

Rafael Rodríguez Beltrán

Transformaciones de una novela

Que *iÉcue-Yamba-Ó!* sufrió cambios sustanciales entre su primera versión en la cárcel de La Habana y la edición definitiva por la Editorial España, ha dejado de ser una hipótesis sustentada en unos pocos datos para ser una evidente realidad, como puede apreciar en la Nota Filológica de la presente edición. Las múltiples variantes que tenemos del capítulo 1, “Paisaje (a)”, muestran con cuánto cuidado el novelista preparó su edición. Lamentablemente no poseemos un número igual de variantes (acaso definitivamente perdidas) para el resto de la obra, pero podemos suponer que esta fue tan “trabajada” como ese primer capítulo. Algunas de las modificaciones merecen una atención general inicial que resulta oportuno estudiar a los efectos de analizar el proceso creativo de esta novela que, por ser la primera, a reserva de otras muchas razones de índole diversa y a pesar de haber sido “repudiada” durante casi medio siglo por su autor, es interesante, sin duda alguna, para el lector común y, por supuesto, muy especialmente para el estudioso de la producción novelística carpenteriana.

Comencemos por su título. En una primera etapa, el autor alude a dos diferentes: *Chivo que rompe tambor* (que encontramos, entre otros documentos, en el texto n° 1) y *El chivo que rompió un tambor* (en una carta dirigida al músico cubano Alejandro García Caturla, fechada el 13 de marzo de 1931).¹ Si bien el vocablo *chivo* aparece en muchos otros momentos de la obra y en contextos diferentes (ri-

1. A. Carpentier, *Obras completas*, vol. 1, Ciudad de México, Siglo XXI Editores, 1983, p. 293.

tual, musical, social) el proverbio completo no lo encontramos sino en el capítulo 25 (“Mitología”) de la versión definitiva, donde leemos;

La difunta –loca había de ser y que en pá dec’canse– había llevado el maldito cuadro a un velorio de santos verdaderos, arrojando la salación sobre el altar y todos los presentes. Ella había sido la primera víctima. ¡Chivo que rompe tambor, con su pellejo paga!²

Por otra parte, en uno de los cinco poemas afrocubanos (“Liturgia”) fechado en 1927, observamos, como veremos más adelante, varios puntos de contacto con la novela, así como con otras obras de esa época del propio Carpentier, en este caso nos referimos a la cuarta estrofa, donde se lee:

¡Tiempla, congo,
dale candela!
Chivo lo rompe,
chivo pagó.³

Por último, cabe señalar que, si para algunos especialistas, la diferencia entre las dos primeras variantes del título inicial no parece ser trascendente, sí consideramos pertinente destacar que en *El chivo que rompió un tambor* (que debe ser anterior, pues así titulaba su novela en 1928), resulta evidente que hay una suerte de identificación más precisa entre el animal y el protagonista (identificación que muchos críticos han destacado), además de que se alude directamente a la tragedia que se cierne sobre este, mientras que la segunda variante, que se declara como una verdad general, determinista en cierto sentido, puede aludir al grupo social donde se insertan todos los Menegildos posibles y se aviene mejor con una dimensión, más abarcadora, que fuera madurando posteriormente en el autor.

Veamos ahora la posible historia del segundo (o más bien tercer) título: cuando Carpentier decide publicar algunos capítulos de su novela en la revista *Imán*, cuyo primer y único número vio la luz en abril de 1931, ya lleva el título que podemos considerar “casi” definitivo (dado que carece de signos de admiración y la letra *o* aparece en minúsculas: *Écúe-Yamba-ó*). Hay algunos factores objetivos que pudieron influir en este cambio: por una parte, la expresión *Yamba-Ó*, a la que Carpentier atribuye el significado de “loado seas”, ya estaba presente en su obra poética desde mucho antes (en particular en el texto que musicalizaron Caturla y luego Gaillard), así como en el ya citado poema “Liturgia”, en el cual, por otra parte no aparece, en rigor, el vocablo *écúe*, si bien se alude a la “casa de Acué”, que como veremos más adelante, no debe ser otro que Menegildo Cué, el protagonista de la novela.

2. A. Carpentier, *¡Écúe-Yamba-Ó!*, Madrid, Editorial España, 1933, p. 118.

3. A. Carpentier, *Obras completas*, vol.1., *op. cit.*, p. 211.

Lo mismo ocurre con el vocablo *ecua*, siempre con minúsculas y sin acento y cuyo significado no es fácil de determinar. A lo anterior se añade que, en carta de fines de marzo o, tal vez, de principios de abril de 1930, Alejo le comunica a su madre haber recibido un muy reciente libro del escritor y periodista cubano Juan Luis Martín,⁴ que forzosamente debe ser *Ecué, Changó y Yemayá*,⁵ publicado ese mismo año, en el que se brinda una prolija (aunque hoy sabemos que inexacta) explicación relativa a la raíz *cué* y su identificación con la palma. Además de interesarse por otros trabajos de este autor,⁶ Carpentier le pide a su madre que, a través de Juan Luis Martín, obtenga los originales de las fotos que este ha utilizado para ilustrar sus estudios; luego sabremos que los incorporará a la edición príncipe.

Pero el cambio de título no es solo un juego lingüístico en el que se combinan sonoridades de linaje africano, ni tampoco podemos limitarla a la influencia mayor o menor que haya ejercido en el escritor el texto de Juan Luis Martín. Algunos datos nos hacen pensar que, en sus primeras versiones, la novela concluía con la muerte del protagonista (capítulo 42 de la versión definitiva). Probablemente en su idea inicial la fábula se resumía a lo siguiente: Longina, mujer de Napolión, el haitiano, es seducida por Menegildo; en un duelo entre ambos, el marido engañado resulta malherido, por lo que el amante deberá ser encarcelado; una vez puesto en libertad, en medio de una fiesta nocturna, Napolión, ya repuesto, en compañía de algunos paisanos suyos, asalta e incendia el bohío donde viven los adúlteros y Menegildo resulta mortalmente herido, de manera que el culpable sufre su castigo, es degollado como el animal ritual y así el chivo que rompió el tambor habrá pagado “con su propio pellejo”. No obstante la simplicidad de la trama, se puede afirmar que, desde sus inicios, el relato debía inscribirse en el contexto rural de un central azucarero, que el elemento afrocubano tenía igualmente un protagonismo excepcional para su época y que el ambiente de la cárcel sería también un eslabón esencial en la educación de Menegildo, como ocurre en otras muchas novelas de formación. Por ello, se puede aventurar que la adopción del nuevo título estuvo motivada por un cambio de orientación de la novela, pues de novela se trata, y no de “historia”, como se declaraba en el texto n° 1, que llevó a su autor a manifestar lo que, acaso no tan metafóricamente, refiere a su madre en su carta del 18 de enero de 1934:

