanto por su riqueza cuanto por su calidad literaria– es la de Lydia Cabrera. A partir de 1936 publica ella varias colecciones de cuentos. Además de la inicial ya citada, que ha visto varias ediciones, otras tres: *Por Qué... Cuentos Negros de Cuba*, en 1948; *Ayapá: Cuentos de Jicotea*, en 1971; y *Cuentos para adultos niños y retrasados mentales*, en 1983. Un total de 110 narraciones, de las cuales todas las de los tres primeros volúmenes y un número limitado en el último tienen tema negro. A ese acervo pueden agregarse algunas del mismo carácter, aparecidas en revistas y antologías, así como unas pocas que la autora conservaba inéditas en sus archivos.

A veces los cuentos de Cabrera no son sino versiones levemente retocadas de patakíes o kutugungos (mitos lucumíes o congos) que extrae de la tradición oral. Un ejemplo: *El Algodón Ciega a los Pájaros*, que aparece en *Por Qué...* y que el lector recordará haber encontrado en el acápite dedicado a la mitología lucumí en el tercer tomo de esta obra. Otros constituyen versiones muy modificadas de esas leyendas, a veces con la fusión de dos o más de ellas en un solo cuerpo, como sucede con *El Cangrejo no Tiene Cabeza*, también recogido en *Por Qué...* Hay buena provisión de narraciones basadas en cuentos folklóricos procedentes de África, que son re-elaborados sustancialmente por la autora para obligarlos a rendir los efectos que ésta se propone. De este tipo es *El Ladrón del Boniatal*, recogido en *Ayapá: Cuentos de Jicotea*: otra expresión cubana del tema del "tar baby".

14. Guirao, op. cit. pp. 125-26.

Además hay relatos no siempre de contenido estrictamente religioso, aunque preñados de elementos míticos, que recogía de labios de sus informantes, como por ejemplo, de los de José de Calazán Herrera, el imaginativo *Bangoché*. Ahora bien, un número considerable ellos son producto de la fecunda y libérrima imaginación de Lydia Cabrera quien inventa el tema original, pero lo vierte en los moldes típicos de la narrativa afrocubana. Expertísima manipuladora de fantasías, la autora logra dotar a sus narraciones de tanta apariencia de autenticidad que en más de una ocasión ha confundido a los expertos, como le sucedió a Don Fernando Ortiz con varios de los primeros *Cuentos Negros de Cuba*, donde creyó ver liebre allí donde no había sino puro gato cabrerístico. Generalmente, Lydia entrevera sus creaciones originales con fragmentos narrativos obtenidos ya del folklore afrocubano, ya del hispanocubano, ya del universal (o de todos a la vez), como puede verse en *Bregantino*, *Bregantín* o en *Taita Hicotea y Taita Tigre*.

Desde luego, las técnicas empleadas en cada caso son muy distintas. Cuando el propósito es sobre todo conservar el patakí, la labor es básicamente reparadora. Estos mitos llegan muchas veces al folklorista en forma esquemática y hasta fragmentaria, a más de estar vertidos en un lenguaje incorrecto, en ocasiones casi ininteligible. La autora, después de penetrar en su médula, les limpia y pule la lengua, completa su estructura, dota de sustancia a sus personajes, aclara su argumento y, de ese modo, restaura su sentido. A veces, dejándose arrastrar por el encanto de estos mitos, Cabrera va un poco más allá de la simple tarea restauradora, adicionando detalles, amplificando la trama o las descripciones y hasta introduciendo adornos complementarios, pero conservando siempre los elementos básicos extraídos de la tradición oral. Es interesante señalar, a este respecto, la diferencia entre los patakíes ofrecidos como cuentos y los que la antropóloga incorpora en sus textos científicos. En estos últimos la manipulación es mínima y se limita a lo puramente lingüístico. En los otros la autora se permite mucha más libertad no sólo en el manejo del lenguaje sino también en la re-elaboración del tema básico y de los secundarios, así como de los personajes, del ambiente, etc.

Mayor holgura y desembarazo caracteriza, por supuesto, el manejo de los cuentos folklóricos, donde la recreación se impone a la simple recopilación. En *El Ladrón del Boniatal* Cabrera toma del folklore afrocubano sólo dos elementos esquemáticos: la figura maléfica de Jicotea y el tema del ladrón capturado por un muñeco que ha sido revestido con una sustancia pegajosa. La autora los enlaza con otros aportados por su fantasía y produce con ellos un relato antológico, donde con enorme economía se logra uno de los retratos más

impresionantes de la maldad del hombre en toda la literatura cubana. Si casi todo en ese cuento procede no de las fuentes folklóricas, sino de la imaginación creadora de Cabrera, debe recordarse que esta imaginación funciona bajo el signo de la más típica afrocubanía: la que nuestra autora ha absorbido en el empático estudio de sus fundamentos mágico-religiosos. El antropomorfismo se emplea ahí con tanta efectividad, que cuando, al final, el estanciero confundido por las perversas mañas de Jicotea ejecuta al Inocente, el lector ha olvidado que la fábula se refiere a animales y se estremece, indignado, ante esa crueldad y esa vileza refinadas que solamente puede engendrar el hombre.

Para el estudio de aquellos cuentos que la autora debe a sus informantes conviene examinar sus libretas de trabajo etnográfico. En la primera de ellas, con fecha de 1930, encontramos la fuente de *Cundió brujería mala*, que publicó en *Por qué...* dieciocho años después. Se trata de un relato que le hace José de Calazán Herrera (Bangoché) y que ella recoge en forma esquemática. Todos los elementos básicos del futuro cuento están ahí. Hasta los nombres de los personajes. El interés del Diablo (Indiamba) por la mujer del leñador Bracundé. El "trabajo" para alejar al marido, enviándolo a la cárcel. La defensa que de la mujer (Diansola) hace su perro fiel, Bagaribundi. El rapto brutal. La venganza del traicionado. Y el sorprendente final. Bangoché termina así, en la nota del cuaderno: "El hombre... lo cortó en pedazos (al Diablo), lo metió en un saco, y fue regándolo por el mundo y así se regó la brujería (de cada trozo de carne salía un brujo)." Cabrera ofrece esta versión en *Por qué...*: "Bracundé guardó cuidadosamente los trozos sangrantes en el mismo saco en que el diablo había encerrado a Diansola. Temiendo que aquellos miembros volvieran a unirse si se enterraban e Indiamba resucitara, Bracundé y Diansola recorrieron el mundo arrojando cada pedazo en un país distinto. Mas sin saber, iban regando la brujería mala por todas partes, pues allí donde caía un trozo, un ripio de la carne del congo kicongo-unlé-bantuá, de aquel brujo, congo malo del Congo Real —que era el Diablo— otro brujo malvado crecía. Y 'Uemba' crecía, cundía por el mundo."<sup>15</sup>

Mucha mayor elaboración encontramos en *El yuelo de Jicotea*, recogido en *Ayapá* (pp. 65-75). Lo que ofreció Bangoché se resume así en la libreta: "San Pedro dio una comida en el cielo para las aves. Jicotea quiso ir... Llévame Comae Tiñosa. -¡Hun! Yo te conozco. Insistente. -Bueno, si te portas mal, bajas

15. Cabrera (1972), pp. 33-34.

sola. ¡Tun, tun! -La tiñosa... ¿Jicotea también? La mesa puesta para todos. Al verlo la tiñosa se lo come todo. -Bájame, dice Jicotea. Monta... Por el camino ya cerca de la tierra: -Comadre me viene una pestecita del Norte y Sur. (Varias veces.) -Oye, Jicotea, no vuelvas a decirlo. -¡Mira, tiñosa, tienes peste en la cabeza!... La tiñosa lo tira... -¡Quítate, peñasco, que te aplasto! Viene una hormiga médico. -Cúrame, te pagaré bien... Ya está curada... -Me siento unos tolondrones. Las cicatrices. -Pues no te pago."

Compárese esta versión estrictamente esquemática con lo que aparece en *Ayapá* y podrá verse el enriquecimiento extraordinario que le otorga la imaginación de Cabrera. Jicotea sueña con volar, con subir al cielo para asistir a la fiesta de las aves, que preside San Pedro-Sarabanda. La autora describe los pájaros que participan, incluyendo al feísimo Kreketé. Detalla el diálogo entre Jicotea y Mayimbe (el aura tiñosa), que termina con la decisión de ésta de prestarle sus alas al otro (aquí Jicotea es macho) para hacer juntos el gran viaje. Y describe poéticamente el vuelo: "Cual lo había soñado tantas veces, rozó las nubes espesas de merengue que dejó Mayimbe a barlovento; vio a Tangu, carrilludo, sus pelos, cejas y pestañas de oro ardiendo, muy redondo y orondo en el medio del cielo, candelera que cegaba y abrasaba inmensamente. Y de cerca, en la región más silenciosa del espacio, donde vagan los muertos sin memoria, a Ngonde, helada y verde. Birló a vuela mano las flores de luz más sorprendentes, y dejando muy atrás los prados de estrellas, cubierto de un polvillo resplandeciente, en el etéreo palacio de Sambí, Jicotea bailó y se regaló."<sup>16</sup>

Luego sigue el retorno. "La tierra estaba aun lejos, lejísimos; a medio dormir, aparecía como sumida en hondo cielo, la cara velada por brumales que un sol naciente y pálido doraba débilmente a trechos."<sup>17</sup> Y Cabrera ofrece una versión detallada de la conversación que al volver mantienen en el aire Mayimbe y Jicotea, donde éste acusa a la otra de ser apestosa. Y por indiscreto se gana el castigo de ser lanzado al abismo, estrellándose contra un peñasco, adquiriendo así las cicatrices o tolondrones que caracterizan a su carapacho, pese a los empeños que puso Hormiga en curarlo. Con la negativa de pagarle a su caritativo médico sus honorarios termina en *Ayapá* lo que la autora toma de Bangoché. Pero ella agrega un apéndice sobre la jugarreta que por sugerencia de Jicotea le hace el Mulo Masango a Mayimbe, que culmina con la muerte del

16. Cabrera (1971), p. 70.

17. Ibidem, id. p. 72.

Aura Tiñosa y su decisión, transmitida en su agonía a todos los miembros de su especie, de comerse los cadáveres comenzando siempre por los ojos. Como puede apreciarse, lo que era un simple esbozo en el cuaderno de trabajo se convierte en un relato sustancioso y complejísimo en el libro de cuentos. La esquemática nota etnográfica ha devenido arte.

