

UCLA

Mester

Title

Arquetipos y mitos en ¡Ecué—yamba—ó! de Alejo Carpentier

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/5x86x6fk>

Journal

Mester, 8(2)

Author

Francés-Benítez, María Elena

Publication Date

1979

DOI

10.5070/M382013614

Copyright Information

Copyright 1979 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

Arquetipos y mitos en *¡Ecué—yamba—ó!* de Alejo Carpentier

¡Ecué—yamba—ó!, la primera novela de Alejo Carpentier, publicada en España en 1933, constituye una pieza fundamental en el complejo orden novelístico del escritor cubano y un curioso antecedente de su visión arquetípica del hombre americano desarrollada con mayor profundidad en las novelas posteriores. En *¡Ecué—yamba—ó!* Carpentier sitúa a sus personajes en un mundo supuestamente real; pero no pretende reflejar tan solo la realidad cubana, como la crítica sociológica querría verlo, sino plantear también en un nivel más universal los caracteres de la conducta genérica del hombre. Esa doble finalidad—realista y simbólica—configura al fin de cuentas el ambivalente carácter de todo héroe arquetípico, según la acertada definición de Hernán Vidal. Para Vidal, los héroes de este tipo son no sólo representativos de las clases sociales en épocas determinadas, "sino que también sirven de abstracción de actitudes humanas válidas y operantes en toda época y lugar."¹

En su ensayo "Archetypes of the Collective Unconscious",² Jung nos proporciona una clasificación de los arquetipos más frecuentes que yo usaré en relación con el arquetipo fundamental del héroe. Creo que este acercamiento crítico a Carpentier me permitirá una mayor comprensión de su primera novela y de ciertas técnicas repetidas en las obras de mayor madurez.

Concentraré mi estudio en el análisis del protagonista; pero antes me parece conveniente recordar los momentos claves de la figura del héroe como arquetipo. En la composición de todo héroe existen ciertos elementos estructurales que forman un esquema común aplicable no sólo a los héroes de ficción sino también, como afirma Jung, a los seres reales que viven en la conciencia de un país como paradigmas de heroicidad. La vida de un héroe militar o político, la de los personajes de fuerza sobrehumana que protagonizan las tiras cómicas o las acciones cinematográficas destinadas al consumo más popular o a los niños, así como la de las creaciones literarias en las ficciones de mayor nivel, repiten esos rasgos o motivos fundamentales. Los momentos principales de la vida del héroe son los siguientes: *Nacimiento*, por lo general en un hogar humilde donde la falta de protección familiar convierte en un acto heroico el simple esfuerzo de crecer. *La concesión de dones o atributos especiales*, efectuada tradicionalmente por dioses o por seres sobrenaturales que otorgan al héroe la gracia que facilitará su acción. En la mitología griega, conceden esos dones dioses particulares de cuya protección

constante gozan los héroes; en el cuento folklórico actúan con el mismo sentido las hadas madrinas o brujos y hechiceros. El romanticismo interioriza de algún modo esas figuras (recordar la interpretación de Ronald Barthes de *La bruja* de Michelet). Con el naturalismo, el mito se desplaza aún más y los dones del héroe (su inteligencia, su fuerza, su valor) no derivan de la generosidad de otros sino del *medio ambiente* o de la *herencia* que determinan rigurosamente la conducta humana. *La salida al mundo*, que concuerda con algún tipo de *iniciación*. En la experiencia genérica del hombre coincide con la separación psicológica del padre y de la madre. Suelen darse como ejemplos del ritual la ceremonia de la circuncisión en tribus primitivas o el matrimonio que en última instancia significa el reconocimiento del sexo. La *iniciación* reafirma en el héroe ciertos valores humanos inherentes a su personalidad ya sea por dones especiales o por determinados rasgos de carácter. *Lucha con fuerzas antagónicas*, sean demonios, gigantes o villanos, que representan de algún modo los elementos negativos no sólo de orden externo sino también interno contra quienes lucha la personalidad heroica para imponerse. *Triunfo o fracaso del héroe*, como resultado de la lucha anterior; el héroe asciende al poder o se casa con el ser deseado y por consiguiente triunfa; o en un orden de sentido contrario se sacrifica y muere. Sacrificio y muerte que son también, de algún modo, un triunfo personal, pues tras el acaecer de la muerte se recupera la armonía perdida o se imponen los valores deseados.

