

Hanzelka

Lydia Cabrera y el archivo de los cuentos yorubas
(análisis hermenéutico literario de cuentos)

I.

Lydia Cabrera, escritora cubana, antropóloga, etnógrafa, investigadora de la cultura yoruba y recolectora de los cuentos tradicionales yoruba, nació a principios del siglo XX, en una época cuando en América Latina el tema de la identidad y del nacionalismo estaban en el centro de la atención.

Siendo hija de una familia cubana blanca y burguesa conoció muy temprano „la cultura occidental” y colaboró en la redacción del periódico de su padre titulado *Cuba y América* (Millay, 2005:27). Pero no solo la civilización criolla se hizo definitiva para ella, sino también la yoruba conocida, a muy temprana edad, a través de las historias de su nena negra que le decía historias sobre sus costumbres y creencias. Estas serán las primeras inspiraciones intelectuales-espirituales sobre las cuales Cabrera enhilará “las piezas” de *Cuentos negros de Cuba*. Motivada por estas dobles impulsiones (recibidas en su infancia), conscientemente trabajó durante toda su vida para transformar el concepto de la “cultura cubana”, definida hasta entonces por los blancos, transcribiendo, según sus propias experiencias e investigaciones, la identidad afrocubana en la nueva imagen de la nación reformada por ella también.

Después de todo lo anteriormente dicho surge la pregunta: ¿quién necesita/necesitaba la creación de una identidad? ¿Cabrera o los afrocubanos? La creación de la identidad y la textualización del folclore son actos característicos de una persona educada en la cultura occidental, por otro lado, como escribe Michel Foucault: “el escritor constituye su propia identidad a través de esta recolección de cosas dichas” (1999).

La constitución de la identidad propia foucaultiana¹ tiene como resultados la colección y el acto de archivar consciente de la tradición yoruba, cuya consecuencia es que los desarraigados son capaces de representar en un mundo “ajeno” su identidad basada en una cultura secular².

Tras haber perdido su padre, Lydia Cabrera viajó a París en 1927 donde escribió su primer libro de cuentos ya mencionado: *Cuentos negros de Cuba*, cuya traducción al español

¹ Foucault sigue su argumentación: “Lo que es preciso constituir en lo que uno escribe es su propia alma; pero como un hombre lleva sobre su rostro la semejanza natural de sus antepasados, del mismo modo es bueno que quepa percibir en lo que escribe la filiación de los pensamientos que se han grabado en su alma. Mediante el juego de las lecturas escogidas y de la escritura asimilativa, debe poder formarse una identidad a través de la cual se lea toda una genealogía espiritual”.

² El afrocubanismo, como tema literario llegó a su auge en la primera mitad del siglo XX. Junto a Nicolás Guillén y Alejo Carpentier, Lydia Cabrera fue una de las figuras principales, y ella no solo produjo obras importantes dentro del terreno de la etnografía, sino según Millay: “mientras pensaba conservar el legado afrocubano, que creía ser destinado a desaparecer, inventó un nuevo tipo de narración en castellano”. (“While she sought to preserve Afro-Cuban lore that she believed was destined to vanish, she also invented a new kind of prose in Castilian [...]”) (traducción de la autora del ensayo)

se publicó solo en 1940, después de su regreso definitivo a Cuba. Aunque Alejo Carpentier contó que ya en 1928, cuando Lydia Cabrera había vuelto a visitar a su familia, ya fue al barrio negro de La Quintana San José, pero las investigaciones y las recolecciones etnográficas sistemáticas y oficiales empezaron solamente después de 1938. Rosario Hiriart, en el prólogo del *Cuentos negros de Cuba* subraya la importancia del hecho de que Lydia Cabrera llegó a examinar el folclore negro siendo ya narradora de historias ficticias y no al revés³. Las relaciones estrechas establecidas en los barrios de La Quintana y Pogolotti y los discursos con estos amigos significaban las fuentes básicas de sus obras. Desde aquel entonces podemos dividir su trabajo en dos grupos: las recolecciones etnográficas (la sistematización de ellas, dicho de otra manera, su archivo) y las historias escuchadas a lo largo de sus recolecciones que después completa/transcribe, creando así sus propias narraciones⁴. Hemos de mencionar que muchas veces es imposible marcar una línea divisoria entre las obras pertenecientes a los dos grupos diferentes y separarlas definitivamente.

El objetivo original del trabajo de campo de Cabrera es: mapear la tradición oral yoruba, colectarla metódicamente y transcribirla, seleccionarla y sistematizarla, es decir crear un “archivo” particular de ella. Es de saber que Cabrera está consciente de que la transmisión en la oralidad provoca la apariencia de que un texto (la historia de vida, la argumentación narrada en un texto) cambia o se verá dicho de otra manera a lo largo de la repetición o la re-narración, por eso la versión original sufre cambios; en realidad en la cultura oral la transmisión conserva “la vitalidad” de la narración y de la creación y da cuenta de la obra creadora de una comunidad y dentro de ella de una persona. Durante la recolección el esfuerzo de apuntar y fijar estas versiones afianza lo único, lo irrepetible, pero para poder deducir de la experiencia y de las normas éticas de una comunidad es necesario coleccionar y

³ Henriquez Ureña, historiador de la literatura dominicano diferencia dos categorías dentro de los cuentos afrocubanos: a la primera pertenecen los cuentos que no son creaciones/transcripciones de un escritor, con otras palabras, no son cuentos literarizados, sino son cuentos, mitos, leyendas y creencias recolectados de la tradición oral, donde fueron transmitidos de padre a hijos entre los negros de Cuba. En la otra categoría podemos enumerar las historias que representan las colecciones del autor y aunque contienen ciertos elementos tradicionales y folclóricos, son obras de la creación y de la auto-narración del escritor (Ureña, 1967:410). Cabrera, que llegó hasta las narrativas folclóricas afrocubanas al revés, quizás tenía a la vista, junto a la creación de la identidad propia, que el lector acostumbrado al pensamiento occidental y a la escuela y tipologización europeas de la recolección de los cuentos, hace suyo más fácil esta tradición si presta su propia “voz” a las historias, justificando de esta manera a Foucault, que escribe: “Para la cultura occidental, escribir sería, desde el comienzo, ubicarse en el espacio virtual de la autorrepresentación y del redoblamiento (...).”

⁴ En el repertorio de Cabrera encontramos ambas tendencias, categorías: publicó varias obras de sus recolecciones etnográficas: *El monte* (1954), *Anagó (el yoruba que se habla en Cuba)* (1986), *Los animales en el folclore y la Magia en Cuba* (1988), *Refranes de negros viejos* (1955)...etc. Entre las narraciones hemos de mencionar, a pesar de *Cuentos negros de Cuba* (1936), *¿Por qué? Cuentos negros de Cuba* (1948), *Itinerarios del insomnio* (1977) o *Cuentos para adultos, niños y retrasados mentales* (1996).

comparar muchos únicos: todo esto va a crear por un lado el afán de archivar y por otro lado la necesidad del análisis hermenéutico literario.

Tanto Michel Foucault, como Jacques Derrida se ocuparon del concepto del archivo y del método de archivar y se ve claramente que mientras uno nos ayuda a la hora de representar el archivo cabreriano desde el punto de vista del sistema, el otro lo hace desde el del método. Siguiendo la definición de Foucault el archivo es “el modo de existencia del argumento de una cultura discursiva”, en que entendemos que:

(...) la exhibición de aquel conjunto de condiciones que en cierto momento y en cierta sociedad determinan la aparición y la estabilidad de las constataciones, la relación entre ellas, el modo de establecerlas en conjuntos arreglados, su posición, el efecto valor surtido por ellas, los efectos sacralizados, las normas de su supresión, su olvido, su extensión su resurrección⁵. (2000: 179-180)

Derrida habla sobre el fenómeno de que “la función arcóntica” exige la disposición del archivo en algún lugar, mientras:

(...) reúne las funciones de unificación, de identificación, de clasificación, vaya de la mano con lo que llamaremos el poder de *consignación*. (...) La consignación tiende a coordinar un solo corpus en un sistema o una sincronía en la que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal. (1977)

La actividad recolectora-transcriptora que hace Lydia Cabrera como etnógrafa y recolectora de cuentos durante décadas, toca a la vez los conceptos derridianos del “*acontecimiento archivado*” y del “*acontecimiento archivable*”⁶. El acontecimiento de archivar, como escribe Derrida en otro ensayo es: “a la vez creador y conservador”. El acto de

⁵ „[...] azoknak a feltétel-együtteseknek a felmutatása értendő, amelyek egy adott pillanatban és egy meghatározott társadalomban megszabják a megállapítások megjelenését, maradandóságukat, a közöttük képződő kapcsolatokat, szabályozott halmazokba rendezésük módját, helyzetüket, az általuk kiváltott értékhátásokat és szakralizációs effektusokat, [...] elfojtásukat, elfeledésüket, kiirtásukat vagy feltámasztásukat irányító elveket.” (traducción de la autora del ensayo)

⁶ “el acontecimiento irreducible del acontecimiento aludido, es decir lo que hay que mantener, apuntar, lo que deja huellas etc., esto puede ser la cosa misma que de esta manera archivamos. Pero esto tiene que ser el acontecimiento de archivo también. Mientras se hace textual, crea un nuevo acontecimiento que influye al acontecimiento primordial que consecutivamente mantienen, graban, conservan, archivan. Existe el acontecimiento que archivan, es decir el acontecimiento archivado (...) y existe el acontecimiento archivable, el archivo.” (Orbán, 2008:153) (traducción de la autora del ensayo) „A szóban forgó esemény redukálhatatlan eseményisége, amit tehát fenn kell tartani, fel kell jegyezni, ami nyomot hagy stb., ez lehet a dolog maga, amit ekként archiválunk, de ennek kell lennie a feljegyzés eseményének is. Miközben írásba foglaltatik, ez egy újabb eseményt hoz létre, ami hat az elsődlegesnek tartott eseményre, amit folyamatosan fenntartanak, bevésnek, őriznek, archiválnak. Van az esemény, amit archiválnak, az archivált esemény (...) és van az archiváló esemény, az archiválás.”

archivar es conservador en el sentido de que el investigador procura “archivar” las historias escuchadas a lo largo de las colecciones en el trabajo del campo, archivar en el sentido de notar, fijar e inmortalizar. Después, selecciona entre las historias escuchadas según algunas intenciones e intuiciones, creando de esta manera “el archivo”, “el acontecimiento archivado”: el *repertorio*. Podemos hablar de la característica conservadora del acto de archivar cuando la coleccionista apunta las historias oídas, pero durante la fijación del “acontecimiento archivador” somos testigos de una transformación llamativa, ya que la coleccionista/transcriptora cuenta, re-narra de otra manera el “acontecimiento archivado”.

