

Raíces perdidas

Carpentier y su *Écue-Yamba-Ó*

*J. Eikenaar
Studentnr.. 3240371
Begeleider: Prof. Dr. Robert Folger
Eindwerkstuk bachelor Spaanse taal en cultuur (200200214)
Gekoppeld aan de cursus "Raza, Cultura e Identidad", 200900147
December 2010*

Índice

1. Introducción	3
2. Contexto histórico del Afrocubanismo	5
3. Los elementos extranjeros en <i>Écue-Yamba-Ó</i>	9
4. Definición del cimarronaje cultural	17
5. ¿ <i>Écue-Yamba-Ó</i> : cimarronaje cultural?	21
6. Bibliografía	27

1. Introducción

Alejo Carpentier escribió su primer libro, titulado *Écue-Yamba-Ó*, entre las cuatro paredes de una cárcel habanera en el año de 1927. Estaba preso por haber firmado un manifiesto en contra del gobierno del presidente Machado, un gobierno que mantenía lazos muy estrechos con el de los Estados Unidos. En aquel tiempo, es como si Cuba se estuviera convirtiendo en el patio trasero de dicho país. En esta isla se encontraron los cañaverales de trabajo barato, al igual que los casinos y los burdeles visitados por los norteamericanos. Si bien es cierto que Carpentier tenía la intención de escribir un manifiesto político, al final el contenido de su primera novela resultó más bien esotérico (Panford 69).

Aunque la novela se presenta más como una descripción misteriosa de algunas prácticas religiosas afrocubanas, queda claro que Carpentier más que nada quiso mostrar su indignación ante la presencia cultural, económica y política de los Estados Unidos en Cuba. Estaba en busca de un “antídoto de Wallstreet”, como lo anota él mismo en su primer libro (*Écue-Yamba-Ó* 115). En su estudio sobre raza y erotismo en el nacionalismo cubano, Vera Kutzinski indica que para muchos cubanos blancos de la élite intelectual de los años veinte y treinta, la cultura afrocubana constituía una suerte de “presencia talismánica” que protegería contra los peligros de la dominación cultural norteamericana (142). De la adhesión a las expresiones culturales de este grupo étnico nacería luego la corriente literaria que hoy en día comúnmente se ha consolidado como el ‘Afrocubanismo’. Conviene aducir que los cubanos blancos buscaron medidas para distanciarse de la hegemonía norteamericana: El mundo afrocubano pareció el único espacio fuera del alcance de los Estados Unidos. En este aspecto, la ‘huida’ de la élite literaria cubana a este espacio se podría comparar con la huida del cimarrón hacia el palenque en el interior de la isla (Pancrazio 165). Bajo esta perspectiva, me propongo investigar en los apartados que siguen **si las prácticas afrocubanas retratadas en *Écue-Yamba-Ó* constituyen un tipo de ‘cimarronaje cultural’ por parte de Alejo Carpentier del imperialismo norteamericano.** Para lograr esto, resultará imprescindible definir en primer lugar el concepto de “cimarronaje cultural”; algo que intentaré hacer al basarme entre otras en la obra *The Other America* de J. Michael Dash.

Además, trataré de demostrar la función que tenía el Afrocubanismo en su contexto histórico específico con el objetivo de responder a la observación siguiente de Kutzinski:

...many Afro-Hispanists appear content to limit their critical enterprise to identifying positive representations of race in literary texts, while negative (...) images are generally labeled racial stereotypes. This thematic bias (...) has had the effect of discouraging inquiries into *how* such stereotypical representations are constructed in the first place and *how* they function in specific historical settings. (14)¹

Al considerar el Afrocubanismo como una forma de contrarrestar la hegemonía norteamericana dentro del contexto específico-cultural, uno puede analizar la representación estereotípica de la ‘raza’ afrocubana en *Écue-Yamba-Ó* en el contexto del Afrocubanismo. Para cumplir con este propósito, determinaré en primer lugar la manera en qué se formó el Afrocubanismo y cuáles eran los factores históricos que contribuyeron a esta formación, partiendo de la descripción del Afrocubanismo que Robin D. Moore dejó en su obra *Nationalizing Blackness*. Demostraré luego que el Afrocubanismo como expresión cultural cubana constituyó la respuesta a la dominación cultural estadounidense. Indicaré en el capítulo ulterior la presencia norteamericana (o más general: la presencia extranjera) en *Écue-Yamba-Ó* y cómo forma un contraste con los elementos afrocubanos en el texto de Carpentier. A partir de esta oposición, trataré finalmente de comprobar si la expresión afrocubanista de la que da muestra el texto de Carpentier efectivamente constituye una muestra del llamado ‘cimarronaje cultural’.

¹ En los capítulos siguientes traduciré las citas que fueron originalmente impresos en inglés.

2. Contexto histórico del Afrocubanismo

La dominación estadounidense de Cuba inició el primer de enero de 1899. Durante tres años, los cubanos habían luchado por su independencia de España y estaban a punto de ganar la batalla (Pérez 176). Sin embargo, los Estados Unidos habían desarrollado el plan de anexionar a Cuba y habrían visto fracasar este proyecto si la isla efectivamente se hubiera independizado de España. Así que los Estados Unidos invadieron la isla bajo el pretexto de expulsar a los españoles. El presidente norteamericano McKinley habló de una “intervención neutral” con el objetivo de establecer la soberanía estadounidense (ibíd. 177). Como los norteamericanos en los años posteriores no consideraron capaces a los cubanos de gobernar independientemente, ocuparon la isla hasta 1902. Cuba se hizo independiente oficialmente en 1901, pero bajo las condiciones de la Enmienda Platt. Este documento autorizó que tropas estadounidenses podrían invadir la isla para proteger los intereses nacionales estadounidenses, limitó el derecho de Cuba a entablar relaciones extranjeras y estableció un alto grado de influencia de los Estados Unidos en asuntos políticos cubanos (ibíd.186). Además, al tener acceso libre las empresas estadounidenses al mercado cubano, la isla padeció una invasión de compañías norteamericanas que usurparon casi toda la producción azucarera del país (Kutzinski 136; Moore 118-119). Durante la primera guerra mundial en Europa, la economía cubana floreció por la subida del precio del azúcar, pero a comienzos de la década de los años veinte, la demanda bajó rápidamente y conllevó un periodo de dificultades económicas para Cuba. Muchos terratenientes cubanos tenían que vender sus tierras a precios bajos a las compañías azucareras americanas y se volvieron colonos cultivando caña para los centrales estadounidenses (Kutzinski 136). Según el escritor Juan Marinello, la situación política de la isla era una de desesperación, pero “la realidad intelectual, artística, [dio] lugar a la esperanza” (334). Se empezó a formar un movimiento en contra de estas tendencias: artistas buscaron una conexión con lo orgánico, las raíces del país y una comunión con un mundo natural, opuesto a la modernidad occidental (Dash, “The Other America” 62). Artistas cubanos encontraron esta conexión “antimoderna” en la cultura de las clases bajas negras de la isla. Ahí iban en busca de las raíces perdidas de lo propio cubano. Sin embargo, no lograron crear un fiel reflejo de esta cultura: solamente usaron los elementos que

podrían servir como una contestación a la hegemonía estadounidense, ignorando los problemas sociales del racismo.

La influencia de los Estados Unidos no sólo se dejaba sentir en el ámbito de la economía, sino también en las expresiones de la cultura cotidiana: la música en la radio era norteamericana, los anuncios comerciales venían del norte y cubanos de las clases altas solían mandar a sus hijos a escuelas norteamericanas. No obstante, por la crisis azucarera de los años veinte, algunos empezaron a adoptar una postura más crítica ante dicha presencia cultural (Moore 120). A partir de este momento, las clases altas comenzaron su búsqueda de una expresión cultural más cubana. De ahí resultó que, como anota Marinello, el “vasallaje económico” estimuló “un periodo de intensa afirmación de cubanidad” (citado en Moore 114). Sin embargo, el imperialismo económico dificultaba la consolidación de una identidad nacional. Según Ramon Guirao, “la más genuina manifestación” de una propia cultura cubana era “la poética afronegrista” (XII). No obstante, cuando el mismo Guirao más adelante puntualiza que la población negra necesitaba participar *responsablemente* en este movimiento literario, queda claro que esta poética no era la propiedad exclusiva de la población negra cubana (XII; Pancrazio 166).