Dada la naturaleza de este libro no podemos extendernos en el análisis de la utilización que hizo Lydia Cabrera de sus libretas de campo en su obra narrativa. Digamos tan sólo que muchas veces iba a ellas en busca de detalles que introducía en obras de muy distinta procedencia. Así en *Bregantino Bregantín*, el primero de los *Cuentos Negros*, encontramos varios elementos que la autora copia de las notas que hizo el 6 de junio de 1930 sobre una visita a su apreciadísima informante Calixta Morales, la sin par Oddedei. Al describir el altar que se preparaba para la fiesta de esa noche, Lydia anota: "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. Toda la casa llena de negros y negras... Empezaron a tocar en cajones... La habitación pequeña olía a guayaba..." En uno de los numerosos episodios de que se compone *Bregantino Bregantín* Sanune se detiene en medio de la selva. "Dos negros arrogantes, bellísimos se le aparecieron: uno cargaba una carabina... El otro, armado de arco y flecha... Sanune tocó la tierra y la besó en la yema de sus dedos; postrada a los pies de aquellos hombres, perdió el conocimiento... Cuando abrió los ojos, estaba en una habitación rodeada de noche; olía espesamente a fronda caliente y fruto de guayaba —como si muchos negros se hubiesen reunido allí momentos antes— frente a un altar, que eran dos ramas de álamo frescas, recién cortadas, apoyadas en la pared y dos pieles de gato montés. En el suelo, varias soperas cubiertas, una herradura de caballo, dos grandes cazuelas de arroz, frijoles y rosas de maíz..."<sup>18</sup>. No cabe la menor duda: el cuarto en que despierta Sanune es el cuarto de Calixta que Lydia describió en sus notas. En busca de lo que Henry James llamaba solidez de especificación, la cuentista del realismo mágico apela a las ricas experiencias personales de la etnóloga. Y utiliza —en nuevo contexto—

18. Cabrera (1972a), p. 22.

hasta el recuerdo de las sensaciones que la agitaban en el instante mismo de la observación científica: "Oía... a fruto de guayaba..."

Como puede suponerse, en los relatos de tema propio la libertad de la narradora es total, absoluta. Véase, por ejemplo, lo que hace en *El limo del Almendares*, que tanto le gustaba a Teresa de la Parra. Se trata de una historia de amores contrariados que culmina con la desaparición de la mulata Soyán Dekín en las aguas del río habanero. Comienza en dimensión realista: presentando los personajes, haciendo aflorar sus pasiones en un baile de Cabildo. Pero pronto se cuela lo numinoso: el *bilongo* del pretendiente desdeñado y el "cerco mágico" que aísla a muchacha "en un mundo impenetrable de vidrio". El agua donde lava la ropa se torna "grande, profunda y secreta". Y lo que sigue es pura magia. "La piedra avanzó por sí sola, llevándose cautiva a Soyán Dekín, que se halló en mitad de un río anchuroso, turbio, y empezó a hundirse lentamente." A partir de entonces, desde el fondo, una mulata bellísima "al moverse dilata el corazón del agua". Y su inmensa cabellera se convierte en el limo del Almendares. Toda la naturaleza adquiere vida y voluntad propias. Y el ser humano se disuelve en esa naturaleza supra-natural. La autora ha tomado un incidente de la existencia cotidiana y le ha cambiado la atmósfera, trasladándolo al mundo mítico religioso característico de los negros viejos de su país. La realidad ha sido milagrosamente afrocaribana.

En otras ocasiones se trata de una recomposición de materiales que no proceden de ninguna fuente exclusiva sino de una pluralidad de ellas. La narradora agrega, además, no poco de lo particular y propio. Así teje ella *Taita Hicotea* y *Taita Tigre*. El cuento se abre con referencias cosmogónicas y antropogónicas y, más específicamente, con la aparición del primer negro. Se crea de ese modo un ambiente: se mitologiza la narración. Sigue luego un cuentecillo tradicional africano, el de la Liebre y la Luna, muy ceñido al modelo original, como puede comprobarse consultando, por ejemplo, la versión que nos ofrece Susan Feldman en *African Myths and Tales*<sup>19</sup>. En seguida, en forma muy breve, se retorna a lo mitológico: esta vez con la creación del primer blanco. Comienzan entonces las aventuras de Hicotea y Venado, seres extraídos de la tradición folklórica afrocaribana, simbolizando uno la astucia, el otro la ligereza corporal: "cerebro" y "patas".

19. Feldman (1975), p. 106.

El episodio inicial de esas aventuras es puro invento de Cabrera: se refiere a las relaciones de Hicotea y Venado con Anikosia, la espantosa hija del Rey. Como bien ha señalado Rosa Valdés Cruz, la maldad de Hicotea, que ahí se pone en evidencia, "prefigura la traición que hará más tarde a su amigo"<sup>20</sup>. La huida de los dos animales ante la furia de Masawé, padre de Anikosia, permite una vuelta de lo mitológico: el Rey enciende con su yesca los volcanes para que vomiten fuego sobre los asesinos. Salvados por la magia del océano, éstos fueron a parar –"por el año 1845"– a una isla (que no puede ser otra que Cuba), dotada de un "cielo nuevo que era como una caricia". Allí –suelta ya del todo la imaginación de la autora– Hicotea y Venado se hacen hacendados y durante años disfrutan de la riqueza de esa tierra incomparable. Hasta que a Hicotea le pica el bicho malo de la envidia, de la ambición y de la avaricia: quiere poseer por entero lo que le toca compartir con su amigo, quiere ser dueño de todo y no a medias.

En ese momento de revueltas pasiones retornan las referencias a lo numinoso, ya no por el camino de la mitología sino por el de la magia: y salen a relucir Burukú (el demonio que produce convulsiones y mata con la viruela) y los Chicherekús, muñecos de palo o niños fallecidos al nacer, que atormentan a los vivos. Después que se impone la malicia infernal de Hicotea y Venado muere víctima de las llamas, lo mágico pervive en ese instrumento musical que el vencedor construye con los cuernos del vencido y que milagrosamente hace bailar a cuantos lo oyen. La maldad de Hicotea crece de punto y, por fin, se enfrenta al Tigre del título en dos episodios. En el primero el Tigre acaba por capturar a Hicotea con la ayuda del Conejo. En el segundo Hicotea se burla de sus carceleros y regresa al mundo para seguir haciendo el mal. "Cada una de estas partes –dice Rosa Valdés Cruz– está lo suficientemente elaborada como para constituir un cuento por sí misma, pero se consigue la unidad gracias a la presencia de un mismo personaje central y a la intervención de un narrador omnisciente, que cuenta en tercera persona y puede ir encadenando los hechos"<sup>21</sup>.

Pese a sus diferencias, un elemento asimila y une a todos estos cuentos: el empeño por reproducir el ambiente mental y psicosocial de la tradición negra de Cuba. Los patakíes lo reflejan por sí mismos. Pero en los otros relatos

20. Valdés Cruz (1974), p. 75.

21. Valdés Cruz (1974), p. 75

Cabrera tiene que recrearlo. Y lo logra a cabalidad. Dotada de una capacidad extraordinaria para identificarse –casi fundirse– con sus informantes, la autora de los *Cuentos Negros* reproduce con exactitud pasmosa la cosmovisión de los descendientes de los esclavos africanos, no sólo en los detalles externos sino en lo más hondo de su espíritu. Elementos básicos de esta concepción del mundo –ya lo señalamos nosotros en los capítulos que dedicamos a las reglas afrocubanas– son el animismo, el fetichismo, la magia. Y esa es la realidad espiritual que priva en estos relatos. Hoy esta orientación literaria tiene un título: *realismo mágico*. Lydia Cabrera fue la precursora de esa escuela y, a la vez, uno de sus representantes más felices.

El primero en verlo fue Alejo Carpentier, quien en un artículo publicado en la revista *Carteles* a raíz de la aparición de *Contes Negres* en París (1936), expresa: "Nada se parece menos a los cuentos de hadas que los relatos de Lydia Cabrera. Sus animales filósofos o pícaros son tan 'humanos' como los de Kipling. Conviven con el hombre en pie de igualdad, mostrándose tan criollos –criollismo de esencias– como el compañero bípido... Y sobre todos ellos se ciernen las miradas protectoras o vengativas de los dioses católicos y de las divinidades y orichas del panteón afrocubano... Sus personajes mitológicos son tan verosímiles como los héroes de Zola, y sus aventuras parecen bañadas en una atmósfera misteriosa y grave"<sup>22</sup>. Sin usar los marbetes retóricos de hoy día, Carpentier se estaba refiriendo con esas palabras penetrantes al quilate rey de la obra cabreriana: al predominio en ella de la realidad de lo irreal, la sustantividad de lo mítico, la materialidad de lo imaginario... o sea, lo que andando el tiempo ha sido bautizado como realismo mágico.