El *esquema arquetípico* de la vida del héroe es aceptado a nivel inconsciente por un universo más o menos extendido de seres humanos porque en su último análisis reproduce la trayectoria del desarrollo interno y externo de la personalidad, siempre heroica aún en la experiencia más humilde puesto que el crecer supone en cierto modo vencer las fuerzas adversas de la vida.

El héroe aparece a su vez interrelacionado con otros arquetipos tales como el *ánima* o *ánimus* (*ánima* en el caso de los héroes de Carpentier por ser éstos varones); el *scapegoat* o *chivo expiatorio* que en muchos casos es el héroe mismo en el momento del sacrificio; las *metamorfosis* o *transformaciones* que pueden ser físicas o espirituales. Como la salida del héroe sólo se justifica por la consecución de un objeto, el *tema de la búsqueda*, tan característico de Carpentier, resulta inherente a todo héroe; más aún, es el motor que impulsa desde la infancia el desarrollo de la personalidad psicológica del hombre. Trataré más detenidamente estos aspectos a medida que aparezcan en la obra estudiada.

Las tres partes en que se divide *¡Ecué-yamba—ó!*, intituladas *Infancia*, *Adolescencia* y *Ciudad* corresponden a las tres etapas fundamentales de la vida del protagonista y compendian los diferentes momentos del héroe paradigmático. Los primeros dos capítulos, denominados *Paisaje (a)* y *Paisaje (b)*, nos sitúan de inmediato en Cuba, con su central azucarero, sus bohíos, su batey y personajes pintorescos de origen afrocubano en cuyas vidas se asocian la realidad cruel y la sobrenaturalidad

de la magia y de los ritos. En el tercer capítulo, titulado *Natividad*, nos encontramos con el *nacimiento del héroe*. Menegildo. Nada hay en ese nacimiento de sobrenaturalidad. Se trata de un ambiente real, de un hogar humilde y de un acto tan natural como la generación de una planta. El capítulo *Iniciación (a)* pinta la integración del niño con el mundo que lo rodea. Esa integración es dolorosa y aunque el héroe no reciba dones sobrehumanos, debe aprender con el esfuerzo y con el dolor, como un héroe naturalista, el modo de enfrentarse con la vida. Como ocurre con otros héroes folklóricos, el personaje de la novela se somete a *pruebas* de resistencia física y moral, cuyas variantes analiza V. Propp en su conocido estudio sobre la estructura del relato folklórico. Los animales dañan a Menegildo y actúan en cierto modo como los *donantes* de los cuentos populares que luchan con el niño o lo engañan para fortalecerlo:

"Menegildo sentía, palpaba, golpeaba, al lanzar su primera ojeada sobre el universo . . . Es grato llenarse la boca de tierra. Pero la saliva no derretirá nunca la estrella fría de una espuela . . . ; más allá un lechón lo empujó con el hocico. Los perros lo lamieron acorralándolo debajo de un fogón ruinoso. Una gallina enfurecida le arañó el vientre. Las hormigas bravas le encendieron las nalgas. Menegildo chilló . . ."

A pesar de la pretensión casi naturalista de crear un ambiente real de desamparo y de crudeza, el comportamiento extrañamente malévolo de esos animales, que simbolizan fuerzas de la tierra, genera una atmósfera de sobrenaturalidad mágica.