En las primeras décadas del siglo pasado existió una fuerte división entre el mundo de la élite blanca cubana (a la que pertenecieron también escritores como Carpentier y Guirao) y el de las clases negras. Esta separación social también tenía repercusiones en cuanto a la expresión cultural, en la cual no había ninguna uniformidad. Además, la clase alta solía desaprobado las expresiones culturales de los estratos sociales negros (Moore 117). No obstante, en los años veinte, la influencia norteamericana alcanzó un grado tan elevado que no había muchos espacios culturales que no resultaron ‘contaminados’. La expresión indigenista presente en otras partes de Hispanoamérica no era una opción para Cuba: además de la extinción de la población indígena a comienzos de la época colonial, había en la isla una casi inexistencia de artefactos del periodo precolombino. Estas circunstancias ayudaron a su vez la aceptación de expresiones afrocubanistas. Al respecto, Marinello señala: “El negro (...) tiene en Cuba significación específica. Su participación en la vida cubana – fue elemento decisivo en las revoluciones contra España – su tragedia social – nueva esclavitud – lo hacen objeto de meditaciones y esperanzas” (335).

A pesar de todo, los factores que contribuían a la aceptación de la expresión afrocubana no hicieron que la población blanca cambiara su postura hacia las clases

negras. Para resolver esta tensión, los artistas afrocubanistas iban aplicando un proceso de estilismo: adoptaron expresiones ‘crudas’, (en el caso de Carpentier coleccionadas durante observaciones ‘antropológicas’ en el campo), a las normas (literarias) ibero-europeas (*Écue-Yamba-Ó* 28; Moore 134, 262). Muchos de los afrocubanistas no examinaron al fondo las expresiones negras cubanas. El modelo de apropiación artística establecida por entre otros Picasso y Stravinsky no requería una familiaridad con los contextos originales y significados de las expresiones culturales no occidentales (Moore 194). En este sentido, la cultura afrocubana podría diversificar tradiciones occidentales ya existentes sin ser examinada al fondo.

Las personas educadas y adineradas de la clase negra no aprobaron la expresión afrocubanista: vieron frustrados sus intentos de combatir el racismo ya que las expresiones culturales de las clases negras bajas eran usadas como meros artefactos exóticos. Además, se distanciaron de cualquier elemento cultural africano y se empeñaron en expresarse culturalmente de forma ‘blanca’ (Moore 210-211). La obra antropológica del escritor Fernando Ortiz, quien publicó en 1906 un estudio sobre el hampa afrocubana en la Habana, ilustra con claridad el exotismo del Afrocubanismo (Kutzinski 140, 145). En esta obra desempeña un papel primordial el culto al ñañiguismo, una práctica descrita por Carpentier como “masonería popular, dotada de una religión panteísta y abstracta” con fuertes influencias afrocubanas (*Écue-Yamba-Ó* 190). Carpentier igualmente usará el tema del ñañiguismo en su primera obra. Según Kutzinski, se destacó como una “alternativa terapéutica” a la cultura creada por la producción azucarera norteamericana (141). Entre otros con la antropología de Ortiz y la literatura de Carpentier, se iba constituyendo un discurso en donde cabía una expresión cultural afrocubana estilizada, ignorando el racismo que todavía existía en contra de la población negra cubana y la desaprobación de las personas negras más educadas.

La función más importante del discurso afrocubanista consistía en la creación de un espacio cultural fuera del alcance de los Estados Unidos (Kutzinski 145); un espacio dentro del cual los blancos tenían la posibilidad de ponerse en el lugar de la población negra sin ser molestados por la realidad social de estos días (ibíd.157). De cierta manera, se puede comparar la situación del cubano blanco de entonces, que estaba en busca de sus raíces cubanas en contestación al imperialismo estadounidense, con la situación del campesino negro que tenía que vender sus tierras al central norteamericano, convirtiéndose de esta manera en un pobre vasallo de la industria

azucarera extranjera. La tendencia de comparar la situación de los blancos con la de los estratos negros de la sociedad se remonta a los tiempos coloniales cuando los criollos blancos de la élite expresaban su indignación social por ser tratados como negros y mulatos por el gobierno español (Pancrazio 164). Esto queda ejemplificado en la novela decimonónica *Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda, que comenta la vida de un esclavo mulato. La historia contiene una crítica implícita del tratamiento de los cubanos criollos por el gobierno español.

Al buscar lo propio cubano, Carpentier se basó en la reproducción de los mitos y rituales de la población afrocubana de la isla. La recurrencia a mitos, supersticiones y leyendas del folklore para contrarrestar a los opresores es un elemento que se presenta en muchos de los escritores caribeños. Así, esta tendencia pancaribeña queda igualmente reflejada en las obras del escritor haitiano Jacques Stéphen Alexis y del guyanés Wilson Harris (Dash, “Marvellous Realism” 66).

3. Los elementos extranjeros en *Écue-Yamba-Ó*.

Como se anotó en el capítulo anterior, fue el Afrocubanismo que dentro del contexto cubano constituyó la respuesta a la dominación cultural estadounidense. Esta hegemonía también se deja sentir en la primera novela de Alejo Carpentier; una presencia extranjera que se opone dentro de la diégesis a muchos otros elementos narrativos de la historia. En este capítulo, se analizarán los fragmentos más significativos en los que la presencia norteamericana (o extranjera en general) desempeña un papel importante al oponerse a lo afrocubano en el texto.

La presencia de lo extranjero ya se deja notar desde el inicio del texto, cuando la instancia narrativa alude a la transformación del azúcar saliendo del país como “cristalitos rojos que todavía saben a tierra, pezuñas y malas palabras”, (es decir, con características muy cercanas a la naturaleza) para volver “pálidos, sin vida” (*Écue-Yamba-Ó* 31). Es a través de la refinería extranjera (americana) que se lleva a cabo esta transformación igualada a la muerte. Por medio de una alusión a la muerte de un elemento considerado tan cubano, o sea el azúcar de caña, se destaca simbólicamente la influencia negativa que tiene la presencia norteamericana sobre la isla. Además de la caña perdiendo su color, sabor y sonido en el fuego del ingenio yanqui, cabe señalar que el mecanismo suplanta a la vez al elemento humano: “de la yunta terca, que entiende de voz de hombre, a la máquina espoleada por picos de alcuza” (ibíd. 32).

