

Espiritismo, erotismo y tecnología en *¡Écue-Yamba-Ó!* de Alejo Carpentier.

Jorge Camacho

University of South Carolina-Columbia

ABSTRACT: Este artículo discute la representación del espiritismo mezclado con creencias sincréticas en Cuba en la primera novela de Alejo Carpentier *¡Écue-Yamba-Ó!*. El objetivo es destacar los dispositivos que utiliza el narrador para representar estas reuniones, las personas que asistían y los objetos de culto que utilizaban. Dos de estos mecanismos son la sexualidad y la tecnificación que funcionan a manera de códigos superpuestos que traducen y desacralizan la experiencia religiosa.

KEYWORDS: *¡Écue-Yamba-Ó!*, Carpentier, espiritismo, sexualidad, tecnología, distanciamiento

En 1933 el escritor cubano Alejo Carpentier publicó en España su primera novela: *¡Écue-Yamba-Ó!*, la cual poco después fue repudiada por el mismo autor y desde entonces la crítica se ha debatido entre destacar los valores literarios del texto y/o criticar su representación de los negros. El conflicto parte de la idea de que en esta narración Carpentier se posiciona fuera del grupo, convirtiendo su libro en un "tratado antropológico" (González Echevarría 71), o en un "tratado etnográfico" (Birkenmaier 55), asumiendo la posición de experto, o especialista que estudia el mudo espiritual de los afrocubanos. Así, en 1937 Juan Marinello escribió una de las críticas más incisivas de esta narración donde al mismo tiempo que alababa el talento literario de Carpentier, lo criticaba por reproducir las pautas del "relato exótico" (177) y "ofrecer a los ojos europeos [...] un caso lejano atrapado por las últimas sabidurías literarias" (171). Sin apartarme en lo fundamental de estas lecturas, mi objetivo es destacar la representación que hace Carpentier del espiritismo en su primera novela, ya que es un tema que no ha sido explorado hasta ahora, y señalar algunas técnicas a través de las cuales el narrador crea sentido y nos distancia de los sujetos en la narración. Al hacerlo, sobreimpone imágenes ajenas sobre ellos y se desmarca de sus formas de pensar. La primera de estas técnicas aparece en una escena de la novela en que Menegildo Cué es invitado con sus compañeros a una fiesta de santo en la casa de Cristalina Valdés donde se baila y se "monta" un muerto. Sobre esta descripción de la ceremonia religiosa, el narrador superpone imágenes sexuales que convierten a los personajes en animales. Dice:

La música se exaltaba. Menegildo entró en el círculo. Los dos bailarines se miraron como bestias que van a reñir. Comenzaron a dar vueltas, balanceando los hombros y los brazos con movimiento desigual. Se perseguían, se esquivaban, trocando los sexos alternativamente, reproduciendo un ritual de fuga de la hembra ante el macho en celo [...] cada cual trataba de no quedar de

espaldas frente al otro, evitando el ser *hembra* si era alcanzado con un paso rápido que simbolizaba la más anormal de las violaciones. (235, énfasis en el original)

En esta descripción la voz narrativa codifica la escena a través de la analogía de la lucha de dos animales, ya que cada uno de los bailarines toma el papel de un gallo, que trata de penetrar sexualmente al otro. El baile, más que una forma propiciatoria para que baje el santo, se convierte en un re juego erótico, en un performance sublimado del deseo sexual, lo cual es una marca ajena a la visión religiosa, impuesta por el narrador al leer estos encuentros. Por esta razón, afirma poco después:

Los cuerpos giraban, sudorosos, jadeantes, en un rito evocador de magias asirias. Olelí. Las manos se crispaban. Olelá. La carne se excitaba en el contacto de la carne. Olelí... La misma frase, frase rudimentaria, terriblemente primitiva, hecha de algunas notas ungidas, era repetida en intensidad creciente. (238)

En otras palabras, el narrador se asegura de focalizar la atención del lector en otra cosa que no es el propósito de la ceremonia, introduciendo un punto de vista ajeno a lo sagrado. Ni siquiera introduce el tópico del erotismo a través de la perspectiva de uno de los creyentes. El punto de vista se origina en la misma voz narrativa, cuyo conocimiento y erudición son superiores al de los otros. Por eso, en calidad de experto o etnógrafo puede encontrar similitudes entre los rituales religiosos de la antigua civilización de Mesopotamia y la ceremonia habanera, al argumentar que sus cuerpos jadeantes giraban "en un rito evocador de magias asirias" (238). No importaba que las raíces de ambas culturas fueran tan diferentes o que estuvieran localizadas en espacios y tiempos tan distantes. Para el autor de *¡Écue-Yamba-Ó!*, las encantaciones eran similares, con lo cual, además de introducir una referencia

orientalista en el texto, temporaliza al Otro, al decir de Johannes Fabian en *Time and the Other*, negándoles su “coetaneidad” (31). De este modo los danzantes dejan de tener una subjetividad propia y se convierten en piezas de museo, en objetos arcaicos, primitivos, intercambiables con otras culturas remotas que no comparten el mismo tiempo histórico del narrador.

Esta forma de representar al Otro, como explica Johannes Fabian en su libro clásico, fue un gesto recurrente de los antropólogos y etnógrafos al hablar de otras culturas, quienes destacaban en ellas un sustrato pretérito. De modo que la temporalización, la orientalización, y el erotismo servirán como dispositivos de interpelación y reconstrucción de estas ceremonias, lo cual lleva necesariamente a una falsificación de los contenidos religiosos. Esto explica también que al hablar de estas reuniones Carpentier no vea otra cosa que una sublimación del acto sexual, no solo entre los files que iban a la casa de la vidente, sino también, entre la misma médium y el muerto con el cual se comunicaba. Según el narrador, “los pechos [de los fieles] se apretaban sobre espaldas erizadas. Se corría más pronto, en una caída continua hacia un orgasmo constelado de estrellas”, de pronto alguien grita: “—El santo! ¡Ya le bajó el santo! //La ronda se detuvo. //La mujer, mostrando sus muslos flácidos, continuaba gritando, puestos los brazos en cruz. ¡El santo la poseía!” (238). Por consiguiente, otra vez, el narrador pasa de narrar una experiencia religiosa a mostrarnos una escena llena de erotismo, de un éxtasis sexual, a pesar de que en ningún momento se nos dice que la sexualidad formaba parte de ella o que esto era lo que buscaban los fieles. Sin embargo, podríamos decir que su fuerza es tanta que el erotismo es lo que da sentido a la escena. Es el código que permite fijar la representación en la mente de los lectores. El método interpretativo que media entre el narrador y los otros, sobre los que impone un punto de vista desacralizador a través del juego de palabras y su maestría literaria.