Lydia Cabrera escribe sus primeros cuentos bajo el influjo del superrealismo y demás corrientes intelectuales predominantes en París durante los años de su formación: antipositivismo, antirracionalismo, freudismo, africanismo. Y a ellas, en lo esencial, ha permanecido temática y estilísticamente fiel hasta el presente. Hilda Perera ha explicado muy bien la causa de esa constancia. "El afán superrealista de hallar un plano de la realidad en que converjan lo tangible y el sueño, la fantasía alucinada y lo real, descubrió a los escritores, y entre ellos a los hispanoamericanos residentes en París en la década del treinta

22. Carpentier, "Cuentos Negros de Lydia Cabrera", *Carteles*, año de 1936. Hemos consultado un recorte generosamente prestado por Lydia Cabrera, en el cual falta la fecha exacta en que apareció ese artículo en la revista.

(Miguel Angel Asturias, Lydia Cabrera, Alejo Carpentier), las posibilidades de utilizar en sus obras el peculiar enfoque de la realidad de los indios y los negros cuya cultura primitiva se conservaba en América. Había, sin embargo, entre ellos y el superrealismo, una importante distinción explícitamente expresada por Asturias. La concepción mágico-mítica de la realidad en negros e indios emanaba de una tradición viva. El suyo era un modo precientífico de interpretar el mundo. Lo que para los europeos representaba regreso y negación de una etapa cultural, para indios y negros era un camino nunca desandado. El realismo mágico que se engendraría en su tradición había de resultar mucho más existencial y vitalista que el superrealismo francés<sup>23</sup> Mientras los superrealistas franceses para inspirarse tenían que apenar al ocultismo y a la astrología, Lydia Cabrera hacía superrealismo retratando la cultura afrocubana, que como bien dice Perera, es en esencia "inocentemente superrealista"<sup>24</sup>.

Los procedimientos empleados por Cabrera para producir el ambiente "numinoso" en sus cuentos negros son muy numerosos. En primerísimo lugar está el uso de la metáfora, ese milagro del lenguaje que con tanta facilidad convierte una cosa en otra y lo que es en lo que no es y viceversa. La metáfora ayuda a crear el misterio, a producir una realidad irreal, de pura magia, dándole de paso a la narración una intensa vibración poética. Mitologizar es en cierto modo metaforizar. Cuando en *Taita Hicotea* y *Taita Tigre* los mares desbordan de los caracoles y el mosquito pone en movimiento una cordillera hundiendo su dardo en la nalga de la montaña, los dos fenómenos se integran en unidad indestructible. De ese modo se produce una realidad de sortilegio donde la Luna baja rodando por las lomas, nuevas cabezas retoñan en los hombros descabezados de Anikosia, se inflama la estopa de la materia pensante, de los labios muertos de la mujer monstruosa brota un enjambre de mariposas oscuras, las guanábanas hinchidas y blandas devienen senos de mujeres grávidas y en los mangos se bebe, tibio y derretido, el sol. Por estos relatos gira una interminable ronda de analogías inesperadas: en ellos el toro joven es "como una montaña en marcha"; Arere Marekén aparece con "un oleaje de enaguas y volantes como camelias dobles"; los guijarros del río Almendares brillan como cuentas azules "desprendidas de un collar de Yemayá"; la mañana se abre "como un abanico"; la voz de la luna vive en el fondo de los pozos "y se extiende por el silencio

23. Perera (1971), p. 103.

24. Perera (1971), p. 100.

como una culebra de tiniebla"... mientras la noche "torva, maléfica", sube de una hirviente laguna negra. "Una noche de fango y de sangre."

En algunos de estos cuentos lo metafórico y lo numinoso apenas pueden separarse en el lenguaje y en la acción. En ese aquelarre literario que se titula *La Jicotea Endemoniada*, "la tierra y su noche bebieron aguardiente de caña" y toda la realidad se emborrachó, deviniendo irracional, absurda. En lo pictórico el relato se convierte en un cuadro de Jerónimo Bosch. Hay baldes asustados, damasanas danzantes, majáes con cuatro cabezas, bejucos que cantan con voz de totí, perros que lamen los luceros, maíces que pelean con guadañas; el Anima Sola en su Caballo Esqueleto; un fantasma de faz lívida, dueño del fulgor de un candil; Ndokis encaramados en los tejados pidiéndoles a las madres la sangre de sus hijos; una dentadura postiza devorándole la nalga a su dueño; esqueletos que se parten en las cañas bravas; viejas chochas vestidas de novia; asquerosos fetos verdes escalando muros y... (¿cómo hubiera pintado eso Bosch?)... "con risas, aullidos, dientes, alas y palabras rotas iba borracho el viento oscuro"... Orgía de la noche revuelta: noche de caídas, de abismos, de duelos, de muertos extraviados... El palmar sube a los cielos con una imploración en las pencas frotantes. Se alza una voz contra el Espíritu Malo, la voz de Chakumbe, ahuyentando "la chusma revuelta y desatada del otro mundo" que retorna a las cazuelas y calderos de los brujos. Llega el amanecer de Dios. Y el día entra en el mundo con nuevas imágenes transparentes: "...Los Angeles del despertar repicaron alegremente las campanas de la iglesia..." Y luego se despidieron volando sobre el valle: "diáfanos en los ecos de plata conmovida..." Y el cuento sigue después, en noche y día entrecruzados, porque el Diablo, escondido en una ambarina, se entró en Jicotea cuando ésta aspiró la flor... Y...¿para qué seguir? Búsquese el final del relato en las páginas de *Ayapá: Cuentos de Jicotea*. Y se verá cómo metáfora y mito, letra y magia se funden en una síntesis temblorosa de religión y de poesía.

No es el tropo el único elemento lingüístico que emplea Cabrera para lograr el ambiente numinoso en sus narraciones. Usa también el antropomorfismo, tan característico de la narrativa sagrada y profana de Africa. ¿Cuántos tigres, leones, leopardos, elefantes, perros, gatos, chivos, conejos, loros, kreketés, totíes, tiñosas, sinsontes, hormigas, pulgas, jicoteas, lombrices, gallos, gallinas, cucarachas, culebras y otros animales del más diverso tipo deambulan por estas páginas fabulosas con cuerpo y, a veces, hasta con alma de "cristianos", o sea con ambivalencia evidente de realidad y mito?

También es fuente de estas ambigüedades la manipulación de lo onírico. Por esas vías se penetra en los estratos más escondidos de la psique de los

personajes, allí donde sus almas se estremecen ante lo insondable. Recuérdese el caso de Omoloyú, la reina estéril, siempre temerosa de perder las tres muchachas que hacía pasar por sus hijas: "Aquella noche el cielo se abatió sobre Omoloyú; se hizo tierra un instante sobre su cuerpo. Pero nada pesaba sobre su cuerpo, ni su cuerpo pesaba. Inmóvil, descendió ingrávida a una hondura infinita. Yacía en el fondo de un abismo encerrada en una oscuridad perfecta y comenzó a ver dentro de sus ojos; una lucecita opaca la guió al sitio en que reside la vida, y allí contempló su corazón, que era una araña velluda atravesada por una espina." Cuando despierta Omoloyú, para aclarar el confuso mensaje procedente del cielo, interroga a su talismán...

Otras técnicas son más sencillas y directas. En primer lugar: la interpolación de elementos típicos de las reglas afrocubanas: oraciones e invocaciones en lengua yoruba, conga o abakuá; historias de los orichas o de demonios como Okuri Bororó (el enano del arroyo con ojo triangular) o Nchariri (ladrón de doncellas); descripción de actividades mágicas; etc. En segundo lugar: la amplificación, la desorbitación hiperbólica que traspasa los lindes de lo absurdo: el Toro real de *Bregantino Bregantín* acaba con todos los hombres y convierte el reino entero en un harém, estableciendo una especie de superpoligamia. Y en tercer lugar: el uso constante de una prosa rítmica, de rica sonoridad, que a ratos se consigue con la repetición obsesiva de estribillos y a ratos proviene de las aliteraciones y cadencias poéticas que emplea.

Obviamente ese empeño por darle carácter mágico-religioso a estas narraciones conlleva una afirmación del tono y sabor afrocubanos de las mismas, puesto que—como sabemos—lo numinoso pasa por el eje mismo de la existencia del negro y lo permea en todas sus expresiones vitales. Para acentuar su costado *afro*, en estos cuentos los personajes tienen nombres como Soyán Dekín, Nogubá, Bracundé, Sanune, Arere Marekén, etc. A ratos se usa el bozal típico de "la gente de color" en los tiempos esclavistas tanto en los diálogos como en los numerosos refranes que se emplean. Y hay veces que para afrocubanizar le basta a Cabrera con dejar hablar a sus personajes negros en su español peculiar, con sus frecuentes perífrasis y formas indirectas. Así, por ejemplo, en vez de decir que el enfermo está grave, el negro de Cabrera dirá: "Mango, mango ta maúro." Y en lugar de decir: puede morir mañana, dirá: "Mañana son día cobbata", (donde la "corbata" alude al pañuelo con que se sujeta la quijada de un cadáver). Por fin, también tiende a afrocubanizar el uso constante del humor, expresión de la vital alegría que es tan patente en el carácter de los africanos y de los negros de Cuba. Aun en los cuentos más tétricos, la nota humorística siempre está presente, como sucede con el aquelárrico *La Jicotea Endemonia-*

da, donde el Diablo hace acto de presencia en la primera línea y en la segunda se oye la voz del gallo que chillaba: "Aquiquiriquí, arroz con ají, me pica la lengua... lo quiero decir."