Encontramos otro ejemplo de cómo el mundo afrocubano se opone al norteamericano en la escena de la mujer “rubia, americana sin duda” observada en su cuarto de hotel por un grupo de presos (entre ellos se encuentra también Menegildo, el protagonista de la historia) desde su cárcel (ibíd. 137). González Echevarría analiza esta escena oponiendo la vida rural (donde nació y creció Menegildo) a la vida citadina (donde está preso y se desarrolla una parte de la historia). La mujer americana y su novio/esposo quedan encuadrados por una de las ventanas del hotel. Además, se alude a la ropa interior abundante de la mujer. Según González Echevarría, este ropaje simboliza el “lado teatral de la vida citadina, donde los personajes parecen llevar disfraces que ocultan su verdadera identidad” (98). La visión parcial de la pareja (los presos solamente pueden ver una parte del cuarto a través de un espejo) subraya la fragmentación de la vida urbana. Con las partes del cuerpo (manos, caderas, etc.) que parecen actuar separadamente (y no como un conjunto), se fortifica aún más esta

desintegración que le confiere una atmósfera fetichista a la escena (ibíd. 98). En la situación neocolonial tal como queda retratada en el libro, las formas culturales normativas provienen de Norteamérica. Sin embargo, en este pasaje vemos que estas normas (simbolizadas por la representación parcial de la pareja estadounidense) se convirtieron en un fetiche. Según Homi Bhabha, el fetiche imita las formas de una autoridad (la hegemonía estadounidense en este caso) hasta desautorizarlas (“On Mimicry and Man” 132). A esta escena ubicada en la ciudad se oponen fuertemente las que describen el sexo entre Menegildo y su novia Longina. Estas se caracterizan por una omnipresencia de elementos naturales. Pensemos por ejemplo en el momento después del incendio en los cañaverales, cuando Menegildo corre al bohío de Longina, en aquel tiempo aún en manos del haitiano Napolión:

...Menegildo la desnudaba con manos ansiosas. Gruesas gotas comenzaron a rodar sonoramente por las pencas del techo. (...) Un perfume de madera mojada, de verdura fresca, de cenizas y de hojas de guayabo invadió la choza. Todas las fiebres del Trópico se aplacaban en un vasto alborozo de savias y de pistilos. Los árboles alzaron brazos múltiples hacia los manantiales viajeros. (*Écue-Yamba-Ó* 100)

En este pasaje, las manos de Menegildo no aparecen como elementos desconectados, sino que forman parte de su cuerpo. La descripción de un aguacero tropical después del incendio confluye con el acto de amor entre Menegildo y Longina. Hay fuertes olores y ruidos, mientras la escena describiendo a la americana con su novio está marcada por su aspecto mudo, con sus espectadores hallándose a “unos cuantos metros de aire oliente a asfalto” (ibíd. 137). En otras palabras: se trata de un aire que muy poco tiene que ver con la naturaleza. El subrayar de los elementos naturales que rodean las escenas sexuales de Menegildo y Longina contribuye a la formación de un estereotipo del afrocubano. El acto sexual se convierte en un modo de diferenciación: El estereotipo afrocubanista, la fantasía del criollo blanco de una cultura negra auténtica, contribuye a la articulación de la diferencia entre los afrocubanos y los norteamericanos (Bhabha, “The Other Question” 67). La estereotipación del afrocubano y el ambiente fetichista de la escena de la pareja yanqui se podría interpretar como una crítica por parte de Carpentier de la hegemonía norteamericana. El escritor coloca los cuerpos que simbolizan la hegemonía cultural estadounidense en

un ambiente desconectado de la naturaleza, e invierte el orden neocolonial al desintegrar estos cuerpos y convertirlos en fetiches.

Otra ilustración de la oposición entre lo cubano y el elemento extranjero se halla en la divergencia que se da entre las descripciones respectivas de la fiesta del año nuevo de los norteamericanos y de una fiesta de los afrocubanos. Cuando Menegildo sale del bohío de su familia, se encuentra con las familias de campesinos cubanos, “endomingados, [luciendo] guayaberas crudas” (ibíd. 69). Las hijas de los campesinos se describen como “trigueñas, regordetas, vestidas con colores de pastelería” teniendo los ojos “eternamente azorados en caras lindas y renegridas, llenas de cuajarones de polvos de arroz” (ibíd. 69). Llama la atención cómo Menegildo intercambia algunas frases amables en el dialecto cubano con los campesinos de “peinados grasientos y dentaduras averiadas”: “¡Buena talde, camará! (...) ¿Va pal caserío? ¿A eperal el año?” (ibíd. 69-70). Según Moore, la reproducción del habla ‘bozal’ por medio del uso de palabras conscientemente mal escritas es típica por los escritores afrocubanistas: Imágenes estéereotipicadas, casi racistas de la población negra, predominaron en la poesía afrocubanista escrita en este periodo. La representación del habla bozal es un ejemplo de este estereotipo. Era una forma de subrayar la otredad del negro por el escritor blanco criollo, y contribuyó de esta manera a la formación del espacio afrocubanista. Dentro del pasaje incluyendo este alegre diálogo, la instancia narrativa se refiere también a los “yanquis” que a Menegildo “le resultaban menos humanos que una tapia, con el hablao ese que ni Dió entendía” (*Écue-Yamba-Ó* 70). Además alude al racismo de los norteamericanos, incomprendible para el protagonista, siendo de color él también. Según Menegildo, los negros se distinguen por ser personas más honestas que no fastidian a nadie como los yanquis. Resiente “un verdadero orgullo de su vida primitiva (...) de argucias mágicas que los hombres del Norte no conocerían nunca” (ibíd. 71). El primer diálogo con la familia campesina pobre y sencilla pero amable contrasta tajantemente con la avaricia fría de “los hombres del Norte”.

Al llegar al central, a Menegildo le toca observar cómo los estadounidenses celebran la fiesta del año nuevo. Bailan (en parejas) “al ritmo de un disco de Jack Hilton” mientras en el hotel yanqui, descrito como un “*bungalow* con aparatos de radio y muchas ruedas rotarias”, los “altos empleados se agitaban a los compases de un jazz traído de la capital cercana” (ibíd. 75). En el bar “las cocktaileras automáticas” giran bajo la mirada de “un caballito de marmolina blanca regalado por

una casa importadora de whisky”. Las chicas americanas aparecen en el texto como “*girls* con cabellos de estopa” (ibíd. 75). Carpentier mezcla en este fragmento el animado con el inanimado al yuxtaponerlos: estopa es un material no propio del ser humano. Además, las personas presentes están yuxtapuestas a los aparatos y los objetos que parecen actuar independientemente (Janney 65). De la misma manera llama la atención la importancia que adquiere el aspecto de la música dentro de esta escena. Si bien es cierto que no se menciona literalmente si se trata de música jazz en vivo, el hecho de que está traída de la capital parece indicar que se hace uso de algún disco. Además, la música se baila en pareja. Si se compara esta escena con la descripción de una fiesta afrocubana, se nota inmediatamente la diferencia. Al respecto, la fiesta de Nochebuena en la casa de Cristalina Valdés (quien es la madre de Cándida Valdés, una mujer que vive en el solar donde residen Menegildo y su novia Longina) en las afueras de la ciudad es muy significativa. Al hallarse al borde de la ciudad y el campo, “en los confines de un barrio que ya olía a vacas y espartillo quemado” (*Écue-Yamba-Ó* 164), la casa se presenta como un lugar vinculado más bien con la naturaleza. Además, contrariamente a la escena dedicada a la fiesta de los norteamericanos, conviene subrayar que las personas presentes no se yuxtaponen a objetos inanimados. Al contrario, son los detalles festivos de sus apariencias que se destacan: Longina tiene la cabeza envuelta en “un hermoso pañuelo de seda amarilla”, Cándida Valdés lleva zapatos encarnados y “Menegildo se había rociado el cráneo con alcohol-colonia” (ibíd. 174). Al tocar de manera excitante, los músicos hacen que cada persona presente participe bailando o cantando. Contrariamente a la fiesta norteamericana en el central, en esta, el baile va a la par del sonido: no hay un aparato que transmite la música, ni se baila en pareja sino en un círculo. Además, al final se unifican la música y los bailadores. El animismo - elemento primordial dentro de la percepción negra del mundo de Carpentier (Janney 55) - hace que surja esta unión casi sexual entre baile, sonido y movimiento:

Y todas las voces partieron sobre un mismo ritmo. Las claves se entrechocaban en tres largas y dos breves. Los sonidos se subían a la cabeza como un licor artero. (...) Se gritaba ya, sacudiendo los hombros en un anhelo físico de movimiento. (...) Exclamaciones parecidas a las que se lanzan en las vallas de gallos alentaron al bailador, cuya cintura se volvía talle de avispa a fuerza de elasticidad. Sus caderas se contoneaban con cadencia erótica. (*Écue-Yamba-Ó* 174-175)

Cabe advertir que las diferentes partes del cuerpo mencionadas en este pasaje no forman un conjunto; un hecho que nos recuerda a la escena del sexo en la ciudad ya comentada anteriormente. No obstante, la diferencia con dicho pasaje consiste en la unión con la música: es como si en este fragmento, las partes del cuerpo constituyeran una extensión de esta. Las voces y los hombros se funden con el ritmo, las caderas a su vez con una cadencia erótica. Además, por medio de las alusiones a las peleas de gallo y al talle de avispa, así como de la descripción de los bailarines como “bestias que van a reñir” cuando entra Menegildo para bailar (ibíd. 175), se da una animalización de los personajes.

