

# UNA NUEVA VISIÓN DE LA NOVELA PRIMA DE ALEJO CARPENTIER: ESTUDIO DEL ESPACIO LITERARIO

*Esther Florentina Blanco Serrano y Mario Eugenio Rodríguez Aguilar*  
(Universidad de Granma)

## RESUMEN:

“¡Écue-Yamba-Ó!” es la novela que Alejo Carpentier nunca amó. Se pretende establecer, muy en contra de su opinión y a la luz del análisis narratológico del espacio literario, que esta obra marca el impacto de la Vanguardia artística en su creador, quien constantemente rechaza la valía de esta su ópera prima porque, según su criterio, no posee las conquistas narrativas de su obra posterior. A través del análisis sistémico estructural de algunos de los subsistemas narrativos, en este caso narrador, personaje y espacio, se demuestra que esta sí es una obra de valor sobre todo porque tiene la virtud de recorrer la historia de la tercera década del siglo XX cubano.

Palabras Claves: ¡Écue-Yamba-Ó!, novela, Alejo Carpentier, análisis, narratológico, historia.

## ABSTRACT:

¡Écue- Yamba- Ó! is a novel that Alejo Carpentier never liked. We intend to establish that, contrary to his opinion and in the light of narrative analysis of the literary space, the novel marks the impact on the artistic vanguard in the work of this author who continually refused to recognise the value of this superb text because, according to his opinion, it does not possess the narrative conquests of his later writing. Through the systematic, structural analysis of the narrative substructure it can be demonstrated that this is a work of merit, particularly as it has the virtue of exploring the history of the third decade of the twentieth century in Cuba.

Key words: ¡Écue- Yamba- Ó!, novel, Alejo Carpentier, analysis, narrative, history.

Indiscutiblemente, la Historia y la Literatura han estado siempre unidas, fusión ancestral que se basa en el propio devenir humano, si se tiene en cuenta que el arte forma parte superestructural de la conciencia social, la cual está sustentada, a su vez, por las relaciones económicas e históricas en general de la Humanidad.

Maestro indiscutible de la narrativa, Alejo Carpentier sintetiza lo mejor de nuestra cultura más autóctona, cultura del negro y del blanco, en una conformación criolla típica del genuino hombre cubano y, sobre todo, latinoamericano. En el caso que ocupa, *¡Écue-Yamba-Ó!* (Carpentier, 1997), novela formativa en lo que respecta a la técnica narratológica y consecuentemente —si se atiende a su momento de creación— vanguardista, Carpentier valora el salto del negro inculto e ignorante hacia la, nunca mal llamada, escuela de la vida, y, particularmente, hacia un momento histórico definido de la vida que toca a Menegildo Cué, protagonista de la novela, personaje imbuido en su mitología e idiosincrasia ñáñigas<sup>1</sup>.

-A medida que el escritor envejece, escribe con más facilidad, lo hace con el oficio. En la carencia de oficio está la dificultad del escritor joven, poco experimentado: tiene la cabeza llena de ideas que no sabe llevar al papel. Su inexperiencia lo hace escribir libros de los que después se arrepentirá.

-¿Es este el caso de *¡Écue-Yamba-Ó!*?

-Claro. *¡Écue-Yamba-Ó!* se quedó en el pintoresquismo inmediato y superficial. Debí profundizar, calar hondo; pero me quedé en el traje de los personajes. (Bianchi Ross, 1985, p. 237).

Sin embargo, y muy a pesar de la opinión del propio autor sobre su obra, la novela logra situarse en un lugar cimero al consultarla como texto histórico de la década del 20 y aún de los años anteriores y posteriores a este momento. Si bien no es una obra contentiva de las exquisiteces narrativas que prodigan aplausos, posteriormente, a Carpentier, *¡Écue-Yamba-Ó!* es una novela de mucho mérito para la Historia de Cuba.

En el presente estudio se pretende realizar una caracterización de índole valorativa sobre el espacio y el tratamiento que de este aspecto hace el novelista mayor de Cuba. Aquí se establece un deslinde sobre los diferentes espacios sobre los cuales se sustenta la evolución narrativa del personaje y se perfilan dos escenarios que constituyen realización espacial para el protagonista, a saber: **escenario rural**, donde se desarrolla la niñez, la adolescencia, la juventud del protagonista y el final de la novela; y **escenario urbano**, que incluye los escenarios ferrocarril y cárcel como espacios de prueba y constituye el desenlace y fin de la historia del personaje.

Vanguardia, en su amplio concepto, presupone revolución, rompimiento con todo tradicionalismo y la tradición a su vez, presupone lo nacional. ¿Cómo pudieran los jóvenes creadores cubanos de las primeras décadas del siglo XX, romper las normas tradicionalistas sin dejar de un lado su nacionalismo, consecuente de su gran problema vital y social? Su carácter revolucionario estaría entonces centrado en la adaptación de un Vanguardismo, que no altere el orden dictado por su compromiso moral con su problemática nacional, se buscará y se logrará así el cosmopolitismo vanguardista con un concepto tremendamente revolucionario de la nueva estética.