La obra científica de Lydia Cabrera tiene como objeto central de estudio los productos vivos de la transculturación afro-cubana, particularmente en el campo religioso. Su obra narrativa es una expresión personalísima de ese proceso sincrético. Bien lo ha demostrado Hilda Perera: hay sincretismo tanto en el fondo de sus cuentos, como en sus personajes, en sus temas, en su estilo, en su estructura narrativa. Como veremos en seguida, cuando se puso de moda la poesía generalmente llamada "afrocubana", se produjo en Cuba, junto a obras de muy alta calidad, muchas otras superficiales, de banal y epidérmico carnavalesco. Pero en Lydia Cabrera lo afrocubano no es una moda, sino un *modo*, una manera sistemática de ver el mundo, pacientemente aprendida, totalmente asimilada y sabiamente trabajada como sustancia estética. En sus cuentos habla el alma sincrética del negro cubano por boca de una autora blanca que por empatía ha asimilado su espíritu. De ahí el carácter hondamente cubano de esta producción narrativa. En ella vibra con plena autenticidad el alma del negro criollo. En ella se nos entrega en toda su riqueza y complejidad —eso es muy cierto— tan sólo un polo de la cultura nacional. Pero aunque aparentemente parcial, ésta es obra de total cubanía, porque hoy se sabe, sin lugar a dudas, que sin ese polo afrocubano, tantas veces preterido y despreciado, (pero que Lydia Cabrera nos entrega en su más prístina esencia), Cuba dejaría de ser Cuba.

Según indicamos al comienzo de este acápite, junto al cuento inspirado en la tradición folklórica de origen africano, en Cuba se cultivan también tanto el que procura retratar con trazos realistas la vida del negro, como el que simbólicamente se refiere a las tensiones raciales típicas de la sociedad criolla. De este último tipo es *La muñeca negra* que José Martí incluyó en las inmortales páginas de *La Edad de Oro*. No hay en esa pieza antológica referencia específica a la cuestión étnica. Priva en ella, más bien, desde el punto de vista ideológico, ese radical democratismo martiano que prefería el arroyo de la sierra al mar inmenso y que echaba su suerte con los pobres de la tierra. Sin embargo, cuando la niña le dice a su muñeca que la quiere porque los demás la desprecian y Martí otorga a la amadísima figurilla el color del grupo social más discriminado y preterido en la sociedad cubana, el carácter alegórico de la narración se pone inmediatamente en evidencia.

Por otra parte, no faltan entre los cuentos cubanos aquellos que parecen tener como único propósito el relatar una aventura real, pero que por su tono y estructura

cobran también dimensión simbólica. Un ejemplo: *La agonía de "La Garza"* de Jesús Castellanos. Su argumento se refiere al desastre que sufren los miembros de una familia negra al transportar al puerto de Cárdenas el carbón vegetal que habían fabricado en un cayo adyacente a la costa norte de la Isla. "La Garza", la vieja balandra que hacía el viaje, es abatida por los vientos y las olas. Zozobra. Todos los pasajeros, menos uno llamado Pío, son devorados por feroces tiburones. La propia fuerza del suceso, aislado por la atención del autor y concentrado en la forma resumida del cuento, permite considerarlo como una referencia simbólica a la situación del negro cubano, que por la época en que se escribió *La Garza* (en la primera década de la República) sufría, en verdadera agonía, un vendaval de persecuciones, que iban a conducir a la Guerra Racial de 1912.

Los cuentos de pleno carácter realista pueden abordar el tema negro ya como motivo central de su trama, ya como simple alusión circunstancial de la misma. La población de origen africano juega un papel tan importante en la sociedad cubana que para los escritores de ficción resulta prácticamente imposible desconocerla en su obra, aun cuando no se propongan referirse especialmente a ella. Tómese la producción de cualquier cuentista cubano de importancia, en particular la de aquellos que escriben sobre las clases populares, y se comprobará que sin hacer del tema negro el eje de sus relatos, constantemente hacen aparecer en ellos a personajes de esa raza. Cuando Luis Felipe Rodríguez, para citar un caso, quiere hacer resaltar el odioso dominio extranjero sobre la tierra cubana en su antológico cuento *La guardarraya*, lo hace refiriéndose a la celebración de la Navidad en una colonia cañera de la Cubanacán Sugar Company, donde la legalidad o ilegalidad del acto es decidida no por las autoridades cubanas sino por el administrador norteamericano Mr. Norton. El tema tiene carácter estrictamente nacionalista. Pero resulta inevitable que la mayor parte de los personajes sean negros y mulatos (tanto criollos como jamaquinos y haitianos), pues ellos eran quienes en esas fincas mayormente trabajaban como cortadores y alzadores de caña.

Lo mismo sucede, para aportar otra muestra, en *Los chinos* de Alfonso Hernández Catá, el autor de *La Piel*. El asunto de ese cuento es una huelga de los obreros que laboraban en las vías del ferrocarril, en demanda de mejores salarios. También en ese relato la gente "de color" está ampliamente representada. Lo que es lógico, pues a esa etnia, en parte muy sustancial, pertenecía —y pertenece— la masa trabajadora del país. Sería fácil multiplicar los ejemplos. Por eso es imposible estudiar aquí en detalle la presencia negra en este tipo de narraciones. Necesitaríamos para ello más espacio del que disponemos. Pero

alguien debería abordar ese estudio: el del negro como personaje secundario en el amplio panorama del cuento cubano.

Tampoco es factible hacer aquí un estudio exhaustivo de la cuentística enfocada sobre la vida del negro en los momentos finales de la era colonial y los primeros del período republicano. Nos limitaremos a señalar varios de los sub-géneros, acompañando algunos ejemplos. Comencemos por lo que pudiéramos llamar "el cuento mambí". Uno de sus cultivadores es Manuel de la Cruz (1861-1896), quien desborda los marcos tradicionales del costumbrismo en *El guardiero*, cuento escrito en los comienzos mismos de su carrera literaria, cuando apenas tenía 21 años. La anécdota ocurre durante la Guerra de los Diez Años. Y el protagonista es un viejo esclavo recién liberado por su amo, al incorporarse éste a las filas revolucionarias, después de destruir su propio ingenio. Es un argumento muy melodramático, cuajado de numerosas improbabilidades. En la obra se evidencia que Cruz aun no es dueño de su estilo. (El mismo, años después, iba a autocriticar la "plétora de colorido chillón y carencia de precisión y sobriedad" que lo caracterizaba por esta época.) Pero el alma del autor ya está en su lugar. Desde la primera línea es obvio su amor a la tierra natal, su odio a la esclavitud y a todo género de opresiones, su empeño por crearle a la nación en ciernes una mitología patriótica, una tradición heroica. Este guardiero José, negro que ha sufrido "el mordisco de la fusta" y que "grabó en el suelo honda huella con la pesada cadena", defiende hasta el último límite la vida de la hija del amo que éste le confiara, pero irónicamente se ve obligado sacrificarla antes que verla violada por una turba feroz de "voluntarios" y "guerrilleros". Así culmina el relato: "Cuando la niña yacía exánime, José lanzó el ensangrentado puñal a la faz del jefe de la banda, gritándole con ronco acento: 'Cobarde, ya puedes acabar conmigo.' Y miró en torno suyo con la majestad de una conciencia que ha coronado con el cumplimiento postrero de los deberes su misión en el mundo." La horda "se dio cuenta de que la habían privado de sabrosa rapiña" y destruyó al negro rebelde, quien de ese modo pasaba al panteón patrio<sup>25</sup>. El mismo espíritu pero superior factura encontramos en la obra más famosa de Manuel de la Cruz *Episodios de la Revolución Cubana*, publicada en 1890. En verdad, estamos ante una colección de cuentos históricos: reconstrucciones de

25. Este cuento aparece en el segundo tomo de las Obras de Cruz, pp. 111-133. Fue publicado originalmente por la *Revista Habanera*, en febrero y marzo de 1883, cuando aun no había desaparecido en Cuba la esclavitud. Lo que constituye una espléndida victoria de la lucha por la libertad de prensa en la época colonial.

sucesos que el autor conoce por boca de testigos presenciales. El narrador trata de ser lo más fiel que puede a la historia, mas ciertas libertades retóricas le resultan indispensables. De relatos heroicos como éstos se nutre la trama del Gran Mito, del recuerdo sagrado sin el cual no hay nación posible. Por fortuna, el barroquismo excesivo de los comienzos ha sido aquí embridado y nos llega en un impresionismo nervioso y vibrante. José Martí dijo de este libro que era "radiante y conmovedor". Y le elogia, en carta a Cruz, "la viveza de la acción, la realidad de los escenarios, la armonía entre los sucesos y la lengua en que los pinta, la pasión por nuestros héroes, que se ve en el esmero con que los describe y la capacidad rara de meter los brazos hasta el hombro en el color, sin apelmazarlo ni revolverlo, sino que de las escenas más revueltas y confusas sale usted triunfante y desembarazado, con el campo detrás... lleno de golpes verdes con chispazos de oro..."<sup>26</sup>.