El resto de la primera parte completa la descripción ambiental y desarrolla, sobre todo, el elemento determinante de la herencia: la sangre africana de Menegildo contribuirá de algún modo a marcar el derrotero de su vida. Así, la herencia y el medio ambiente ocupan el lugar del *donante*, en un claro proceso de lo que Northrop Frye llama un *mito desplazado*. El don o la gracia especial que esa situación confiere a Menegildo consiste en su poder de integrarse al mundo de los espíritus, de *coger el muerto* según la expresión idiomática cubana, mediante el ritual afrocubano de la danza, que permite al héroe pertenecer al mundo misterioso de los *ñāñigos* o *hechiceros*: "Era cierto que Menegildo no sabía leer, ignorando hasta el arte de firmar con una cruz. Pero en cambio era ya docto en el gesto y cadencia. El sentido del negro latía en su sangre." (pág. 33)

La segunda parte del libro, tal como lo sugiere el título *Adolescencia*, concuerda con la segunda etapa de la vida del héroe, el paso de la niñez a la pubertad. En *La ciudad* el héroe está ya en plena madurez. Cada una de esas etapas comienza también con el proceso de iniciación. Si *Iniciación (a)* constituyó la entrada en el mundo, *Iniciación (b)* determinará la importancia de la aceptación del sexo y por consiguiente la afirmación de la hombría. A partir del primer contacto sexual, comienza la transformación espiritual de Menegildo que se completa en la cárcel.

Lo han llevado allí su pasión y su rabia; movido por sentimientos de celos hiere con su cuchillo al amante de su enamorada, de Longina. El héroe comienza entonces a luchar contra las fuerzas adversas representadas en este caso por un *villano*, negro también pero de Haití, con quien cambia golpes y a quien apuñala. El triunfo sobre el adversario confirma la hombría de Menegildo: el capítulo final de esa parte se titula precisamente *Macho*. Con él se cierra el ciclo de la adolescencia.

En *La ciudad*, Menegildo comienza una nueva vida tras una tercera iniciación. En este caso, se trata de un claro ritual simbólico de carácter africano. Menegildo ingresa a la secta de los *ñāñigos*. El mismo Carpentier aclara en el *Glosario* de la obra los alcances del término:

“Ñāñigo. De *ñāñiguismo*. Asociaciones secretas de protección mutua traídas a Cuba por los esclavos negros, y que subsisten aún, algo transformadas, en algunas poblaciones de la isla. Sus adeptos pertenecen a las castas inferiores de la población de color de Cuba, aunque suelen contarse entre ellos algunos chinos y blancos. Se ha dicho por error que los *ñāñigos* practican la brujería, llegándoseles a imputar la perpetración de sacrificios humanos. Pues si bien sus afiliados pueden librarse aisladamente a prácticas mágicas, la hechicería, propiamente dicha, no forma parte del ritual. En sus reuniones, los *ñāñigos* observan un ceremonial pintoresco y complicado, que incluye cantos, danzas y percusiones de una gran belleza . . . Esta secta constituye, en suma, una suerte de masonería popular, dotada de una religión panteísta y abstracta, que mezcla el culto de Eribó —“gran fuerza que lo anima todo”— a la veneración de los antepasados.” (págs. 233–234)

El autor utiliza sus conocimientos etnográficos para describir la iniciación ritual de Menegildo, entre *demonios*, disfraces, sacrificio de un animal (un gallo), señalamientos con marcas de sangre, etc. Con su ingreso a la secta, Menegildo llega a su período de auge y comienza a destacarse del ambiente: “Menegildo se había vuelto personaje en el solar. Medio Pilatos, medio actor, se daba buena vida con el peso ganado diariamente en la barraca de los suplicios” (pág. 303).

En su estudio sobre el héroe folklórico, Propp enumera muchos momentos en que éste debe probar sus poderes en nuevas contiendas. También Menegildo inicia ahora una nueva lucha contra fuerzas adversas representadas esta vez por negros de las sectas contrarias. En esta nueva lucha, el héroe fracasa. Menegildo resulta asesinado durante una Nochebuena. Pero la historia de Menegildo no concluye con su muerte: su hijo nace en el mismo bohío, bajo idénticas circunstancias y se llama también Menegildo Cué. El ciclo se reinicia: la vida del negro afrocubano repite continuamente un esquema similar en el que el heroico intento de superar el determinismo del ambiente con el ejercicio de los valores humanos fracasa una y otra vez.