4. A. Carpentier, *Cartas a Toutouche*, La Habana, Letras Cubanas (“Biblioteca Alejo Carpentier”), 2010, p. 208.

5. J. L. Martín, *Ecué, Changó y Yemayá*, La Habana, Cultural, 1930.

6. Hemos podido constatar que, además de conocer el referido título de Juan Luis Martín, Lina Valmont envió a su hijo tres recortes de artículos de este autor sobre los orígenes de la charada china publicados sucesivamente en *El País Gráfico* los días 30 de abril, 7 y 14 de mayo de 1933. Dichos recortes se atesoran en la Fundación Alejo Carpentier. Obviamente también le hizo llegar algunas de las fotos que aparecen en la edición príncipe.

[...] he tomado de la realidad los elementos irreales, míticos, legendarios, de la vida del trópico. Cada hecho viene acompañado por su leyenda: leyenda del ciclón, leyenda del collar de Ifá, oraciones, leyenda del mar de Cuba (“Cielo redondo”). *iÉcue-Yamba-O!* es una mitología ante todo.

Por consiguiente, no se trata ya simplemente de un triángulo amoroso, con fin trágico, que tiene lugar en el mundo de los obreros negros de un central azucarero, sino de un relato híbrido donde el ensayo, el documento, las experiencias vividas y la ficción se estructuran, en primera instancia, alrededor de un principio rector: revelar la cosmovisión del negro cubano –de ahí el término de *mitología*–, ya que el conflicto final se plantea entre dos juegos o potencias ñáñigas rivales y contrapuestas por la heterodoxia de una de ellas y no entre haitianos y cubanos por motivaciones pasionales. Otro título se imponía, que además de estar más acorde con las intenciones del autor, encerraría, como ha señalado la crítica, cierta ironía oculta. Si hoy nos parece que el autor no logra enteramente su objetivo (y en este sentido el propio Carpentier fue un severo juez), es porque las condicionantes ideológicas, sociales y literarias del momento en que se escribe la novela son muy distintas de las actuales (y ya lo eran en 1977, cuando se produce la reedición cubana de la obra, con cuyo objeto Carpentier redactaría varios apuntes para un prólogo que, como hemos dicho, difiere considerablemente del que sería el definitivo, y que estaba listo ya desde octubre de 1975), y en fin, que el tratamiento del tema, al respecto del cual existe ya toda una literatura de corte verdaderamente científico desde hace mucho, se ha modificado de forma radical. Por otra parte, en su carta del 13 de marzo de 1931 a Alejandro García Caturla alude a un último capítulo de la novela en el que se describía una ceremonia religiosa, ceremonia que no aparece en el capítulo final de la versión definitiva. Ahora bien, obsérvese que en la versión francesa el último capítulo con que contamos (texto nº 20) termina a mitad de la página (a diferencia de los otros capítulos, que se inician unos a continuación de los otros), lo que nos permite suponer que acaso ese capítulo 31, que concluye con la muerte de Menegildo a manos de Napolión o alguno de los haitianos, era, en efecto, el capítulo final de la primera versión, en el que sí aparece la minuciosa descripción de la ceremonia mencionada a Caturla y que encontramos en el capítulo 41 de la versión definitiva. Al añadirse los capítulos 42 y 43, surge –en particular en este último– un nuevo Menegildo, puerta abierta hacia el futuro, quien, como el propio autor señala en el prólogo a la edición cubana,

[...] tendrá veintiocho años en 1959. Habrá visto otras cosas, habrá oído otras palabras. Y, para él, “otros gallos cantarán” [p. 9 de la presente edición].⁷

7. No es ocioso recordar, como se ha señalado, que muchos años más tarde, en *La consagración de la primavera* Carpentier bautizará con el nombre de Hermenegildo a uno de los bailarines negros que Vera, la protagonista, logra congregarse para realizar su coreografía del famoso ballet de Stravinski. Este “nuevo”

Para esta nueva dimensión espacio-temporal con esa nueva concepción cíclica, el título definitivo, tal como aparece en la edición española era mucho más pertinente: *¡Écue-Yamba-Ó!*⁸

Veamos ahora con más detalle, esos capítulos escritos en francés (textos n° 16 y n° 20, en anexo en la presente edición), que reflejan cambios importantes que es preciso destacar. Al respecto, como ya se anunció anteriormente, hay dos hipótesis posibles: una es que se trata de la traducción a la que alude Carpentier en la ya mencionada carta a su madre correspondiente al 28 de junio de 1928, que, por lo tanto, podemos considerar mucho más cercana al manuscrito inicial; pero debemos señalar que la carta, escrita mayormente en castellano, habla de la “versión” al francés (en ambas lenguas la palabra puede significar “traducción” o “modo que tiene cada uno de referir o de interpretar un suceso”), por lo que aquí se esboza la segunda hipótesis, esto es, que al tener en cuenta el cambio de editor y, sobre todo, de público, el texto puede y debe sufrir algunas transformaciones, entre otras, las notas explicativas que en ocasiones aparecen al pie de página y que tal vez hubieran carecido de sentido en la versión castellana. Estas dos hipótesis, por demás, no son totalmente excluyentes, si bien, por varias razones que expondremos, preferimos darle mayor peso a la primera.