El recoleccionista/transcriptor alguna vez atribuye mayor o menor importancia a las historias oídas/notadas, a los elementos creadores, por eso los transforma y durante su textura particular produce una “historia definitiva” que solo se parece a la original, porque ya se ha convertido en una “historia autónoma”. Las interpretaciones del investigador húngaro Honti y las de Foucault sobre el cuentista agente/creador y la versión como cuento único y propio del narrador son muy similares. En este punto tenemos que volver al tema de la identidad del coleccionista anteriormente mencionada y volver a citar a Foucault: “(...) se trataba de constituirse a sí mismo como sujeto de acción racional mediante la apropiación, la unificación y la subjetivación de un «ya-dicho» fragmentario y escogido (...)” (1999).

Examinando todo lo dicho hasta ahora podemos establecer que Cabrera, archivando y re-narrando toma tres “posiciones de narrador”⁷ (Papp, 2008:163) diferentes. Primero, la del cuentista mencionado, que según el sentido de expresión, se-narra a sí mismo y partiendo de aquí ya no hablamos solamente de cuentos yorubas, como historias de los afrocubanos, sino de Lydia Cabrera también que vive en cada cuento, de la misma manera que Sherezade en *Las mil y una noches*. En la segunda posición encontramos una auto-reflexión, un comentario continuo, en que “el lenguaje se cuenta a sí mismo” (Foucault, 1986) y con las enunciaciones, intercalaciones, repeticiones de “yo también estuve allí” de parte del cuentista, las historias se hacen más personales, mientras que sirven como garantía para la credibilidad de la historia/del relato. Cabrera sabe lo mismo que Ricoeur dice: “puede ser testigo, solo el que ya ha tenido parte en lo que ha visto y es capaz de dar testimonio de ello”⁸(1999:155), es por eso que se textua a sí misma también en su narración para prestar su propia persona y voz a la narración. En la tercera posición narradora tienen énfasis los roles transcriptor y

⁷ „elbeszélői pozíció” (traducción de la autora del ensayo)

⁸ „csak az lehet tanú, aki részesedett abban, amit látott, és képes arról tanúskodni” (traducción de la autora del ensayo)

transformador, donde se hallan la historia de la vida, las experiencias y la relación con la cultura dada del propio autor y en este punto nos conectamos al tema de la identidad personal y la de la comunidad afrocubana varias veces mencionadas, cuya creación es importante para poder acercarse a otra cultura, entenderla y hacerla entender.

2.

Lydia Cabrera al dedicarse a la cultura yoruba, satisface tres papeles intelectuales que definidos con las palabras de Nauss Millay: “*escritor-antropólogo*”, “*mediador entre diferentes culturas que hablan idiomas distintos*” y “*cuentista*”⁹ (2005: 11-12) (o sea, transcriptor de los cuentos tradicionales). Según Millay, la motivación más importante de los escritores-antropólogos es: “reproducir la voz de los habitantes privados del uso de derechos de la nación”¹⁰ (2005:14) y, a lo largo de este acto, se visualiza que el escritor, el mediador y el reproductor se representa a sí mismo, se expresa de otra manera en los diferentes textos. El objetivo principal que motivó a Cabrera durante toda su vida era hacerles conocer a los intelectuales, científicos habaneros educados (arraigados) en la cultura blanca occidental la cultura afrocubana, redefinir el concepto de “lo cubano” y convertir a los yorubas, que llevaban siglos viviendo en la región, en parte orgánica de la sociedad. Ella no eligió el mismo método que Ortiz, que en la primera etapa de su trabajo procuró demostrar que los negros mismos eran los culpables por su atraso, e incluso intentó presentarles como el sector criminal de la sociedad. (Me gustaría notar que unas décadas después él también admitió que esta posición del interpretador resultaba errónea y falsa.) Cabrera con la ayuda de las informaciones colectadas en los trabajos de campo trató de dar una imagen auténtica y por lo tanto más compleja sobre la cultura yoruba. En su caso también resulta correcto lo que Assmann escribe de la relación del “poeta oral” y del “poeta escrito” con la tradición creadora:

Para el poeta oral la tradición no se encuentra “fuera”, sino se infiltra por su figura y se llena a sí mismo desde dentro. En cambio el poeta escrito se ve contraponerse a la tradición y se siente

⁹ “anthropologist-writer”, “mediator between distinct cultures and languages” y “singers of tales” (traducción de la autora del ensayo)

¹⁰ “reproduce the voices of the disenfranchised peoples of their respective nationalities” (traducción de la autora del ensayo)

obligado a la parte más interior de sí misma, que va a demostrar su competencia frente al otro.¹¹
(1999:98)

Por un lado para el mediador está dada la cultura negra como tradición oral para recolectar y notar, y por otro lado, la cultura de habla española. Cabrera, como representante de la cultura occidental, debía cumplir con los requisitos de la comunidad yoruba. Fue intención suya conservar la tradición oral condenada a desaparecer en el proceso de modernización y textualización, para conseguir este objetivo las recolecciones en los trabajos de campo resultaban las más exitosas: con una cierta reproducción deliberada de las historias escuchadas, la reconstrucción continua de los textos condujo a la creación de un archivo. Cabrera visitaba sistemáticamente los barrios negros de La Quintana San José y Pogolotti, las personas que conoció allí se convirtieron en los “autores” reales de sus recolecciones etnográficas, mencionaba amablemente a Omí Tomí (Teresa Muñoz), a Oddedeí (Calixta Morales) y a Bangoché (José de Calaza) (Nauss Millay, 2005:29), como sus informantes más importantes. Cabrera siempre se declaró a sí misma como la que solo daba voz a ellos, ya que el creador original de las historias no es ella, sino los negros (Nauss Millay, 2005:41, 52). Millay concluye este método como:

(...) las observaciones de los etnógrafos como Cabrera (...) se basan en la intimidad de las experiencias propias de los trabajos del campo; es decir, asertan que en realidad “estaban allí”. Esta enunciación les posibilita hablar desde el punto de vista de los informadores. En sus escrituras – tanto antropológicas, como narrativas – reconstruyen las voces de sus fuentes vivas en forma textualizada¹². (2005: 20)

Aunque Cabrera nunca estudió etnografía, y en sus escrituras tomaba la posición de una persona inculta/sin formación profesional, las experiencias de los largos años y con la ayuda del conocimiento de la literatura etnográfica de su época, sugieren al lector justo lo contrario¹³. Basándose en las experiencias personales elaboró su propio método de trabajo, en

¹¹ „A szóban költő számára a hagyomány nem „odakint” van, hanem átáramlik a személyén és belülről tölti el a lényét. Au írásban költő viszont szemben állni látja magát a tradícióval, és legbensőbb önmagára érzi magát ráutalva, hogy amazzal szemben megállja a helyét.” (traducción de la autora del ensayo)

¹² “Etnographers like Cabrera (...) base their observations on the intimacy of fieldwork experience: they (...) can claim to having truly ‘been there’. This claim enables them to speak from the informant’s point of viwe. In their writings, both anthropological and narrative, they reproduce the voices of their „fuentes vivas” in textual form.” (traducción de la autora del ensayo)

¹³ Cabrera, durante su estancia en París, conoció a tres poetas de origen africano – Léon Damas, Aimé Césaire y Leopold Sédur Senghor – que ejercieron gran influencia sobre ella y Cabrera no solo hizo traducciones de algunas de sus obras, sino recogió varios elementos técnicos y estilísticos de ellos. También en ésta época leyó *La decadencia de occidente* de Spengler e *Histoire de la civilisation africaine* de Leo Frobenius. Se hizo amiga

que se apoyó sobre su conocimiento de la lengua yoruba y su capacidad comunicativa y empática muy sofisticada. Recuerda (Nauss Millay, 2005:61) un incidente cuando uno de sus informantes quería contarle la anécdota en que alguien había robado y había encerrado la voz (el espíritu) de un hombre. Cuando este hombre volvió a escuchar su propia voz en la grabadora: se asustó y se escapó. En este mismo instante Cabrera decidió no volver a grabar los discursos, convertirse en “un magnetófono vivo” y conservar las historias en sus notas que después “reconstruiría” de memoria. Según Millay la grandeza de la obra etnográfica de Cabrera depende de “su capacidad de entender el habla de sus sujetos que viven en el mundo oral, mientras que ella inevitablemente escribe dentro de la cultura escrita”¹⁴ (2005:63).

En este punto pasamos a la tercera posición, a la del cuentista. Se plantearán las preguntas sumamente importantes de las investigaciones: por un lado, ¿cómo serán transplantadas la cultura y la tradición del cuento yoruba basadas absolutamente en la oralidad a la cultura escrita (*literacy*)? y por otro, ¿qué tipo de cambios irreversibles generará la transcripción?