¿Cómo iba a faltar el negro en una obra así? Allí está él, en *Episodios de la Revolución Cubana*, con idéntica grandeza que su hermano blanco. Y con idénticas limitaciones. (Eran blancos, negros y mulatos tanto los mambises como las gavillas traidoras de "voluntarios" y "guerrilleros" que guerreaban por España.) Aunque el autor insiste en los patriotas. Allí, en *Narración de un Expedicionario*, "entre surcos de hortalizas, tendido boca arriba" el cadáver del mulato Chamizo, segundo corneta de los rifleros que salvaron para la Revolución un alijo de armas procedente del extranjero. En *Fidel Céspedes*, el "soldado oscuro" que acompañando a su jefe atravesó de punta a punta la vanguardia española en un combate. Y, en *Pro-Patria*, el esclavo liberto del capitán Edmundo Agüero (al que servía de asistente) cayendo al lado de su ex-amo bajo el plomo enemigo. Y José Antonio Legón "negro muy ladino", al que fusilaron al mismo tiempo que su antiguo propietario, pidiendo –sin lograrlo– que lo enterraran junto él. Y el anónimo centinela que avisa la llegada de tropas hostiles en "La Crimea". Y, en *Zig-zag*, la presencia del general Antonio Maceo perdiendo su caballo mientras pelea en el callejón de Camujiro y le salva la vida al ordenanza de Máximo Gómez. Y Maceo, otra vez, machete en alto y luego irónico y cordial con su astuto ayudante, el negro Serapio, en

26. Carta de Martí en Cruz (1967), p. 8, donde se agrega este justísimo comentario, obviamente saturado de nostalgia: "La naturaleza va (en la obra) como coreando a los héroes. Usted los fija en la mente, con su habilidad singular, por lo colorido e inolvidable del paisaje. Hay páginas que parecen planchas de aguafuerte, porque para usted es cera la palabra y la pluma buril. Huele su prosa donde ha de haber olor; y donde debe, suena". (Ibid, p. 9).

*Aventuras de un Asistente*. Y, por tercera ocasión, el General Antonio, "hueso y carne de leyenda fundida en bronce", así como sus hermanos José y Miguel y el coronel Flor Crombet y José Díaz en la epopeya de "La Indiana"... Y muchos, muchos más en el libro de un hombre que sabía, como pocos, que la patria era un amasijo blanquinegro y la unidad nacional una urgente necesidad de la política revolucionaria.

En el siglo XX, cultiva con particular acierto el relato mambí Carlos Montenegro, quien en su interesante colección *Cuentos de la Manigua* incluye uno titulado *El negro Torcuato*. Su protagonista es uno de esos sencillos pero bravos ex-esclavos cimarrones que se incorporaron al campo rebelde, a luchar contra "la monarquía podrida" de España tan pronto se inició la gesta libertadora. Complejo en su elementalidad, Torcuato es, a la vez, obediente casi como un perro a las órdenes de su jefe, e insumiso cuando se trata de defender la propia dignidad; generoso con los compañeros de armas, pero implacable, llegando hasta lo brutal, con los enemigos de su causa. La terquedad fanática del guerrillero español aprehendido y la análoga de su captor refleja con claridad la intransigencia incommovible de los dos partidos en guerra. Y la intrincada relación entre el general blanco y su ayudante negro sirve para poner al desnudo uno de los aspectos del "problema negro" en el seno del campo insurrecto: los avatares de la relación clasista entre los jefes y los soldados de un ejército libertador. Torcuato, inculto y primitivo pero inteligente y astuto, nos impresiona como una fuerza casi natural dirigida instintivamente hacia la libertad y la justicia, que comprende y defiende con tesón, aunque a veces desbordándose con potencia devastadora e incontenible. Torcuato dista mucho de ser el único tipo de negro que tomó parte activa en la Guerra de Independencia, pero como él militaban ciertamente muchos en las filas del ejército mambí.

Un subgénero derivado de la corriente más tradicional de la antigua novela abolicionista es el que trata de presentar y condenar los horrores de la esclavitud en el siglo XIX: insistencia sobre un tema en verdad ya muy sobado. Un buen ejemplo de este tipo de narrativa es el relato *Negro y Rojo* de Alfonso Hernández Catá, que éste recoge en su volumen *Cuentos Pasionales* (1920). En él, la hija del dueño de un ingenio de azúcar juega perversamente con los sentimientos de un negro esclavo, consigue que se le castigue brutalmente y provoca, por fin, su venganza: el incendio que destruye la plantación.

Félix Soloni, el autor de *Mersé*, nos entrega una muestra excelente del cuento negro "de solar" en *La ponina*. Por un buen rato predominó en los relatos de tema negro el escenario del solar habanero. Tanto, que cualquier lector inocente

bien pudiera haber creído que la mayoría de la población "de color" en Cuba habitaba en ese tipo de vivienda urbana, lo que desde luego muchísimo distaba de ser cierto. El solar de *La ponina* funciona curiosamente casi como los barracones de los ingenios esclavistas que describimos en la parte histórica de esta obra. Los vecinos pretenden celebrar la Navidad con una fiesta. Pero el "encargado" español Don Joaquín, se niega a concederles permiso para ella. La autoridad del "gallego" es absoluta. Todo parece perdido. Pero la situación se resuelve con la abnegada inmolación a que se voluntariamente se somete la paupérrima e infeliz Sabina, quien a falta de dinero con que contribuir a la "ponina", sacrifica su intimidad alocadamente para conseguirle a la colectividad un poco de alegría pascual. Lo que la colectividad, como es su costumbre, dista mucho de agradecer.

Hortensia de Varela nos ofrece una variedad del cuento de solar en *La mulatica*, donde aparece la figura cliché de María del Pilar, con polvo de canela regado por la tez, pero por lo demás "casi blanca", adorablemente hermosa, sensual y en este caso particular, además: inteligente, fina, honesta. Es inevitable: tiene que padecer la envidia y la maledicencia de sus convecinas, no sólo por su extraordinaria belleza sino, sobre todo, porque ha dado ese paso que en la sociedad pigmentocrática que la rodea puede elevarla automáticamente de nivel social: tiene novio blanco y si se casa con él y sale de su tugurio para vivir donde no le conozcan los orígenes "podrá pasar" por lo que no es. Así sucede. Y mientras María del Pilar abandona la cuartería con los ojos humedecidos por una felicidad "buena y honda", detrás de ella quedan, sumidas en su rutina de rencores y frustraciones, las almas estrujadas por la miseria y el prejuicio de las otras mujeres negras y mulatas del tradicional y pestilente solar habanero.

El carnaval negro ha sido también fuente de inspiración del cuento. Max Henríquez Ureña ofrece una buena muestra de esa variedad en *La conga se va*, que apareció en la revista *Social* en diciembre de 1931 en plena explosión del negrismo literario. Aquí lo narrativo queda reducido a una bronca de celos en medio de la "arrolladora" santiaguera del Día de Santa Ana, que culmina trágicamente en un asesinato. El propósito fundamental del autor es presentar lo que considera una degeneración de la música y el baile de los negros, al contrastar la diferencias generacionales entre Ma Juana y su nieta Juaniquita al respecto.

La anciana prefiere la "tumba francesa". Con cierto dejo de autoestigmatización, afirma: "Dende chiquita aprendí a bailala, pero ya no la bailamo ma que lo biejo. ¡Ese sí e baile fino! Hay mucha gente de arriba que pasa por ayí

pa bela bailá. Un francés de Francia tubo a bela una noche y dijo que se parecía a un baile de su tierra, del tiempo de lo reye; desia que le yamaban minué. Yo yebo siempre a mi nieta pa que me acompañe y pa que aprenda. Pero lo jóbene de ahora no tan ma que por el son, cuando no tan pensando en que yeguen lo carnabale pa salí en la conga. Y esa conga que salen ahora no son ma que un relajo." Juaniquita en seguida protesta: "¡Ay, Ma Juana no diga eso que yo me muero por la conga! ¿No le gusta ese cantico que dise: *La conga se va / y yo me voy con ella?*". La abuela amonesta: "Cállate, muchacha, que ni yo ni tu mamá, que en gloria eté, salimo nunca en una conga. Y tú no irá tampoco." Pero Juaniquita no la obedeció. Y ése fue el origen de la desgracia.

La conga acaba por convertirse en el personaje central del relato. El autor –mirando un solo lado de la medalla– acentúa sus rasgos de elementalidad y primitivismo. Su tendencia a desatar los instintos primarios: el sexo, la violencia. Atrapados en esa atmósfera deletérea los personajes sueltan todas las amarras. Se amontonan en una "horda delirante." Comenta el cuentista: "Ya eran el juguete de la multitud gesticulante que los arrastraba entre contorsiones lúbricas y respiraciones jadeantes... El ritmo lento, los rostros desencajados, los gestos incoherentes, daban a aquella conga... un aspecto de aquelarre... El calor era asfixiante. El olor acre y capitoso del sudor humano mezclado con el alcohol enardecía a la muchedumbre como un tufo afrodisiaco... Bongóes, claves, güiros y maracas sonaban de manera incesante, al conjuro de manos febriles... La conga epiléptica de lujuria, se retorció y vibraba como si tuviera un solo cuerpo y una sola alma." Sólo faltaba la sangre. Los celos la proporcionan. Mario quiere separar a Juaniquita del abrazo de Panchito. Este saca su puñal. Mario recibe el golpe "en mitad del corazón". Mientras, insensible, frenética, *la conga se va...*

El cuento de ambiente campesino muchas veces fustigó las enormes injusticias que se cometían en Cuba con las masas rurales de todos los colores. Pero en ocasiones apuntaba de un modo específico a los dolores que sufrían los campesinos "de color". En *La Circular 35* de Gonzalo Mazas Carballo (que apareció en el libro *Batey*, junto con obras de Pablo de la Torriente Brau en 1930) se examinan los efectos de una de esas gratuitas y burdas intromisiones oficiales en la vida privada de los hombres de piel oscura en el agro criollo. Esa orden "prohibía terminantemente el uso de los tambores africanos en los bailes rurales." El sargento José Rosario Valdés, "alto y delgado, de piel negra y miembros musculosos", quien había llevado ese úkase a todos los rincones del central azucarero San Ramón se entera de que en una colonia bastante alejada del batey los cortadores de caña iban a celebrar un baile donde pretendían hacer

sonar los cueros interdictos. José Rosario considera absurda e injusta la prohibición: cosas de esas gentes de la Bana que nunca saben lo que hacen. Aunque los ritmos llaman poderosamente a su ancestro, el sargento, ciego cumplidor de su deber, a machetazos destruye los tambores. Pero al retirarse hacia el cuartel, cuando todavía estaba a pocos metros del bohío donde había hecho cumplir la Circular 35, a sus oídos llegan nuevos ruidos de fiesta. Y el cuento termina con estas palabras, tan ricas en contradictorias sugerencias: "Se detuvo escuchando. Entonces por la tonalidad, comprendió que no eran tambores. Seguramente, para sustituirlos, se habían puesto a tocar en cajones vacíos. Se sonrió y encogiéndose de hombros soltó las riendas al caballo, dejándose conducir por su instinto. Y el caballo marchaba como si siguiera el compás de los cajones distantes."