El texto n° 16, como ya señalamos, consiste en los capítulos 18 y 19 de la versión francesa, que se relacionan con los capítulos 31 “Rejas (a)”, 32 “Rejas (b)” y 33 “Rejas (c)”. Como podemos observar, el contenido de los diferentes capítulos (que carecen de título) se halla más concentrado en esta variante. La descripción de la prisión es mucho más sucinta y el ingreso de Menegildo también se hace más breve. Al parecer hubo un desarrollo importante para la edición definitiva (o una reducción para la versión francesa de acuerdo con la hipótesis que se asuma). Los nombres de muchos de los personajes son diferentes, en particular, el apellido de Menegildo no es Cué sino Accué, o Acué, de acuerdo también con el texto n° 7 (recordemos el ya mencionado poema “Liturgia”, de 1927, en particular su primera y última estrofas: “Retumban las tumbas / en casa de Acué”). La lectura del libro de Juan Luis Martín, en donde se identifica el vocablo *cue* con la palma (palabra esta de incidencia reiterada en la novela, tanto por su integración al paisaje como por su significado religioso), pudo muy bien motivar más tarde la modificación. De igual manera, algunos de los personajes que pueblan la prisión llevan otros nombres: el presidente de la

Hermenegildo, que “heredará” las características físicas y las aptitudes para la danza de su antepasado literario, morirá torturado y mutilado por los esbirros del dictador Fulgencio Batista.

8. Con los signos de admiración y con acento en la E y en la O, ambas mayúsculas, como aparece en la edición príncipe.

galera n° 15 y n° 17, como en la versión definitiva,⁹ no es el mulatón Güititío sino el negro Morejón; algunos nombres “de guerra” de los homosexuales detenidos por “atentado a la moral” se han modificado igualmente (en la versión francesa hay una Josephine Baker y una Santiaguera que no aparecen en la versión definitiva). Hay además en el texto francés toda una detallada explicación de cómo sodomizaban a algunos de los nuevos presos, la cual no fue recogida en la edición española. En cambio, para los lectores franceses se hace considerablemente más compacta la historia de la muerte de Mario el Grande, el famoso proxeneta (que en la versión francesa lleva el apellido de Yáñez, más cercano al de su muy probable modelo, Yarini). Otra diferencia de no menor importancia es que la mayor parte de los componentes que la crítica ha vinculado al compromiso vanguardista del escritor –compromiso que se fortalece a su llegada a Francia en 1928 y su inmediata vinculación, gracias al apoyo de Robert Desnos, con el grupo surrealista– están ausentes en la versión francesa, como puede apreciarse, por ejemplo, en el capítulo 18 de esta (que corresponde al capítulo 31 de la versión definitiva) donde no figura la descripción en términos geométricos (rectángulos, cuadrados, aristas, cortes, rectas, paralelas, teorema, estereotomía, etc.) y, en cierto sentido, cubistas o futuristas de la cárcel, que sí hallamos en la versión definitiva.

Con relación al texto n° 21 (capítulo 31 de la versión francesa), se observa que también en este caso encontramos cambios considerables. En primer lugar, para la versión definitiva, la fiesta de Navidad (capítulo 41 “Nochebuena”) se sitúa sin duda alguna en la ciudad, en el Centro Espírita de Cristalina Valdés, que es quien invita, mientras que en la versión francesa, la fiesta tiene lugar en el campo, en el bohío de Menegildo –que resulta ser el anfitrión–, no demasiado lejos del ingenio. Además, constatamos que de nuevo el texto en castellano está mucho más desarrollado que la versión francesa. No obstante, el duelo danzario entre los bailarines es prácticamente idéntico, salvo tal vez el hecho, acaso de menor importancia, de que el vaso de agua que Menegildo colocará en su cabeza para repetir la danza es solicitado por este en la versión francesa, mientras que en la edición definitiva Cayuco lo trae espontáneamente sin que nadie se lo pida. Luego, viene la danza que ejecuta la anfitriona en la versión definitiva, que coincide con la danza de la versión francesa, solo que esta es ejecutada por la vieja Mersé y es esta también la que es poseída por el santo. Pero tal vez la diferencia más reveladora

9. Acaso este cambio, que no debe ser fortuito, también sea significativo si prestamos atención al hecho de que el tema de la charada china se aborda especialmente en ese momento en la novela y al cambiar de 13, que es la galera en la que sufrió prisión Carpentier (*cf.* en apéndice, los apuntes para el prólogo a la primera edición cubana), a 15 y luego a 17, pasamos de “pavo real”, a “perro” y, por último, a “luna”; recordar la importancia que se confiere a la luna en esta y otras obras contemporáneas de *¡Écue-Yamba-Ó!*, en particular las dos *Historias de Lunas*.

es que, si en el texto definitivo dicha fiesta termina con la agresión de la potencia contrincante, que es reconocida por el protagonista –“Menegildo reconoció gente del Juego enemigo a la luz del último quinqué que fue apagado de una patada”– y los asaltantes vienen en busca de sus rivales –“¡No se escondan, desgraciaos! ¡No se escondan!”–, en cambio, en la versión francesa, son los haitianos los que invaden el bohío donde habita la pareja: “Menegildo reconoció a los haitianos. Hasta creyó ver a Napoleón y a César a la luz del último farol que fue arrasado por una patada”. Su búsqueda tiene un objetivo mucho más preciso: “¡Longina! ¡Longina! ¡Putita!... ¡No te escondas!...””. Esta importante diferencia desplaza la atención del triángulo amoroso y de los posibles conflictos entre cubanos y haitianos que ofrece la versión francesa, hacia la rivalidad entre los grupos religiosos, motivada, como ya dijimos, por la heterodoxia de uno de ellos en la versión definitiva. Esto también nos brinda un argumento que contribuye a explicar la modificación del título y a apoyar la tesis de que la versión francesa responde a un texto primitivo en castellano con el que no contamos y acaso más próximo a la versión inicial. Por otra parte, hay razones para pensar que la muerte de Menegildo al final de este capítulo (pues en este capítulo 31 se fusionan los capítulos 41 y 42 de la versión definitiva) cerraba la novela, ya que este no puede ser otro que el capítulo final al que se alude en la ya mencionada carta de Carpentier a García Caturla.