De acuerdo con Janney, el aspecto de la música también se vincula con el mundo de los animales en otros fragmentos del texto (45). Por la música sagrada de los tambores, el hombre influye en los elementos y atrae a los animales (ibíd. 45). Así, en la fiesta del santo de Usebio Cué (el padre de Menegildo), sus amigos llegan al bohío con sus instrumentos, calificados de “casi animales”. Crean una música “de cuero, maderas, huesos y metal”; una música de “materias elementales” que emerge de “edades remotas” y que atrae también a las gallinas en las frondas (*Écue-Yamba-Ó* 47, 48). La música de los amigos de Usebio forja una conexión con los tiempos de antaño (en este caso se trata de una referencia a los antecesores africanos) y con la naturaleza. Al igual que los elementos naturales que rodeaban a Longina y Menegildo cuando hacían el amor, la animalización de los instrumentos en este pasaje dedicado a la fiesta del santo de Usebio y de los bailarines en el de la fiesta de Nochebuena subrayan el vínculo con la naturaleza y por ende lo verdadero cubano en oposición a la cultura mecánica y contranatural de los Estados Unidos (Barradas 91).

Otro elemento recurrente dentro del texto son las múltiples referencias a los diversos anuncios y marcas de producto. En los capítulos dedicados a la iniciación ñáñiga de Menegildo (“¡Écue-Yamba-Ó!”, “¡Ireme!” e “Iniciación (c)”) aparece entre los fragmentos sobre los rituales afrocubanos un pasaje que trata de un pescador noruego. Este se despierta de “un anuncio [¿emitido por la radio?] de la Emulsión, con su heráldico bacalao a cuestras” (*Écue-Yamba-Ó* 154). Además, llama la atención la referencia a la presencia norteamericana en el paisaje cubano: “se hizo visible el rosado fumador de cigarrillos de Virginia, plantado en campiña cubana por hombres del norte”; una referencia seguida directamente por la descripción de los sonidos de la ciudad lejana (ibíd. 154). Los anuncios del bacalao y de los cigarrillos constituyen en este pasaje un conjunto por la indicación “de los hombres del norte”. Por medio de

esta referencia, queda claro que ambos elementos se encuentran en el paisaje cubano por causa del imperialismo norteamericano (González Echevarría 87).

El anuncio comercial que aparece en el segundo capítulo sobre la tempestad, “Temporal (b)”, es otra muestra de la fuerza del orden natural (*Écue-Yamba-Ó* 55). Un anuncio consta de la palabra ‘cigarros’, el otro de ‘Colón’. Cuando las letras se sueltan por los vendavales del huracán, quedan solamente las letras que forman la palabra ‘ciclón’. Después se arranca también la n y queda la palabra ‘ciclo’. Aparte de una prostituta olvidada en un barco-prisión que observa el juego de palabras, no hay ninguna persona que actúe a lo largo del capítulo (ibíd. 56). Según Barradas, se trata de una demostración por parte de Carpentier queriendo subrayar la posición insignificante del ser humano en el orden natural: “El hombre es mera pieza en un orden que no puede concebir plenamente y donde se ve el cambio a la ruptura violenta como mero preámbulo al establecimiento de un nuevo orden que no viola el equilibrio esencial del cosmos porque se mueve en ciclos” (93). El orden cíclico de la naturaleza se subraya una vez más al final del libro, tanto a través de la muerte de Menegildo como a través del nacimiento de su hijo (también llamado Menegildo) en circunstancias similares a las del nacimiento de su padre. Como lo indican las alusiones a los árboles extranjeros que caen (mientras las ceibas y júcaros, árboles originalmente cubanos, resisten a pie firme) y a las vigas de un futuro rascacielos (símbolo de la sociedad de consumo) que se tuercen “como alambre de florista”, la presencia de tantos elementos extranjeros en la isla podría implicar la perturbación de este orden (*Écue-Yamba-Ó* 56). Es como si la naturaleza pareciera restablecer un orden perdido; un orden natural arraigado en el mundo del negro cubano, un “otro atractivo” que ya formaba parte de la nación y que podría ser revalorado como la base de un nuevo comienzo cultural (González Echevarría 55).

En resumidas cuentas, del análisis de los fragmentos seleccionados resulta clara la tensión entre lo extranjero y lo nacional en varios de los campos del mundo cubano tal como queda descrito en *Écue-Yamba-Ó*. La importación masiva de un sinnúmero de productos extranjeros en perjuicio de los artículos cubanos se manifiesta en el texto como un gran caos de marcas e imágenes (como queda ejemplificado en el pasaje sobre la invasión de los obreros extranjeros que llegan para trabajar durante la zafra), símbolo todas juntas del imperialismo norteamericano. Carpentier hizo uso del elemento comercial en la descripción del huracán, en la que dos anuncios se convertían en mensajero de la naturaleza: el orden cíclico natural no se deja parar por

el hombre. Las fiestas norteamericanas igualmente se oponían tajantemente a las afrocubanas: mientras aquellas quedaban caracterizadas por los procesos de mecanización y yuxtaposición a objetos inanimados, en estas fueron más bien las características animales conllevando la unión de la música y el hombre que sobresalían. El azúcar, colorado y lleno de vida, se convirtió en los ingenios yanquis en una cosa pálida, “sin vida”. Hasta la forma en la que hacían el amor los norteamericanos y los cubanos parecía ser distinta: mientras las descripciones del acto sexual entre el protagonista afrocubano y su novia comprendían múltiples alusiones a la naturaleza, la escena amorosa entre los dos norteamericanos quedaba simbólicamente ubicada dentro del marco urbano. Contrariamente al hombre estadounidense, parece que el protagonista afrocubano Menegildo vive inserto en la naturaleza (Barreda-Tomás 35). Hay que recordar que el interés de Carpentier en este momento consistía en escribir una novela que era, de acuerdo con Barradas, la presentación de la visión del mundo del negro (88-89). Este mundo (es decir una interpretación del criollo blanco y no un fiel reflejo de la realidad del negro) se consideraba como la única salvación del imperialismo estadounidense (ibíd. 93). Según Carpentier, la visión negra del mundo se basaba en la concepción de la naturaleza como un equilibrio y orden de índole cíclica, una visión que el escritor dedujo de los estudios antropológicos de Fernando Ortiz (ibíd. 88; vea también capítulo 2). Por eso, en la novela, se destaca tanto la naturaleza y su orden cíclico.