Entre los escritores que cultivan de un modo sistemático el cuento de tema negrista uno de los más fecundos es Gerardo del Valle, quien gusta de sumergirse en el mundo religioso afrocubano para rastrear su influencia sobre la psique popular criolla. Su libro *Retazos* se abre con una narración en que el espíritu de Francisquito, esclavo de origen carabalí, regresa a este mundo posesionándose de un médium que lo había llamado por encargo del isleño Vicente. Este, antiguo mayoral, había matado al negro a latigazos, cincuenta años atrás, tratando de obligarlo a revelar donde tenía escondidas unas monedas de oro. Ahora, a través del médium, trata de hacer lo mismo. Y como Francisquito sigue siendo tan testarudo en el más allá como lo fue en el más acá, el isleño —anciano y enfermo— muere de una rabieta. El resto del cuento (titulado *Era el espíritu de un negro esclavo*) despliega una larga disquisición sobre los horrores de la esclavitud y la avaricia inextinguible de los hombres.

En una segunda colección titulada *Un Cuarto Fambá*, Del Valle retrata con mayor o menor fortuna literaria, al "solar" habanero y sus personajes típicos: la mulata que "se corre" con un blanco; la vieja negra, siempre junto al fogón; el chévere de "pasa planchá"; el gallego "encargado". Son estampas costumbristas tradicionales y... superficiales. Así, por ejemplo, en *Un jorobado que camina derecho* se hace hincapié en el juego ilegal de la "bolita" en los tiempos —ya casi míticos— de Castillo y Campanario. A veces, sin embargo, entra en el terreno de las relaciones inter-raciales: *Por qué escondes a tu abuela* se refiere a la tendencia de muchos mulatos que pasan por blancos a ocultar su origen, disimulando sus relaciones con familiares "más atrasados", o sea, más prietos.

Del Valle presta especial atención a los ñañigos, que es el sector religioso afrocubano que parece conocer mejor. *La majagua nueva* retrata una pelea

entre ecobios de potencias enemigas en la que cae Cheo, con su recién estrenado dril cien empapado en sangre. *La muerte del ecobio* describe en detalle una ceremonia funeraria abakuá, un ñampe o nlloró. En *El ecobio traidor sería castigado* se ejecuta la sentencia de muerte dictada por los dignatarios de una potencia. A Muñanga le toca clavarle su puñal en el corazón a Abasongo, por haber éste incumplido una regla del juego. Como se ve, Del Valle se deja arrastrar por los elementos del ñañiguismo que tradicionalmente se han usado para estigmatizar a la secta, con lo que sin proponérselo, en cierto modo le hace el juego a los discriminadores. A este respecto, Del Valle no se ha liberado todavía de la influencia del viejo costumbrismo que estudiamos más arriba.

Otros relatos de *Un Cuarto Fambá* enfocan la atención hacia los demás sectores religiosos afrocubanos. En *No fallaba nunca la Mayunga de Guinea* relata cómo se venga Ña Feliciano del blanco malo que le pervirtió a su hija: preparando con ayuda de un brujo llamado Ifá el maleficio que iba a provocar por vía indirecta la muerte del culpable. Desafortunadamente del Valle demuestra poseer un conocimiento bastante superficial de los ritos que introduce en su relato. Mezcla lo congo con lo lucumí y hasta con lo ñañigo en formas y proporciones que ninguna regla *cruzada* auténtica posee. Comete, además, errores elementales de terminología. Convierte a Ochún en "Dios Supremo", desconociendo a Olodumare. Presenta a un Batalá inexistente como "controlador de las enfermedades", confundiendo a ese oricha con Babalú-Ayé. Y llama *embó*, que quiere decir sacrificio u ofrenda en lucumí, al maleficio congo, cuyo nombre es *bilongo* o *mayumba*, según bien nos informa Lydia Cabrera en su *Vocabulario Congo*. De todos modos, este cuento de Gerardo del Valle, como retrato de una situación real, como reflejo de las vivencias religiosas de una parte del pueblo cubano, tiene cierta validez elemental y un indudable interés folklórico.

En otra narración titulada *Ella no creía en "bilongos"* el mismo autor contrasta los métodos que en la competencia por el amor del moreno Paulo emplean Chela (la negra creyente) y Candita (la mulata que "no creía en *bilongos*"). Mientras la primera apela a una "limpieza", donde se desnuda para despojarse de las malas influencias, la segunda se vale de su atractivo sexual, desnudándose para encandilar a Paulo, quien la contempla "extático, tembloroso, anhelante"... Aunque ese final es bastante forzado, muchos elementos de la narración logran reproducir con relativa exactitud los modos de vida religiosa de los negros que viven en la cuartería llamada "la Casa de Lola".

Podemos repetir sobre el cuento negro de orientación realista lo que arriba dijimos sobre la novela negrista. Aunque su contribución es muy apreciable,

su óptica es limitada. Y, en consecuencia, muchas de las relaciones entre los grupos raciales del país (y sus consecuencias psicológicas para los individuos de ambas etnias) casi nunca han sido tocadas por ellos. Aquí también, como en la novelística, el campo sigue, en parte, sin roturar<sup>27</sup>.

Un caso aparte es el de Alejo Carpentier, quien –después de *Ecue-Yamba-O*– sigue acogiendo regularmente en sus obras de ficción al negro cubano, a más de dedicar toda una novela (*El Reino de este Mundo*) al negro haitiano. Casi siempre estos personajes "de color" son secundarios, aunque en ocasiones adquieran un fuerte sabor simbólico que subraya su significado. Así sucede, por ejemplo, con el negro viejo del párrafo inicial de *Viaje a la Semilla*. En otro cuento, *Oficio de Tinieblas*, crónica de los Malos Tiempos de Santiago de Cuba, bajo convulsiones de terremoto y plagas de cólera morbo, un solo personaje ficticio con nombre propio, el negro Panchón, y una tonadilla afrocaribena de carnaval

(Ay, ay, ay ¿quién me va a llorar?  
¡Ahí va, ahí va, ahí va la Lola, ahí va!)

sirven de hilo para engarzar las diversas estampas en que se parte el relato.

En *El Acoso* agoniza una negra vieja. Y por *El Siglo de las Luces* se pasea el doctor Ogé con su título de la Sorbona. En el *Recurso del Método* sirve de criada fiel La Mayorala. Y al Amo mexicano de *Concierto Barroco* lo atiende su sirviente cubano Filomeno, cuyo rol en la obra va un poco más allá de lo secundario sin llegar a lo protagónico. Por otra parte, en *La Consagración de la Primavera*, junto a los blancos Vera y Enrique desempeñan importante papel los mulatos Gaspar y Calixto y hace una aparición de mucho peso argumental el famoso actor y cantante norteamericano Paul Robeson.

Sin embargo, en realidad, Carpentier sólo escribió un cuento negro auténtico de tema cubano: *Los Fugitivos* (1946). En él se cuentan las relaciones entre Cimarrón y Perro, así llamados para individualizar lo genérico y darle a lo que en definitiva es una fábula la fuerza evocadora de lo real. Cimarrón es uno de los miles y miles de su clase que a lo largo de la historia de Cuba escaparon de sus dotaciones huyendo de los horrores de la esclavitud. Es, en cierto modo, atípico. No ha buscado, como la mayoría de los prófugos de las plantaciones,

27. Asiduo cultivador del cuento negrista fue Tomás Savignon (1901-1954), cuya obra no hemos podido localizar en los Estados Unidos, excepto por unos pocos relatos recogidos en la página *Ideales de una Raza* del *Diario de la Marina*.

el calor comunitario del palenque. Vive solitario en el monte, como un jíbaro. Y algo parecido le sucede a Perro.