Se sabe que en la cultura oral tienen función primordial el sonido y la sonoridad, ya que entre el narrador y la audición representan el único medio que transmite el mensaje. La boca y las orejas, es decir el habla y el oído¹⁵ serán los que servirán de apoyo para la gente de la sociedad oral. Eric A. Havelock en su obra titulada *La musa aprende a escribir* define la oralidad de tal manera:

Qué es, a fin de cuentas, la oralidad si no la actuación de la boca de una persona que se dirige al oído de otra persona y escucha con su propio oído personal la respuesta personal espontánea? He aquí sin duda la esencia de la comunicación, un proceso de intercambio espontáneo, variado, flexible, expresivo y momentáneo. (2008:102)

En la sociedad oral la única forma de comunicación era la oralidad y para poder memorizar relativamente fácil las historias largas, las canciones y los poemas, y para poder transmitir las costumbres culturales tenían que inventar una estructura, con otra palabra un procedimiento *mnemotécnico* que hace posible todo esto:

de Roger Bastide, antropólogo francés y realizó varios trabajos del campo con los etnógrafos Pierre Verger y Alfred Métraux para conocer a los afrocubanos de la región de Matanzas. (Nauss Millay, 2005:30-31)

¹⁴ “Cabrera’s ethnographic authority is contingent on her ability to understand the expressions of her subjects who, she claims, are embedded in an oral work, while she inescapably writes from within a literate culture.” (traducción de la autora del ensayo)

¹⁵ Heidegger, al definir el oído, funciona como punto de partida para que el *hablante* (que se expresa a sí mismo) y la *comunidad* (estar juntos) se entienda, entienda la relación mutua: “La conexión del discurso con el comprender y con la comprensibilidad se aclara por medio de una posibilidad existencial propia del mismo discurso: el escuchar.” (1953:165)

El papel de la mnemotécnica cultural es asegurar la continuidad y la autoidentidad. Es fácil de aceptar que la autoidentidad es tarea de la capacidad de memorizar y de la memoria. Como el individuo solo con la ayuda de su capacidad de memorizar es capaz de construir y mantener su identidad durante largos días y años, asimismo el grupo puede reproducir la identidad colectiva utilizando su capacidad de memorizar.¹⁶ (Assmann, 1999:89)

Se dieron cuenta de que el ritmo y la repetición, es decir “la repetición ritual” en el sentido assmaniano serían lo que les ayudarían en el procedimiento de la evocación de textos complicados. Tanto Havelock, como Assmann llaman la atención sobre la importancia de estos dos elementos poéticos:

(...) la función principal de la poesía era didáctica. Atribuí esa función al papel cultural del lenguaje versificado en una sociedad de comunicación oral, en la cual la memorización efectiva depende del uso del ritmo. (Havelock, 2008:57)

Assmann avanza un poco más y en su obra mencionada une la repetición con el tema de la memoria cultural y de la identidad:

(...) la repetición y la interpretación son procedimientos funcionalmente equivalentes para la creación de la coherencia cultural.¹⁷ (1999:89)

El ritmo, que era un elemento indispensable para la sucesión oral por su característica cantable y acompañable con efectos musicales del texto, fue el primero que perdió su función y se convirtió en algo innecesario en la cultura escrita. Se reduce el papel activo de la comunidad en la interpretación, ya que – según Havelock – en la sociedad basada en la oralidad la audición no solamente “estaba escuchando pasivamente”, memorizaba, seguía y controlaba, sino participaba activamente también: aplaudía, cantaba, bailaba, contestaba al cuentista, cantante, complementando en ciertos puntos la historia. Frente a esto, el lector está leyendo en silencio/aislado en la biblioteca o en casa y no participa en la narración del escritor, acto que también es aislado y silencioso (Havelock, 2008:119).

¹⁶ „A kulturális mnemotecnika tiszte a folytonosság és az önazonosság biztosítása. Könnyen belátható, hogy az önazonosság emlékezőképesség és emlékezés dolga. Ahogy az egyén csakis emlékezőképessége révén képes kialakítani és napok, évek hosszú során át fenn is tartani személyes identitását, ugyanúgy a csoport is csak emlékezőképessége révén reprodukálhatja csoportidentitását.” (traducción de la autora del ensayo)

¹⁷ „(...) az ismétlés és az interpretáció a jeltudás koherencia megteremtésének funkcionálisan egyenértékű eljárásai.” (traducción de la autora del ensayo)

Podemos preguntar ¿qué efectos tenían estos cambios sobre la lengua (el modo de pensar) y la cultura? Aparece la escritura que está destinada para fijar eternamente nuestros pensamientos y en una forma dada (en un sistema como un archivo, una biblioteca) conserva los elementos culturales. ¿Acaso podemos hablar sobre conservación continua, y si es cierto, en qué forma se guardaban los textos transcritos? Aparece la escritura, destinada para fijar nuestros pensamientos con la exigencia de la eternidad y en una forma dada (en un sistema como un archivo, una biblioteca) conserva los elementos culturales. Acaso podemos hablar sobre conservación continua, y si es cierto, en qué forma se guardaban los textos transcritos? Assmann tiene la respuesta siguiente:

La escritura (...) en sí todavía no asegura la continuidad; al contrario, la escritura esconde el riesgo del olvido, de la destrucción, del desuso y de la polvorización, todo lo que es ajeno de la sucesión oral y a menudo significa más bien la ruptura que la continuidad.¹⁸ (1999:101)

La textualización crea una nueva estructura de pensamiento que para la gente de hoy es elemental e indispensable y solo podemos deducir cómo podía ser cuando las letras todavía no penetraban en el pensamiento humano.

En adelante examinamos detalladamente qué métodos usa Cabrera para transcribir y transformar las historias bien conocidas de la tradición yoruba. Los cuentos y las historias que en su infancia había escuchado de su nena y a los que recolecionó otros similares en sus trabajos de campo, constituyen juntos el fundamento de los relatos posteriormente notados/transformados, ya que estos o parte de ellos serán aprovechados para el sujet o para la transformación y la re-narración (*literary retelling*), es decir se harán literarios. El método más importante que usa consiste en reproducir desde su memoria la narración oral y al mismo tiempo reescribirla recreando para el lector el entorno virtual en que anteriormente habría escuchado la historia de un cuentista. Cabrera se dio cuenta de que: “el método más eficaz de escribir la oralidad es imitar a los cuentistas yorubas”¹⁹ (Nauss Millay, 2005:41).

Es por eso que intercala en su forma original expresiones yorubas, palabras onomatopéyicas, canciones, proverbios, canciones rítmicas y repeticiones rituales en el texto, que además de evocarnos la estructura de la narración oral, conservan las canciones y los ritmos también.

¹⁸ „Az írásbeliség (...) önmagában még nem biztosít folytonosságot, épp ellenkezőleg, az írásbeliség a felejtés, az enyészet, az elavulás és a porosodás kockázatát rejt magában, ami a szóbeli hagyományozástól idegen, és gyakran inkább jelent szakadást, mintsem folytonosságot.” (traducción de la autora del ensayo)

¹⁹ “(...) the most effective way to „write” orality was a mimesis of African storytelling.” (traducción de la autora del ensayo)

Assman en su obra anteriormente mencionada examina profundamente el concepto de la identidad, de las costumbres rituales y de la comunidad. El proverbio (por ejemplo) lo une con el espíritu de la comunidad según “el buen sentido”, y lo define como uno de los elementos constituyentes de la “sabiduría que asegura la identidad”. Desarrolla que:

(...) los proverbios son valores y normas que giran alrededor de las reglas de la eficacia en la convivencia cotidiana y de los axiomas de la actuación comunicativa. (...) responden a la pregunta ¿qué tenemos que hacer?: están al servicio de la constitución de la justicia y del derecho, ayudan en la toma de decisión, transmiten el saber de orientación y marcan el camino de la actitud correcta.²⁰ (1999: 140)

Es decir, el proverbio y el refrán intercalados en el cuento tienen fin didáctico, transmiten valores importantes para asegurar la prolongación de la comunidad y a la vez nos revelan aquel “horizonte de requisitos” con los cuales todos los miembros de la comunidad deben cumplir.

El otro método cabreriano en la creación cuentística, que también refuerza el efecto de la representación oral es: la creación de la *polifonía*, pues la autora a lo largo de la narración sobrepone diferentes voces. En otros casos intercala en el cuento historias narradas por otros (transmisioneros/mediadores de la sabiduría). Estas “entredoses” interrumpen provisionalmente el tiempo presente de la narración, pero con su efecto *retro-activo* (interpretan ulteriormente las historias sucedidas anteriormente) ayudan a avanzar la continuidad del cuento. Estas narrativas intercaladas (juego de voces, poemas intercalados) contarán la historia de algunos orishas, evocarán los momentos de la génesis, los principios primitivos de la vida, el estado paradisíaco, las historias de los ancestrales muertos, la edad de oro, en otras palabras cómo era el mundo a principios. Eliade escribe en su libro *Mito y realidad*:

Indudablemente, en muchos casos este estado paradisíaco «original» representa la imagen idealizada de la situación cultural y económica anterior a la llegada de los blancos. No es el único ejemplo de una mitificación del «estado originario», de la «historia antigua» concebida como una Edad de Oro(1991:32).

También pueden cumplir con la función de la fábula (apólogo) (“el manual de usuario” de la sabiduría), lo que sirve – con las palabras de Péter Bálint – como “un consejo que vale la pena

²⁰ „(...) a szólások értékek és normák, a mindennapi együttélés eredményességi szabályai és a kommunikatív cselekvés axiómái körül forognak. (...) arra a kérdésre felelnek, hogy „mi a teendők”: szolgálják az ítélet- és jogalkotást, segítenek a döntéshozatokban, eligazító tudást közvetítenek és kijelölik a helyes cselekvés útját.” (traducción de la autora del ensayo)

seguir para el que toma una decisión” y lo que “el héroe utiliza para formar su propio destino en el futuro”. El cuento, el poema, la canción en el cuento, o

(...) el entredos del cuento intercalado en la narración llama la atención del héroe a los episodios de la vida perdidos en el olvido del pasado, a las relaciones personales aflojadas, a la voz de la conciencia abandonada, y todos estos juntos movilizan la actitud complicada de la corrección de la memorización.²¹ (Bálint, 2010:82)

Llegando al final de la parte teórica del ensayo como conclusión podemos caracterizar el tomo *Cuentos negros de Cuba* como obra pionera de este género, junto con *Leyendas de Guatemala* de Miguel Ángel Asturias. En la colección encontramos mitos de génesis, fábulas, historias sobre la convivencia comunitaria y las normas éticas: entre ellas sobre la maternidad y las relaciones sociales, el amor y la amistad, la celosía y la envidia, la avidez y el crimen, la insidia y la venganza. Nota claramente que pareciéndose a la colección tradicional de otras naciones ya en su temática es una obra multicolorada, cuyo valor se ve aumentado con la innovación técnica de la transcripción de Cabrera:

Donde la intención fue conservar una anécdota dada, la tarea de la composición implicó unir los episodios, aclarar los hilos del argumento y pulir la lengua. En otros casos, los temas fundamentales también eran productos de la imaginación de Cabrera y unificó estas creaciones con los fragmentos del folclore afrocubano y con las alusiones a la tradición universal²². (Nauss Millay, 2005:42)

3.