En el caso especial de Carpentier vale dejar establecido que, al conocer y empaparse del surrealismo en París, confirma cómo los elementos del folclor cubano, de la mitología cubana, de la creación popular del pueblo cubano, están absolutamente en correspondencia con los hallazgos del movimiento que lo subyuga inicialmente dentro de su formación y trayectoria narrativa, y son estos elementos de creación natural y espontánea en Cuba, en el Caribe y en Latinoamérica toda

Para el incipiente novelista que es Alejo Carpentier en los finales de la década de 1920, adoptar una temática americana no significa una contradicción antagónica con la Vanguardia, sino mejor, todo lo opuesto; en la nueva estética podrá hallar un recurso idóneo para afirmar un nuevo aliento americanista y al mismo tiempo diferenciarse de las viejas corrientes

que ya son caducas en América; presenta un paroxismo metafórico intencional de carácter barroquista, con igual sentido autóctono, que intercala un afán de diferenciación con la narrativa criollista al uso del Vanguardismo europeo. El uso de estos elementos va más allá del sentido estético, de lo explicativo político-ideológico. La literatura de Vanguardia, la impulsión iconoclasta en ella, refleja necesidad de romper con la tradición.

Puede entonces catalogarse la novela primera de Carpentier como una especie de híbrido de temática americana y Vanguardia, que trabaja sobre la base de una metaforización surrealista que se fusiona con otros elementos lingüísticos, como la sintaxis basada en la linealidad de una estructura casi totalmente paratáctica, construida con frases muy cortas, de sencillez desesperante y párrafos enteros muy largos donde no aparece por ningún lado la subordinación oracional y que anuncia algunas de las contradicciones sintácticas de su novela posterior, que se constituirá en verdaderos monumentos de arquitectura lingüística. Así pues, esta novela inicial padece de una sencillez rebuscada que manifiesta la intención frustrada del novelista, pues no logra separarse del criollismo y suena el lenguaje a falso y artificioso, síntomas de inmadurez, con un enfoque romántico idílico en la relación del hombre con la tierra.

De todo este análisis de la novela en su parte formativa, se deriva la marcada intención de crear bajo las banderas de un sentido estético novedoso, para lo cual la Vanguardia se erige como una especie de método que establece modos propios para la expresión literaria, así, existe un deseo manifiesto de causar asombro a través de la presentación de lo insólito, que en el caso de América, no es más que la propia realidad, dada con toda su cotidianidad, para cuyo dibujo se utilizan imágenes muy crudas pero también muy típicas de determinada época y además insufladas de intenciones subversivas, lo que es lo mismo que denuncia social. Es por todo ello que frases tales como "[...] *El fonógrafo de la tienda china eyacula canciones de amor cantonesas [...]*" (Carpentier, 1997, p. 20), asimismo *intestino metálico* y *gigante diabético*, evidencian un estilo correspondiente a una época, válido para ella, una especie de futurismo, no para hacer juegos cerebrales a lo Bretón, sino como pintura de un central azucarero

cubano, de un batey en el que rompe la zafra para hacer azúcar a base de la explotación de un pobre y miserable pueblo. Véase también este sentido de denuncia social a través del uso vanguardista en “[...] *Los hombres asexuados, casi mecánicos, trepan por la escalas y recorren plataformas, sensibles a los menores fallos de los organismos atornillados que relucen y vibran bajo los sudarios de vapor [...]*” (Carpentier, 1997, p. 21).

Para analizar el espacio en la novela prima de Carpentier se impone el establecimiento de una oposición binaria esencial delimitada por los ejes semánticos que se desprenden, para toda la novela, de la dicotomía espacial ruralidad vs urbanismo, ello a partir de la trayectoria narratológica de la vida de Menegildo Cué como protagonista y actor principal de la novela, que establecerá, desde la propia historia del personaje, el inicio del análisis del espacio determinado por la formación campesina primaria y luego la integración urbana dada por el tamiz que implica el paso por el escenario tránsito de la cárcel. De esta manera véanse los diferentes y opuestos espaciales dentro de los cuales se desarrolla el personaje como isótopos de una formación que estructura la psicología de Menegildo Cué y que establece su comportamiento en todos los eventos narrativos y sus cadenas de acciones dentro de la novela. No obstante, y muy a pesar de que estos dos ejes espaciales se circunscriban con carácter esencial para la estructura espacial de la novela, es importante situar una especie de subdivisión temática espacial para abordar el espacio presentado en diferentes escenarios, los cuales, por marcar determinados contenidos temáticos, muy en consonancia con el devenir narratológico del personaje protagónico, se analizan como especies de subsistemas espaciales desde el punto de vista descriptivo, todos ellos, dada su individualidad y especificidad, tienen una autonomía independiente y axiológica para la historia del personaje; son en el orden argumental: el campo, es decir, la pequeña heredad de Usebio Cué, donde comienza la historia de la familia y donde posteriormente culmina, y allí, en este, el batey y la casa; luego el ferrocarril y el tren, como escenario de transición que indica movimiento para el personaje; la primera aparición muy efímera, de la ciudad, con su mundo desconocido de comercio no imaginado por la mentalidad rural de los Cué; la cárcel, y su sistema de valores invertidos moralmente; y,

