

Una visita más al Carpentier de los principios

Guadalupe Silva

CONICET - Facultad de Filosofía y Letras, UBA

titillatio@gmail.com

Resumen

Desde que su nombre cobró notoriedad internacional en la década del sesenta, Alejo Carpentier no cesó de promover sus ideas sobre la nueva novela latinoamericana. Esta visión incluía a su vez una autocrítica, dado que Carpentier solía renegar de su primera novela, *¡Écue-Yamba-Ó!* (1927-1933), a la que consideró un intento fallido de juventud, un libro de principiante superado por los siguientes. Carpentier daba a entender así que su obra novelística tenía dos comienzos, uno fallido y otro acertado, y que *El reino de este mundo* (1949), la novela prologada por el manifiesto de “lo real maravilloso americano”, sería el inicio correcto, allí donde se instauraban los auténticos principios de su proyecto narrativo. Pero ¿en qué medida esos principios eran deudores de su primera novela? ¿De qué renegaba exactamente Carpentier cuando acusaba a *¡Écue-Yamba-Ó!* de superficialidad?

Esta comunicación retorna a esos “principios” de Carpentier para analizar qué cambio se produce entre aquella primera novela y la segunda, *El reino de este mundo*, ambas de tema negro. Prestaremos especial atención a las críticas realizadas por Juan Marinello en 1937, ya que según nuestra hipótesis la reseña de Marinello permite comprender en qué dirección irá Carpentier a partir de los cuarenta, cuando emprenda el proyecto novelístico americanista.

Abstract

From the time his name acquired international fame in the sixties, Alejo Carpentier constantly promoted his ideas about the new Latin-American novel. His vision also included self-criticism, since he rejected his first novel, *¡Écue-Yamba-Ó!* (1927-1933), considering it as the failed book of a young writer. In this way, Carpentier suggested that his novelistic writing had two beginnings: a false one and a right one, and that *El reino de este mundo* (1949), the novel preceeded by the “real maravilloso” manifesto, was the authentic beginning of his novelistic project. But how much did these principles owed to his first novel? What exactly did Carpentier reject when he accused *¡Écue-Yamba-Ó!* of being superficial?

This essay revisits Carpentier’s beginnings, in order to analyze the change which took place between this first novel and the second, *El reino de este mundo*, both of “negro” subject. We consider specially Juan Marinello’s criticism of 1937, because, according to our hypothesis, Marinello’s review helps to understand what direction would Carpentier take after the forties, when he undertook the Latin-Americanist novelistic project.

El título de esta ponencia contiene una ambigüedad deliberada, porque se refiere a los principios de Alejo Carpentier desde el punto de vista de la cronología de su obra, pero también a sus principios en tanto razones o fundamentos. Para decirlo con rapidez: en los *principios* de su carrera literaria Carpentier elaboró los *principios* de su narrativa. Evidentemente estos inicios no fueron precoces, ya que transcurrieron más de dos décadas entre su primera novela, *¡Écue-Yamba-Ó!* (1927-1933) y *El reino de este mundo* (1949), el libro que Carpentier va a considerar como el verdadero comienzo de su producción novelística. Lo que sucede en estos años sería la prehistoria del corpus mayor, la etapa de formación luego de la cual serían posibles novelas como *Los pasos perdidos* (1953), *El siglo de las luces* (1962), e incluso, años después, *La consagración de la primavera* (1978). Por eso es necesario volver a ese periodo para entender qué pasó allí y cómo llegó Carpentier a su conocida fórmula americanista de “lo real maravilloso americano”.

I.