En este capítulo del ensayo, presentaremos, a través del cuento “Taita Hicotea y Taita Tigre” elegido del tomo *Cuentos negros de Cuba*, corpus principal de nuestro análisis hermenéutico literario, el carácter arquetípico de *jicotea*, una de las figuras clave de los cuentos yorubas, y el motivo del crimen y de la culpabilidad procedidos de sus diferentes atributos vinculados con su entidad y manifestados en sus hechos. Me gustaría aumentar,

²¹ „a döntéshozónak megszívlelendő tanács”, „a hős a maga jövőbeli sorsának alakítására használ fel” y „(...) a mesenarratívába szőtt mesebetét ráirányítja a hős figyelmét a múlt homályába vesző élettörténetzilánkokra, a meglazult személyes viszonyulásokra, az elhanyagolt lelkiismeret hangjára, s ezek együttesen az emlékezés bonyolult korrekciós tevékenységét mozgósítják.” (traducción de la autora del ensayo)

²² “Where the intent was to preserve a given anecdote, the task of composition entailed combining fragments, clarifying the story line, and polishing the language. In others, even the underlying themes were the product of Cabrera’s imagination, and she intertwined these creations with excerpts from Afro-Cuban folklore and allusions to universal lore.” (traducción de la autora del ensayo)

esforzar la credibilidad y la matización de mi análisis dirigiéndome al análisis comparativo, es decir examino otros cuentos más: del tomo titulado *Yoruba Trickster Tales* los cuentos *Ájápá and Elédé the Pig*, *Ájápá and Ádán the Bat*, *Ájápá and the Blind Spirits* y *Ájápá and the Roasted-Peanut Seller* y también del tomo húngaro titulado *A tollaskígyó fia* (Los hijos del serpiente emplumada) los cuentos *A sakatyúk, a teknősbéka és a jaguár* (Sakatyúk, la tortuga y el jaguar), *A teknős és a jaguár* (La tortuga y el jaguar) és *A teknőc és az óriás* (La tortuga y el gigante).

Como es bien visto la tortuga no solo es figura clave en los cuentos de Cabrera, la encontramos en los relatos de otros pueblos de América Latina y en los cuentos de los yorubas africanos.

Julius Lips en su obra titulada *El origen de las cosas* define la tortuga de la siguiente manera:

Los cuentos de los aborígenes no solo explican el origen de todos los seres y de todas las cosas visibles e invisibles. (...) Ciertos animales aparecen en los mitos como criaturas sumamente inteligentes y astutas. En la mayoría de los casos estos son de estatura pequeña, pero gracias a la superioridad proveniente de sus rasgos espirituales, toman el pelo a sus compañeros. En nuestros cuentos folclóricos el zorro juega este rol, mientras que en África y en América del Sur la tortuga es esta²³. (1949:344)

Oyekan Owomoyela, cuentista nigeriano, en el prólogo de su tomo titulado *Yoruba Trickster Tales* presenta el protagonista de su colección Ájápá, la tortuga, un ser singularmente inteligente y astuto que aprovechándose de su superioridad mental engaña a los otros animales de la comunidad. Su primer atributo procede de su carácter físico, siendo un animal pequeño necesita cierta protección que le asegura su “armadura”, su *caparazón* llevado a su espalda. Este caparazón aparece como una donación de parte del Creador, por eso luce el animal como “un protegido divino” ya que “la inteligencia sobresaliente” y “el caparazón duro como la piedra” – armadura que multiplica su esfuerzo – alude a la estrecha conexión que tiene con los dioses míticos y los ancestrales míticos. Podemos hablar de estos dos atributos como donaciones que le compensan por su debilidad física y su indefensión. Es capaz de escapar de las situaciones de riesgo mortales, de las trampas y de los cautiverios solo si utiliza su

²³ “But not only is the origin of all beings and all things visible or invisible explained in the stories of the aborigines; all important events in their lives become the core of their myths. The habits, shapes, and colours of animals are 'factually' explained. (...) Certain animals are recognized as masters of clever ruse; mostly small in stature, they outwit their larger brethren by their quick thinking. In our tales this role is played by the fox; in Africa and South America the clever one is often the turtle.” (traducción de la autora del ensayo)

capacidad mental. La *concentración mental y el caparazón duro como la piedra* – que funciona como una envoltura que cubre su vulnerabilidad física y simboliza el regreso a sí mismo y la huida a un mundo íntimo – le asegurarán la sobrevivencia. En los cuentos el caparazón es equivalente a la piedra, es visto como la referencia de la piedra²⁴: varias veces aprovecha de esta donación, pero también abusa de ella tanto para salvarse, como para escapar de las consecuencias de sus crímenes. Ponemos como ejemplo el cuento *Ájápá and Eledé the Pig* donde el protagonista se enmascara de una piedra de moler y de esta manera engaña a su amigo, el cerdo:

En cuanto le veas, ponme sobre la espalda, pon (...) algunos granos de melón sobre mi barriga y empieza a molerlos. Diga lo que diga, haga lo que haga, tú no pares, sigue moliendo. (...) Elédé no esperó más, furioso, cogió la piedra de sus manos y la tiró a través de la puerta, a un charco que se hallaba al lado de la casa. Mientras tanto, Ájápá se sacó del barro y se arrastró al arroyo cercano para lavarse.²⁵ (*Yoruba Trickster Tales*: 5-6)

Vale la pena examinar la fenomenología de la piedra de moler: inmediatamente llama nuestra atención su superficie áspera, dura y bruta que alude metafóricamente al estado “salvaje”, pero al mismo tiempo el asperón es el que mole, da forma, doméstica a los demás, mientras que él también se estrecha contra el objeto formado: es decir se supone una acción mutua entre ellos. En esta función equivale a “la piedra tirada al agua” que aparece en otros cuentos yorubas y la corriente del agua tras largas décadas o centenarios da una forma a esta piedra: llana o plástica. (Esta piedra llana aparece como la referencia de la tortuga en el cuento “*La tortuga y el jaguar*” donde engaña al jaguar que cree que coge solo una piedra y vuelve a tirarla furiosamente al agua, pero para el oyente/lector es obvio que se trata de la tortuga:

Apenas empezó a enjuagar, pam! – la tortuga se deslizó en el agua. El jaguar tampoco perdió tiempo, dio un puñetazo con su zarpa. Logró coger algo y lo sacó del agua. Era solamente una

²⁴ Eliade habla sobre la piedra como algo que está a orillas del íro desde el tiempo de los Inmortales, es decir desde la génesis del Mundo: “Esta piedra se encuantra allí, desde los tiempos de los Inmortales, es decir desde el comienzo del Mundo.” (1991:22); “Una piedra plana sagrada desempeña un papel muy importante en las ceremonias iniciáticas.” (1991:45.)

²⁵ “As soon as you catch a glimpse of him, lay me on my back, place (...) some melon seeds, on my belly, and grind away at them. Whatever he says and whatever he does, don’t stop; just keep grinding. (...) Elédé did not wait for the rest; in anger, he grabbed the grindstone from under her hands and flung it out of the door into a juddy patch beside the house. (...) In the meantime Ájápá had extricated himself from the mud and scrambled to a nearby stream to wash.” (traducción de la autora del ensayo)

piedra llana, así que volvió a tirarla furiosamente. Sin embargo la piedra no era más que la tortuga misma, solo que había escondido su cuello.²⁶ (*A tollaskígyó fia*: 8)

La segunda característica que Owomoyela menciona es su *codicia*, su insaciabilidad y su apetito²⁷ inmesurable: la codicia significa el afán de coger todo, embocarlo y tenerlo solo para sí mismo, querer más de lo que se necesita para sobrevivir, es decir, sobrepasar el límite de las necesidades y de la capacidad. Su apetito es el locomotor de sus acciones en varios cuentos (el cuentista nigeriano dedica un capítulo aparte a este tema: *Ájápá and the Ákára Hawker*, *Ájápá and the Roasted-Peanut Seller*, *Ájápá and the Dawn Bird*, *Ájápá's Sudden Baldness* y *Ájápá's Instant Pregnancy*) y muchas veces su codicia le mete en un lío. De los cuentos se revela que su codicia está estrechamente vinculada con otra característica suya: la *avidez*, el afán de poseer todo y dominar a todos, uno de los motivos clave del cuento principal de nuestro análisis. El siguiente atributo de la tortuga está conectado con la música: el instrumento fabricado de algún objeto arcaico y el sonido emitido junto a la canción de jicotea tienen fuerzas mágicas, embrujan a los miembros de la comunidad que pierden su consciencia, son incapaces de controlar su propio cuerpo, descienden a un „estado degradado”, con otras palabras caen en la trampa de Ájápá que aprovechándose de la situación consigue su objetivo y los bienes de los demás.