finalmente, la ciudad de solares, política, rumba y rompimientos ñáñigos. Ahora bien, todos los escenarios en donde se ubica el personaje, aparecen matizados por el halo que se desprende de la mitología que le rodea desde el nacimiento del protagonista Menegildo Cué, quien desde su infancia aprende a temer y respetar o desconocido, hecho este que repercute de tal manera en la conformación temática de la novela que viene a constituir parte formante de la propia estructura espacial del texto.

La novela en cuestión está dividida en una serie de capítulos que funciona como paratextos y que se agrupan a su vez en una subdivisión relacionada con la temática, de tal forma que dentro de las tres partes principales tituladas *I. INFANCIA*, *II. ADOLESCENCIA* y *III. LA CIUDAD*, aparece cada capítulo nominalizado en un título que señala su propia temática y es una especie de llave connotativa determinante de su espacio, así los escenarios rural y urbano, determinados como isotopías espaciales, están contenidos de una narratividad referida a la evolución y crecimiento del protagonista. Manifiestan ellos en sí mismos los sentidos añadidos de caracteres históricos, ideológicos, socioculturales, emocionales y caracterizadores de personajes en el entorno en que se mueve el personaje Menegildo, que actúa como protagónico en la novela. De esta forma, el escenario rural se conceptualiza en los espacios del bohío de los Cué, el batey del central San Lucio y el campo donde transcurre la niñez, adolescencia y primera etapa de la juventud del personaje; y el escenario urbano en los espacios cárcel, calle y casa de solar que implican el movimiento espacial y social del personaje.

Para situar el escenario rural que actúa como espacio inicial de la novela, es necesario partir del marco que ofrece el central azucarero y la descripción de la atmósfera psicológica que ello genera en el imaginario de su población campesina, esto es: “[...] Y el ingenio traga interminables caravanas de carretas, cargas de caña capaces de azucarar un océano [...] la fábrica ronca, fuma, estertora, chifla. La vida se organiza de acuerdo con sus voluntades [...]” (Carpentier, 1997, p. 21)

El espacio narrativo descrito en los primeros capítulos se comporta en función del trazado que ocupa el lugar del Central San Lucio, su batey y su entorno, mostrándose sentidos añadidos de un escenario que privatizan para la novela un tipo de estructura arquitectónica rural.

HACÍA TIEMPO YA QUE UNA OSCURA TRAGEDIA SE CERNÍA sobre los campos que rodeaban el Central San Lucio. A medida que subía el azúcar, a medida que sus cifras iban creciendo en las pizarras de Wall Street, las tierras adquiridas por el ingenio formaban una mancha mayor en el mapa [...] de la compañía americana, cediendo heredades cuyos títulos de propiedad se remontaban a más de un siglo. Las fincas de don Chicho Castañón, las de Ramón Rigo, las de Tranquilino Moya y muchos más, habían pasado ya a manos de la empresa extranjera... Usebio terminó por verse rodeado de plantíos hostiles, cuyas cañas, trabajadas por administración, gozaban siempre del derecho de prioridad en tiempos de molienda [...] (Carpentier, 1997, p. 28)

Independientemente de que los siete primeros capítulos tracen una unidad narrativa dentro de la estructura expositiva de la novela y conformen el marco ambiental y psicológico en que se desempeñará el personaje protagónico, quien nace y comienza a crecer en el orden diegético, los capítulos 1 y 6 titulados respectivamente *Paisaje a)* y *Bueyes*, determinan las características conceptuales y semánticas del espacio, es decir, constituyen sentidos añadidos caracterológicos que sientan la base temática de toda la novela y conforman la localización situacional específica y principal de la diégesis, porque actúan como ambiente para el desenvolvimiento psicológico y narratológico del personaje Menegildo, quien se objetiviza cronológicamente en este escenario descrito en ambos capítulos. El capítulo 1, *Paisaje a)*, juega básicamente un papel de expositor descriptivo pues, encargado de exponer estructuralmente la novela, se presenta como microsistema de acciones en el sentido en que su descripción, en función indicativa, connota la futura psicología del