Por el hecho de que el elemento negro de la sociedad cubana pudiera ser la salvación de las ‘garras imperialistas’ del norte, cabe insistir en la importancia que tiene el fragmento (dentro del capítulo “política”) en donde se hace mención del flujo de bienes americanos que inundan Cuba con sus anuncios comerciales en perjuicio de los productos locales:

¡La campiña criolla producía ya imágenes de frutas extranjeras, madurando en anuncios de refrescos! ¡El *orange-crush* se hacía instrumento del imperialismo norteamericano, como el recuerdo de Roosevelt o el avión de Lindbergh...! Sólo los negros, Menegildo, Longina, Salomé y su prole conservaban celosamente un carácter y una tradición antillana. ¡El *bongó*, antídoto de Wall Street! ¡El Espíritu Santo, venerado por los Cué, no admitía salchichas yanquis dentro de sus panecillos votivos...! ¡Nada de *hot-dogs* con los santos de Mayeya! (*Écue-Yamba-Ó* 115)

Además de contener una alusión al mundo de los norteamericanos, en esta escena, se establece una comparación con el mundo de la familia del protagonista Menegildo (“los Cué”), símbolo del mundo afrocubano. La instancia narrativa alude a una marca de gaseosa norteamericana como una herramienta del imperialismo. Se trata de un instrumento musical, descrito como “tambor afrocubano” (ibíd. 185) que forma el antídoto del corazón de la economía (expansionista) americana, es decir Wall Street. Además, el fragmento alude a una tradición religiosa afrocubana que consiste en el atar con una cinta de un panecillo. Después, se cuelga el pan detrás de la puerta de la casa como comida para el Espíritu Santo. Este panecillo se presenta como incompatible con las salchichas norteamericanas para hacer un *hot-dog* ya que los santos de “Mayeya” (una referencia a un son cubano que relata la historia de una muchacha que “juega” con los santos de la santería cubana) no admiten esto. De este pasaje queda claro cómo se solía atribuir a la cultura afrocubana el poder de oponerse fuertemente a la cultura que habían impuesto los ‘yanquis’. Como lo indiqué en el capítulo anterior, esta cultura formaría un espacio fuera del alcance de los Estados Unidos; un espacio a donde podían huir los cubanos para rescatar sus raíces (y por ende una parte fundamental de su propia identidad). Bajo esta perspectiva, trataré de comprobar en los capítulos que siguen en qué medida este espacio se hallaba verdaderamente fuera del alcance de los Estados Unidos, es decir en qué medida este movimiento de interiorización (en el sentido de que se trata de un retorno al núcleo de lo propio, o sea al núcleo de lo cubano) lograba responder a la incursión violenta de lo exterior (representado más que nada por los Estados Unidos). En última instancia analizaré hasta qué punto la novela de Carpentier puede ser considerada como una de las muestras de este espacio de refugio simbólico.

4. Definición del cimarronaje cultural

En su artículo acerca del movimiento literario de la negritud, J. Michael Dash postula que el escritor tercermundista se distingue por la manera en la que percibe la historia. Se adhiere a la percepción de la historia como un accidente trágico, y adopta la postura que, por consistir en una protesta comprometida en contra del pasado, podría desembocar en un nuevo humanismo (“Marvellous Realism” 65). Según Dash, esto complicó ver (a través de las circunstancias trágicas) el proceso complejo de supervivencia de las culturas transplantadas al nuevo mundo (ibíd. 65). Este proceso y medias de sobrevivencia se encontraron en la imaginación de los pueblos esclavizados, codificada a su vez en mitos, historias y leyendas. Como ya indiqué, tanto los escritores caribeños Jacques Stéphen Alexis y Wilson Harris como Alejo Carpentier trabajaron con estas expresiones folclóricas. Reconocieron una relación ancestral con estas tradiciones que, según el escritor Edward Brathwaite, “involucra[n] al artista (...) en un viaje al pasado y al interior que al mismo tiempo es un movimiento de posesión hacia el presente y el futuro” (42). En otras palabras: el viaje al pasado e interior folclórico les procuró las raíces en el presente. Sin embargo, el contexto en el que Alexis y Harris emplearon estas formas culturales difirió del marco en donde escribió Carpentier. Ellos lo aplicaron en el contexto de generar una visión diferente de la historia, no tanto desde la perspectiva del accidente trágico, sino con el objetivo de una versión en la que la conciencia de las culturas dominadas predominaría (“Marvellous Realism” 66). La primera obra de Carpentier tenía otro objetivo; al recurrir a las expresiones culturales de la población afrocubana, se proponía escribir una protesta en contra de la hegemonía norteamericana en la isla. Es como si *Écue-Yamba-Ó* todavía formara parte de la protesta comprometida en contra del pasado y sus repercusiones en el presente. El pasado en este caso queda representado por la guerra Hispano-Estadounidense y la Enmienda Platt; dos hechos históricos que se tradujeron en el contexto actual de Carpentier en la hegemonía estadounidense en Cuba. De ahí resulta la función bien particular de la representación blanca criolla del folclore afrocubano en *Écue-Yamba-Ó*: Como quedó claro del capítulo anterior, se destacó antes que nada por oponerse a la presencia extranjera en la isla caribeña.

La cultura afrocubana podría formar un “antídoto de Wallstreet” (*Écue-Yamba-Ó* 115), un vehículo político para la integridad nacional y para la sobrevivencia cultural (Kutzinski 142). En este aspecto se destaca una semejanza con la época esclavista: En la transplatación de las tierras africanas a las del nuevo mundo, los esclavos también tenían que desarrollar una herramienta de sobrevivencia cultural. Se solía juntar gente de diferentes pueblos y hablas africanos para romper la resistencia (Ashcroft et al. 146). A esta población africana en las barracas esclavistas sólo le quedaba la opción de buscar una forma para resistir espiritualmente a las circunstancias traumáticas (Mintz & Price 15, 18). Encontramos una expresión de esta resistencia en el capítulo sobre el rito de la iniciación ñañiga. Al final de la noche, los “antiguos” (es decir, los ya iniciados) entablan un diálogo en fórmulas ñañigas. Son frases en español con un doble sentido y que contienen referencias a África, como “la tierra Efó” (*Écue-Yamba-Ó* 155), y “en Guinea soy rey” (ibíd. 156). Una alusión a la época esclavista aparece al final del diálogo: “Callen imprudentes, que estamos en tierra de blancos” (ibíd. 156). Otra referencia al elemento espiritual africano aparece en el ritual que el brujo Beruá realiza para ‘amarrar’ una muchacha al protagonista Menegildo. La fórmula que repite durante el ritual contiene una frase que se refiere al origen de los santos afrocubanos: “¿Dónde nació el santo? - ¡Allá en Guinea!” (ibíd. 88). Según Dash, los pueblos africanos usaron su imaginación para reordenar su realidad y atribuir de esta manera a lo concreto y tangible una sensibilidad creativa, mágica que podía servirles en la batalla de sobrevivencia (“Marvellous Realism” 66). La cultura afrocubana se estableció de la misma manera (recordemos las “argucias mágicas” de la vida de Menegildo “que los hombres del Norte no conocerían nunca” del capítulo anterior). A comienzos del siglo veinte, cuando ya se había abolido la esclavitud, esta cultura iba a figurar como un ‘vehículo político’ en un contexto cultural totalmente diferente al de la época esclavista, ante la amenaza de otro colonizador: los Estados Unidos. Escritores caribeños como Carpentier buscaron una reconceptualización de una experiencia colonial (en el caso del Afrocubanismo las expresiones culturales que se desarrollaron durante la época de la esclavitud). El resultado era una cultura criolla que posibilitó a la gente de naciones anteriormente esclavizadas de distanciarse de aquellos que deseaban controlar sus mentes (en el caso de Cuba, se trataba de los españoles durante la época colonial y después de los norteamericanos que invadieron la isla). Esta cultura criolla, que es el resultado de la

herencia colonial, se repercutió claramente en los escritores caribeños. Una de sus expresiones se encuentra en el Afrocubanismo (Gikandi 12).