Empecemos por un giro y adelantémonos en el tiempo. Esta noción de “lo real maravilloso americano”, que fue acuñada en 1948¹ como cierre de una larga reflexión estética iniciada en los años veinte, finalmente quedó asociada a un momento posterior de la historia literaria latinoamericana, la época del “boom”. Carpentier hizo sentir su influencia en el campo literario continental a partir de los años sesenta, cuando él mismo tenía ya alrededor de sesenta años, luego de que la Revolución Cubana diera un nuevo impulso al pensamiento latinoamericanista en todo el continente. Es en esta época de gran optimismo histórico, de intensa imaginación utópica y ánimo revolucionario, cuando Carpentier por fin encuentra el lugar preciso para difundir su visión mitificadora de América Latina. En medio de la Guerra Fría y los movimientos internacionales de liberación, Cuba era un centro de atención mundial, y Carpentier, que cumplía funciones culturales dentro del Estado cubano, por primera vez alcanzaba prestigio internacional como novelista. *El siglo de las luces*, de 1962, fue un éxito notorio. Dos años después aparece *Tientos y diferencias*, que incluye una versión más larga del manifiesto de “lo real maravilloso americano” y un texto programático titulado “Problemática de la actual novela latinoamericana”, donde Carpentier, manifiestamente incitado por el privilegio de participar en una revolución exitosa, se dirige a los escritores de América Latina como líder de vanguardia en una especie de cruzada por la novela del futuro. Su discurso hace un llamado a construir una nueva narrativa, un relato de lo latinoamericano que, por un lado, describa fielmente lo que él llama sus “contextos”, y que, a su vez, contenga una proyección “universal”:

Termináronse los tiempos de las novelas con glosarios adicionales para explicar lo que son *curiaras, polleras, arepas o cachazas*. Termináronse los tiempos de las novelas con llamadas a pie de página para explicarnos que el árbol llamado de tal modo se viste de flores encarnadas en el mes de mayo o de agosto. Nuestra ceiba, nuestros árboles, vestidos o no de flores, se tienen que hacer universales

¹ Carpentier presentó por primera vez esta figura en el diario caraqueño *El Nacional*, en un texto titulado “Lo real maravilloso de América” (8 de abril de 1948). Un año después lo incorporó como prólogo a la novela *El reino de este mundo* (México, Edición y Distribución Iberoamericana, 1949).

por la operación de palabras cabales, pertenecientes al vocabulario universal. (1984: 27)

De aquí Carpentier extrae una famosa máxima, según la cual “el legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco”, ya que solo un estilo barroco, abundante y minuciosamente descriptivo, “creado por la necesidad de *nombrar las cosas*” (1984: 37, énfasis de Carpentier), podría suplantar ese glosario adicional y dar un aspecto más vivo y tangible a todo este mundo innostrado.

Estas ideas dieron lugar una vasta bibliografía académica. Pero detengámonos ahora en el aspecto autocrítico de este ensayo, allí donde Carpentier recapitula su obra y señala los errores de su primera novela, *¡Écue-Yamba-Ó!*, que, efectivamente, incluía no solo un glosario, sino también notas, fotos e ilustraciones.² Aquella novela era un raro ejemplar narrativo, un texto vernáculo-vanguardista, fragmentario, híbrido, una especie de *collage* surrealista (Birkenmaier) que posiblemente (aunque debo decir esto solamente a título personal) resulte hoy más legible que la reflexiva “épica” de 1978, *La consagración de la primavera*.³

Lo cierto, en todo caso, es que a inicios de los sesenta Carpentier renegaba de esa primera novela de los años veinte, al mismo tiempo que renovaba su apuesta americanista de los cuarenta por “lo real maravilloso americano”.⁴ Así daba a entender que su obra novelística tenía dos comienzos, uno fallido y otro acertado, y que *El reino de este mundo*, la novela prologada por el manifiesto, sería el inicio correcto, allí donde se instauraban los auténticos *principios* de su proyecto narrativo.

Pero ¿en qué medida esos principios eran deudores de su primera novela? Más allá de los glosarios e ilustraciones, ¿de qué renegaba exactamente Carpentier?

II.

La crítica sobre la falta de “hondura” y “universalidad” en *¡Écue-Yamba-Ó!* en realidad había sido pronunciada mucho antes de que Carpentier redactara su “Problemática de la actual novela latinoamericana”. Fue Juan Marinello, poeta, ensayista, crítico y reconocido intelectual marxista cubano, quien destacó lapidariamente los errores de la novela en un ensayo publicado en 1937.⁵ A partir de la distinción entre forma y contenido con que el realismo socialista solía denunciar el esteticismo de las vanguardias, Marinello reclamaba menos “sed artística” y más atención a las “esencias”, menos pintoresquismo y mayor “eficacia universal”. La novela retrataba la vida de un negro cubano con algunos recursos del cubismo, el futurismo y la moda negrista

² La novela fue publicada por primera vez en 1933 por Editorial España, Madrid. El título original, *¡Écue-Yamba-Ó!*, era ligeramente distinto del de las ediciones actuales. Incluía signos de exclamación y tildes e iba acompañado por un subtítulo descriptivo, “Historia afro-cubana”, que luego Carpentier eliminó. Aquí utilizaremos la forma original del título.