Menegildo, observado por el autor desde la perspectiva de la colectividad que lo origina y mitifica, adquiere la caracterización de un héroe

mítico representante de los valores esenciales de su pueblo; resulta el símbolo de una cultura mezcla de *vudú* y de cristianismo, de sabiduría vital y de ignorancia, de una raza ni africana ni europea y al mismo tiempo síntesis de las dos. De ahí que Fernando Alegría considere al héroe “producto característico de la tradición africana que mantienen viva sus antepasados. Menegildo Cué el héroe, representa en su pasión y muerte el destino de una raza: Menegildo va de la exaltación a la derrota, del juego aspaventoso de puñales, sones y guitarras, al abismo iluminado de los mitos que consagra desangrándose.”⁴

Junto al arquetipo del héroe, aparecen en la novela otros elementos de carácter mítico, siempre mediatizados por la intención realista. No hay transformaciones o metamorfosis, aunque en las ceremonias, los extremos del ritual y de la danza confieren al personaje caracteres *mediúnicos* que le permiten comunicarse con el mundo de sus antepasados y de las fuerzas ocultas. Los disfraces son también remanentes de transformaciones. Pero los cambios fundamentales se producen en el plano interior, en lo psicológico. No tienen tanta importancia estos elementos sueltos como el advertir que todos ellos quedan fundidos en un tema central que pasa por el esquema simbólico general de la obra. Toda transformación, externa o interior, es un paso más en la consecución del objeto, en la búsqueda de algo: “It should be mentioned that the initiation archetype combines occasionally with that of transformation (spiritual) and with that of the Search.”⁵ Cada iniciación de Menegildo constituye un cambio espiritual y un acercamiento al fin buscado. Su encuentro con Longina es el logro de la afirmación de su masculinidad, con el cambio psicológico que ello supone; la iniciación ritual en el mundo *ñáñigo* implica un cambio más profundo: Menegildo se integra ahora con las esencias de su raza, mediante un modo de comunión con sus antepasados. El tema unificador es ya la *búsqueda de los orígenes* mejor denominado luego por Carpentier *Viaje a la semilla*. La búsqueda es tema arquetípico en la medida en que constituye una actitud característica del espíritu humano.

El recuerdo de Odiseo, viajero siempre en busca de la esencialidad humana, aparece constantemente en la literatura moderna vinculado a ese tema genérico. También Carpentier, tan consciente de la herencia cultural europea, utiliza al héroe clásico como símbolo del viaje a la esencia. La búsqueda de los orígenes, tema central de la novelística de Carpentier, encierra un anhelo de identidad auténtica, no solo a nivel psicológico sino también histórico. Hispanoamérica sólo podrá afirmarse con el reconocimiento de sus verdaderas raíces ancestrales.

Me parece claro advertir, vinculado con el tema de la búsqueda, otra figuración arquetípica: *the mother search*, que se asocia con el arquetipo del *ánima*. Jung define el *ánima* como “the psyche representation of the minority of females genes in a man’s body.” (pág. 34) Las dos fuentes psicológicas que influyen en este arquetipo son para Jung la experiencia que el niño adquiere de su propia madre y la idea culturalmente heredada sobre el papel de la mujer.

Como es propio de todo arquetipo la posibilidad de un carácter dual, el *ánima* puede presentar dos tipos contradictorios en la visión de la mujer: el tipo positivo, idealizado, en que la mujer representa protección, calor, ternura, tranquilidad, bondad. Pertenecen a este tipo las princesas ideales, las hadas, y la *madre tierra* en lo que la naturaleza tiene de protector y de nutricio. El antecedente clásico de la *madre tierra* es Gea, cuya bondad y carácter nutricional se simbolizan en su figuración de vaca o de novilla. Se asocian con la naturaleza, en este caso, todas las imágenes que Northrop Frye enumera como paradisíacas. La visión demoníaca, o negativa, del *ánima* corresponde en cambio a los elementos destructores de la naturaleza. En los mitos y en los cuentos donde esos mitos se desplazan están representados por las furias clásicas, las parcas, la Medusa, las ondinas, las brujas. En un nivel de mayor desplazamiento, por la *femme fatale* de las historias realistas. Todas tienen poder de destrucción de los valores positivos del hombre tanto físicos como psicológicos: castran su virilidad, debilitan su fuerza, aniquilan su voluntad, lo semeten a un maléfico dominio.