Esta forma de retratar a los creyentes, repito, es ajena a las ceremonias y la doctrina espiritista que llegó a Cuba en 1856 procedente de los Estados Unidos (Martín 55) y que adoptó varias formas, entre ellas, el espiritismo de mesa o científico, el espiritismo de caridad, el de cordón, y el que llaman espiritismo cruzado (Bermúdez, “Notas” 5; Espíritu Santo 34-35). Al hacerlo, sin embargo, Carpentier pudo haber recordado la literatura mística española del siglo XVII o las ideas de su amigo, el antropólogo francés Georges Bataille, quien en su ensayo *Erotismo* afirmaba que este era ante todo una experiencia religiosa. Era “una sustitución del aislamiento del ser —su discontinuidad— por un sentimiento de profunda continuidad” (20), ya que los dos compartían una “intensidad extrema” (258).

En la literatura hispanoamericana tal vínculo aparece a partir de *Prosas profanas* de Rubén Darío en cuya poesía pueden encontrarse símbolos católicos que son subvertidos por el poder momentáneo del Eros. Esto, decía Gutiérrez Girardot en *Modernismo*, fue el signo más importante de secularización de las sociedades modernas y de la literatura modernista en particular (83). Es por eso, que a

diferencia del erotismo místico de poetas españoles, el vínculo de la novela de Carpentier es con la tradición desacralizadora de *Prosas profanas*; dado que se desarrolla como una crítica irónica de lo trascendente. Nunca aparece como una alabanza, un modelo a imitar o una forma efectiva de comunión con lo sagrado. Esto lo revelaría el punto de vista incrédulo que subyace en la narración, que ponen en duda la comunicación entre el santo y los fieles o el valor del mensaje. Tal es así que después que el narrador afirma que Cristalina Valdés fue “poseída” por el santo y era un “tragaluz abierto sobre los misterios del más allá”, pudiendo en ese momento “predecir el futuro, denunciar enemigos, anticipar percances y venturas” (239), falla en ver que momentos después los hombres del juego contrario asaltarían la casa y matarían a casi todos sus invitados.

El final de la novela hay que leerlo, por consiguiente, como una forma de mostrar la falsedad de esta comunicación y la incapacidad de Cristalina de “anticipar percances” (239). En tal caso la visión de la religión y la sexualidad se originaría desde el lado opuesto al sentir religioso. El distanciamiento temporal, la ironía, el grotesco y la visión literaria-antropológica serían los dispositivos epistemológicos a través de los cuales el narrador se apartaría de ellos. Con estos dispositivos fundamentaría su autoridad de letrado, explicando aspectos emotivos, sobrenaturales, eruditos o sexuales del ritual, nunca defendiendo su forma de pensar o de ver el mundo. Sus descripciones estarían mediadas por símbolos e imágenes efectistas que o bien destacan la amoralidad de los negros, su sexualidad desmedida aun en las ceremonias religiosas o su criminalidad en la Habana. Tales elementos debieron provocar pues el rechazo de los blancos que leyeron esta narración, ya que ninguno de estos comportamientos formaba parte de la gramática signico-normativa de la moral burguesa, blanca y letrada, de principios de siglo en Cuba. Todos estaban excluidos de la norma y los “buenos modales” que el sujeto encontraba al nacer. Por este motivo, estas prácticas solo podían verse como transgresiones del deber-ser, que mostraban una carga de provocación que era precisamente la que explotan los escritores negristas como José Zacarías Tallet (1893–1989) en su poema “La Rumba”, que también mezcla referencias a las religiones afrocubanas e imágenes de animales. Dice Tallet:

Llega el paroxismo, tiemblan los danzantes
y el bembé le baja a Chepe Cachón;
y el bongó se rompe al volverse loco,
a niña Tomasa le baja el changó.
[...]

Al suelo se viene la niña Tomasa,
Al suelo se viene José Encarnación;
Y allí se revuelcan con mil contorsiones,
Se les sube el santo, se rompió el bongo,
Se acabo la rumba ¡con-con-co-mabó! (122)

Erotismo, danza y religión se conjugan en estas narraciones para dotar estos sujetos con instinto animal, de pasiones elementales, a través de las cuales se tipifica sus vidas y se construye un ser estereotipado y atractivo para los lectores blancos. Estereotipos como los que aparecen en el libro de Manuel Tomás Rodríguez *El Haití brujo* (1936), que insiste en narraciones de zombis, desapariciones y hechicerías en las que nuevamente se mezclan la sexualidad y la religión como puede notarse por la ilustración de la carátula: Una mujer con los senos desnudos que trae una ofrenda en sus manos.

En este libro Rodríguez narra la historia de varias mujeres raptadas y convertidas en "zombies" por brujos negros de Haití. Una de estas historias, "Ramillete fatal", cuenta como Rosa, la hija de un francés de la isla, fue hechizada por un antiguo sirviente, que la convierte en su mujer. En estas historias siempre hay un objeto embrujado, una poción mágica, o como en este caso, un ramillete de flores, que por haber sido trabajado con anterioridad tiene poderes sobrenaturales. En este caso, tienen un poder sobre mujeres blancas que mueren y son resucitadas como esclavas por quienes en otro tiempo fueron sus criados. No por gusto, la misma combinación de sexualidad y religión resurge en varias pinturas de Carlos Enríquez, como en las tituladas "Limpieza de Elementales" (1936), y "El despojo" (1956). En ellas el "brujo" o sacerdote afrocubano aparece encapuchado y con ademanes agresivos, poniendo una de sus manos sobre el cuerpo desnudo de una joven en la acción de limpiarlo de algún mal. En la primera de ellas, con un ramo de escoba amarga, una planta usada tradicionalmente para estos fines, mientras la mujer aparece inconsciente o totalmente dormida.