³ Sobre el carácter cuestionablemente “épico” de esta novela, véase Rama 1995.

⁴ De hecho no quiso volver a publicar *¡Écue-Yamba-Ó!*, hasta que se vio forzado debido a la aparición de ediciones pirata en Argentina. Así lo aclara en el prólogo que desde 1977 acompaña todas las reediciones de la novela.

⁵ El artículo se tituló “Una novela cubana” y fue publicado por la Universidad de México. Es muy probable que Carpentier se haya visto afectado por sus críticas. Según Roberto González Echevarría, “el silencio literario de once años que guarda Carpentier [desde *¡Écue-Yamba-Ó!*] hasta ‘Viaje a la semilla’ bien puede haberse debido al frío recibimiento que Marinello, en Cuba, le dio a su novela afrocubana.” (1993: 99)

europea. De ahí ese formalismo “extranjero” y sin “entraña” que su colega cubano lamentara con énfasis retórico:⁶

¡Qué no hubiera sido si esta virtud de cazador magistral en vez de detenerse en darnos entero el negro ágil, decorativo, hubiera ido a inquietar demorada y amorosamente sus íntimas fuentes! La vida de un negro cubano en su reacción interdicta, inconfesada, ante la agresiva vigilancia blanca; el tacto en la región silenciosa de su destierro y la caricia en la esperanza temblorosa de mañana, hubiera dado –darán– una novela de tamaño americano. Tenemos la sospecha de que nos la dará el propio Alejo Carpentier cuando comunique a su palabra todo su amor cubano, cuando caldee en el protagonista el son de dolor vergonzante que luce en la risa y en el alboroto de ritos y liturgias. Su pupila tiene ya sabiduría bastante para sorprender en lo religioso la huella del pasado y el perfil del futuro. (176-177)

Marinello evidentemente confiaba en el talento de Carpentier, y por eso le pedía públicamente un lenguaje más “universal”, “una novela de tamaño americano”. Incluso es posible que se lo hiciera saber en persona, porque ese mismo año que se publicaba el ensayo, 1937, Marinello integraba junto con Carpentier la delegación cubana al II Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura (Valencia, España). La avanzada fascista en Europa y la reacción de los sectores intelectuales progresistas definían en ese momento las nuevas prioridades del campo intelectual. Se percibía un final de fiesta, la cancelación de los provocativos años vanguardistas, y el agotamiento del esteticismo lúdico que según Ortega y Gasset daba la impronta “deshumanizante” al arte de los años veinte.

En 1939 Carpentier salía de París empujado por la guerra. De vuelta en Cuba, más tarde en Caracas, y luego de un viaje por Haití que lo impresionó profundamente, escribirá esa novela que, si se lee con atención, sigue con fidelidad las demandas de Marinello. *El reino de este mundo* (1949), que narra la revolución haitiana desde el punto de vista marginal de un antiguo esclavo, evidentemente aspira a ser una novela “de tamaño americano”. En su prólogo lo dice: la historia de esta revolución negra, que no se fundó en la filosofía ilustrada sino en la religiosidad popular, es un monumento al espíritu rebelde y vigorosamente creyente de los hombres americanos. El prólogo es una apología de esta fuerza popular, y a la vez un nuevo aviso del ocaso europeo, de su esteticismo estéril, de su “descreimiento”. Es interesante que Carpentier haga hincapié en el tema de la creencia y lo religioso, tema viejo en sus ensayos.⁷ Ahora la celebración