En ¡*Ecué—yamba—ó!* dos mujeres rodean al héroe: su madre, Salomé, y su amante. Salomé aparece caracterizada desde los primeros capítulos como símbolo de la fecundidad y se identifica como *madre tierra*. Longina también pertenece al tipo positivo del *ánima* aunque en sus primeras apariciones muestra ciertos elementos de mujer fatal: es ella la que causa los celos de Menegildo, su riña con el rival, su encarcelamiento, su ida a la ciudad y su muerte. Pero en la medida en que Longina será madre del hijo de Menegildo, se convierte también en *madre tierra*, al igual que Salomé. Fernando Alegría ve al personaje como un antecedente de Rosario, la *madre tierra* de *Los pasos perdidos*.

Una consideración final. En la novela, Carpentier plantea la oposición entre la vida de campo y la vida de la ciudad. Según la distinción de Frye entre el mundo paradisíaco o apocalíptico, que coincide con el Paraíso religioso en el sentido en que todas las formas humanas, animales, vegetales y minerales se expresan a un nivel de idealización o de deseo, el campo en Carpentier pertenece a ese género de imaginería. El central San Lucio, en la primera parte de la novela, se describe en medio de "un ancho valle orlado por una cresta de colinas azules." El cañaveral, los bohíos, la tierra cálida, las palmeras quietas y un sol "tan grande que llenaba todo el cielo", enmarcan la vida del campesino, dura pero sana y tranquila. En ese ambiente nace Menegildo y allí transcurre su infancia. Frente al campo, la ciudad opone en cambio la imaginería contraria, el mundo no deseado o temido, el infierno. Todo parece allí caótico, confuso. Los sonidos se tornan estridentes: aparatos de radio, ruidos de botellas entrecuchadas en el bar. Seres degradados pululan por todas partes: marineros borrachos, "prostitutas ajadas, miserables", hombres sin trabajo que imploran limosna en los bancos, bajo los soporales, a la sombra de los quicios; todos ellos embrutecidos por la miseria y los excesos de la carne y del alcohol. Mundo demoníaco en fin; mundo de corrupción.

Toda la novela puede reducirse a un juego de oposiciones: campo frente a ciudad, lo ordenado frente a lo caótico, la fecundidad frente a lo infecundo, lo vital frente a la muerte. Hay también oposiciones en el nivel del tiempo humano: la infancia y la juventud frente a la madurez. En la primera etapa se evidencian valores positivos: ingenuidad, autenticidad, primitivismo. Con la madurez llega la corrupción. Ya se ve en la novela el germen de *Los pasos perdidos*, donde la oposición entre el mundo primitivo de la selva y la civilización corruptora adquiere máxima violencia. En esa oposición, el retorno a los arquetipos fundamentales adquiere su total significado: es la búsqueda de una armonía primaria que el hombre ha perdido, al parecer de modo constante e irreparable.

María Elena Francés-Benítez
University of California, Los Angeles

NOTAS

1. "Arquetipificación e historicidad en Guerra del Tiempo", en *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, III, 2, sept. 1973, pág. 246.
2. Cito por *The Collected Works*, Princeton. Princeton University Press, 1969. (*Bollinger Series*, XX).
3. ¡Ecué—yamba—ó!. Madrid, Ed. Esoaña, 1933, pág. 11. En lo sucesivo, el número de la página en esta edición figurará en el texto, entre paréntesis.
4. "Alejo Carpentier: Realismo mágico", en *Homenaje a Alejo Carpentier*. New York. Las Américas, 1970, pág. 41.
5. Jung, *op. cit.*, pág. 30.