Figura 1: Pintura de Carlos Enríquez "Limpieza de Elementales" (1936). Fuente: Colección de Ramón Cernuda. Cortesía de Ramón Cernuda.

En uno y otro caso los sacerdotes recurren al poder secreto de la religión para aprovecharse de las mujeres. Y no fueron solamente los escritores y pintores quienes explotaron este tema. Juan Luis Martín, quien escribió *Ecué, Changó y Yemayá: ensayo sobre la subreligión de los afrocubanos* (1930) —un libro que Carpentier leyó antes de publicar su novela—, alertaba a sus lectores también sobre las mujeres que iban en busca de sacerdotes que se aprovechaban de ellas. En su libro, Martín cuenta "un caso típico" de este tipo de transgresiones: la historia de una joven que habiendo perdido su virginidad, quería recuperarla antes de casarse. Afirma:

Pusiéronse en condiciones de hacerse otra limpieza sin vestimenta alguna ambas, frente al altar; y el sortilegista entonces hizo que ingiriesen alguna pócima hipnótica. Ambas, apenas comenzó a tañer el tambor y a seguir las letanías del hechicero, cayeron con el santo. Cuando volvieron a su conocimiento, la transfusión se había realizado. (125)

En su novela, Carpentier no va tan lejos como Juan Luis Martín, ya que no acusa a los sacerdotes negros de cometer actos deshonestos, pero no por eso debemos pensar que su novela es ajena a estos estereotipos. Su construcción de la sexualidad y la religión imbricadas, igual que hicieron los escritores orientalistas cuando hablaban de los harenes árabes, no es más que una ficción, un constructo de la imaginación blanco-europea que proyecta sus miedos, deseos y obsesiones sobre el negro. Un discurso que reduce al negro a formas básicas de comportamiento, movido por la fuerza del instinto y del deseo sexual (González Echevarría 47), que Richard Jackson no reparó en tachar de "racista" (6). Por eso, no puede pasarse por alto el valor exotista que encierran estas representaciones, ya que son formaciones discursivas afincadas en un pasado colonial que en Cuba dejó sus peores secuelas en la deshumanización de la mulata, el miedo al negro y la violencia contra las esclavas.

A estas referencias deterministas, pues, se unen además en esta narración las metáforas de la vanguardia, que como dice Alexis Márquez Rodríguez, producen una "inevitable sensación de amaneramiento, de falsedad y de artificio" (33); trivializando con ellas aún más la comunión con lo sagrado. Algo de lo que Carpentier se dio cuenta años después y por lo cual repudió la novela. Así, Márquez Rodríguez cita el testimonio de Carpentier al lamentarse del lenguaje que utilizó en algunas partes de su narración. En especial, en el primer capítulo donde describe objetos y personas del siguiente modo: "el fonógrafo de la tienda china eyacula canciones de amor cantonesas. Las gaitas gadiposas de algún gallego discuten con los acordeones asmáticos del haitiano" (56). Márquez relaciona esta metaforización de la realidad con la repulsa del orden establecido por los futuristas, un orden que en el caso del autor de *El reino de este mundo* sería el europeo y respondería a un sentimiento americanista. Y no hay duda que algunos artistas cubanos como

Marcelo Pogolotti y el mismo Carlos Enríquez hicieron una crítica del latifundio utilizando formas futuristas o surrealistas. No obstante, es conocido también que el padre del futurismo, Filippo Tommaso Marinetti, terminó aliándose con el Fascismo, por lo cual la cuestión reside en analizar los propósitos que tiene el uso de este lenguaje en el texto. Si estas metáforas son una forma de exaltar las prácticas culturales afrocubanas o criticarlas.

En la literatura este lenguaje aparece cuando el escritor compara objetos y personas con algún instrumento eléctrico o mecánico, de modo que produce imágenes híbridas a veces chocantes. Así, el narrador de *¡Écue-Yamba-Ó!*, recodifica los cuerpos en la novela al comparar las relaciones sexuales de las prostitutas que iban al pueblo de Menegildo con los émbolos del central azucarero. Dice que Menegildo "nunca se había aventurado en los bohíos de las forasteras que venían en época de la zafra, a sincronizar sus caricias con los émbolos del ingenio" (100), es decir, los falos de los trabajadores. Una comparación similar aparece pues en un cuadro de Marcelo Pogolotti titulado "Marina" (1937) y en un poema de Nicolás Guillén en el que este afirma: "tu andar fabrica para el espasmo gritador /espuma equina entre tus muslos de metal" (53). Imágenes que indican la fuerza y la violencia del acto erótico, especialmente en un país donde la sexualidad adquiere muchas veces un carácter agresivo hasta en el vocabulario.

En su novela, pues, Carpentier no se limita a utilizar este tipo de imágenes para hablar del deseo. Las utiliza también para hablar de los médiums espiritistas. En el capítulo titulado, "Nochebuena," el narrador habla de "transmisores" y dice que Cristalina celebraba fiestas en su casa para "crear una corriente de simpatía en su favor para cargar con ese fluido propicio los invisibles acumuladores de la ventura" (233). Sugiero que las palabras "transmisores," "corriente" y "acumuladores" en este pasaje tienen el propósito de traducir la experiencia espiritual al lenguaje de la electricidad, la técnica y la ciencia, y crean una distancia entre el lector y los fieles. En la sala de la médium espiritista, dice Carpentier, había un retrato de Allan Kardec, un Cristo italiano, un San Lázaro cubano "printed in Switzeland", una efigie de Maceo, una máscara de Víctor Hugo, e imágenes de Lenin y Napoleón (233). Todos ellos, según Cristalina, estaban en el altar porque eran "hombres grandes" y eran *trasmisores* de energía (con énfasis en el original).