⁶ Marinello emplea en su crítica numerosas metáforas relativas al cuerpo, entendido en su doble condición de sustancia y apariencia. “Pero si *Ecué-Yamba-Ó* [dice en uno de sus momentos implacables] no mira a lo profundo de la naturaleza y del hombre de Cuba, si no saludamos en ella la aparición de *nuestra novela* es porque lo estorba un conflicto quizá indefectible: la pugna entre el impulso humano y la ambición literaria, la pelea entre el deseo de tocar la entraña negra y el de ofrecer a los ojos europeos, y a los del propio autor, un caso lejano atrapado por las últimas sabidurías literarias” (Marinello 171, énfasis del autor). Marinello componía de este modo una especie de anatomía crítica, en la que se distinguía cierto *interior* orgánico, portador de una verdad, de un *exterior* aparente. De este moco cruzaba dos órdenes, o dos tipos de confrontación. Por un lado, estaba la confrontación de un cierto contenido interno (“lo humano”, la “entraña”, las “vísceras” y “sangres espesas”) y un esteticismo exterior ofrecido “a los ojos” como puro espectáculo. Por otro, Marinello opone a su vez dos territorios políticos: el *nosotros*, como interior “profundo” de la nación-continente (más profundo todavía cuando se trata del “pueblo” como sustancia unificada) y el *ellos*, identificado fundamentalmente con Europa, de donde Carpentier extrae, según dice con ironía Marinello, sus “sabidurías literarias”.

⁷ En una de sus primeras crónicas desde París (“En la extrema avanzada, algunas actitudes intelectuales del surrealismo”, *Social*, 12 de diciembre de 1928), Carpentier destacaba el “espíritu eminentemente idealista” del surrealismo y su “fe en realidades superiores” que desmentían la “gran leyenda de

de este vitalismo de la fe se conecta con una concepción de su misión histórica, de acuerdo con lo que ya Marinello había indicado en su reseña al referirse a la “pupila” de Carpentier “para sorprender en lo religioso la huella del pasado y el perfil del futuro” (177). Si algo cambia en *El reino de este mundo* respecto de *¡Écue-Yamba-Ó!*, no se trata solamente del estilo vanguardista o del gusto por el color local, sino de la adopción de un nuevo metarrelato. De acuerdo con la propuesta de Marinello, que había criticado en su momento el carácter pintoresco y vanal del protagonista de *¡Écue-Yamba-Ó!* diciendo que “Menegildo no es el negro, es un negro” (1937: 175), en *El reino de este mundo* Carpentier va a componer una historia más “humana” y “universal”, tal como hace explícito en el mensaje que cierra la novela.⁸ Su héroe no será entonces “un” negro, sino “el” Negro, con mayúscula, un sujeto colectivo, simbólico. Solo así la novela podía alcanzar esas proporciones épicas que Marinello le reclamara cuando escribía, dos décadas antes, que:

Para el querer cubano *¡Écue-Yamba-Ó!* es una gran promesa incumplida. Se agolpan en sus páginas elementos preciosos para lograr la resonancia sintética, pero falta la subordinación a un intento matriz, la dimensión épica, en una palabra. (1937: 174)

En este juicio encontramos la orientación futura de la teoría novelística de Carpentier, según la cual la novela americana debe tramar en sus relatos la imagen de una epopeya profunda, asumir una función cognoscitiva y alcanzar una proyección universal. Esto pedía Marinello en 1937, y evidentemente es el imperativo que Carpentier recogerá en *El reino de este mundo*. Como dirá años después en su “Problemática de la actual novela latinoamericana”: “Para nosotros se ha abierto en América Latina, la etapa de la novela épica” (29).

III.

Mientras en Europa se denunciaba el derrumbe de la civilización occidental y diversas voces levantaban críticas a la racionalidad capitalista, desde Oswald Spengler hasta el surrealismo o el pensamiento utópico marxista, Carpentier sostenía, desde una posición latinoamericanista, que la experiencia histórica de este continente podía ofrecer una salida a la crisis del humanismo europeo.

Esta idea ya estaba presente en algunos ensayos periodísticos de las décadas del veinte y treinta,⁹ y será expresamente defendida en la crónica “América ante la joven literatura europea” (*Carteles*, 28/06/1931), donde Carpentier recoge declaraciones de escritores europeos sobre el futuro del Nuevo Mundo y la “decadencia” del Viejo. En este marco de esperanzas mundonovistas Carpentier presenta al público cubano su novela *¡Écue-Yamba-Ó!*, defendiéndose, al mismo tiempo, de las acusaciones de extranjerismo:

escepticismo en torno del hombre joven de hoy” (Verani 145-149). Precisamente por traicionar esa misma “fe en realidades superiores”, Carpentier va a renegar veinte años después del surrealismo en el prólogo a *El reino de este mundo*.