La crítica literaria ante la novela

Los largos años que *¡Écue-Yamba-Ó!* vivió en su retiro, olvidada por su propio autor, que la relegó a un segundo plano por considerarla, como diría más tarde, un “pecado de juventud”, provocaron un vacío considerable en lo que respecta a la crítica. Entre los primeros “ecos” próximos a su publicación (hemos localizado solo unos pocos hasta 1936) y los que se producen luego de su reedición en 1977, motivada, como es sabido, por las inescrupulosas ediciones no autorizadas por Carpentier (hasta el presente más de 30 trabajos entre reseñas, artículos y ensayos), transcurren cuatro décadas en las que solamente localizamos una reducida cantidad de trabajos consagrados específicamente a *¡Écue-Yamba-Ó!* El lector encontrará al finalizar este estudio toda la bibliografía pasiva que hemos podido localizar al respecto.

Resulta evidente la existencia de una suerte de complicidad generalizada en toda una línea de pensamiento crítico con relación a esta novela que parte de los reparos y reproches muy pronto surgidos de la pluma de Juan Marinello –quien, sin embargo, no deja de observar que, por su novedad y cubanidad “obtenidas con armas nuevas”, la novela merecía “atención entrañable y ponderación estricta”–. El propio Carpentier retomará las objeciones de forma muy explícita al redactar su prólogo a la edición cubana de 1977 y, en cierta medida, estarán

presentes en buena parte de la crítica posterior, si bien no creo que exista “una coincidencia total” en la valoración global de la obra, como ha señalado un crítico, ya que se evidencian matices que el lector podrá apreciar. Lo que sí me parece común es el hecho de que muchas de esas opiniones emitidas a partir de la década de 1950 están, por un lado, decididamente permeadas de un mayor y mejor conocimiento de “otro” Carpentier narrador –el que se manifiesta desde *Los pasos perdidos*, un Carpentier poseedor de una visión mucho más madura en lo estético y en lo conceptual– y, por el otro, en ellas se soslaya el impacto que sin duda tiene en 1933 una novela que se atreve a hacer un intento por revelar la cosmovisión del negro cubano, de forma acaso epidérmica, superficial, externa, en cierto sentido imprecisa –y en esto me sumo a la visión de Marinello– pero sin dudas mucho más centrada en esa problemática que casi toda la literatura cubana precedente, en la que tímidamente y muchas veces con patrones rousseaunianos, muy a lo *bon sauvage*, con posiciones en el mejor de los casos paternalistas, se presentaba una realidad casi ignorada por el público lector y, en ocasiones, solo superficialmente estudiada por los propios autores. En ambos casos falla el criterio imprescindible de una hermenéutica más profunda en la que el discurso sea objeto de un análisis en que no se pierda de vista el contexto sociocultural en el que se enuncia y quién es el que lo enuncia.

El estudio de Marinello y la opinión muy autorizada de Fernando Ortiz cierran una etapa en la que se incluyen, entre otras, las críticas y reseñas de Rafael Suárez Solís y José María Quiroga Plá –especialmente elogiosa y poco comentada–, para abrir una nueva, que se extiende hasta 1977, fecha en que tiene lugar la edición cubana. Cuarenta años en el transcurso de los cuales hemos localizado solo unos pocos trabajos que nos parece pertinente señalar. Se destacan, en este período, los comentarios de José Antonio Fernández de Castro en su ensayo *Tema negro en las letras de Cuba (1608-1935)*, publicado en 1943, en los que, además de una muy positiva valoración general de esta primera novela, de la que, según él, su autor “puede sentirse orgulloso”, hace hincapié en algunos aspectos en los que la crítica posterior también insistirá, tales como el ritmo verbal logrado por el novelista, la brillante descripción del ciclón y la fuerza con que se describen los ritos de origen africano y, con respecto a su indiscutible cubanía, declara también: “este libro [...] está empapado de nuestra tierra y en todos los capítulos se transpira la tragedia de mi Cuba, transida de dolor desde hace siglos”. Interesante resulta asimismo un primer trabajo de Pedro Lastra, fechado en 1962, que se menciona relativamente menos que el que publicara en 1971; en dicho ensayo “Notas sobre la narrativa de Alejo Carpentier”, me parece importante destacar que, ya para esta época, y con un criterio un tanto opuesto al de otros muchos, el ensayista chileno observaba que Menegildo era un “símbolo de su raza, encadenada, por una parte, a esas fuerzas ancestrales de su origen y, por otra, a la explotación de una política absurda”; en ese mismo artículo se alude a algunos temas que serán objeto de

estudios posteriores: la atmósfera de subdesarrollo, el avance de las empresas estadounidenses, los manejos de los politiqueros, la oposición campo-ciudad, y otros aspectos de orden estructural. En la década de 1970, se destacan, además del ya mencionado del propio Lastra, los artículos de Pedro Barreda-Tomás y Joseph Sommers, el primero que, coincidiendo con Marinello, señala el carácter superficial de la caracterización de los personajes y el segundo orientado hacia la estructura que implica la sucesión de experiencias que concluyen en una suerte de giro en espiral al que ya aludía Lastra en 1962.

A mediados de los años setenta –y en esto sin duda influyó la aparición de las ya citadas ediciones no autorizadas, que condicionaron el proyecto de una edición cubana que cristalizó en 1977– los estudios sobre *iÉcue-Yamba-Ó!* se incrementan considerablemente y al consultar muchos de ellos –casi se puede decir, la mayoría– se percibe de inmediato una orientación general cuya finalidad es la de soslayar o de hacer solo referencias muy veloces a las reservas y reparos de la crítica precedente –haya sido justa o no tanto– para concentrarse, a despecho de la severidad con que el propio autor enjuiciará su primera novela, en los múltiples valores que encierra y en dos vertientes fundamentales de análisis: la primera, que busca todo aquello que anuncia al Carpentier de su obra posterior y la segunda –en ocasiones vinculada a la primera– que aborda algunos temas muy puntuales que, como se podrá constatar en la bibliografía que se brinda en este volumen, se evidencian en los títulos de los diferentes artículos y estudios. Hay que tener en cuenta que para 1977 estos estudiosos tuvieron ocasión de leer prácticamente toda la narrativa carpenteriana, salvo *La consagración de la primavera* y *El arpa y la sombra*, y que a partir de 1980 el corpus publicado de obras de ficción a estudiar se cierra casi definitivamente con la desaparición de su autor. También para esta época la crítica literaria se enriquece con nuevas formas de abordar el texto, que han estado enriqueciendo la bibliografía pasiva no solo de esta novela, sino también de toda la obra tanto de ficción como ensayística y periodística, la cual, al considerarse un conjunto ya prácticamente finito, ha permitido la existencia de ensayos más abarcadores sobre la totalidad de la producción carpenteriana.