Trasmisores de una fuerza cósmica, indefinible, tan presente en el sol como en la fecundación de un óvulo o una catástrofe ferroviaria. Por ello cualquier retrato busto, modelo, caricatura o fotografía de hombre famoso y muerto que le cayera bajo la vista, venía a enriquecer el archivo iconográfico de su "Centro Espiritista." (222)

Poco después, estas metáforas cobrarán forma cuando el narrador describa la rueda que hacen los creyentes al compás de los cantos sagrados un momento antes que Cristalina sea poseída por el santo. Entonces, dice el narrador, los concurrentes formaban dos

"círculos magnéticos" que "con geometría de sistema planetario, las dos ruedas de carne gravitaban una dentro de la otra, como dos cilindros concéntricos" (238). Sugiero que este tipo de ruedas espirituales son las que realizaban los fieles del espiritismo de cordón en sus ceremonias. Al hacerlo entonaban un canto, con variantes de las palabras "Orilé, oililé u oringué" razón por la cual Fernando Ortiz los llamó "cordoneros del orilé" (Lago 101). Según Carpentier, el canto que se escuchaba en esta ceremonia repetía dos palabras que pudieron ser una de ellas: "Olelé. Las manos se crispaban. Olelá [...] La misma frase, frase rudimentaria, terriblemente primitiva" (238). Ahora bien, según Armando Bermúdez, los cordoneros mantenían "una posición de lucha abierta contra la santería", queriéndose alejar del "fetichismo" y las "supersticiones" de los negros ("La expansión" 9-11). En su novela, Carpentier hace que Menegildo sea espiritista y ñáñigo, y describe los creyentes con imágenes vanguardistas, convirtiendo así lo arcaico en lo moderno y lo divino en lo profano.

De hecho, Fernando Ortiz y Cesare Lombroso, dos referentes directos de *¡Écue-Yamba-Ó!* hablaron del espiritismo en sus escritos. El primero en varios lugares de su obra, especialmente en su libro *La filosofía penal de los espiritistas* (1924) donde argumentaba que esta era una forma científica de comunicarse los fieles con lo sagrado. Una forma de evolución religiosa que establecía sutiles coincidencias con la antropología de su maestro, el criminalista italiano Cesare Lombroso. Algo similar pensaba también el propio Allen Kardec, quien abogó por un estudio científico de la experiencia espiritual, sistematizó esta corriente y estableció conexiones entre el mundo de los espíritus y los descubrimientos modernos. En la novela de Carpentier, sin embargo, estas menciones están rodeados por un aura de comicidad, ya que el lector no puede imaginar cómo personalidades tan diversas como Vladimir Ilich Lenin y Napoleón podían servir de referentes espirituales a la médium cubana. Dice Carpentier:

Los transmisores de Cristalina habían salido por una vez de las penumbras de la casa de las ánimas. Lenin, Napoleón, Maceo, Allán Kardec y el Crucificado estaban alineados en una mesa, en busto y esfinge, para presidir la fiesta... (233)

Y más adelante, en el mismo capítulo, repite:

¡Aquello era una fiesta! Los mismos *trasmisores* parecían divertirse. El rosal, movido por las brisas, acariciaba la testa de Allán Kardec con sus espinas pardas. Lenin parecía meditar bajo el brazo izquierdo de la cruz....La música tronó nuevamente. (236, énfasis en el original)

Propongo que el narrador presenta estas escenas y "transmisores" con el objetivo de darle comicidad a la escena, al servir de contraste con la música estruendosa y la sesión que se desarrolla. Son personajes que adquieren una nueva vida en aquel altar, una

vida que contradice su filosofía en vida —valga la redundancia— como en el caso de Lenin, pero que aceptan graciosamente ser parte de la fiesta. No por gusto en ambos casos Carpentier cierra las frases con puntos suspensivos, distanciándose así, desde el punto de vista crítico, de lo que dice, y haciendo que sus lectores hagan otro tanto. Algo que hace mostrando la forma tan extraña de pensar los fieles y enfatizando sus contradicciones. Tal distanciamiento podríamos asociarlo con la técnica brechtiana que obliga al lector a desfamiliarse con los personajes, ya que el mismo método apareció como dice Douglas Robinson en *Estrangement and the Somatics of literature*, dentro del ámbito de los movimientos de vanguardia (177-198). Por eso en su representación de los ñañigos y espiritistas Carpentier trata de mostrarle el lector europeo una novedad perturbadora y un tipo de extrañeza cultural, que los mismos creyentes no pueden ver porque la novela no va dirigida a ellos. El objetivo es criticar la política corrupta, la manipulación de los negros y las creencias religiosas, al tiempo que crear un espacio mental en el cual el lector y la sociedad en su conjunto pudieran reconocerse.

Diríamos entonces que lo que está en juego en estas descripciones de los altares es una política del emplazamiento de los íconos y los objetos que al igual que ocurriría en un museo o una vitrina de curiosidades son sacados de su lugar de origen y colocados en un espacio ajeno, que no les pertenece. Es decir, estamos en presencia de objetos fuera de lugar y orden, que alguien ha trasladado de un sitio a otro, del periódico al altar, lo cual solo podía producir asombro, rechazo y burla en quienes los encuentran allí y no creían en santos. Porque de lo que se habla en esta descripción es de la imposibilidad de pensar la realidad fuera de un orden racional, que es el que dictan las ciencias, la historia y el pensamiento materialista como explicó Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*. En este tipo de representaciones, el tropo que domina es la antítesis o el contraste violento entre dos realidades que se unen de forma forzosa como si fuera en la famosa conjunción del paragua y la máquina de coser en la mesa de disección (2).

Al fin y al cabo, ¿qué relación podían tener un santo católico como San Lázaro y el africano Babalú Aye, o Santa Bárbara y Changó? Ninguna, si lo vemos desde un punto de vista no religioso. Cada uno pertenece a ámbitos culturales diferentes. En contraste con los poetas surrealistas, sin embargo, que como dice Carpentier recurrían a fórmulas establecidas e inventaban estas conjunciones para provocar, los altares cubanos formaban parte de la realidad. No respondía a una “fórmula” ficticia, sino a lo “real maravilloso” —un concepto del cual Carpentier todavía no habla, pero que empieza a insinuar en esta novela. Era un espacio que ocupaban objetos tan diversos como una piedra imán, una botella, un crucifijo, un machete, los cuernos de una cabra, un pedazo de coral y una cadena de hierro. De ahí que como dijera Enrique Sosa, basándose en una carta inédita que le envió Carpentier a su amigo Fernández de Castro, el escritor cubano no haya tenido que violar el orden natural para hacer coincidir sus ideas con las de sus amigos

franceses. En Cuba ese orden ya había sido violado, y se preguntaba Sosa: “¿Dónde mejor la mezcla de lo absurdo, lo raro, lo feo, lo extravagante, o lo provocador que en un altar de Santa Bárbara —Changó o de la Virgen de las Mercedes—Obatalá...?” (48).