⁸ “[L]a grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse Tareas. En el Reino de los Cielos no hay grandeza que conquistar, puesto que allá todo es jerarquía establecida, incógnita despejada, existir sin término, imposibilidad de sacrificio, reposo y deleite. Por ello, agobiado de penas y de Tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre solo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de Este Mundo.” (Carpentier 2005:152).

⁹ Carpentier escribía en esta época encendidos artículos contra las falsas ilusiones occidentales en cuanto a la civilización. Véase por ejemplo “Los cánticos del progreso” (*Carteles*, 13 de marzo de 1932) (Carpentier 1986: 338-342).

Si he creído útil en los terrenos del periodismo, el dar a conocer los valores más representativos del arte moderno europeo, me he separado siempre del viejo continente en mi labor personal de creación. Cuando he colaborado con Amadeo Roldán, ha sido para trazar los libretos de dos *ballets* criollísimos; cuando he colaborado con Marius François Gaillard, ha sido para componer nueve *Poemas de las Antillas*; cuando Alejandro García Caturla ha solicitado textos míos para ponerlos en música, he escrito poemas afrocubanos; cuando Catalina Bárcena me ha pedido una pieza, la construí con recortes del *Cucalambé...* Todos mis textos publicados en París y en Berlín están nutridos de esencias criollas. Mis novelas en camino no se separan de nuestra Isla –como puede juzgarse por los fragmentos de una de ellas, *Écue-Yamba-Ó*, publicada en el primer número de *Imán*. (1986: 303-304)

Es notable, a juzgar por los títulos citados, que esas “esencias criollas” de las que habla Carpentier surjan exclusivamente de la cultura afrocaribeña. Existía, evidentemente, la intención de organizar una imagen de lo nacional a partir de la figura del mestizaje, la hibridez o lo compuesto. La atención al componente “afro” y el interés en un segmento largamente despreciado de la población cubana respondía no solamente a los efímeros dictados de la moda, como suele sugerirse, sino también a una nueva concepción de la cultura, en divergencia con el ideal civilizatorio del siglo XIX (Gelado 78).

La corriente negrista empezó a tener en Cuba material propio, poético y musical, a partir de 1927, el mismo año que Carpentier escribía su primera versión de *¡Écue-Yamba-Ó!* (Manzoni 233-242). El hecho de que la primera redacción de la novela haya tenido lugar en una cárcel de La Habana no es ajeno a la propia composición del texto. Carpentier fue detenido por la policía de Machado luego de participar en la “Declaración del Grupo Minorista”, documento en el que un grupo de intelectuales declaraba su “izquierdización” ideológica y se presentaba como “el portavoz, el índice y la tribuna de la mayoría del pueblo” (Verani 124). Es obvio que Carpentier podía presumir, desde su lugar como intelectual minorista y “de avanzada”,¹⁰ el impacto que tendría una novela mestiza –*afro-cubana*, según aclaraba el subtítulo– tanto para la burguesía criolla blanca, como para los europeos ansiosos del moderno primitivismo antillano. Era un trabajo de traducción y mediación cultural, que intentaba cumplir, al mismo tiempo, una función literaria modernizadora y una labor político-educativa, tanto hacia dentro, para quienes desconocían las tradiciones de la antigua población esclavizada y su profunda penetración en las costumbres del país, como hacia fuera, para quienes ignoraban las tradiciones insulares.¹¹ La literatura negrista o “mulata”, como prefirió llamarla Nicolás Guillén en el prólogo de *Sóngoro Cosongo* (1931), se limitaba en Cuba a la poesía, pero no tenía una correspondiente narrativa de vanguardia. De modo que Carpentier tuvo que inventar la manera de construir ficcionalmente al negro cubano, de forma tal que se diferenciara estética e ideológicamente del viejo costumbrismo, y a su vez resultara verosímil según los saberes de la época.

¹⁰ Minorismo y avacismo: dos condiciones o autorrepresentaciones equiparables a la situación del escritor negrista en relación con el sujeto negro, del que se constituye en defensor y portavoz.