Pertenece éste a esa casta sistemáticamente adiestrada en los países esclavistas para perseguir a los esclavos en fuga. Maturin Ballou los vio en Cuba y los describe así en su obra *History of Cuba or Notes of a Traveller in the Tropics* (1854): "El sabueso cubano, del cual mucho se habla, no es nativo de la Isla; pertenece a una raza importada parecida al mastín inglés, pero con nariz y patas más largas. Es por naturaleza sanguinario, y posee características peculiares que le cualifican para rastrear los esclavos fugitivos; las adquieren mediante un entrenamiento cuidadoso, confiado generalmente a un tipo de individuo que va de una plantación a otra... Tan perfecto es el olfato de estos canes, que el amo, cuando quiere localizar a un fugitivo, toma alguna pieza de ropa que dejara atrás el esclavo, y dándola a oler al sabueso, puede confiar que seguirá el rastro del esclavo huido, pasando entre los otros esclavos sin cuidarse de ellos, y con la nariz a ras de suelo, irá directamente al monte o donde se halle oculto el prófugo... Estos perros son mantenidos siempre encadenados en las plantaciones, y no se permite a los esclavos alimentarlos o jugar con ellos; son escrupulosamente alimentados por el mayoral o por el hacendado, y constituyen, de este modo, la policía animal de la plantación. Difícilmente atacarán a un blanco, pero su temperamento y sistemático entrenamiento les hace sentir una enemistad feroz hacia los negros, que como es lógico, les es reciprocada cordialmente"<sup>28</sup>.

Al igual que Cimarrón, Perro constituye una anomalía. También él renuncia a la vida comunitaria de la perrera para andar jíbaro por el monte. En él la guerra de los instintos se traducía en una pelea de los olores. Había el olor a blanco del amo, de las señoritas de la casa, del mayoral, del cura, del organista. Había el olor a negro del barracón. Sucedió una vez que, mientras perseguía a un esclavo en fuga, al que tenía ya encaramado en una mata, el olor a hembra en celo venció al olor a negro. Y Perro traicionó a sus entrenadores. Abandonó la batida, se rindió ante el sexo y luego, sin saber ni como, cayó en la cimarronería y acabó por aliarse con el esclavo que, como él, había huido de la sociedad. "Allá abajo –pensaban ambos– había demasiados látigos, demasiadas cadenas, para quienes regresaban arrepentidos"<sup>29</sup>. Desde ese momento el olor a blanco se convirtió en olor a peligro.

28. Ballou, cit. por Marrero, Vol. XIII (1987), p. 233.

29. Carpentier (1983), p. 122.

Así Perro y Cimarrón integran la comunidad que les faltaba. La enemistad enseñada se convierte en voluntaria amistad. Viven ciertamente a nivel zoológico: persiguiendo el condumio y buscando sus hembras respectivas. Comparten penas y alegrías elementales. Con el andar del tiempo disminuyen las batidas y los escapados poco a poco van cobrando confianza. Se acercan a los caseríos. Hasta que, en un descuido, a Cimarrón lo sorprende y lo apresa el mayoral. Perro huye. Se gana, a dentelladas, un puesto en la jauría del palenque. "La campana del ingenio, cuyo diapasón era traído a veces por la brisa, no despertaba en Perro el menor recuerdo"<sup>30</sup>. Y, sin embargo... Un buen día se presenta en el palenque Cimarrón, con las cadenas rotas colgándole todavía de las muñecas. Perro se le acerca lentamente. "Cimarrón da un paso, adelantando una mano blanda hacia su cabeza. Perro lanzó un extraño grito, mezcla de ladrido sordo y de aullido, y saltó al cuello del negro. Había recordado, de súbito, una vieja consigna dada por el mayoral del ingenio, el día que un esclavo huía al monte"<sup>31</sup>.

El sistema esclavista se imponía, una vez más. Su peso era demasiado fuerte en la conciencia torcida del mastín. Perro y Cimarrón habían sido educados para vivir como eternos enemigos. La conciliación resultaba imposible. Una enseñanza perversa convertía al odio en segunda naturaleza, en algo tan oscuro y profundo como el instinto mismo. No hay camaradería posible entre los polos opuestos de semejante régimen. Ni siquiera cuando ambos han logrado romper las cadenas. ¡Cuán difícil resulta liberarse de este "lavado de cerebro", tan parecido al de los estados totalitarios de nuestro siglo! ¡Cuán difícil que Cimarrón y Perro puedan marchar juntos, libres, sin enconos en un mundo sin cadenas, sin bocabajos, sin látigos, sin necesidad de palenques ni de jíbaros, sin necesidad de campos de concentración ni de agentes policíacos deshumanizados y feroces! La fábula de *Los Fugitivos* adquiere así dimensiones universales. Aunque todavía nos deje sin salida.

Un lugar especial en el tratamiento de lo afrocubano ocupa la obra del más destacado de los cuentistas cubanos de su generación: Lino Novás Calvo, cuyo interés por este tema a nadie debe extrañar. Aunque nacido en Galicia, España, en 1905, de familia muy pobre, a los siete años fue enviado a Cuba a vivir con un tío que también carecía de recursos económicos. De ahí que se viera obligado

30. Ibidem, id. p. 135.

31. Ibidem, id. p. 136..

a realizar trabajos muy humildes desde su niñez y conociera al detalle la vida de los "solares" habaneros en que residió por muchos años y donde se puso en contacto íntimo con las "gentes de color" que los habitaban. Por eso en gran número de sus narraciones cortas, Novás alude —con pleno conocimiento de causa— no sólo al negro, sino a los elementos de su cultura —y, sobre todo, de su religión— que formaban ya parte de la cultura popular urbana de Cuba. Así muchos de sus personajes (blancos, negros o mulatos) tratan a veces de dominar su mundo con *bilongos*, asisten a tal o cual *bembé*, le rinden pleitesía a un *oricha* y gozan de la música afrocubana. Estos datos no ocupan lugar focal en la narración. Están ahí, como elemento vivo de la circunstancia social de que forman parte.

Pero hay otro tipo de relato con el que este autor hace su peculiar contribución a la cuentística de tema negro. Precursor, junto con Lydia Cabrera (aunque por caminos muy distintos), de lo que hoy se llama *realismo mágico*, Novás Calvo escribió varios cuentos a los que más tarde denominó "narraciones poematizadas", o "confesiones folklórico-poemáticas que suelen recoger hechos extraordinarios"<sup>32</sup>. Con el propósito evidente de huir del sentimentalismo, del melodramatismo, del folletín o del simple reportaje periodístico, en ellas se amalgaman la narración estrictamente objetiva de los sucesos más tremendos, pero reales, con la exposición de situaciones totalmente fantásticas. Al otorgársele a la realidad cotidiana un carácter de intensa irrealidad, creándose un mundo en el que priva la exactitud y precisión material de lo inverosímil, el relato adquiere en cierto modo la dimensión de un mito. Método muy apropiado para retratar la vida de gentes espiritualmente dominadas por las influencias ideológicas y emocionales de la reglas afrocubanas.

Evidentes muestras de ese estilo, realmente revolucionario en su momento, fueron los tres cuentos de Novás Calvo publicados por la *Revista de Occidente* en 1932. El título del primero sugiere ya la novísima orientación: *La luna de los ñáñigos*<sup>33</sup>. Asunto negrista, visión cosmológica, noche y misterio. En ese relato la gallega Garrida vive en un "solar" en las afueras de La Habana como esposa (¿o concubina?) de un negro. Tiene con él un hijo, que no nace mulato sino blanco, y al que le prende fuego Malvina, la negra loca, cuya hija Rita se

32. Novás Calvo (1970), p. 91.

33. Esta narración fue reproducida en *La Luna Nona y Otros Cuentos* (1942) con el título de *En las afueras*.

había dado candela porque "tenía un blanco metido en la cabeza". La presión de las divisiones raciales es obvia desde el principio. El negro abandona a Garrida, pero pronto regresa unido a otra blanca. La gente "de color" del "solar" entiende que estas mujeres traen la mala suerte y se proponen quemarlas cuando la luna se encuentre en el instante propicio dictado por la ortodoxia ñáñiga. Pero Garrida, desequilibrada desde la trágica pérdida del hijo, sufre un hondo proceso de transformación anímica. En lo más oculto de su ser vibraba el deseo de ser negra y de vivir (es decir, de vestir, hablar y rezar) como los negros. Había hecho un santo, un santo negro que colocaba sobre el pañuelo punzó donde guardaba las cenizas de su niño. "Nadie veía ese santo. Garrida lo tenía en el ropero y se arrodillaba ante él y se ponía a rezar. En sus rezos había palabras extrañas no oídas en ningún rezo de blancos. Encerrada en su cuarto, hacía sólo cosas de negros, cosas que le habían transmitido la palabra y la música y los movimientos de los negros y de las cuales estaba preñada... La locura había comenzado a moverse en Garrida..."

Las prevenciones que la gente del solar tenían contra ella se intensifican, mientras en la mente de la gallega la obsesión lo domina todo. "Por dentro, comenzaban a desleirse las fronteras en ella. Todas las noches ante el santo rompía una punzada en el traje que le había hecho. Era como si se rompiera una puntada ella misma, como si comenzara a perder el miedo y a ser lo que había querido ser por mucho tiempo... Todas las músicas y el espíritu de los negros comenzaban a nacer en ella. Eran simientes que ella había estado queriendo plantar en sí, en la tierra árida de sí. Algo pasó en su cabeza que ablandó la roca de donde manaba el agua para el riego y todo se volvió barro. De pronto las semillas comenzaron a germinar y ya no era sino negra por dentro"<sup>34</sup>. Sin embargo, Garrida sufría porque por más que lo intentara no lograba alcanzar la negritud total: tenía un color por dentro y otro opuesto por fuera.