¿Qué significado y función tiene entonces la palabra “transmisor” en este contexto? Por un lado, da la idea de emisión y conectividad, asociada a la electricidad o el magnetismo, que producían hombres como Víctor Hugo o Vladimir I. Lenin. Ellos como si fueran locutores de la radio podían transmitir un mensaje directamente a Cristalina Valdés y por extensión al resto de los creyentes que estaban allí. El mismo nombre de la espiritista muestra su capacidad de recibir y reflejar la luz/voz/ de estos hombres, ya que como si fuera un cristal, estos transmisores podía penetrar en ella, y como ocurre cuando es poseída por el santo, convertirse en un “tragaluz abierto sobre los misterios del más allá” (239). En su novela Carpentier subraya la palabra “transmisor” porque utiliza el vocablo de una forma que no era común en español y porque según parece reproducía el lenguaje de los espiritistas.

De hecho, en los libros de Allan Kardec aparecen numerosos testimonios de espíritus que hablan desde la otra vida y se utiliza la analogía de la electricidad para darle una idea al lector de la capacidad de estos personajes. En *El libro de los Médiums*, Kardec cita las palabras de Erasto para afirmar que los espíritus creían en la “locomoción y la tactibilidad de la materia inerte; creéis en ello, como creéis en los fenómenos de la electricidad y del magnetismo, con los que los hechos mediúmnicos tienen plena analogía” (106). A su vez, esta analogía le sirve al francés para distinguir unos médiums de otros, ya que los que llama “médiums mejor dotados” eran “aquellos cuyo aparato electromediúmnico es el mejor acondicionado” (104). Sin dudas, Carpentier tuvo que tener en cuenta estas comparaciones y léxico al escribir su novela. De esta forma entroncaría las imágenes futuristas de su novela con el documento etnográfico, cumpliendo con su pretensión de ser moderno según los estándares de la vanguardia europea y resaltando el pensamiento intuitivo, precientífico de los sacerdotes cubanos.

En los libros del escritor francés estas explicaciones tenían el fin de apoyar la fe de los creyentes y fundamentar este tipo de fenómenos. Su objetivo era crear analogías que ayudaran al lector a acercarse a estas experiencias de un modo desprejuiciado. Por consiguiente, sus ideas influyeron tanto en el resto de las religiones animistas de origen africano en Cuba, y los fieles conservaron su libro en las bóvedas espirituales para las misas (Fig. 2).



Figura: 2 Bóveda espiritual. Nótese el libro de Allan Kardec *Nuevo devocionario espiritista. Colección de oraciones escogidas a la izquierda.* Foto Jorge Camacho.

En la novela de Carpentier, sin embargo, la realidad espiritual se desvaloriza al convertir las escenas religiosas en algo risible o absurdo, o al pasar del enunciado exagerado “transmisores de fuerza cósmica, inefable” (222), al momento en que una médium arribista trata de transmitir la voz de José Martí. No hay aquí pues una defensa de los fenómenos espirituales. Cuanto más, hay un proceso de inscripción de la alteridad radical en la literatura, una alteridad funcional para los creyentes, pero disfuncional para los que no creen en santos. Con este lenguaje Carpentier traducía lo arcaico en lo moderno, y le añadía un matiz cómico a la situación, ya que si sus lectores españoles no sabían qué significaba “montar un muerto” o “pasar un muerto”, sí conocían lo que era un “transmisor”, ya que el diccionario de la RAE lo describe como un “aparato telefónico por cuyo medio las vibraciones sonoras se transmiten al hilo conductor, haciendo ondular las corrientes eléctricas. Aparato telegráfico o telefónico que sirve para producir las ondas hertzianas que, que han de actuar en el receptor” (1896).

Este mundo de la técnica, subrayo, era muy cercano a Carpentier en esta época, ya que el cubano trabajó en la radio francesa con sus amigos Robert Desnos y Paul Deharme entre 1932 y 1939, por lo cual no extraña que en su narración compare las creencias espiritistas con las ondas que transmitía estos aparatos. Afirma que “así como los blancos han poblado la atmósfera de mensajes cifrados, tiempos de sinfonía y cursos de inglés... [los] iniciadores e iniciados, saben que el aire es un tejido de hebras inconsútiles que transmite las fuerzas invocadas en ceremonias” (94).

Nuevamente pues la tecnología y el espiritismo quedan conectados. Uno como un hecho “los blancos han poblado”, y el otro como una creencia “saben que el aire”. La afirmación queda enmarcada en otro gesto de distanciamiento, entre los blancos y los negros, que refuerza la duda en la narración. Esta duda alcanza su momento climático cuando Atilana, una “mulatica arribista, cuyas pretensiones de mediumnidad constituía un continuo peligro para el prestigio de aquellas veladas” comienza a transmitir la voz de José Martí. Atilana, nos dice el narrador, rompió el silencio y anunció “—¡Hem’mano mio! ¡Yo soy el ep’píritu del Apostolo Martí!” (223). La médium principal, Cristalina, manda a parar la sesión espiritista, pero Atilana repite: “—El ep’píritu del Apostolo,

el ep’píritu del Apostolo...” (223). La voz de Martí —o de su espíritu que ya para entonces había alcanzado un estatus de culto nacional-, parece entonces una audición de radio a través del cual convoca a sus “hermanos” desde el más allá. Lo cual como afirma el propio narrador pone en duda la seriedad de la ceremonia, y en términos literarios funciona como una parodia del carácter sagrado de la misa, que un observador descreído vería como artificial, o para utilizar las palabras de Jorge Mañach, como un gesto nivelador contra “el empaque antipático o de la ridícula gravedad” (64).