¹¹ En una crónica de *Carteles* (31 de diciembre de 1933), escrita desde París, Carpentier expresaba este deseo de internacionalismo: “¿No será éste el momento de crear un espectáculo cubano, sólido, bien construido, sin mujeres obesas, sin concesiones a un sentimentalismo demasiado local? ¿Un espectáculo cubano que ponga en valor la belleza de nuestros trajes típicos coloniales, que recurra al talento de nuestros pintores modernos, que incluya en su parte musical algunas páginas de nuestra producción sería (Roldán y Caturla forzosamente), junto a las manifestaciones más recias y jugosas del folklore sonoro de las Antillas? [...] Si ese día llega, dejaremos de ser *exóticos* para los públicos del Viejo Continente. ¡Entonces nuestros valores se harán valores universales!” (1998: 319, énfasis del autor).

Había una intencionalidad en cierto modo “científica” en el proyecto. Carpentier pudo componer su personaje, en buena medida, gracias a los estudios etnográficos y sociológicos de Fernando Ortiz sobre la población afrocubana.¹² *¡Écue-Yamba-Ó!* debe mucho a estas investigaciones, no solo desde el punto de vista de la documentación, sino también de su construcción narrativa. La novela presenta la biografía de Menegildo Cué como una especie de caso, un caso social que le permite exponer cómo interactúan los condicionamientos del ambiente y de la herencia en la unidad de una vida. La existencia de Menegildo se muestra a lo largo de la novela condicionada por ambas determinaciones. El entorno, por un lado, lo sitúa en la encrucijada entre el campo y la ciudad, o sea entre las tradiciones de la tierra (la naturaleza, el pueblo, su folklore) y la lógica alienante de un capitalismo invasor. Por otro lado, Menegildo se ve constreñido a su vez por ciertas determinaciones raciales y culturales que lo hacen proclive a la desgracia, ya sea por su ingenuidad o sus arrebatos. De acuerdo con el estereotipo del “negro” todavía vigente en esos años, Menegildo es un ejemplar de fortaleza física, ritmo natural, instinto salvaje y candor, atributos que, combinados con la violencia del medio, facilitan su trágico desenlace. Todo el relato se encuentra articulado por esta interacción de factores socio-raciales, lo que le da a la novela un cierto sesgo naturalista, a la manera decimonónica de Zola. La terminología delata sus deudas con el positivismo, sobre todo cuando la novela intenta mostrar y a la vez explicar la fuerza de las prácticas religiosas en la población negra. Es allí cuando la perspectiva del narrador deja ver su contradictoria distancia respecto del mundo afrocubano, del que evidentemente no forma parte sino a la manera del etnógrafo primitivista: un sujeto que intenta observar y participar, que idealiza con nostalgia formas de vida no civilizadas, mientras las describe con el lenguaje analítico de la ciencia (Clifford 149-188).

IV.

Sin embargo, no es la relación contradictoria entre el primitivismo y la razón científica lo que motivó el juicio negativo de Marinello ni lo que Carpentier va a corregir en la siguiente novela.

El mayor error de *¡Écue-Yamba-Ó!*, según esta crítica, consistía en malograr la representación del negro como posible protagonista de un relato épico, un “canto épico de sangres espesas y profundas” (Marinello 178). Retratado con trazos spenglerianos y primitivistas, el personaje de Menegildo respondía a las críticas del momento respecto del intelectualismo estéril de una civilización en decadencia, y encarnaba “lo otro” de esa decadencia: la fuerza vital, la espontaneidad, el magma de la cultura. Su fuerza provenía, por un lado, de su misma condición racial (y aquí toda crítica del racismo implícito en este negrismo está justificada), pero también de una religiosidad potente y totalizadora, presente en cada aspecto de la vida afrocubana.¹³ Si comparamos *¡Écue-Yamba-Ó!* con *El reino de este mundo*, podemos ver que uno de los cambios narrativos más notables entre ambas novelas se relaciona con la función de lo religioso como instancia –y requisito– de una liberación colectiva. En *El reino de este mundo*, la revolución haitiana sería imposible sin la mediación del vudú, cuyos ritos y creencias proveen de una portentosa energía a la revuelta popular. En *¡Écue-Yamba-Ó!* la

¹² Sobre las complejas relaciones entre el racialismo inicial de Fernando Ortiz y su posterior culturalismo, véase Mailhe 2012.