Dada la gran cantidad de estudios realizados en este último período, me detengo solo en algunos trabajos. Destaco, primeramente, el capítulo dedicado a *iÉcue-Yamba-Ó!* en *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*, de Roberto González Echevarría, publicado en 1977, en el que con notable sagacidad, ya se enuncian las dos tendencias en el análisis de la obra, que puede considerarse como parte de una etapa definitivamente superada o como el punto de partida de toda una trayectoria literaria. Coincido con el citado autor en que, efectivamente, las obras de este primer período, a pesar de sus imperfecciones, permiten descubrir mucho de lo que constituirá la esencia de todo el conjunto. En su ensayo *Alejo Carpentier and His Early Works*, publicado en 1981, Frank Janney ve en la metamorfosis, ya presente en esta novela, una de las características esenciales del discurso carpen-

teriano y desarrolla toda una tesis acerca de lo que llama el “cruce de reinos”, esto es, la reiterada y deliberada contradicción entre lo animado y lo inanimado, lo humano y lo animal o lo vegetal, que, en efecto está presente en muchas de sus obras. En 1981, aparece publicado el interesante y muy comentado artículo de Efraín Barrada, “Cigarro, Colón: ciclón: ciclo”, donde se ponen de relieve las tres direcciones –sexo, religión y música– en que se va conformando la existencia del protagonista.¹⁰ De esta misma década son los trabajos que aparecerán en el Anuario del Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier en su segundo año de existencia y que cubre los años 84 y 85; en este volumen, en su sección dedicada al cincuentenario de *iÉcue-Yamba-Ó!*, se recogen doce artículos de reconocidos investigadores de la obra de nuestro novelista, entre los que se encuentran Alexis Márquez Rodríguez, Margarita Mateo Palmer, Carmen Vázquez, Enrique Sosa Rodríguez, entre otros; en ellos se aprecia una variedad de enfoques que decididamente amplían la visión sobre la novela a partir de una valoración, en nuestra opinión, más justa de esta primera obra, para lo cual ya se insiste, por una parte, en el contexto que la vio nacer y, por la otra, en su vínculo con la producción posterior del escritor, así como en la presencia del componente africano en esta y otras obras que vinieron después. En 1985 se publica el abarcador ensayo de Ramón Chao, *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*, en el cual, al abordar *iÉcue-Yamba-Ó!*, hace suyos algunos de los criterios antes mencionados. La muy documentada tesis de doctorado de Jean-Pierre Paute, *Histoire et création littéraire chez Alejo Carpentier: recherches sur “Écue-Yamba-O”*, brinda un enfoque muy acertado sobre la novela, y en particular el abordaje de la historia por el novelista. Cierra esta década el ensayo de Aimée González Bolaños, publicado en 1988, quien analiza con seriedad el arte narrativo de Alejo en esta primera novela en la que destaca su compromiso con la vanguardia y su valor como punto de partida.

En las dos últimas décadas corresponde señalar el amplio ensayo de Leonardo Padura Fuentes, *Un camino de medio siglo: Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*, publicado en 1994, que aborda con pertinencia las primicias de ese concepto que más tarde se hallarán en el centro de la producción de ficción del autor; le siguen los trabajos de Sergio Chaple, en particular el que consagra a *iÉcue-Yamba-Ó!*, en su libro *Oficio de revelar*, aparecido en 2004, que centra la atención en la ironía a través de un estudio muy original con relación a la estructura de la novela. En ese mismo año James Pancrazio indaga en *The Logic of Fetishism. Alejo Carpentier and the Cuban Tradition* en algunos componentes esenciales en la presente novela, en particular el valor simbólico que se otorga a las diferentes partes del cuerpo. Dos años después, Anke Birkenmayer nos brinda en su *Alejo Car-*

10. Señalamos que el lector acucioso de esta edición podrá constatar el curioso hecho de que en versiones anteriores no era COLÓN sino CLOWN la palabra que aparecía en los rótulos que se irán borrando con el paso del ciclón.

pentier y la cultura del surrealismo en América Latina, un análisis muy sagaz acerca del compromiso del escritor con esta manifestación de la vanguardia que encabezara André Breton e insiste, entre otros temas de importancia, en algo que nos parece medular: la importancia que revisten las ilustraciones (lamentablemente eliminadas en casi todas las ediciones posteriores) en contrapunteo constante con el discurso y su carácter emblemático. En *Alejo Carpentier: acá y allá*, editado por Luisa Campuzano en 2007, resultan de gran interés para nuestro estudio, los trabajos de Louis-Philippe Dalembert y de Jean-Pierre Paute. Por último, el ensayo de Salvador Arias Garcíaque introduce la publicación de *iÉcue-Yamba-Ó!* realizada por las ediciones Akal en 2010, actualiza toda la problemática afrocubana y vanguardista de esta novela que, como afirma este reconocido carpenteriano, “defiende dignamente sus valores” al cabo de tantos años de publicada.