En su obra *The Other America*, Dash adopta la definición del cimarronaje establecida por el escritor martinicano Edouard Glissant, quien opina que el mito del cimarronaje no es nada más que una ‘desviación’ (“*detour*”) caracterizada por una nostalgia por orígenes nacionales (11). La uniformidad totalitaria que conllevó la asimilación metropolitana tiene una influencia innegable sobre la identidad criolla caribeña. Martinica (la isla natal de Glissant) constituye hasta hoy en día uno de los departamentos del ultramar de Francia y por lo tanto siempre ha estado bajo fuertes influencias metropolitanas francesas. Esto se tradujo según Dash en el hecho de que en esta isla se han desarrollado muchas teorías acerca del concepto de la diferencia. Esta forma de resistir a una influencia metropolitana también queda ejemplificada en la escritura afrocubanista, ya que en ella se intentaba crear un espacio de refugio simbólico fuera del alcance de los Estados Unidos. Como ya se anotó, los escritores afrocubanistas intentaron lograr eso al hacer destacar las diferencias trascendentales entre la cultura cubana y la del exterior, simbolizada más que nada por la de los Estados Unidos. Es decir, buscaron conscientemente la manera para ponerse a sí mismos fuera de la zona de influencia de esta cultura hegemónica, construyendo así un discurso de alteridad. El cimarrón es el símbolo más notable de este proceso al ser el refugiado de la plantación en manos de la cultura opresora (Gikandi 20). En su artículo sobre la cultura cimarrona surinamesa, Thoden van Velzen explica que los cimarrones construyeron conjuntos de fantasías colectivas. El autor concibe estos conjuntos como un espacio imaginario exclusivo de este grupo social; un lugar que se presenta como una reserva adonde les fue posible emprender viajes imaginarios, y por lo tanto huir de alguna manera (724, 730). Se puede relacionar este espacio cimarrón con el espacio imaginario afrocubanista, construido por la élite cultural blanca de Cuba con la ayuda de expresiones de la cultura negra cubana. Es decir, la manera en que el escritor cubano iba en busca de su propia expresión ante la amenaza de la hegemonía estadounidense se puede comparar con el modo en que el cimarrón solía huir de la plantación al palenque en el interior para sustraerse a la autoridad de sus opresores.

Además, cabe señalar que la ausencia del ‘otro’, es decir del negro cubano, tiene un papel importante: él forma la conexión con la naturaleza; él es símbolo de lo propio cubano frente al exterior mayoritariamente representado por los Estados

Unidos. Sin embargo, la mayoría de los escritores afrocubanistas formaron parte de una élite blanca. No era el ‘otro’ mismo, el negro cubano, que escribió las obras afrocubanistas. Recordemos que los negros cubanos educados se distanciaron de expresiones derivadas de las culturas africanas (vea capítulo 2). Prefirieron expresarse de forma ‘blanca’. Importa insistir en el hecho de que la máscara de la que hace uso el Afrocubanismo es justamente la “máscara del otro” negro; una máscara que se ofrece como un espacio-espejo para la exploración del yo del escritor criollo blanco (Pancrazio 182). No obstante, este ‘otro’ negro tenía que ser visible y conocible para que la exploración del yo fuera posible (Bhabha, “The Other Question” 71). De ahí resulta que el negro cubano retratado en la obra de Carpentier es un estereotipo, marcado por su apariencia (“anilla de oro en el lóbulo, camisa con mangas de vuelos, pañuelo morado en el cuello”), su forma de hablar, su conexión con la naturaleza y sus creencias ‘africanas’ (*Écue-Yamba-Ó* 48). Como el espacio afrocubanista tenía que ser una totalidad reconocible para el escritor criollo blanco, no podía reflejar fielmente la realidad social negra. Por consiguiente, el Afrocubanismo era una construcción fantástica de la élite blanca criolla cubana. Brathwaite establece el lazo entre la constitución del yo y el movimiento del pasado folklórico hacia el presente (en el caso del Afrocubanismo las expresiones culturales afrocubanas como la manera de contrarrestar la hegemonía estadounidense): “por este movimiento de posesión nos convertimos verdaderamente en nosotros mismos, en nuestros propios creadores” (42).

En resumidas cuentas, el ‘cimarronaje cultural’ en el contexto del Afrocubanismo se puede referir al ‘palenque cultural’, es decir a este espacio imaginario fundamentado en la expresión afrocubana. Se creó por los escritores blancos cubanos en busca de la esencia cubana. En este sentido es comparable con la construcción de una fantasía colectiva de un grupo social como los cimarrones surinameses descritos en el artículo de Thoden van Velzen. Cabe subrayar que la ausencia del ‘otro’ negro cubano se destaca por su representación en el texto: El negro está ausente como autor. El escritor blanco criollo estiliza sus expresiones culturales para hacerlas visibles y reconocibles para él mismo. En otros términos, estas expresiones se convierten en una máscara para el escritor afrocubanista; una máscara que se presta para la exploración de la esencia cubana (el ‘yo’) del autor.

5. ¿*Écue-Yamba-Ó*: Cimarronaje Cultural?

Desde su primera publicación en 1933, la obra de Carpentier ha llamado el interés de los críticos. Entre ellos, muchos la consideran como un proyecto literario que no logró captar la esencia de la cultura afrocubana, destacándose por su exotismo científico (Alegría 40; *Écue-Yamba-Ó* 28). Hasta el mismo autor reconoció las fallas que presenta su primera novela:

Pues bien: al cabo de veinte años de investigaciones acerca de las realidades sincréticas de Cuba, me di cuenta de que todo lo hondo, lo verdadero, lo universal, del mundo que había pretendido pintar en mi novela había permanecido fuera del alcance de mi observación. (“Problemática de la actual novela latinoamericana” 12)

González Echevarría interpretó este rechazo por parte de Carpentier como “una defensa adicional [suya] de ‘fracasos’ más recientes y estratégicamente velados de lograr una consumación” (73). Benítez-Rojo a su vez propone otra clave para interpretar las inconsistencias que presenta la primera obra de Carpentier: al concebir al escritor como un viajero saliendo de su propio espacio blanco criollo para llegar al espacio de la otra parte de la identidad cubana (es decir, la parte negra), no logró cumplir con los propósitos que se había planteado al empezar la redacción de su texto. Así, el escritor no solía emprender este ‘viaje’ convencido de que llegaría a un verdadero entendimiento de los códigos propios de esta otredad (esto por definición le sería imposible precisamente por ser un extranjero en el territorio del otro), sino con la mera intención de interpretarlos desde su perspectiva ajena al espacio ‘visitado’. No obstante, el hecho de ‘viajar’ no necesariamente implica una comprensión del otro ‘visitado’. El viajero-escritor, al verse confrontado con un conjunto opaco de valores y códigos culturales (y que va interpretar equivocadamente sin llegar a entenderlos), terminará por constituir sus propias ideas (subjetivas) del otro. Estas ideas constituirán un nuevo sistema ficticio que el escritor expresará en forma de escritura (181). Si el escritor no se da cuenta de que sus ideas sobre los códigos culturales del otro son subjetivas (y posiblemente equivocadas), el texto resultará ser un intento ingenuo de una representación del otro (ibíd. 182). Esta paradoja también la presenta la primera novela de Carpentier: Al juntar varios símbolos del espacio cultural de la clase baja negra cubana, Carpentier creó en su texto un sistema ficticio que él llamó *Écue-*

Yamba-Ó. Sin embargo, por la opacidad de estos símbolos ajenos (que él interpretó desde su punto de vista; la perspectiva del estrato blanco alto de la sociedad cubana), nunca logró representar correctamente el mundo de la clase baja afrocubana. Cabe insistir en el hecho de que la teoría de Benítez-Rojo sólo parcialmente se presta para interpretar la obra de Carpentier. La teoría habla de dos espacios separados, el del viajero-escritor y el del 'otro'. No obstante, en el caso de Cuba los dos espacios formaron parte de la misma población. Conviene subrayar que había una fuerte separación socio-cultural en la Cuba de las primeras décadas del siglo pasado. Por esto se puede hablar de dos espacios, pero hay que recordar que coexistieron en la misma nación cubana.

Bajo esta perspectiva, si no captaba la esencia de la cultura afrocubana, ¿en qué sí hubiera podido consistir la función de la obra afrocubanista de Carpentier? ¿Aún se puede hablar de un espacio simbólico fuera del alcance de los Estados Unidos si el texto no constituía un fiel reflejo de la cultura afrocubana? Es menester analizar si el espacio cultural (en este caso la obra *Écue-Yamba-Ó* en su contexto sociohistórico) aún lograba responder a la incursión del exterior (los elementos extranjeros en el ambiente cubano). Al respecto, cabe retener algunas de las observaciones del escritor Aimé Césaire en una entrevista sobre su obra *Cuaderno de un retorno al país natal*. Habla de la noción de liberación contenida en el surrealismo:

Yo me decía: es verdad que superficialmente somos franceses, estamos marcados por las costumbres francesas. Hemos sido marcados (...) por la retórica francesa, pero si se rompe todo eso, si se baja a las profundidades, se encontrará el negro fundamental. (Depestre 138).