¹³ Fernando Ortiz no solo prestó gran atención a la dimensión religiosa de la cultura afrocubana, sino que a su vez destacó la importancia de la religión para todo progreso humano. En “Las fases de la evolución religiosa” (1919), texto agudamente analizado por Arcadio Díaz Quiñones (2006), Ortiz ponía en relación el culto afrocubano con el espiritista, de la misma forma que lo hará Carpentier en su novela.

religiosidad del ñañiguismo a su vez juega un papel crucial en la constitución de lazos comunitarios, pero la potencia mística de sus prácticas rituales queda restringida al espacio atomizado de su sociabilidad marginal, sin lazos con la política civil ni comunicación alguna con la historia (o la Historia, con mayúscula). Desde el punto de vista del relato –y sobre todo atendiendo al requerimiento de una dimensión histórico-épica– esta diferencia es capital.

En efecto, *¡Écue-Yamba-Ó!*, cuyo título mismo es una expresión religiosa (significa “Loado sea Dios” en dialecto ñañigo, el dialecto de las sociedades secretas de protección mutua originadas en tiempos de esclavitud), ponía en primer plano el poder de la religiosidad popular como fuerza de unión, pero la aislaba dentro de una utopía limitada y trágica. En el clímax de la novela vemos a Menegildo bailar extasiado en la fiesta de Navidad –que irónicamente es la noche de su muerte–, mientras alguien invoca a los grandes “transmisores” de la religión sincrética: Allan Kardek, Santa Bárbara, Jesús, Yemayá (a un costado también está el busto de Lenin). Es una fiesta de “transmisión” espiritual y de comunicación “cósmica”, que mediante el trance devuelve a los presentes a una especie de unidad orgánica y liberadora. Ese baile negro en el patio de una vieja casona de un barrio periférico de La Habana es un paréntesis utópico en el contexto de una sociedad corrupta y enajenada. Utopía, no obstante, sin posible continuidad, ya que esta momentánea redención tiene su límite justamente ahí, en la fiesta, y desaparece en cuanto se regresa al tiempo profano de la ciudad. La “furia coreográfica, que hace olvidar todas las miserias públicas y privadas” de los negros (Ortiz 43), no alcanza a redimirlos en el terreno de su concreta realidad social, no encuentra comunicación con la dimensión objetiva de la historia, dimensión que, en su siguiente novela, Carpentier va a denominar, con deliberada inflexión teológico-política, el “reino de este mundo”. Las prácticas religiosas en *¡Écue-Yamba-Ó!* quedan así aisladas como puntos de fuga dentro de un espacio social en el que triunfan la tiranía, el imperialismo y la explotación. Menegildo muere como víctima de la violencia urbana, y su mujer regresa al campo para dar a luz en el mismo pobre bohío de la infancia. La circularidad o el carácter “cíclico” de esta historia no tienen nada que ver con el tiempo mítico de las cosmologías primitivas. No es “una recuperación del paraíso perdido” (Paute 141).¹⁴ es un fracaso, y las razones de este fracaso se comprenden al leer el ensayismo sociológico y político de la época, con sus diagnósticos sombríos sobre los vicios de la sociedad cubana y sus admoniciones por la falta de honradez y soberanía política (Rojas).

La novela integra su reivindicación de lo negro-popular a un metarrelato pesimista de frustración y retroceso, abonado por títulos como *La convulsión cubana* de Roque E. Garrigó (1906), *La decadencia cubana* de Fernando Ortiz (1924) o los ensayos políticos de la *Revista de avance*. Marinello señaló correctamente que *¡Écue-Yamba-Ó!* no deja lugar al futuro. Trama un relato trágico que desde el inicio anuncia la caída final del protagonista. De ahí el reclamo de una “dimensión épica” en la novela, una dimensión heroica, al estilo de lo que Hyden White llama “romance”, un relato de trascendencia y

¹⁴ También González Echevarría basó su interpretación de la novela en esta oposición de temporalidades míticas y profanas (1993: 99). Coincido con él y con Paute en que la novela traza este contraste, pero esto no significa que el relato se trame desde el pensamiento mítico. Lo que decide el retorno de la viuda de Menegildo al bohío de la infancia no es la estructura pacificadora de una temporalidad infinitamente recurrente, sino la situación de exclusión experimentada por la población negra en la ciudad. En este sentido, la perspectiva de la novela es política y responde al pensamiento crítico de la época en la que Carpentier escribió su primera versión del texto.