Fuentes para una novela: la potencia, el central y la cárcel

Carpentier había vivido en Cuba durante muchos años y conocía, aunque desde cierta distancia, el ambiente afrocubano que describe; incluso declara haber asistido –impulsado seguramente por su vocación musicológica– a algunos ritos sincréticos. El interés por ese mundo lo acompañó durante toda su vida, si bien, como es sabido, dado que siguió de cerca el desarrollo de los trabajos de Fernando Ortiz y más tarde de Lydia Cabrera, entre otros, su visión acerca del asunto sufrió con el tiempo una certera evolución que se evidencia en sus novelas posteriores. Pero en el momento en que se está gestando esta, el Alejo de entonces todavía no ha llegado a ese conocimiento profundo del fenómeno religioso afrocubano, por lo que, además de su limitada experiencia personal, utiliza la bibliografía –hoy sabemos que no siempre confiable– que está a su alcance. Sin embargo, logra crear un ambiente creíble para el no iniciado, tanto así que incluso un ilustrado crítico cubano afirmaba en 1974 que “todo el sincretismo religioso que se ha producido en Cuba se presenta en dicha novela inicial”.¹¹ Hay que añadir que la vanguardia, a la que Carpentier se ve asociado, encontró en África una fuente de inspiración; pero para el joven escritor cubano no era preciso ir tan lejos, pues ese componente lo veía ya como parte integrante de la propia identidad de su país de elección.

En su artículo “Presencia y razón del ñañiguismo en *iÉcue-Yamba-Ó!*”, de 1983, a cincuenta años de la publicación de dicha novela, Enrique Sosa Rodríguez exalta los méritos del trabajo de Carpentier, y ya afirma, como buen especialista en la materia que es, que muchos de los “errores y confusiones” que detecta se deben

11. S. Bueno, “Carpentier en la maestría de sus novelas y relatos más breves”, en: *Alejo Carpentier, Novelas y Relatos*, La Habana, Bolsilibros Unión, 1974, p. 18.

al estado todavía embrionario de los estudios sobre el tema y de la bibliografía consultada, plagada de prejuicios, de afirmaciones pseudocientíficas, o de desinformaciones intencionales por parte de los mismos miembros de esas sociedades secretas. En esa fecha el citado estudioso señalaba que, medio siglo después, todavía quedaban numerosos aspectos por estudiar; cosa que hoy, a casi ochenta años de la publicación de la novela, sigue siendo el parecer de otros especialistas.

En lo que respecta al componente afrocubano, de los posibles textos que menciona Enrique Sosa Rodríguez, en su artículo, hay tres que evidentemente guiaron a nuestro novelista en la composición de *iÉcue-Yamba-Ó!* Dos de ellos fueron localizados en su biblioteca personal: se trata de la edición de 1917 del ensayo de Fernando Ortiz, *Los negros brujos* (cuya primera edición es de 1906), y de la edición de 1914 del libro de Rafael Roche, *La policía y sus misterios en Cuba*, que había sido editado por primera vez en 1908. Resulta evidente que ambas obras fueron de gran utilidad para el joven escritor, la primera, por su abordaje integral del mundo que describe, si bien hay que señalar que Carpentier, que ha seguido la trayectoria del etnógrafo cubano, ya no asume en su novela ciertas concepciones prejuiciadas de este en ese texto; la segunda, por haberle facilitado algún que otro diálogo –que será señalado oportunamente en la presente edición– modificado a los efectos de su inserción en el relato, como podrá observar el lector. Otros ensayos de Fernando Ortiz pudieron servir de apoyo a ciertos pasajes de la novela; los mismos se señalarán al pie de página. Un texto que no encontramos en la biblioteca personal del novelista, pero que sabemos consultó en su momento, como se evidencia en la correspondencia con su madre, es el ensayo de Juan Luis Martín *Ecué, Changó y Yemayá*, publicado en 1930 y que, junto con el texto de Roche, contribuye a sobreestimar el significado de la palma y a identificarlo con la raíz *cue*, presente en el título de la novela y en el apellido del personaje, que de *Accué* pasa a ser *Acué* y luego simplemente *Cué*. Al parecer, también algunas de las ilustraciones presentes en la primera edición provienen de artículos de este autor, según se puede colegir de la citada correspondencia con Lina Valmont. Por último, cabe señalar que un artículo de Alfonso Camín, “Los ‘ñáñigos’ de Cuba”, aparecido en la revista mexicana *El Universal Ilustrado*, que obviamente tiene como fuente a Ortiz y a Roche, recoge muchos de los proverbios africanos que aparecerán citados en la novela (algunos de ellos tomados del libro de Roche) y que, en el recorte conservado en la Fundación Alejo Carpentier (dentro de la “maleta perdida”), aparecen subrayados, acaso por el propio novelista. Lo cierto es que esta bibliografía elemental y sus limitadas vivencias no lo ayudaban mucho para su empresa, pero la llevó a cabo con la dignidad de un precursor no solo de sí mismo, y también que, a pesar de la superficialidad de que se acusa el propio autor y que después de él es lugar común en casi toda la crítica posterior a 1977, coincidió con Barradas en que, en ocasiones, el omnipresente narrador asume como válidos los ritos y creencias del negro “y justifica las acciones de la

trama de la obra por medio de esas mismas creencias”, y esto es un cambio de vital importancia que traza una senda por la que no se habían aventurado algunos de sus predecesores, que concedían un espacio al negro en la sociedad cubana en la medida en que se “civilizara”, esto es, que se despojara de su cultura ancestral.

Otra dimensión de la obra es la que se refiere a la producción azucarera. Una buena parte de la crítica insiste obstinada y casi exclusivamente en la temática afrocubana. Sin embargo, no hay que olvidar que, desde el punto de vista espacial, también existe ese contrapunteo entre lo rural y lo urbano que en cierto sentido se reduce en ocasiones a la oposición entre el central azucarero y, primeramente, la cárcel, de la que hablaremos más adelante; luego, aunque en menor medida, el puerto y después el solar donde residirán Longina y Menelgido cuando se produzca la excarcelación de este. También aquí se unen experiencias vividas y documentación libresca. En este sentido, las cartas dirigidas a Lina Valmont son especialmente esclarecedoras; Carpentier solicita a su madre a inicios de 1931 fotografías que reflejen este tema:

[...] todo lo que se refiere a la caña –transporte, campos, pesas y trozos del ingenio; el hoyo en que derraman la caña para que suba hacia las máquinas y las calderas. [...] También quisiera me averiguaras si hay alguna fotografía de ingenio rodeado de casas. El que me enviaste es estupendo; es el moderno, que está aislado de las viviendas. Quisiera también uno más antiguo, rodeado de casas, ¿Recuerdas el San Antonio en Madruga?¹²