El momento señalado para el gran sacrificio es anunciado por los parches vibrantes de los tambores rituales que se nutren del alma cantora de los animales selváticos, de la avasalladora potencia de los ríos y de los vientos del Africa ancestral. Todos esperan en sus cuartos, unos desnudos, otros vestidos con prendas de ñáñigos. Sucede entonces lo inusitado: Garrida es ya una negra. Por eso no teme. Siente como suya la música sagrada de los parches. Mueve los pies al mismo ritmo que sus compañeros de "solar". Y estos acaban por no verla,

34. Novás Calvo (1942), pp. 182, 186 y 188.

por lo menos al comienzo de la ceremonia. Luego, cuando cobraron cuenta de su presencia: "...la sintieron con ellos, en la danza, y en el canto, y la magia contra ella misma..." Terminaron por huir de ella, de la negrable, de la blanconegra, de la incomprensible e inaceptable contradicción hecha persona... Huyeron... y en el solar "de las afueras" sólo quedaron la loca Malvina, los gatos y la luz de la luna... El solar se convirtió en un cementerio de cosas abandonadas... Tal vez también un cementerio de almas... Por eso el dueño no pudo jamás vender ese edificio saturado de sombras maléficas...

Es indudable que, en este cuento, Novás Calvo interpreta mal, desde el punto de vista etnológico, las creencias y los ritos de la Sociedad Secreta Abakuá, como comprobará fácilmente quien haya leído el capítulo III del tercer tomo de esta obra. En 1932 el estudio del ñañiguismo estaba en pañales. Sin embargo, esta circunstancia no le resta potencia al relato. Ensamblando mágicamente lo fantástico con lo real, moviéndose con pericia en las fronteras de ambos campos, entrando y saliendo de ellos sin cesar, el autor logra crear un mundo propio, que nada tiene que ver con el que priva en el relato costumbrista o en el cuento fantástico. Es un mundo regido por leyes propias: las que el cuentista le otorga con los poderes absolutos de su visión estética. Un mundo en el que se han fundido en nueva esencia la realidad y la magia.

Lo mismo sucede en *Aquella noche salieron los muertos*<sup>35</sup>. Ahí el contrabandista Amiana se establece en un islote caribeño. Y casi desde la primera página, con el auxilio de unas pocas metáforas, el autor le confiere a este cayo todas las dimensiones de una enfermiza pesadilla: "La Isla no era nada vivo en sí. Una aparecida, como un muerto aparecido. Uno sentía que debajo de ella aleteaba algo que no aleteaba, que tenía una vida muerta, que veía las cosas con ojos diferentes. El mar miraba a la luna, y al revés, y no se veían. Como no veían más nada, no se veían. El mar no cabrilleaba, ni tenía nada que decir en sí, ni que oír, y la luna era un pedazo de cielo pasmado, una roncha podrida del cielo, como la isla era una roncha pasmada del mar. La isla y la luna eran dos aparecidas; la isla tan muda como la luna, tan irreal"<sup>36</sup>.

Allí, con trabajo esclavo, Amiana produce carbón, sal, carne y pescado salados que metía de contrabando en Cuba y en Santo Domingo. Cuando

35. Este cuento apareció por primera vez en diciembre de 1932 en la *Revista de Occidente*. Reproducido en *La Luna Nona y Otros Cuentos* diez años después, vuelve a ver la luz en *Maneras de Contar* (1970).

36. Novás Calvo (1970), p. 176.

necesitaba brazos –su isla consumía hombres vorazmente– hacía redadas de haitianos en los cañaverales de la provincia de Oriente, burlando a la Guardia Rural. O compraba judíos u otros emigrantes a los contrabandistas que les habían cobrado cuatrocientos pesos a esos infelices para introducirlos ilegalmente en los Estados Unidos. Así se pobló la isla. Así surge un pueblo y casi una nueva civilización entremezclada. Dos estratos. Los de arriba: Amiana y sus mayores y contramayores y soldados y prostitutas. Los de abajo: los secuestrados, "todos esclavos, hombres y mujeres, blancos y negros, blancas y negras, y de muchas naciones." Los hombres libres y los siervos, en guerra permanente. La rebelión que se castiga con guásima, sogá y sebo. Y el odio. Y la locura. Las gentes se encontraban con que las palmas y otros árboles cambiaban de lugar. "Esto lo afirmaban todos." Y no faltaban quienes dijeran que habían aprendido el idioma de los mosquitos, de los "majases" y las avispas. Y en las noches preñadas de luna, soñaban con los espíritus y les gritaban en las sombras.

Para controlarlos Amiana decidió agregarle al terror el embaucamiento. El terror lo administraba su segundo, un chino implacable, que había sido pirata en su tierra y nunca en su vida se había sonreído. Lo otro estaba en manos de Moco, un farsante que se hacía pasar por mago. Se metía en los barracones, de noche, y contaba cuentos de aparecidos. "Voy a adormecer a la gente", le decía a su amo, aunque no creía en nada y sólo buscaba ayudar a los esclavos a olvidar sus penas. Poco a poco el falso sacerdote "se fue haciendo cada vez mas brujo". Se convenció a sí mismo de que poseía poderes extraordinarios. Comenzó a hablar con los árboles, los cocodrilos, los jejenes, las serpientes, los patos salvajes y, sobre todo, con los muertos. Los árboles de la manigua, –decía– bailaban y hablaban como los hombres, aunque nadie los veía o los oía, sino él.

"Moco se había envenenado de espíritu", dice el narrador del cuento. Decide vengar a los humildes, aunque para hacerlo tuviera que sacrificar su vida. Lo primero era matar al chino. Moco lo envenena. Mina entonces el cementerio con cincuenta libras de dinamita que tenía ocultas. Declara que el chino había muerto por encantamiento y que era preciso conjurar la brujería en una ceremonia especial de enterramiento. Conduce al cementerio a todos los libres de la isla, comenzando con Amiana y terminando con la última prostituta. A la hora exacta en que sale la luna, encabeza la procesión, tocando su violín. Al llegar a la tumba, se produce la explosión. Mueren, despedazados, los mayores y contramayores, las plañideras, los soldados, Amiana, el propio Moco. Asomados a las ventanas de sus barracones, los esclavos contemplaron el

horrendo espectáculo. Tras el estampido vieron subir los cuerpos, los fragmentos humanos. "Los muertos salieron aquella noche en un espanto y subieron hacia la luna con la ropa de los vivos libres del entierro. Nosotros los vimos subir." Eso dice el narrador, uno de los esclavos liberados. Y agrega; "La carga que Moco había metido en nosotros nos voló, voló los barracones y huimos también en espanto, desparramados por la manigua, hacia el batey, y el mar y los botes. Hacia otra islas. Aquella quedó sola, con los muertos libres"<sup>37</sup>.

El otro de esta serie de cuentos aparece en la *Revista de Occidente* en mayo de 1932 bajo el título *En el cayó*<sup>38</sup>. Uno de los oficios juveniles de Novás Calvo fue el de empleado en la fabricación de carbón vegetal en uno de los innumerables cayos que circundan la isla de Cuba. Esta experiencia personal le dio la base para este relato alucinante en el que un grupo de hombres –en su mayoría negros– van a realizar esa tarea contratados por un año, pero aislados y viviendo en condiciones misérrimas y opresivas, rodeados por el fango, los insectos, los perros de los jefes, la enfermedad y la muerte, acaban por perder la noción exacta del tiempo y de la realidad. "Algo raro se había metido en todos y prendido una vela dentro. Puede que fueran los mosquitos con su agujón untado en veneno, o el humo de los hornos de carbón, o el humor de la tierra... No había laderas, ni fondo, ni nada, sino un lugar vacío en el mundo... Los árboles tenían nuestra vida y nosotros teníamos raíces como ellos, y ellos tenían alma para nosotros...Había árboles hembras para enroscarse a ellos como culebras..."<sup>39</sup>.

Los jefes, para apagar el descontento y la rebelión, que crecían por momentos, les dan permiso para tocar sus tambores. ("Eso los adormece", dijo el jefe.) Se equivocó. Como en los tiempos esclavistas, el tambor comenzó acariciando pero acabó por espolear las pasiones reprimidas. Primero habló de amor, luego del "dolor amoroso de la jungla", mientras en el cielo una nube inesperada se cuajaba a ras de la manigua. Los hombres ahuyentaban los recuerdos, "se empataban con sus raíces en la tierra húmeda." Estallaron los nervios. Los bongoes comenzaron a sacar de sí rugidos bélicos, recogiendo "la voz de todas las fieras juntas"... Las nubes engordaban sin cesar en la noche cerrada. "Los

37. Novás Calvo (1970), p. 207.

38. También salió a la luz en *La Luna Nona y Otros Cuentos* (1942) y luego, con el nuevo título de *El otro cayó*, en el tomo *Cayo Canas: Cuentos Cubanos* (1946) y en la colección *El otro cayó* (en 1959).

39. Novás Calvo (1959), pp. 29-31.

conjuros brujos eran impotentes contra el demonio grande". Por fin los danzantes, enloquecidos corren hacia la manigua. "Los jefes los creyeron cimarrones y les soltaron los perros y los soldados." Entonces se desató el viento. Y de las gordas nubes preñadas de negrura descendió con furia implacable el huracán. Sólo se salvaron el "fiñe" que narró el cuento y un hombre llamado Louro. El cayo desapareció bajo las aguas. La historia se ha convertido en mito. Y el lector estremecido queda preguntándose: ¿fue la furia de los dioses, atraída por los tambores sagrados, quien ejecutó el pavoroso castigo? Este no es un cuento "de negros" en el sentido tradicional del término, pero pocas veces la literatura cubana ha recogido la esencia del alma afrocubana de manera más pura y más raigal. Y muy pocas –tal vez sólo en los cuadros de Wifredo Lam y los relatos de Lydia Cabrera– esa esencia ha servido de base a un artista cubano para crear una obra que, desbordando lo folklórico en que se asienta, logre elevarse a la expresión más pura de lo humano universal.