A decir la verdad, pocas criaturas eran capaces de hacer una música tan irresistible como la suya; una música que hacía mover en contra de su voluntad el pie del más reluctant para bailar. El efecto de su espectáculo sobre el mercante de cacahuete, sus clientes y todo el mundo en el mercado era como él lo esperaba. Se dieron al baile con tanto vigor que pronto se vieron cubiertos de nubes de polvo y (...) les llevó casi al otro extremo de la ciudad.²⁸ (*Yoruba Trickster Tales*: 49)

Junto a estos atributos importantes, se caracteriza por ser incapaz de guardar, callar para sí mismo cualquier pensamiento, experiencia o algo que decir (como si se olvidara del dicho:

²⁶ „Alig fogott hozzá az öblögetéshez, huss! – a teknős belecsusszant a vízbe. A jaguár sem volt rest, odacsapott a mancsával. Sikerült is elkapnia valamit, ki is húzta a vízből. De csak egy lapos kő volt, visszadobta hát dühösen. A lapos kő azonban nem volt más, mint maga a teknős, csak behúzta a nyakát.” (traducción de la autora del ensayo)

²⁷ “Alimentarse no es simplemente un acto fisiológico, sino asimismo un acto ‘religioso’: se comen las creaciones de los Seres Sobrenaturales, y se comen como las comieron los antepasados míticos por primera vez al comienzo del Mundo.” (Eliade, 1991: 21-22)

²⁸ „For in truth few creatures were capable of making music as irresistible as his, music that could set the most reluctant feet dancing with abandon in spite of themselves. The effect of his performance on the peanut seller, on her customers, and indeed on everybody in the market was as Ájápá hoped. All gave way to dance with such vigor that they were soon enveloped in cloud of dust, and in the time it would take a crab to blink their momentum had carried them almost to the other end of town” (traducción de la autora del ensayo).

“Hay que aprender hablar bien, pero antes de nada, escuchar también.”²⁹), con la comunicación consecutiva desorienta a sus compañeros, habla, cotillea hasta que distraiga la atención de los demás que ya no son capaces de defenderse y caen en la trampa de la tortuga. Hay que destacar que la tortuga no siempre desempeña papel negativo, entre las características mencionadas encontramos positivas también que apoyan la tesis de Jung: los seres arquetípicos son buenos y malos dependiendo de la situación en que aparecen (a pesar del protagonista los ayudantes también tienen esta doble característica (2011:160, 177). Los cuentos *Ájápá and Bola the Mute Princess*, *Ájápá and Kíniun the Tyrannical King Lion*, *Ájápá and Ááya Onírú-Méye the Seven-Tailed Colobus Monkey* son ejemplos para ver que la tortuga es el único animal que es capaz de salvar toda la comunidad, resolver los conflictos fatales para todos y traer paz para el pueblo.

4.

El cuento titulado “Taita Hicotea y Taita Tigre” contiene varias partes que ya en sí, de forma separada podrían ser cuentos tradicionales donde el crimen y el castigo hacen avanzar el hilo argumental. En la historia se hallan los elementos obligatorios del cuento: la salida del protagonista, el conflicto en que se ve afectado, la aparición de los ayudantes, oponentes con sus fuerzas ayudantes u opositores, la expiación por los crímenes cometidos y el desenlace que contiene la sentencia moral. Todos estos se emparejan con ciertos elementos de la tradición yoruba y juntos se harán partes orgánicas del cuento.

En el “Taita Hicotea y Taita Tigre” es muy llamativa la estructura del cuento – en esto se parece mucho a los demás cuentos de tortuga –, probablemente se trata de un tipo bien conocido de la composición intencional: la *contaminación*, la unión de dos o más cuentos ampliando el corpus. Olga Nagy, investigadora de cuentos húngara habla sobre la función de la contaminación en el cuento: “Estos dos tipos bien diferentes se han unido de manera que constituyen uno completo. Ambos tipos han conservado su carácter original.”³⁰ (1978: 161-162).

El trabajo del cuentista (transcriptor/reescritor) que une (en el lengua del folklore: contamina) ciertas partes, ciertos entredoses de cuentos creando así un “tejido de cuento” más amplio, es

²⁹ „On apprend à bien parler, mais avant tout on apprend aussi à se taire” (O.Laditan)

³⁰ E két teljesen különböző típus úgy kapcsolódott egymásba, hogy egy szerves egésznek képeznek. Mindkét típus megőrizte eredeti jellegét. (traducción de la autora del ensayo)

el mismo acto creador que Ricoeur denomina como *acto configurador*: „la construcción de la trama es la operación que extrae de la simple sucesión la configuración” (2004:132). Siguiendo la línea de Ricoeur, el interpretador del cuento que intenta buscar la fuente y el significado de las partes y de los entredoses en su entorno textual procura seguir los significados extras que surgieron gracias a la contaminación, junto al hecho de revelar la estructura del cuento descubre e interpreta el mundo de este nuevo texto.

Comprender la historia es comprender cómo y por qué los sucesivos episodios han llevado a esta conclusión, la cual, lejos de ser previsible, debe ser, en último análisis, aceptable, como congruente con los episodios reunidos.(Ricoeur, 2004: 134)

La primera parte de nuestro cuento analizado es un *mito de origen*, que es muy infrecuente en los cuentos tradicionales, pero según la intención de la autora vuelve hacia el origen-principal, la génesis principal y el mundo de los Ancestrales³¹. En la segunda parte Hicotea y Venado juntos cometen un crimen: secuestran a la hija del rey con todo su tesoro y después la matan, cometen un asesinato ritual. Temiendo a la maldición de la chica muerta empiezan a huir y así llegan a la isla donde compran una tierra del tesoro robado, se asientan y crean un latifundio gigante y fructífero. La tercera y cuarta parte – que tanto en su tamaño como en su temática tienen función primordial – serán los objetos principales de nuestro análisis hermenéutico literario. A continuación disertaremos sobre estos dos “entredoses”.

El protagonista de ambas historias es Hicotea, que entra en conflicto con los demás miembros de la comunidad; al lado de él/en su entorno aparece un antagonista, dado que la personalidad del héroe solo puede ser entendible según su relación con el otro³². En la primera parte el venado es el que sufre el crimen, en la segunda el tigre. En nuestro análisis ponemos especial énfasis en la relación de protagonista y antagonista³³ y en los diálogos surgidos entre

³¹ Eliade escribe sobre la diferencia entre cuento y mito, y sobre la decendencia del cuento que no se trata de desacralización, sino de la degradación, la devaluación de lo sagrado: “en vez de «desacralización» sería preferible decir «degradación de lo sagrado»” (1991: 86)

³² “(...) obrar es siempre obrar ‘con’ otros: la interacción puede tomar la forma de la cooperación, de la competición o de la lucha. Las contingencias de la interacción se juntan entonces con las de las circunstancias, por su carácter de ayuda o de adversidad. Finalmente, el *resultado* de la acción puede ser un cambio de suerte hacia la felicidad o hacia la desgracia.” (Ricoeur, 2004:117)

³³ “El famoso relato del retorno de Ulises a Ílaca es, sin lugar a dudas, un relato de reconocimiento cuyo héroe es a la vez el protagonista y el beneficiario. Es de justicia decir que él se da a conocer mediante otros miembros del grupo según una gradación sabiamente orquestada y un arte de efectos retardados numerosas veces comentados por los críticos.” (Ricoeur, 2006: 102)

ellos que pueden ser tanto verbales como no verbales. Asimismo vamos a ver cómo se manifiestan en el discurso³⁴ los cambios de las actitudes personales o interaccionales.

Ya del primer diálogo podemos deducir una relación íntima entre hicotea y venado; pues este acto comunicativo nos muestra por un lado cómo se aceptan como hermanos (*“Vamos a ser hermanos” – le dijo en aquella época Hicotea, al Venado “Pata de Aire”.- “Bueno” – contestó el Venado. – “No nos separemos nunca” – dijo Hicotea. – “Bueno” – contestó el Venado.*), sin embargo de su entonación (la narración de sí mismo y del otro también) se revela una actitud de cierta superioridad e inferioridad que surge del reparto de los roles. (*“No me abandones, porque tú eres mis piernas, así como yo soy tu cerebro.”*) La característica principal de venado es la velocidad, esta se ve representada como un atributo heredado de los antepasados que por su genio físico constantemente tenían que huir, dado que solo corriendo como el viento podían evitar el peligro mortal y la misma muerte horrorosa. (*“Venado iba huyendo (...) – como habían huido todos sus antepasados, y ahora en él, en su corazón de miedo, todos sus antepasados juntos revividos – con una velocidad sólo comparable a la que Ciclón desarrolla.”*) La enunciación exclamada en el texto: *“Yo soy tu cerebro”* es una alusión evidente al carácter original de hicotea: por sus condiciones físicas es puesta a merced de los demás, pero vive con la prepotencia de los seres inteligentes. Por otro lado esta exclamación contiene otro significado latente en el texto: nosotros nos complementamos, formamos un conjunto y solo juntos podemos vencer al enemigo o evitar el peligro mortal. De esta manera, esta enunciación significa un tipo de contrato, la base de su amistad temprana: el concepto de emparejarse y la responsabilidad de parte de los dos son los que fundamentan la confianza mutua y la formación de su destino.

En el cuento *Taita Hicotea y Taita Tigre* Hicotea tiene cuatro atributos: la dualidad, la astucia, la posesión de la magia y la avidez. Su dualidad, más en concreto el estar-en-el-mundo dual proviene por un lado de su característica, dado que es anfibio, puede vivir tanto en la tierra como en el agua: puede pasar de un mundo al otro y esto algunas veces le aseguran suerte o el refugio definitivo. Por otro lado es un ser andrógino, de ahí que conlleva principios femeninos y masculinos también. En algunos cuentos aparece como mujer, en otros como hombre. Mariela A Gutiérrez escribe de este fenómeno así:

³⁴“Comprender una historia es comprender a la vez el lenguaje del ‘hacer’ y la tradición cultural de la que procede la tipología de las tramas.” (Ricoeur, 2004:119)

Jicotea es andrógino, o sea Jicotea, indiscriminadamente puede tener roles femeninos o masculinos a través de los diferentes relatos. El hecho de que Jicotea sea “ella” o “él” no cambia en nada los atributos del personaje; son las circunstancias y los diferentes escenarios lo que lo/la convierten en cada cuento en “él” o “ella”, siempre dotándosele de una variedad de virtudes, o por el contrario, de defectos. (1997:45)

En esta dualidad arraiga su lado positivo y negativo: representa el héroe malvado que comete un sinnúmero de crímenes³⁵, pero de igual modo encarna el personaje positivo que sufre el crimen³⁶. La segunda característica de Hicotea, la astucia, es un rasgo heredado de los antepasados (“*Única herencia que le legaron sus padres*”) que usa para sobrevivir – por su aspecto físico siempre está expuesto al peligro – y para tomar el pelo a los demás o conseguir sus bienes. En el cuento *La tortuga y el jaguar*, la tortuga utiliza el engaño, es decir se salva burlándose de la vigilancia debilitada, la confianza y la arrogancia del jaguar:

« Del hueso de jaguar hice mi flauta, fri-fri-fri. »

El jaguar se enfureció muchísimo y se echó atrás de la tortuga que corrió como sus patas soportaron, hasta que pudo esconderse en un agujero. Al mismo instante el jaguar también saltó sobre el agujero, esparció con su zarpa la tierra para poder coger la tortuga.