En su conocido ensayo, *Indagación del choteo*, Mañach enfocaba su crítica contra aquellos que se oponían a la autoridad bien ganada y los acusaba de fomentar el desorden. Sin embargo, la crítica o la sátira desde el poder contra los grupos no-hegemónicos o marginales existió en Cuba desde la época colonial, y esta es la tradición en la que se afianza el autor de esta novela para criticar a los espiritistas cubanos. Después de todo, sus mundos eran tan extraños y amenazadores del orden como lo era los monstruos y fenómenos que describe poco después en el mismo capítulo, cuando Menegildo acepta hacer el papel de verdugo en la “decapitación del vautista. El asombro de la siensia” (225). Junto a él estaban los personajes típicos de estas exhibiciones populares en los Estados Unidos por la misma época como el enano que proponía pelotas para “bañar a un negro,” y un museo que exhibía maniqués enfermos de sífilis (225). Todos eran “freaks” que pertenecían al mismo grupo que podían servir de entretenimiento al espectador, pero nunca de modelo para el letrado.

En realidad, Carpentier no fue el único escritor cubano de principios de siglo que vio estas reuniones con desapego, o al menos con la incredulidad de alguien que no creía en ellas. El espiritismo y la charlatanería formaban parte de las preocupaciones de la policía de la Habana desde finales del siglo XIX. Juan Luis Martín la atacó con fuerza en su libro, y años antes, Carlos Loveira, el escritor más importante de su generación, y uno de los que exploró con más éxito la llamada “novela de la tierra” con la cual se ha comparado la narración de Carpentier (González Echavarría 65), muestra una escena similar en *De los 26 a los 35*.

En este libro autobiográfico, el autor de *Juan Criollo* (1927) cuenta cómo estando en una misa espiritista en Camagüey, un grupo de creyentes lo invitaron a él y un amigo a una misa para tener “el honor de hablar con Víctor Hugo, Castelar y D. Pepe de la Luz” (111). Al igual que Carpentier, Loveira se burla de estas sesiones y de los creyentes contradiciendo tanto al director de la congregación que los invitó como a las médiums, al declararse allí mismo “materialista ateo” y dar razones que contradecían su filosofía (112). Para Loveira cualquier manifestación religiosa, aun si fuera el culto a la Virgen de la Caridad del Cobre, era una forma que tenía la iglesia católica y los poderosos de embaucar al pueblo por lo cual describe la sesión a la que asistió como producto de una fantochería. Decía:

una de las médiums, que tenía los ojos entreabiertos, la boca ligeramente contraída, el rostro desencajado y el

cuerpo en un desmadejamiento de fante en desuso, inició una exhibición de guiños, convulsiones y lamentos de histérica accidentada. //Pagés y yo hacíamos supremos esfuerzos para no soltar la carcajada [...] Y se encarnó en ella un espíritu, que, según replicó a las preguntas solemnes del Presidente, era el de Víctor Hugo. (115)

De forma similar entonces al autor de *¡Écue-Yamba-Ó!*, pone en duda el hecho de que estos hombres pudieran materializarse en aquel lugar y en aquel contexto. Unos por ser personalidades francesas del siglo XIX, y los otros por ser cubanos o españoles cuya filosofía, vida y clase social e intelectual, no podían estar más alejadas de este tipo de ceremonias. Podríamos decir, además, que tanto Loveira como Carpentier siguen una tradición que se remonta a la época colonial en la cual existía una división entre negros y blancos, entre el cientificismo de las élites letradas y el pueblo inculto. Es por ello que un altar como el de Cristalina donde se mezclaban personalidades tan diversas era un ejemplo de una reorganización equivocada del espacio y los objetos. Eran personalidades fuera de lugar, lo cual únicamente podía provocar rechazo, asombro o burlas de parte de los lectores. Así, la lengua bozal, con sus palabras y estructuras africanizadas, los vestidos y hasta los tipos de baile que pertenecían a las diferentes razas no se podían mezclar. Denotaban un tipo de clase social diferente y su apropiación por parte de los negros o los blancos venía acompañada de una burla.

Este es el caso de las críticas a los negros catedráticos en las obras bufas del siglo XIX, en que aparecen los mismos mecanismos de extrañamiento, o de los objetos de veneración católicos que el narrador de *Los crímenes de Concha*, Francisco Calcagno, encuentra en el cuarto secreto de los ñañigos. En todos los casos son objetos desubicados, manifestaciones artísticas como el minué, pasadas de moda, que seguían siendo populares entre los negros porque según Cirilo Villaverde en *Cecilia Valdés*, eran de "gente principal" (1: 108). No extraña entonces que estos objetos y palabras fueran mal-utilizadas por ellos, o que el minué se bailara de forma "grotesca" y fuera recibido con "estrepitosos aplausos" en sus fiestas (1: 108). El punto era que estas prácticas, objetos y palabras se habían originado en otra cultura y los negros las (mal)utilizaban sin percatarse de su origen o su propósito original en el proceso de transculturación de la isla en el cual estos tipos de intercambios culturales eran inevitables.

Al igual entonces que estos otros autores, Carpentier descubre en los altares de los espiritistas personajes extraños. Narra el proceso de sincretismo que viene sucediéndose en la sociedad cubana desde la época colonial, pero lo muestra con ironía y distanciamiento. Señala el carácter y el origen heterogéneo de estos "transmisores", y el hecho de que les podía servir "cualquier retrato busto, modelo, caricatura o fotografía" (222) para adornar el altar.

¿Acaso un altar como este no era tan extraordinario como la enciclopedia china de la que hablaba Jorge Luis Borges, llena de objetos exóticos e imaginarios para sujeto incrédulo? En Carpentier la religión afrocubana con sus altares y sesiones espiritistas ocupan

ese otro lugar que la imaginación occidental siempre vio en Asia, repositorio de lo inasible y extraño. Son como dice en 1968 —época clave en la historia revolucionaria—, "objetos poéticos" siempre a la mano del escritor ("Los altares" 223). No por gusto, él mismo compara estas creencias con las magias asirias y sabemos que al final de la novela ninguno de los "transmisores" en casa de Cristalina pudo alertarlos de la muerte violenta que recibirían a manos del juego contrario. Con lo cual el narrador enfatiza el poco valor que tenían estas imágenes, que los creyentes usaban de forma ingenua para protegerse o adivinar el futuro.