Aunque los casos de Césaire y Carpentier a primera vista parecen ser distintos (Césaire no formaba parte de una élite criolla blanca), sí se puede comparar la situación política martinicana con la cubana al tomar en cuenta las fuertes influencias metropolitanas que han padecidas ambas islas a lo largo de sus respectivas historias; en el caso de Martinica, había la fuerte influencia de Francia mientras en el caso de Cuba, se trataba de la de España y de los Estados Unidos. Si se aplica el proceso de rompimiento con una influencia metropolitana a la situación cubana, o más específicamente al caso de *Écue-Yamba-Ó*, resulta obvio que la novela queda marcada por la presencia norteamericana en Cuba: es precisamente ante la hegemonía

extranjera que se desarrolló en la isla un movimiento cuyo propósito consistía en rescatar lo propio cubano. Aunque no eran norteamericanos, los cubanos sí padecieron profundamente las influencias culturales provenientes del norte. Acordémonos al respecto de cómo la incursión de palabras y marcas norteamericanas en el texto de Carpentier interrumpía simbólicamente las descripciones que se daban de las prácticas afrocubanas: el pasaje de los anuncios del bacalao y de los cigarrillos de Virginia lo ejemplificaba con mucha claridad. Aunque aparecen estos elementos, la fiesta de iniciación ñañiga no detenía su ímpetu (*Écue-Yamba-Ó* 154). A pesar de los sonidos urbanos en el trasfondo y la aparición de los anuncios comerciales, fue la expresión cultural afrocubana que se ponía en primer plano. Además, el elemento extranjero dentro de la diégesis se mostraba inferior a la naturaleza cubana. Esto se ilustró entre otros en los capítulos dedicados al huracán, en donde los vendavales, como lo anotamos, ‘destrozaban’ todos los elementos extranjeros al dejar intactos los árboles naturales de Cuba. Es una muestra textual de cómo lo fundamental, es decir, lo cubano, parece resistir. En este sentido, la novela de Carpentier sí se presenta como una manera poderosa de contrarrestar la incursión del exterior en Cuba.

Sin embargo, según Pancrazio, todo esto no significa que la narrativa de Carpentier se destaque como un tipo de cimarronaje cultural. De acuerdo con este autor, no puede ser que las obras de Carpentier mantengan la lógica del cimarronaje cultural, ya que el cimarronaje se explica justamente (por Dash: vea el capítulo anterior) como una nostalgia por los orígenes puros nacionales. En las obras de Carpentier, estos orígenes se configuran por medio de las metáforas de la muerte, la desaparición y el sacrificio (Pancrazio 168). Importa subrayar que para estas consideraciones, Pancrazio se basa en sus análisis del cuento *El camino de Santiago* y de la novela *Los pasos perdidos*, y que no hace mención de *Écue-Yamba-Ó*. No obstante, en un apartado sobre la patología y el racismo en la obra de Carpentier sí alude al pasaje en donde le someten a Menegildo a un examen médico antes de su internación en la prisión. Lo describe como un rito de iniciación que indica una trayectoria narrativa que finalmente borrará la existencia de Menegildo (ibíd. 161; Barreda-Tomás 35). El protagonista muere efectivamente al fin del libro; sin embargo en el capítulo que sigue, nace su hijo. Este hecho muestra cómo la metáfora de la muerte se anula por la de la esencia cíclica de la naturaleza.

Por el hecho de que los personajes en la novela no parezcan que están en busca de los orígenes de lo cubano, el cimarronaje cultural no aparece como un elemento

que se presenta dentro del texto mismo. Al contrario, más que los personajes, parece ser el escritor que va en busca de la esencia cubana. El hecho de que este se propuso escribir una novela dentro del marco del Afrocubanismo parece confirmarlo. No obstante, Pancrazio maneja el término del cimarronaje cultural en un sentido menos amplio; lo aplica solamente a los hechos y personajes dentro de los mismos textos investigados. Para Carpentier, el cimarronaje era como el espacio-espejo que se prestaba al descubrimiento de su propio yo: por medio de la máscara de la expresión afrocubana exploraba las raíces de lo propio cubano. Sin embargo, cabe retener que lo que Carpentier consideraba como lo verdadero cubano era más bien una construcción fantástica de la élite blanca criolla, y no un fiel reflejo de la realidad socio-cultural negra. El espacio afrocubanista tenía que ser una totalidad reconocible para posibilitar la exploración del yo del escritor (vea también el capítulo anterior). A la luz de estas observaciones, *Écue-Yamba-Ó* se puede considerar como una muestra del cimarronaje cultural realizado por el escritor mismo. Sin embargo, no es una muestra de un espacio de refugio simbólico en el sentido que Pancrazio propone del cimarronaje cultural, ya que los personajes en la novela no están buscando las raíces de lo propio cubano.

Queda por analizar si el espacio cultural constituido por las expresiones afrocubanas efectivamente lograba sustraerse a la influencia estadounidense. Como lo indica Benítez-Rojo en su obra *The Repeating Island*, contrariamente a las sociedades occidentales, donde el conocimiento científico poco a poco ha venido sustituyendo al tradicional, en el Caribe, los dos tipos coexisten (17). Es precisamente de la coexistencia de estos dos tipos de lógica que da muestra *Écue-Yamba-Ó*. Pensemos por ejemplo en las múltiples divergencias que en el texto se daban entre la fiesta de los americanos y la de los afrocubanos. En la fiesta organizada por los norteamericanos, se bailaba en parejas y la música provenía de un disco, mientras que en la afrocubana, esta se presentaba antes que nada como si fuera una extensión del cuerpo. Además, el cuerpo, al ponerse en trance por estar ‘poseído’ por algún espíritu o ser divino, llega hasta dejar de existir como unidad individual por un momento. Por los rituales ñañigos, la música adquiere un sentido más profundo que en los pasajes dedicados a la fiesta de los estadounidenses. Sin embargo, cabe señalar que ambas expresiones existen al mismo tiempo en el mismo mundo cubano. Al respecto, Benítez-Rojo aduce que el consumismo cultural de las sociedades industrializadas no influyó de manera negativa en la cultura caribeña. Al contrario, es como si las

dinámicas antiguas preservadas en la cultura popular (como las expresiones afrocubanas) resistieran a la suplantación por formas territorializadoras del exterior (como la hegemonía estadounidense) y se propusieran a coexistir en forma de procesos sincréticos (ibíd. 20). Además, postula que estos procesos son enriquecedores en vez de adulteradores ya que contribuyen a “la amplificación del juego de diferencias”. Más adelante agrega: “No hay formas culturales puras, ni siquiera existen formas religiosas puras” (ibíd. 20). Cultura es un discurso sin principio ni fin y siempre está en estado de transformación. Siempre busca la forma de diferenciarse de otras expresiones culturales (ibíd. 20). De ahí resulta que las formas religiosas descritas en *Écue-Yamba-Ó* no son ‘puras’, aunque Carpentier sí las percibió así en el momento de la creación de su obra. La escena de la fiesta de Nochebuena en la casa de Cristalina Valdés da muestra de algunas estructuras religiosas sincréticas. Aunque la música, el baile y los rituales parecían ser afrocubanos, también había un pasaje en el que se hace referencia a algunos elementos exteriores:

Varias guitarras, los bongoes, cuatro maracas y una enorme marímbula se alinearon a lo largo de las tapias del traspatio. Los *transmisores* de Cristalina habían salido por una vez de las penumbras de la casa de las ánimas. Lenin, Napoleón, Lincoln, Allán Kardek y el Crucificado estaban alineados en una mesa... (*Écue-Yamba-Ó* 174)

Retratos de personas exteriores al ambiente afrocubano han penetrado la fiesta de Nochebuena de Cristalina en forma de “transmisores de una fuerza cósmica” (ibíd. 164). Elementos externos se han transformado en una expresión sincrética de raíces afrocubanas y occidentales, es decir en un “significante hecho de diferencias” (Benítez-Rojo 21). Según Benítez-Rojo, “lo extranjero interactúa [en el Caribe] con lo tradicional como un rayo de luz con un prisma; producen fenómenos de reflexión, refracción y descomposición” (21). De ahí resulta que para el Afrocubanismo, el palenque cultural estaba dentro del alcance de influencias estadounidenses: ya no es un espacio de refugio simbólico sino un lugar sincrético donde las influencias norteamericanas están refractadas, descompuestas y sintonizadas a la realidad cubana.