« ¡Ayy! » gritó la tortuga. « Tu crees que tienes mi pata en tu boca, pero solo quieres rasgar una rama. »

Y el tonto jaguar dejó la pata de la tortuga y por la furia no se dio cuenta de que no haya cogido el raíz entre sus dientes.”³⁷ (*A tollaskígyó fia*: 11.)

En la tradición yoruba ser astuto significaba un valor, porque en la época de la esclavitud era lo único que le ayudaba a la gente a sobrevivir o a escaparse de las situaciones peligrosas para su vida.

Ser astuto significa algunas veces conseguir fortuna gracias a los perjuicios a hacer daño al otro, con esto llegamos a su tercera característica. La relación amistosa entre venado y

³⁵ El cuentista nigeriano Amos Tutuola empieza su cuento de la siguiente manera: “Though the Shell-man, Tort, was really a handsome and promising man, he was also cunning, the greatest deceiver, liar, talebearer, burglar and confusionist who ever lived in his land. And such things as pilfering and pick-pocketing were his leisure hours’ sports. Now, the Shell-man, Tort, worked for the god of the forest for the period of three years without any compensation, in respect of the offenses which he committed” (1986:45) Podemos ver que el crimen aparece como elemento constituyente de la personalidad de Hicotea y lo comete para entretenerse y burlarse de los demás.

³⁶ Alza Mariana Elizagaray cuenta la historia cuando el venado y la jicotea compiten, (la historia clásica del *Conejo y la tortuga*) y la tortuga solo con la ayuda de su astucia puede cantarle la cartilla al venado fanfarrón. (1984:11-14)

³⁷ -Jaguárcsont a furulyám, fri-fri-fri!

Hatalmas dühre gerjedt a jaguár, utána vetette magát a teknősnak, az meg futott, ahogy csak a lába bírta, míg el nem tudott bújni egy lyukba. De a jaguár is nyomban a lyukra ugrott, szórta le róla mancsával a földet, hogy elérje a teknőst.

-Jaj! – kiáltotta egyszerre a teknős – Te most azt hiszed, hogy a lábamat kaptad a szádba, pedig csak egy gyökeret akarsz kettéharapni.

És a buta jaguár kiengedte szájából a kis teknős lábát, nagy mérgében észre sem vette, hogy bizony nem gyökeret tart a fogai között. (traducción de la autora del ensayo)

tortuga se rompe cuando Hicotea – que sube al monte para buscar yerbas buenas para su amigo enfermo – contemplando la rica y fecunda tierra que poseen juntos, siente una avidez. El afán de poseer todo (*“Poseer por entero, der dueño de todo y no a medias”*) es el primer crimen que se convierte en una verdadera obsesión, por el cual será capaz de sacrificar la amistad-hermandad. Assman escribe de la avidez de la siguiente manera:

El sentido común, siendo de dominio público, produce un “espíritu comunal”. En cada miembro del grupo se desarrolla la consciencia de la prioridad del completo; los deseos, los motivos y los objetivos individuales se ven pospuestos a este completo. El crimen fundamental de la ética egipciaca – y originalmente de la de todas las culturas ancestrales – es el “afán de poseer”, el enriquecimiento gracias a los prejuicios de los otros.³⁸ (1999:139)

Hicotea por un lado viola una regla comunitaria – la tierra que compraron juntos, donde los dos trabajaban era propiedad común –, por otro lado viola las reglas de la amistad. Desde este momento esta sensación se apodera de él, ya no le considera a Venado su hermano, sino su enemigo. Este cambio de sentimiento viene seguido por un “cambio de estructura interna” como Jung lo llama:

En este caso la personalidad no reduce, pero tampoco aumenta, sino cambia su estructura. Menciono la obsesión como una de sus formas principales, cuando un contenido – un pensamiento o una parte de la personalidad provenientes de cualquier tipo de fuente – consigue dominio sobre el individuo. Los contenidos ocupantes se parecen a convicciones particulares, a idiosincrasias, a ideas caprichosas; y ordinariamente es imposible corregirlos.³⁹ (2011:126)

Tras haberse curado, en el primer encuentro Venado saluda a su amigo de manera amable, acogedora (*“Buenos días, compadre!”*) que en lugar de responderle, vuelve la cabeza y escupe como en los casos cuando *“se quiere, más que insinuar, acentuar un ultraje”*. Es decir el escupitajo aparece como la humillación, el menosprecio y el rechazo del otro: un símbolo bien conocido en los cuentos. Hicotea, como lo muestra el narrador, se encuentra en el estado jungiano ya mencionado (*“como si con él no fuera”*) y nada más flota delante de sus ojos que

³⁸ „A közös értelem közkézen forgása „közszellemet” teremt. A csoport minden egyes tagjában kiépül az egész elsőbbségének tudata, az egyéni vágyak, indítékok és célok ennek az egésznek rendelődnek alá. Az egyiptomi – és eredetileg minden ősi – etika sarkalatos bűne a „bírvágy”, a gyarapodás mások kárára.” (traducción de la autora del ensayo)

³⁹ „Ebben az esetben a személyiség nem zsugorodik, de nem is növekszik, hanem a szerkezete változik meg. Ennek egy fő formájaként a megszállottság jelenségét említem, amelynek során egy tartalom – egy bármely forrásból származó gondolat vagy személyiségrész – valamilyen okból kifolyólag uralomra jut az egyénben. A megszálló tartalmak sajátos meggyőződésnek, idioszinkráziáknak, önfejű terveknek stb. tűnnek, és rendszerint nem lehet őket korrigálni.” (traducción de la autora del ensayo)

acabar lo antes posible con su compañero. Venado que no entiende esta actitud extraña y chocante, intenta buscar una explicación al cambio (al hecho de dar la espalda y a la enemistad), pero la respuesta de la tortuga – “¿Acaso no es su deber saludarme el primero ... y rendirme homenaje? (...) hasta ahora las cosas no han sido como debían de ser” – intensifica su desorientación y confusión. Solo balbucea (“Pero esto... ¿a santo de qué, compadre? Yo... usté...(…) Pues...”) frente a Hicotea que con sus enunciaciones firmes, indicios de su concentración y superioridad mentales, aterroriza a su compañero. Venado no tiene otro remedio que aceptar el reto de Hicotea, ya que confía imperturbablemente en él y ni siquiera piensa en que su amigo (o por lo menos él lo cree) le engañe o incluso quiera su perdición, porque para él los vínculos de la amistad son indestructibles y teniendo en cuenta la mutualidad supone lo mismo de él. El reto, cuyo fin es revelar quién es más fuerte y va a dirigir en el futuro, también es fruto de la imaginación de Hicotea; está consciente de que sus fuerzas físicas son incomparables y en el caso de una prueba de fuerzas quedaría abajo⁴⁰, así que no hay otra posibilidad que usar su cerebro y con la ayuda de la incidia engañar a su amigo que descuidadamente/locamente cae en la trampa y se quema vivo. El cambio de la correlación de las fuerzas, a pesar del argumento, se intensifica cada vez más con las expresiones del narrador y con las descripciones de los personajes: venado “*contestó débilmente*”, “*balbuceó*”, “*dijo tristemente*” y “*se lanzó confiado al fuego*”, mientras que Hicotea “*dijo poniéndose de pie muy redondo y muy orondo*”, “*replicó con arrogancia*”, “*muy seguro en su escondrijo cantaba*”, “*sonriente, los brazos cruzados detrás de la nuca*” e “*irónica, canta*”. Estas serán las canciones que podemos leer en su versión original, en la lengua yoruba y la onomatopeya “*bibiribiriquiá*” refuerza la alegría ilimitada, la seguridad y la prepotencia de la tortuga. En el estribillo ritualmente dicho/cantado en parte se incrementa la musicalidad de la narración yoruba (al mismo instante la ritmicidad de la oralidad), y en otra parte se trata de algo-no-dicho, un habla que esconde un secreto que es concebible solo para los iniciados o los que poseen las fuerzas mágicas.

⁴⁰ En el cuento *La tortuga y el gigante* : “Kahipora se apresuró al bosque, cortó una cuerda de liana y la llevó a la orilla del río. ‘Intentamos, tortuga’ – dijo. – ‘Tu arrancas la cuerda desde el agua, y yo desde la orilla. Vamos a ver, quién es más fuerte.’ ‘Intentamos, gran Kahipora’ – respondió la tortuga felizmente. Cogió la cuerda y se saltó al agua. En el agua, rápido encontró su amigo, el pez más fuerte, ató la cuerda a su cola, salió del agua y se escondió en la broza.” (traducción de la autora del ensayo de la obra: *A tollaskigyó fia*: 12) „Kahipora nyomban az erdőbe sietett, kivágott egy liánkötelet, és a folyópartra vitte. – Próbáljuk meg, teknős koma – mondta. – Te a vízből húzod ezt a kötelet, én meg a partról. Meglátjuk, ki az erősebb. – Próbáljuk, nagy Kahipota – válaszolta még mindig vidáman a teknős. Fogta a kötél egyik végét, és a vízbe ugrott vele. A vízben egy-kettőre megtalálta a barátját, a legerősebb halat, rácsomózta a kötelet a hal farkára, ő meg kimászott a part menti bozótba, és elrejtőzött.