Después de publicar *¡Écue-Yamba-Ó!* en 1933, Carpentier se tomó una pausa de dieciséis años, hasta en 1949 en que publicó *El reino de este mundo*, su segunda novela. En ella regresa sobre las religiones animistas de origen africano, especialmente el vudú, pero a diferencia de su primera novela, en esta pone el acento en el aspecto político y en las creencias de los haitianos. A la cabeza de la obra coloca su famoso ensayo donde ataca al movimiento surrealista y destaca el valor "real maravilloso" de estas creencias. Al igual que en su primera novela, además, aquí Carpentier mezcla el erotismo y la religión en los pasajes en que Paulina Bonaparte cae enferma y acepta seguir los consejos espirituales del negro Solimán (86-87). Vale citar el fragmento donde Carpentier describe esta relación, ya que es reminiscente de la que citamos más arriba. Dice Carpentier en *El reino de este mundo*:

Una mañana, las camaristas francesas descubrieron con espanto que el negro ejecutaba una extraña danza en torno a Paulina, arrodillada en el piso, con la cabellera suelta. Sin más vestimenta que un cinturón del que colgaba un pañuelo blanco a modo de cubresexo, el cuello adornado de collares azules y rojos, Solimán saltaba como un pájaro, blandiendo un machete enmohecido. (87)

Al igual que en su narración anterior, el erotismo aquí es fundamental para atraer la curiosidad del lector y darle fuerza al argumento, ya que una escena como esta solo podía provocar asombro y "espanto" en el espectador (87). Eran escenas inimaginables o irreales para la cultura de finales del siglo XVIII por las diferencias de raza, clase social y religión entre Solimán y Paulina. No obstante, podríamos argumentar, este tipo de escenas tiene la función de crear un choque de perspectivas, una fricción violenta entre la imaginación europea y la haitiana. Los blancos descubrirían en ellas con "espanto" una mujer dislocada, un mundo vuelto al revés que respondía al orden sobrenatural de las cosas. Solimán, por otro lado, cree que es posible salvar a Leclerc del vómito negro, con sus sahumeros y a ella con "el amuleto de Papá Legba" (88) pero ambos mueren. Otra vez, pues, se pone en evidencia la incapacidad de estas religiones en proteger a sus fieles y se rearticula el tópico de la mujer blanca y el brujo negro que hemos analizado más arriba.

A diferencia, sin embargo, de la narración de Juan Luis

Martín o la pintura de Carlos Enríquez, Carpentier no utiliza este motivo para criticar a los sacerdotes, sino para mostrar el poder de convicción que tenían incluso sobre mujeres de la aristocracia europea. Solimán no es tampoco un hombre como Menegildo, temeroso y víctima del latifundio, los políticos y su incultura, sino que es alguien que logra sobresalir e incluso llega a Europa donde un día tropieza con una escultura de Paulina Bonaparte, cuyo cuerpo había acariciado tantas veces en su isla. Su historia queda conectada a la de Paulina por una mezcla de religión y erotismo, deseo físico y deseo espiritual, que no forma parte de la esencia religiosa de los fieles, solamente de su exterioridad, de su poder de crear un efecto de choque en el espectador. Ambos quedan unidos por una narrativa con la capacidad de despertar el interés de quienes busquen deseos contrariados y hechicerías, que el narrador ve como obra de "arte", ya que cuando Paulina descubre la plantilla de un barco en la impedimenta de Leclerc, "corriendo lo llevó a la playa, para que Solimán añadiera esa obra de arte a sus ofrendas" (Reino 87).

Es de esperar, entonces que muchos años después de renegar de su primera novela, Carpentier siga pensando de una forma similar sobre estas prácticas. Tal es así, que en la década de 1960, cuando el gobierno revolucionario buscó desacralizar la religión a través del estudio y el folklore, Carpentier publicó un artículo donde habla de la necesidad de apreciar estas prácticas por lo que mostraban del pueblo. Lo titula "Los altares de la Caridad" y allí rememora la visita que hizo en los años '30 a la casa de una vieja santera de igual nombre que tenía un "altar acuático bastante más 'surrealista' que todo lo que he podido ver en París" ("Los altares" 224). Y afirma en esta ocasión que los surrealistas, con André Breton (1896–1966) a la cabeza, no habían inventado nada que él no hubiera visto antes en La Habana, ya que sus exhibiciones de "objetos poéticos" en las cuales se mezclaban "tablas, piedras recogidas en las playas, cucharas de piel de armiño y gramófonos en que el diagrama era una mano de yeso" ya él las había visto en Cuba. "Esos objetos se encontraron siempre al alcance de la mano, en los altares de santería" ("Los altares" 223). Y agrega seguidamente: "Conste que esta afirmación no entraña una aprobación a las prácticas –hoy infantiles y siempre inofensivas– que acompañan la existencia de tales altares. Pero el folklore es como es, y como es debemos estudiarlo" ("Los altares" 223).

Es probable que el personaje de Cristalina Valdés en *¡Écue-Yamba-Ó!* esté basado en aquella "vieja santera" de la cual nos habla

Carpentier en *Islas* y que su altar le haya recordado los encuentros fortuitos que solían establecer los que seguían a Breton. Con lo cual Carpentier estaría sobreimponiendo una subjetividad extraña sobre la cubana. Porque al comparar los altares religiosos con las exhibiciones del líder de los surrealistas, este pasa por alto que el francés no creía en santos y que su acercamiento a la religiosidad era únicamente artístico. Aun así, Carpentier no duda en catalogar estas prácticas sincréticas de "infantiles". Su perspectiva se origina una vez más desde afuera, desde un mundo secularizado y crítico de lo popular-afrocubano. Por ello, la única vez que hace mención directa a la santería en su crónica, se distancia rápidamente de ella, y afirma que el hecho de que él visitara estos altares no significaba que él los "aprobara"; aclaración importante en medio de una ofensiva que disolvió los centros espiritistas y persiguió a los religiosos.