Se infiere, además, del fragmento anterior al menos una visita a un central azucarero de tipo “antiguo”,¹³ y podemos suponer que, dado que preveía incluir fotografías en la edición española de 1933, algunas de ellas podían servirle para la novela; idea que, evidentemente, luego desechó, ya que en dicha edición no aparece ninguna foto relacionada con la producción azucarera. Pero sí es de destacar la solicitud de un texto considerado ya clásico y que irrumpe de manera transparente en la novela; se trata del ensayo *Azúcar y población en las Antillas*, de Ramiro Guerra y Sánchez, publicado en La Habana en 1927:

Una cosa importante: necesito que me consigas [...] un ejemplar de un libro que necesito: es un libro de Ramiro Guerra sobre el azúcar y la importación

12. Carta n° 75, 7 de febrero de 1931. Cf. A. Carpentier, *Cartas a Toutouche*, op. cit., p. 252.

13. En una carta del Dr. Elio Miró del Rey a Lina Valmont, abogado con el que esta sostuvo una amistosa correspondencia y cuyo bufete, Miró y Linares, se encontraba en la calle Aguiar n° 7, en La Habana, leemos una interesante valoración sobre esta novela y el siguiente comentario: “De seguro C. ha vivido allí [en el batey de un central azucarero] también estudiando profundamente lo que está llevando a este libro y ha sentido la tragedia azucarera de Cuba, pues un libro así no se escribe documentándose en la Biblioteca”. Fondo Alejo Carpentier. F.1.6.1. Documentos pertenecientes a Blagoobrazova, Ekaterina (correspondencia con Miró del Rey, Elio).

de negros a las Antillas. Yo no me acuerdo del título, pero todo el mundo lo conoce.¹⁴

En más de una ocasión este texto esencial para la historia de la producción de azúcar en nuestro país hace su aparición en la novela, lo que será oportunamente señalado en la presente edición. Por último, es muy pertinente mencionar algo que la crítica ha destacado: la discreta presencia, en algún momento del relato, de ciertas reminiscencias del poema *La zafra*, de Agustín Acosta, que había sido publicado en 1926, lo que se señalará en las notas al pie de página.

Finalmente, debemos señalar las posibles fuentes de los pasajes que se sitúan en la prisión. Sin lugar a dudas, la experiencia personal de Carpentier, detenido en el verano de 1927 por haber firmado el manifiesto n° 1 del Sindicato de Trabajadores Intelectuales y Artistas de Cuba, resulta un factor decisivo para la redacción de los capítulos que narran el confinamiento de Menegildo. De nuevo, gracias a la correspondencia con su madre, sabemos que la cárcel descrita no es exactamente la que conoció el autor:

La cárcel también es una mezcla de cárcel de La Habana y cárcel de provincia.¹⁵

Pero mantenía muchas semejanzas con la que él conoció, como se puede constatar en una carta dirigida a José Antonio Fernández de Castro, que compartiera con el novelista ese mismo encierro, en la que Carpentier le escribe:

[...] los capítulos consagrados a la cárcel te traerán recuerdos... He metido ahí a todo el mundo: al Gallego Blanco, a Chavea, al Rey de España, a Morejón, la galera de los maricones, el chino Asin, el Bebo. Con recuerdos del gran Yarini, malas palabras, braguetas, lujuria.¹⁶

La cárcel podía ser un tema relativamente novedoso en nuestra narrativa de ficción, en espera de *Hombres sin mujer*, la sórdida novela de Carlos Montenegro, publicada cuatro años después. La cárcel contrapuesta al mundo exterior se da en Carpentier a través de la imagen –vanguardista, si se quiere– de los dos cielos, el redondo y el cuadrado, pero también se manifiesta en otras contraposiciones importantes: ciudad/campo, libertad/confinamiento, carencias/satisfacciones, mundo sin mujeres/mundo con mujeres, y dentro de la propia prisión: delitos políticos/delitos comunes, cubanos/no cubanos, heterosexualidad/homosexualidad, entre otras. No hay que olvidar, además, que Menegildo gana conciencia

14. Carta n° 79 (s.f.), año 1931. A. Carpentier, *Cartas a Toutouche*, op. cit., p. 266.

15. Carta n° 111, 18 de enero de 1934. Cf. *ibid.*, p. 386.

16. Carta del 26 de enero de [1933], *Epistolario Carpentier-Fernández de Castro*, compilación, introducción y notas de Sergio Chaple, La Habana, Ediciones Unión, 2009.

de su personalidad civil al entrar a la cárcel y –casi se puede decir– disfruta con ello.

Carpentier fue desde muy joven un lector impenitente y la literatura desde la cárcel o situada en ella tiene cierta representatividad en la literatura universal precedente, que muy bien pudo conocer. La prisión, más que accidente o incidencia en la vida de los personajes, resulta con frecuencia escuela formativa o espacio para repensarse, tomar decisiones y emprender nuevos derroteros. Pensemos, por ejemplo, en las vivencias de la protagonista de *Moll Flanders*, quien, al igual que Menegildo, se ve obligada a convivir en la más absoluta promiscuidad en la cárcel de Newgate (donde Daniel Defoe, el autor de la novela, también sufrió prisión en un momento de su vida); por otra parte, el musicólogo Carpentier no podía ignorar el *Fidelio* de Beethoven, ambientado de principio a fin en una cárcel andaluza donde padece Florestán, prisionero político como nuestro novelista; pensemos igualmente en el cautiverio político, angustiado e inconforme pero reflexivo de un Silvio Pellico en *Mis prisiones*, o en las meditaciones desde el confinamiento de un Julien Sorel en *Rojo y negro* o de un Fabricio Valserra en *La cartuja de Parma* –novelas ambas de Stendhal– que les permiten, al primero prepararse para enfrentar a sus jueces y, al segundo, para encontrarse a sí mismo y reorientar su vida. Algunos personajes de Balzac, de Dickens y de Poe son otros tantos notables detenidos o condenados que Carpentier seguramente no desconocía. Podemos añadir *La balada de la cárcel de Reading* de Oscar Wilde, que es, sin duda, una de las obras más significativas en este sentido. En el ámbito latinoamericano habría que mencionar *El periquillo sarniento* de José Joaquín Fernández de Lizardi, y en Cuba, relatan sus vivencias como prisioneros Francisco Javier Balmaseda en *Los confinados a Fernando Poo* (1869), José Martí en *El presidio político en Cuba* (1871) y Raymundo Cabrera en *Mis buenos años* (1891). ¿Sirvió alguna de estas últimas obras de inspiración a nuestro novelista? Difícil es saberlo. Pero podemos suponer que conocía las pertenecientes a la literatura francesa, algo de Dickens y de Wilde; el propio Carpentier declara haber leído *Mis prisiones* y conocer el *Fidelio*, por lo que, si no modelos propiamente dichos, al menos contó con algunas referencias literarias trascendentales sobre las vivencias del hombre cautivo.¹⁷