liberación.¹⁵ La demanda de un lenguaje más “traducible”, que hace Marinello y que luego será el argumento de Carpentier para defender el estilo “barroco” de la literatura latinoamericana, coincide con la demanda de universalidad narrativa. La novela sería más “universal” en la medida en que su relato esté referido a un metarrelato profundo y total: el de la historia humana concebida como una historia de salvación. En una visión marxista como la de Marinello, este drama profundo sería la lucha secular entre opresores y oprimidos, amos y esclavos. El drama, desde luego, del sujeto colonial (blanco o negro) y de toda novela “de tamaño americano”. Este será exactamente el tema de *El reino de este mundo*, novela que retornará a la “cuestión negra” cuando la cuestión ya no esté de moda ni se la pueda acusar de esteticismo. En este segundo comienzo, Carpentier va a recurrir a un episodio histórico que lo contiene todo: la revolución de Haití, la primera revolución latinoamericana, la primera revolución nacional negra, posiblemente, como sugirió Susan Buck-Morss (2005), el acontecimiento que inspiró al propio Hegel su dialéctica del amo y el esclavo. Una novela de espíritu humanista que, evidentemente, va a colocar al Negro (con mayúscula) dentro del gran contexto de una Historia (con mayúscula) entendida como relato universal.

Bibliografía

- Birkenmaier, Anke. *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*. Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2006.
- Buck-Morss, Susan. *Hegel y Haití. La dialéctica amo-esclavo: una interpretación revolucionaria*. Barcelona: Editorial Norma, 2005.
- Carpentier, Alejo. *Ensayos*. La Habana: Letras Cubanas, 1984.
- _____. *Crónicas 1*. México: Siglo XXI, 1998.
- _____. *Crónicas 2*. México: Siglo XXI, 1986.
- _____. *El reino de este mundo*. Barcelona: Seix-Barral, 2005.
- Clifford, James. *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 2001.
- Díaz Quiñones, Arcadio. “Fernando Ortiz (1881-1969) y Allan Kardec (1804-1869): espiritismo y transculturación”. En: *Sobre los principios. Los intelectuales caribeños y la tradición*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2006, pp. 289-317.
- Gelado, Viviana. *Poéticas de la transgresión. Vanguardia y cultura popular en los años veinte en América Latina*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.
- González Echevarría, Roberto. *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*, México: UNAM, 1993.

¹⁵ “El romance es fundamentalmente un drama de autoidentificación simbolizado por la trascendencia del héroe del mundo de la experiencia, su victoria sobre éste y su liberación final de ese mundo, el tipo de drama asociado con la leyenda del Santo Grial o con el relato de la resurrección de Cristo en la mitología cristiana. Es un drama del triunfo del bien sobre el mal, de la virtud sobre el vicio, de la luz sobre las tinieblas, y de la trascendencia última del hombre sobre el mundo en que fue aprisionado por la Caída”. (White 20).

- Mailhe, Alejandra. “Luces blancas sobre fondo negro. Avatares de la conceptualización de la cultura negra en la obra de Fernando Ortiz 1900-1930”. En: Graciela Salto (ed.). *Ínsulas y poéticas. Figuras literarias en el Caribe*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2012, pp. 139-171.
- Manzoni, Celina. *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*. La Habana: Casa de las Américas, 2001.
- Marinello, Juan. “Una novela cubana”. En: *Literatura hispanoamericana. Hombres, meditaciones*. México: Ediciones de la Universidad Nacional de México, 1937, pp. 165-178.
- Ortiz, Fernando. *Los negros brujos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1995.
- Paute, Jean-Pierre. “La estructura mítica de *Écue-Yamba-Ó*”. En: Luisa Campuzano (ed.). *Carpentier: acá y allá*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: Universidad de Pittsburgh, 2007, pp. 129-143.
- Rama, Ángel. “Los productivos años setenta de Alejo Carpentier (1904-1980)”. En: *La riesgosa navegación del escritor exiliado*. Montevideo: Arca, 1995, pp. 195-218.
- Rojas, Rafael. “El discurso de la frustración republicana en Cuba”. En: Horacio Cerutti (comp.). *El ensayo en Nuestra América*. México: UNAM, 1993, pp. 389-432.
- Verani, Hugo (ed.). *Las vanguardias literarias en América Latina (manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- White, Hyden. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.