Sin embargo, en el momento de encontrar el cadáver de su hermano, Hicotea en un santiamén cambia de tono: primero se echa a llorar⁴¹, vuelve a llamarle cariñosamente (“*mi carabela, mi hermano*”), le reza un padrenuestro y después con una castración ritual le corta el cuerno. Este es el motivo que representa el lazo entre las dos partes del cuento; el cuerno será el instrumento⁴² con el cual Hicotea embruja y humilla a los otros animales de la comunidad. El sonido que este instrumento emite enseguida embruja a los demás, que uno a uno acuden a la casa de Hicotea y cuando suena “el cantar ritual” (como la canción de un fantasma) perdiendo su consciencia se rompen en un delirio desencadenado (paroxismo), poniéndose a merced de la tortuga que se aprovecha de este estado inconsciente y les mutila uno a uno (como antes a su amigo).

Su última víctima es el tigre, que representa simbólicamente la fuerza y el poder y está en la cúspide de la jerarquía: “*el prócer, el hombre más honrado, el más vertical, el más carnívoro, el salvador de la patria*”. En el cuento el tigre está investido del atributo de los blancos, de los conquistadores, dirige la comunidad, en su finca enorme trabajan muchos esclavos y su palabra es sagrada e inviolable. Gutiérrez lo describe:

Simbólicamente el tigre es ambivalente, ya que puede ser símbolo solar o lunar, creador o destructor; [...] en las culturas africanas y occidentales aparece en dos estados diferentes: a veces como fiera salvaje y en otras como fiera domada; no obstante en ambos casos representa alegóricamente la fuerza y el valor militar puestos al servicio del derecho, tanto en la guerra como en la paz. Sin embargo, cuando el tigre aparece junto a otros animales modifica su significado según la relación jerárquica que existe entre ellos. (1997:150-151)

El tigre herido en su dignidad caminando lentamente a casa planea una venganza – lo que ya en sí es una forma de la locura y la emoción -, decide abusar del poder proveniente de su fuerza y engañar a la tortuga. En el mismo instante él también comete un error que según el espíritu del cuento no puede quedarse impune. Para poder realizar su venganza necesita la ayuda de los demás; en el argumento aparece su amigo, el conejo, que miente (divaga, dice otra cosa) a

⁴¹ Echar a llorar siempre procede de un tipo del sufrimiento: o del espiritual o del físico. En el cuento *La tortuga y el jaguar*: “El jaguar espumajeó de ira tanto que enseguida tragó la tortuga. Sin embargo, los dos finales empuntados de la flauta, al morderla, se enganchó de su boca de manera que por el sufrimiento se echó a llorar. Y Dios mío, en vez de llorar, sonó la flauta en su boca.” (traducción de la autora del ensayo de la obra: *A tollaskígyó fiai*: 11.) „A jaguár annyira tajtékezett mér mérgében, hogy egyetlen szempillantás alatt bekapta. Csakhogy a furulyának a két kihégyezett vége, ahogy ketté akarta harapni, úgy beleakadt a szájába, hogy kinjában menten sírva fakadt. És uramfia, sírás helyett a furulya szólalt meg a szájában (...)”

⁴² En el cuento mencionado *La tortuga y el jaguar*: “La tortuga estaba muy feliz. Sacó la canilla del jaguar, hizo una flauta de ella y empezó a tocarla muy contento.” (traducción de la autora del ensayo de la obra: *A tollaskígyó fiai*: 10) „Örült nagyon a teknős. Kiemelte a jaguár lábszárcsontját, furulyát készített belőle, és vidáman furulyázni kezdett.”

la tortuga y le lleva a la casa del tigre. Gutiérrez explica la simbología del conejo de tal manera:

El conejo es, como el tigre, un animal lunar [...] por eso se dice que el conejo y la liebre viven en la luna y están asociadas con la diosa lunar y la Madre Tierra. [...] El conejo puede simbolizar fecundidad, lujuria, renacimiento, rejuvenecimiento, resurrección, intuición, luz en las tinieblas; se le asocia frecuentemente con el fuego ritual del sacrificio y con la reencarnación. [...] En el plan universal se le ve como símbolo femenino de la fertilidad, del ciclo menstrual, la promesa de amor, sin olvidar su relación con la sabiduría y la velocidad. (1997:151)

Vale la pena examinar que al principio del cuento, cuando el narrador habla sobre la creación del mundo y cuenta cómo nació la Luna, cómo se hicieron mortales los hombres, tiene papel importante la liebre. La Luna manda un mensaje a los hombres, los que siguiéndolo también tienen que nacer, morir y resucitar como ella, pero el mensajero, la liebre en su camino se encuentra con su prima, juntos se emborrachan, en este estado alumbrado está inconsciente, divaga y transmite el mensaje erróneamente⁴³; como conclusión los hombres nacen, mueren, pero no resucitan. La Luna al enterarse de lo ocurrido como castigo la condena a cadena perpetua y la cierra en su ojo donde en vano corre dando vueltas pues no hay salida. En el cuento este cierre en el ojo y el correr en un lugar sin salida son la “metáfora de destino” más importante y más compleja, que a su vez alude a la circulación perpetua (la repetición de la existencia continua) de „la rueda de la existencia” bien conocida en el pensamiento oriental y a la fuerza del regreso eterno mencionado por Eliade.

[...] el ritmo lunar no sólo revela intervalos cortos (semana, mes), sino que sirve también de arquetipo para duraciones considerables; de hecho, el “nacimiento” de una humanidad, su crecimiento, su decrepitud (su “desgaste”) y su desaparición son asimilados al ciclo lunar. Y esta asimilación no es sólo importante porque nos revela la estructura “lunar” del devenir universal, sino también por sus consecuencias optimistas: pues así como la desaparición de la Luna nunca es definitiva, puesto que necesariamente va seguida de una luna nueva, la desaparición del hombre no lo es mucho más y especialmente la desaparición incluso de toda una humanidad [...] nunca es total, pues una humanidad renace de una pareja de sobrevivientes. (2000a:52)

Aunque el conejo que aparece al final del cuento se difiera en nombre de la liebre, se refiere más bien a la dualidad de su personaje que a dos seres diferentes. Su dualidad se proyecta en

⁴³ “Ciertos mitos explican el origen de la muerte por un accidente o por una inadvertencia: el mensajero de Dios, un animal, olvida el mensaje o, perezoso, llega demasiado tarde, etc.” (Eliade, 1991: 41)

el hecho de que aparezca como ayudante, pero está al servicio del tigre cuyo objetivo es la venganza, es decir cometer un crimen y el conejo formará parte de él.

El conejo recorre todo el pueblo y como mensajero de Hermes invita a la asamblea a los habitantes en que según las reglas de la comunidad es obligatorio participar. De este modo llega a la casa de la tortuga con la intención de llevarla a ella también. Cuando Hicotea cuidadosamente (por temer un castigo posible) menciona que ha escuchado que el tigre estará presente, el conejo le cuenta la muerte y el entierro del tigre. Este episodio aparece como otro cuento dentro del cuento y la “narración” puede ser entendible como la recitación de una historia no real. La enunciación del conejo que “él también estuvo allí” sirve como afirmación de la autenticidad de la historia: en este caso el habla puede ser concebible como decir algo diferente o un embozo, ya que sirve para deludir al otro. El conejo rechaza la incredulidad/sospecha de Hicotea con la frase: “*Nadie escapa de la muerte, aunque sea Tigre.*” y con ella convence definitivamente a Hicotea. Usa este proverbio que conlleva la justicia moral (la representación del “espíritu comunitario”) para engañar al otro y conseguir su fin. Al llegar a la asamblea Hicotea se enfrenta con la verdad y se encuentra cara a cara con su víctima, el tigre. Enseguida se esconde en su caparazón que asegura su defensa para “*no ser testigo de su muerte*”. Escondarse en el caparazón significa por un lado el escondimiento, y la defensa, y por otro “el rechazo de la auto-presentación”.

El rechazo de la auto-presentación es a la vez el cubrimiento de la cara, la exclamación de no relacionarse con el ser y con el Otro y la aceptación del destierro. Además, significa la esperanza de la realización de un acontecimiento que exige una prueba personal y el cambio de modo de existencia (...).⁴⁴ (Bálint, 2010:195)

El tigre para alardear su fuerza y poder, ruge y exclama la sentencia final. Como consecuencia de su puesto privilegiado en la escala social piensa que tiene el poder y el derecho de dictar sentencia (expresar juicio) sobre el otro y respecto a su enunciación inapelable, a su mandato inapelable, la tortuga se encierra en el baúl, exponiéndole a la muerte de hambre y sed. Este encierro también significa para ella estar condenado a la soledad, durante la cual tiene que pensar sobre sus crímenes y la forma de expiación. Un año más tarde, cuando su padre está ausente, los tigres pequeños acechan al prisionero-Hicotea que escuchando el ruido de la puerta vuelve en sí/se reanima y creyendo que ha llegado su última hora, empieza a bailar. El

⁴⁴ „Az önmegmutatás elutasítása, egyben az arc eltakarása, a léthez és a Másikhoz nem viszonyulás kinyilvánítása, a száműzetés vállalása. Mindemellett várakozás egy személyes próbatételt és létmódusz-változást igénylő (...) sorsesemény bekövetkezésére.” (traducción de la autora del ensayo)

baile, como anteriormente la melodía del instrumento hecho del cuerno del venado, significa a la vez una serie de actos duales: la danza macabra ritual de la tortuga y el hechizo que embruja a los tigres pequeños que están dispuestos a hacer todo para ver a bailar a la tortuga. Hicotea aprovechándose de su afán con la voz del engañador, baboseando, les pide un poquito de agua y cuando vuelve a sentir el líquido vivificante, vuelve su vitalidad y se alegra su alma. La canción yoruba intercalada (“*Pongueledió, el bongué/Pongueledió, el bongá/ Pongueledió, el bongué/Pongueledió el bongá!*”) supone al lector esta alegría desencadenada. Los tigrecitos, que ya no pueden pensar en otra cosa que en el baile maravilloso, son capaces de llevarle a Hicotea a la orilla del río donde él les sigue hechizando. Solo a uno de ellos se le viene a la mente el mandato/el orden de su padre y quieren volver a llevarle al baúl antes de que se revele su hecho/crimen: la desobediencia, la indocilidad. En este instante Hicotea les pide hundirse al fondo del río para poder despedirse para siempre del agua. La tortuga hace un último acto ritual, una magia: coge una gran piedra, le echa fango, dibuja las señas de su caparazón, engañando la vista (la percepción, la comprensión) de los otros animales con “los signos”, con las líneas que en la cultura yoruba constan de significado llamativo. De este modo cambia la referencia de la piedra formada – teniendo en cuenta la interpretación de Derrida – que ocupa el lugar de la tortuga, la sustituye, actúa en su nombre, vive, mientras tanto el verdadero animal desaparece. Nosotros, lectores pensamos que ha cumplido su penitencia de un año, ha expiado por los crímenes cometidos y después puede regresar al río. Esta desaparición y el regreso al agua significa el *regressum ad uterum*⁴⁵, al matriz de la Madre Ancestral como Neumann la llama y a la vez prepara un renacimiento⁴⁶ que ofrece una posibilidad para la renovación y reformación, es decir un modo nuevo de existencia.