En otro orden de cosas, es interesante destacar que, en un texto inédito que lleva por título *Recuento de Moradas*, Carpentier alude a la novela *Le mâle*, publicada en 1881 por el escritor belga Camille Lemonnier y que es la historia de “un *braconnier* de las Ardenas que vivía rodeado de árboles, hongos y helechos, de una manera un tanto animal. Y moría como un animal, en efecto, metido en un

17. Con relación a las referencias literarias, ver los apuntes (en particular el n° 1) para el prólogo a la edición cubana de 1977 que se brindan como anexo a la presente edición; en ellos Carpentier menciona explícitamente *Mis prisiones* de Silvio Pellico y *Fidelio* de Beethoven entre otras obras.

hoyo, rechazando toda ayuda, vuelto hacia su propio cuerpo herido con una resignación de criatura primitiva, ajena a cuanto significara *la sociedad* en cuyo margen había vivido. Del planteamiento de aquel relato [...] nació un primer estado de *iÉcue-Yamba-Ó*.¹⁸ La acuciosa lectura de esta novela de Lemonnier –destacado representante del naturalismo en Bélgica–, elogiada por el propio Émile Zola y vituperada por la crítica conservadora dentro y fuera de su país, permitirá establecer otros muchos puntos de contacto, además del señalado por Carpentier –entre otros, el contraste entre lo rural y lo urbano, el erotismo, la focalización en el cuerpo de su protagonista, el uso del *patois* de la región de las Ardenas como forma de caracterización de algunos personajes, sin olvidar que “El macho” es el título del capítulo 28 de la novela cubana (centrado en la detención de Menegildo por haber agredido a Napoleón), que bien pudieran resultar en un fructífero estudio de literatura comparada–.¹⁹

Palabras finales

Hasta el presente, la única edición cubana de *iÉcue-Yamba-Ó* era la de 1977. Si bien contenía algunos errores tipográficos y carecía del apoyo gráfico con que contó la edición príncipe, fue una forma que tuvo toda una generación de cubanos de ponerse en contacto con esta obra prácticamente desconocida. Para esta nueva edición hemos preferido rescatar la edición príncipe de 1933, que es hoy una rareza bibliográfica, y recoger como variantes las muy reducidas modificaciones que tuvo para la edición cubana de 1977.²⁰ La presente edición, además de salvar un vacío de tantos años en las publicaciones de la obra en nuestro país, se ha empeñado en remediar esas insuficiencias y en las notas que remiten a las variantes y los diferentes anexos pretende brindar un mejor conocimiento acerca de cómo se fue modificando la novela a lo largo del tiempo que medió entre su concepción inicial en la cárcel de La Habana y su redacción definitiva en París. Hemos pretendido también destacar el lugar que ocupa en el marco de las letras cubanas de su tiempo, el estado en que se encontraban las investigaciones de tema afrocubano, así como la relativa madurez alcanzada por el joven escritor en esta su primera obra importante de ficción, que es, al mismo tiempo, una suerte de ensayo. Es obvio que nuestra visión acerca del componente africano en nuestra

18. “Recuento de Moradas”, p. 86; documento inédito, Fundación Alejo Carpentier, F.2.2.4.

19. Cf. Camille Lemonnier, *Un mâle*, París, Albin Michel, s.a.

20. No ignoramos que frecuentemente la práctica recomienda una edición crítica a partir de la última sancionada por el autor (en este caso la de 1977). Tres razones han motivado que hayamos preferido la de 1933: que esta incluye las ilustraciones, que carece prácticamente de errores tipográficos y que las diferencias con relación a la edición de 1977 son menores.

identidad cultural se ha modificado considerablemente ochenta años después de la primera edición, pero *iÉcue-Yamba-Ó!* no deja por eso de ser uno de los primeros intentos de las letras cubanas por situar al negro en una dimensión más justa y conferirle un protagonismo excepcional para su época. El espíritu vanguardista e incluso algunas reminiscencias que nos recuerdan el modernismo al final de ciertos capítulos, la omnipresencia del narrador son otros aspectos que es preciso asumir en razón del contexto literario en que se gesta la novela, y que la alejan de la obra posterior de nuestro autor.

En carta fechada el 18 de enero de 1934, Carpentier le escribía a Lina Valmont:

Dime lo que piensas de mi libro. No te asustes porque será muy atacado y muy combatido. [...] Tengo conciencia de haber hecho un libro que quedará en la literatura latinoamericana. Es un libro que se leerá todavía, como *Don Segundo Sombra*, dentro de 10 años...²¹

El lector, por su parte, podrá responder a la pregunta que Alejo le formulaba a su madre; constatará que desde un inicio el autor se aprestaba a un combate –aunque ni lejanamente imaginaba entonces que, mucho tiempo después, él mismo estaría más en el bando de los atacantes que en el de los defensores– y también tendrá la posibilidad de confirmar el presagio de una larga vida para su obra. Pero sus cálculos fueron demasiado modestos, ya que, a ocho décadas de su primera edición, *iÉcue-Yamba-Ó!* se seguirá leyendo, pues tiene aún muchas cosas que sugerirle al público de hoy.

21. Carta n° 111, 18 de enero de 1934. Cf. A, Carpentier, *Cartas a Toutouche*, op. cit., p. 385.