A pesar de todo, no hay duda de que Carpentier, ante la presencia amenazante de los Estados Unidos en Cuba, sí iba en busca de lo propio cubano. Es precisamente por dar muestra de esta búsqueda de la propia identidad que cumple con una de las

características primordiales de la novela caribeña distinguidas por Benítez-Rojo (186). Según él, esta búsqueda se simbolizaba al adoptar la forma de un ‘viaje’ hacia un territorio de refugio utópico en donde el ser caribeño podía recuperar su forma perdida (ibíd. 187). En este sentido, se puede considerar *Écue-Yamba-Ó* como un proyecto emprendido por Carpentier con el objetivo de rescatar la identidad (afro)cubana arraigada en “supervivencias de animismo, creencias, prácticas, muy antiguas, a veces de un origen cultural sumamente respetable, que nos ayudan a enlazar ciertas realidades presentes con esencias culturales remotas” (“Problemática de la actual novela latinoamericana” 20).

Además de que Carpentier tenía el objetivo de representar la visión del mundo del negro al escribir *Écue-Yamba-Ó*, también se propuso redactar una protesta en contra de la vida miserable del negro cubano (Panford 68-69; Padura Fuentes 34). Sin embargo, se trató de una protesta en la que también traslucían algunos intereses personales del autor: El negro (estilizado por el escritor blanco criollo) era antes que nada una máscara para contrarrestar la hegemonía norteamericana. No obstante, en el caso de Cuba, el mundo del negro se encontraba dentro del alcance de los elementos extranjeros. El escritor blanco criollo elitista interpretó estos elementos al hacerlos completamente ‘visibles y conocibles’ para él mismo y por eso no logró construir un fiel reflejo de la realidad socio-cultural del negro cubano. No llegó a describir una cultura cubana capaz de oponerse a las influencias del norte porque representaba el personaje negro de manera estereotipada. Además importa retener que describió solamente la parte de la sociedad cubana representada por la clase baja negra. No se fijó en los otros elementos de esta sociedad, como las personas negras más adineradas o la élite blanca criolla a la que el mismo Carpentier pertenecía. Por el hecho de que eran precisamente estas personas que consumieron la cultura occidental, no podían fungir como respuesta a la hegemonía estadounidense. De la misma manera, al formar parte de la nación cubana, estos estratos sociales no lograron oponerse a los yanquis retratados en la novela.

A pesar de todo, la novela de Carpentier sí refleja su deseo de establecer una identidad propia, una identidad verdaderamente cubana. Por eso, se puede considerar la novela como un documento de valor histórico: demuestra cómo la élite blanca cubana quiso articular su ‘cubanidad’ ante la amenaza neocolonizadora de los Estados Unidos en los años treinta del siglo pasado.

6. Bibliografía

- Alegría, Fernando. "Alejo Carpentier: Realismo Mágico." *Homenaje a Alejo Carpentier: Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Ed. Helmy F. Giacomani. Nueva York: Las Americas Publishing, 1970. 33-69. Impreso.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, y Helen Tiffin. *The Empire Writes Back: Theory and practice in post-colonial literatures*. Londres – Nueva York: Routledge, 1989. Impreso.
- Barradas, Efraim. "Cigarro, Colón: Ciclón: Ciclo: nota para una relectura de *Écue-Yamba-O*." *Sin Nombre* 12.2 (1981): 81-95. Impreso.
- Barrada-Tomás, Pedro M. "Alejo Carpentier: Dos Visiones del Negro, Dos Conceptos de la Novela." *Hispania: a journal devoted to the interests of the teaching of Spanish and Portuguese* 55.1 (1972): 34-44. Web. 27 de setiembre de 2009.
- Benítez-Rojo, Antonio. *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective*. Trad. James E. Maraniss. Londres: Duke University Press, 1992. Impreso.
- Bhabha, Homi. "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse." *October* 28 (Primavera 1984): 125-133. Web. 9 de diciembre de 2010.
- ---. "The Other Question: Stereotype, discrimination and the discourse of colonialism." *The Location of Culture*. Londres: Routledge, 1994. 66-84. Impreso.
- Brathwaite, Edward. "Timehri." *Is Massa Day Dead? Black Moods in the Caribbean*. Ed. Orde Coombs. Nueva York: Anchor Press/Double Day, 1974. 29-45. Impreso.
- Carpentier, Alejo. *Écue-Yamba-Ó y otros escritos afrocubanos*. 6ª ed. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 2002. Impreso.
- ---. "Problemática de la actual novela latinoamericana." *Tientos y Diferencias*. La Habana: Ediciones Union, 1966. 7-35. Impreso.
- Dash, Michael J. "Marvellous Realism – The Way out of Négritude." *Caribbean Studies* 13.4 (1974): 57-70. Impreso.
- ---. *The Other America: Caribbean Literature in a New World Context*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1998. Impreso.
- Depestre, René. "Entrevista con Aimé Césaire." *Casa de las Américas* 49 (1968): 137-142. Impreso.

- Gikandi, Simon. *Writing in Limbo: Modernism and Caribbean Literature*. Ithaca: Cornell University Press, 1992. Impreso.
- González Echevarría, Roberto. *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria*. Trad. Aníbal González Pérez. México D.F.: Coordinación de Difusión Cultural UNAM, 1993. Impreso.
- Guirao, Ramón. Introducción. *Orbita de la Poesía Afrocubana 1928-37*. 1938. Nendeln: Kraus Reprint, 1970. XI-XXXIII. Impreso.
- Janney, Frank. *Alejo Carpentier and his early Works*. Londres: Tamesis Books Limited, 1981. Impreso.
- Kutzinski, Vera M. *Sugar's Secrets: Race and the Erotics of Cuban Nationalism*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1993. Impreso.
- Marinello, Juan. "Sobre la Inquietud Cubana." *Revista de Avance*. Ed. Martín Casanovas. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1972. 328-338. Impreso.
- Mintz, Sidney W. & Richard Price. *The Birth of African-American Culture: an Anthropological Perspective*. Boston: Beacon Press, 1992. Impreso.
- Moore, Robin D. *Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1997. Impreso.
- Padura Fuentes, Leonardo. *Un Camino de Medio Siglo: Alejo Carpentier y la Narrativa de lo Real Maravilloso*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002. Impreso.
- Pancrazio, James J. *The Logic of Fetishism: Alejo Carpentier and the Cuban Tradition*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2004. Impreso.
- Panford, Moses E. "Hacia una Revalorización de *Écue-Yamba-Ó*, de Alejo Carpentier: Una Perspectiva Fanti." *Anales del Caribe* (2003): 66-77. Impreso.
- Pérez, Louis A. *Cuba: Between Reform and Revolution*. Nueva York: Oxford University Press, 1988. Impreso.
- Thoden van Velzen, H.U.E. "Revenants That Cannot Be Shaken: Collective Fantasies in a Maroon Society." *American Anthropologist*, 97.4 (1995): 722-732. Web. 19 de noviembre de 2010.