Está claro entonces que ni Alejo Carpentier ni Fernando Ortiz podían ver las ceremonias religiosas con los mismos ojos que los fieles. Para estos escritores-etnógrafos estas ceremonias serían como dice el segundo en *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, una "frívola actuación, como un juego de niños" (191). No podían ser un peligro. Eran solo creencias de gente inculta, y se debían estudiar no porque los creyentes así lo quisieran, sino porque el Estado y las instituciones científicas debían conocerlas e ir las depurando. En la base de este argumento late pues un sentido de superioridad cultural que se manifestaría en la novela a través de la ironía y las técnicas de extrañamiento que hemos señalado.

Para concluir podemos decir entonces que en *¡Écue-Yamba-Ó!* Carpentier se propone retratar las costumbres de los afrocubanos, y para ello se enfoca en su música, su religión y las potencias ñáñigas. En este ensayo me he enfocado en la manera en que Carpentier retrata las sesiones espiritistas y sus files, en especial, en la conjunción entre erotismo, religión y tecnología, un discurso que se repite en otros escritores de su época, que deja entrever espacios contrahechos, anatópicos, donde confluyen personalidades y objetos extraños. Tal perspectiva, es ajena a la experiencia religiosa y es producto de la imaginación del escritor que impone un sentimiento primitivo o artístico sobre ellos, en un intento racionalizador de poner orden al caos y crear un efecto en los lectores. Este es el caso de los objetos, personalidades y deidades cristianas que adquieren una nueva vida en los altares de los espiritistas y le recuerdan al narrador la confluencia del famoso paraguas y la máquina de coser sobre la mesa de disección.

WORKS CITED

- Bataille, Georges. *El erotismo*. Tusquets, 2011.
- Bermúdez, Armando Andrés. "Notas para la historia del espiritismo en Cuba." *Etnología y folklore*, vol. 4, 1967, pp. 5-22.
- _____. "La expansión del 'espiritismo de cordón.'" *Etnología y folklore*, vol. 5, 1968, pp. 5-32.
- Birkenmaier, Anke. *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*. Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- Calcagno, Francisco. *Los crímenes de Concha*. La Habana, 1887.
- Camacho, Jorge. "Bóveda espiritual." 2019, colección de Jorge Camacho, Columbia.

- Carpentier, Alejo. *¡Écue-Yamba-Ó! Novela afrocubana*. Edición crítica de Rafael Rodríguez Beltrán, Editorial Letras Cubanas, 2012.
- Carpentier, Alejo. "Los altares de la Caridad." *Islas*, vol. 10, n.º.1, 1968, pp. 223-224.
- Carpentier, Alejo. "Liturgia." *Mapa de la poesía negra americana*. Editado por Emilio Ballagas, Kraus Reprint, 1970, pp. 140-142.
- Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. Editorial Orbe, 1972.
- Diccionario manual e ilustrado de la Lengua española*. Real Academia Española. Espasa-Calpe, 1927.
- Enríquez, Carlos. *Limpieza de Elementales*. 1936, colección de Ramón Cernuda, Miami.
- Fabian, Johannes. *Time and the Other: how anthropology makes its object*. Columbia UP, 1983.
- González Echevarría, Roberto. *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*. Cornell UP, 1977.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Traducido por Elsa Cecilia Frost, Siglo XXI Editores, 2012.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo*. Montesinos, 1983.
- Guillén, Nicolás. *El Son entero. Suma poética 1929-1946*. Pleamar, 1947.
- Jackson, Richard. "The Afrocriollo Movement Revisited." *Afro-Hispanic Review*, vol. 3, n.º 1, 1984, pp. 5-9.
- Kardec, Allan. *El libro de los Médiums*. Edicomunicación, 1986.
- Kardec, Allan. *Nuevo devocionario espiritista. Colección de oraciones escogidas*. Gómez Gómez Hnos, 1990.
- Lago Vieito, Ángel. *Fernando Ortiz y sus estudios acerca del espiritismo en Cuba*. Centro de investigación y desarrollo de la cultura Juan Marinello, 2002.
- Espiritismo, erotismo y tecnología en *¡Écue-Yamba-Ó!* de Alejo Carpentier
- Loveira, Carlos. *De los 26 a los 35. Lecciones de la experiencia en la lucha obrera, 1908-1917*. Law Reporter Printing, 1917.
- Márquez Rodríguez, Alexis. "Americanismo y vanguardismo en la primera novela de Alejo Carpentier." *Imán*, vol. 2, 1984-1985, pp. 25-35.
- Martín, Juan Luis. *Ecué, Changó y Yemayá: ensayo sobre la subregión de los afrocubanos*. 2nda edición, Espuela de Plata, 2004.
- Mañach, Jorge. *Indagación del choteo*. Editorial Libro Cubano, 1955.
- Marinello, Juan. "Una novela cubana." *Literatura hispanoamericana. Hombres-meditaciones*. Universidad Nacional de México, 1937, pp. 167-178.
- Ortiz, Fernando. *La filosofía penal de los espiritistas: estudio de filosofía jurídica*. Editorial Reus, 1924.
- Ortiz, Fernando. *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. Editorial Letras cubanas, 1993.
- Robinson, Douglas. *Estrangement and the Somatics of literature: Tolstoy, Shklovsky, Brecht*. E-book, Johns Hopkins UP, 2008.
- Rodríguez, Manuel Tomás. *El Haití brujo*. Rambla Bouza, 1936.
- Sosa Rodríguez, Enrique. "Presencia y razón del ñañiguismo en *¡Écue-Yamba-Ó!*." *Imán*, año 2, 1984-1985, pp. 36-52.
- Espírito Santo, Diana. *Developing the dead. Mediumship and Selfhood in Cuban Espiritismo*. UP of Florida, 2015.
- Tallet, José Zacarías. "La Rumba". *Poesía y Prosa*. Letras Cubanas, 1979, pp. 119-122.
- Villaverde, Cirilo. *Cecilia Valdés o la loma del ángel*. 2 vols. Edición y prólogo de Olga Blondet Tudisco y Antonio Tudisco, Anaya, 1971.