Después de haber regresado con la tortuga – más bien con la piedra que sirve como referencia de la tortuga – ha llegado el tiempo de la justicia y de la venganza. Pero, si seguimos las normas éticas, según las cuales ningún crimen puede quedarse impune, el tigre también tiene que expiar y no puede realizar su venganza deseada. Al final del cuento el conejo de nuevo da testimonio de su sabiduría y ofrece la tortuga a su amigo, comérsela él solo, porque el tigre ya se ha vengado por su dignidad herida.

⁴⁵ “(...)el *regressus ad uterum* se opera con el fin de hacer nacer al recipiendario a un nuevo modo de ser o de regenerarle.” (Eliade, 1991: 36)

⁴⁶ “(...) el «retorno al origen» prepara un nuevo nacimiento, pero éste no repite el primero, el nacimiento físico. Hay propiamente renacimiento místico, de orden espiritual; dicho de otro modo: acceso a un modo nuevo de existencia (...)” (Eliade, 1991: 36)

Con la enunciación: “*Su honor está vengado!*” termina el cuento. El proverbio como fin, “un fin con forma de proverbio para afirmar”, con las palabras de Pepito Mateo (2010:101), afirma la justicia en el cuento, es decir la tortuga alcanza su castigo merecido y el tigre (aparentemente) realiza venganza por los daños. Al mismo instante, la enunciación contiene la personalidad verdadera del conejo también, nos parece que él es el único que sabe que aquel no es la verdadera Hicotea, pero piensa que, como jurado, debe ocultar esta información y el tigre merece creer haberse satisfecho de las heridas sufridas.

Como conclusión me gustaría añadir que en este ensayo, por el límite de extensión, solo en líneas generales he podido tratar tanto el tema del papel intelectual Cabrera como el de la fijación del texto etnográfico y el problema del archivo. Solo en el caso de algunos cuentos he tenido la posibilidad de utilizar el análisis hermenéutico literario, lo que en el futuro hace necesario incorporar otros cuentos (de diferentes orígenes y de diferentes temas) en el análisis. De ahí viene que el mismo ensayo marca las líneas por donde seguir: (1) el tema de la constitución de identidad de los africanos establecidos en Cuba; (2) la teoría de la transcripción y la transcripción de los cuentos folclóricos; (3) el análisis literario hermenéutico de otros cuentos cabrerianos y (4) el análisis comparativo de los cuentos cabrerianos y otros más de la región.

Bibliográfia:

1. *A boldogtalan kolibri, dél-amerikai indián legendák és mesék.* Budapest, Európa Könyvkiadó, 1957 (ed.: Boglár Lajos)
2. ASTURIAS, Miguel Ángel: *Leyendas de Guatemala.* Madrid, Salvat Editores és Alianza Editorial, 1970
3. ASSMANN, Jan: *A kulturális emlékezet.* Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 1999 (trad.: Hidas Zoltán)
4. *A tollaskigyó fiai, dél- és közép-amerikai népek meséi.* Budapest, Móra Ferenc Könyvkiadó, 1966 (ed.: Ortutay Gyula)
5. BAL, Mieke: *Teoría de la narrativa.* Madrid, Catedra, 1990 (trad.: Javier Franco)
6. BÁLINT, Péter: *Kedvenc népmeséim: a hangok sok félesége, mese – szöveggyűjtemény és tanulmányok.* Hajdúböszörmény, Debrecen, Didakt Kft., 2010.
7. BENJAMIN, Walter: *Kommentár és prófécia.* Budapest, Gondolat, 1969 (trad.: Barlay László, Berczik Árpád, Bizam Lenke, Széll Jenő)
8. CABRERA, Lydia:
 - a. *Cuentos negros de Cuba.* Barcelona, Icaria, 1989
 - b. *El Monte.* La Habana, Cuba, Editorial Letras Cubanas, 1993
9. DERRIDA, Jacques: *Mal de archivo, Una impresión freudiana.* Madrid, Trotta (trad.: Paco Vidarte)
(<http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mal+de+archivo.htm>) 02.01.2013.
10. DORNBACH, Mária: *Orishas en soperas.* Szeged, Centro de Estudios Históricos de América Latina, 1993 (trad.: Dornbach Mária y Julio Zavaleta)
11. DURAND, Gilbert: *Las estructuras antropológicas del imaginario.* México, D.F. Fondo de cultura económica, 2004 (trad.: Victor Goldstein)
12. ELIADE, Mircea:
 - a. *El mito del eterno retorno.* Buenos Aires, Emecé Editores, 2000a (trad.: Ricardo Anaya)
 - b. *Misztikus születések.* Budapest, Európa, 1999 (trad.: Saly Noémi)
 - c. *Mito y realidad.* Barcelona, Editorial Labor S.A., 1991 (trad.: Luis Gil)
 - d. *Nacimiento y renacimiento, El significado de la iniciación en la cultura humana.* Barcelona, Editorial Kairós, 2000b, (trad.: Miguel Portillo)
13. ELIZAGARAY, Alza Marina: *Fábulas cubanas.* Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 1984

14. FEIJOO, Samuel: *Mitología cubana*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1986
15. FOUCAULT, Michel:
 - a. *El lenguaje al infinito*. Córdoba, Argentina, Ed. de Dianus (trad.: Antonio Oviedro)
(<http://www.con-versiones.com/nota0498.htm>) 02.01.2013.
 - b. *La escritura de sí*. en: *Estética, ética y hermenéutica* Volumen III., Barcelona: Paidós (trad.: Ángel Gabilondo)
(<http://es.scribd.com/doc/3802413/Michel-Foucault-La-escritura-de-si>)
02.01.2013.
 - c. *Nyelv a végtelenhez*. Debrecen, Latin betűk, 2000, (ford.: Angyalosi Gergely, Erős Ferenc, Kicsák Lóránt, Sutyák Tibor)
16. GUTIÉRREZ, Mariela A.: *Lydia Cabrera: aproximaciones mítico-simbólicas a su cuentística*. Madrid, Editorial Verbum, 1997
17. HAVELOCK, Erick A.: *La musa aprende a escribir*. Barcelona, Paidós, 2008 (trad.: Antonio Alegre Gorri)
18. HEIDEGGER, Martin: *Ser y tiempo*. 1953 (trad.: Jorge Eduardo Rivera)
(<http://www.philosophia.cl/biblioteca/Heidegger/Ser%20y%20Tiempo.pdf>)
02.01.2013.
19. HONTI, János: *A mese világa*. Budapest, Magvető Kiadó, 1962
20. JUNG, Carl Gustav: *Az archetípusok és a kollektív tudattalan*. Budapest, Scolar, 1962
(trad.: Turóczy Attila)
21. LADITAN, Affin O.: “De l’oralité à la littérature : métamorphoses de la parole chez les Yorubas” en *Semen, revue de sémio-linguistique des textes et discours*. 2004 Vol. 18
(<http://semen.revues.org/431>) 02.01.2013.
22. LIPS, Julius: *The origin of the things*. Edinburgh, Riverside Press, 1949
(http://archive.org/stream/originofthings033228mbp/originofthings033228mbp_djvu.txt) 02.01.2013.
23. MATEO, Pepito: *El narrador oral y el imaginario*, Palabras del Candil, Guadalajara, 2010, (trad.: Carles García)
24. MIAMPIKA, Landry-Wilfrid: *Transculturación y poscolonialismo en el Caribe, Versiones y subversiones de Alejo Carpentier*. Madrid, Editorial Verbum, 2005
25. NAGY, Olga: *A táltos törvénye*. Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1978
26. MILLAY, Amy Naus: *Voices from the fuente viva*. Bucknell, Bucknell UP, 2005

27. NEUMANN, Erich: *A Nagy Anya, a Magna Mater archetípusa a jungi pszichológiában*. Budapest, Ursus Libris, 2005 (trad.: Turóczy Attila)
28. ONG, Walter: *Literacy and orality: The technologizing of the word*. New York: Methuen, New Accents Ed. Terence Hawkes, 1988
29. ORBÁN, Jolán: „A filozófiai önéletrajz műfajai” In.: *Írott és olvasott identitás*. Budapest, L'Harmattan, 2008.
30. ORTIZ, Fernando: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978
31. OWOMOYELA, Oyekan: *Yoruba Trickster Tales*. Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1997
32. PAPP, Orsolya: „Narratív elemek Derrida Képeslapok Szókratésztől Freudig és azon túl című művében” en *Írott és olvasott identitás*. Budapest, L'Harmattan, 2008
33. PROPP, Vladimir: *La morfología del cuento*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1992
34. RICOEUR, Paul:
 - a. *Caminos del reconocimiento*. México, Fondo de cultura económica, 2006 (trad.: Agustín Neira)
 - b. *Tiempo y narración I*. México D.F., Siglo XXI Editores, 2004 (trad.: Agustín Neira)
 - c. *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Budapest, Osiris kiadó, 1999 (ford.: Angyalosi Gergely et al)
35. RODRÍGUEZ, Edna M.: *Lydia Cabrera and the construction of an Afro-cuban cultural identity*. Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press, 2004
36. TUTUOLA, Amos: *Yoruba folktales*. Ibadan, Nigeria, Ibadan University Press, 1986
37. UREÑA, Max Henríquez: *Panorama histórico*. La Habana, Edición Revolucionaria, 1967