protagonista y los personajes que lo rodean en sus conflictos. El capítulo pretende, en intención narrativa y estructural, establecer pareja con el 2, titulado igualmente *Paisaje* pero señalado con el inciso *b)* —vale aclarar que se toman los capítulos 1 y 2 que pertenecen a la primera parte de la novela, titulada *INFANCIA*, pues en la segunda parte, que aparece bajo el título *ADOLESCENCIA*, está contenido el inciso *c)* para un tercer *Paisaje* en el capítulo 13; estos tres capítulos *Paisaje a), b) y c)* sí conforman una unidad, pero no espacial sino temática para el desarrollo y formación del personaje Menegildo. Puede pensarse que el motivo de la intención antes abordada respecto a los capítulos 1 y 2, sea la descripción primero generalizadora del batey del Central San Lucio y luego específica del rincón y la casa de los Cué, en tiempo de relato ulterior ambos, pero el último más cercano a la vida del personaje y el primero deja para sí el tiempo resumen e histórico de una situación atemporal para toda diégesis. Sin embargo, el segundo capítulo no presenta la diacronía descriptiva del primero, en este se sitúa el inicio de los eventos y el germen del personaje protagónico Menegildo, quien ya vive en el vientre de su madre Salomé.

Puede considerarse entonces el capítulo sexto, *Bueyes*, como verdadera pareja en el sentido estructural de una confrontación paralela con el capítulo 1, toda vez que ambas, en uso de la diacronía del tiempo resumen e histórico, definen causa y efecto para un mismo fenómeno histórico-social: el proceso extradiagético que sitúa la transformación jerárquica propietario-colono-campesino dependiente y/o aparcerero arrendatario-carretero, proceso que, para realizarse en la diégesis, utiliza el contraste de una progresión espacial interno-positivo vs externo-negativo, entiéndase *Paisaje a)* que confronta a la familia respecto al Central que conforma su propia idiosincrasia pues, en carácter interno para los Cué, el espacio se positiviza y en apertura brinda la posibilidad de poder allí desarrollar su vida sin más ambiciones que la producción de la caña:

[...] El viejo Usebio Cué había visto crecer el hongo de acero, palastro y concreto sobre las ruinas de trapiches antiguos, asistiendo año tras año, con una suerte de espanto admirativo,



a las conquistas de espacio realizadas por la fábrica. Para él la caña no encerraba el menor misterio. Apenas asomaba entre los cuajarones de tierra negra, se seguía su desarrollo sin sorpresas. [...] (Carpentier, 1997, p. 17)

Se supone entonces que éste constituirá el espacio utópico para la familia que se realiza en su uso, es decir, apropiándose, los Cué son dueños de su espacio, pues es este lo que les posibilita vivir. No obstante, un índice implícito lógico *con una suerte de espanto admirativo*, vincula al capítulo *Paisaje a)* con *Bueyes*, y piénsese en el sustantivo *espanto* en relación con la primera oración que encabeza el capítulo 6: HACÍA TIEMPO YA QUE UNA OSCURA TRAGEDIA SE CERNÍA SOBRE LOS CAMPOS QUE RODEABAN EL CENTRAL SAN LUCIO (Sic), sobre todo con el epíteto utilizado *oscura tragedia*, pasa así el narrador de este capítulo 6 a describir la perspectiva del Central respecto a la familia Cué y en este orden el carácter externo del espacio deviene negativo y clausura las posibilidades de desarrollo de los Cué, comportándose ahora como el espacio ya no utópico sino paratópico o de prueba en la lucha por la subsistencia en un medio que, habiendo sido propio, se convierte en ajeno por concepto de hostilidad.

En este mismo sentido pueden presentarse las dicotomías justicia vs injusticia, seguridad vs miedo y alto vs bajo, verificándose en el primer capítulo las magnificencias en carácter progresivo y de desarrollo industrial del San Lucio, en contrapunteo con el sexto capítulo, que taladra las desgracias acumulativas en carácter regresivo de pobreza para los Cué, ya que, después de describirse el crecimiento ascendente del Central, se presenta la tragedia en crecimiento descendente o secuencia de empeoramiento de una familia que llega a la miseria aplastada por la magnitud de los poderosos.

[...] Después de una noche de furor y maldiciones, durante la cual pidió al cielo que las madres de todos los americanos amanecieran entre cuatro velas, Usebio ensilló la yegua y fue al ingenio, resuelto a vender su finca. ¡Pero ahora

resultaba que ya sus tierras no interesaban a la Compañía Yanqui...! [...] (Carpentier, 1997, p. 28)

Por otra parte, en este espacio de extensión del Central San Lucio del capítulo 1 *Paisaje a)* se esbozan tintes diversos de la industria, o sea, armoniza a manera de ajiaco criollo la base humana del azúcar que se transforma en base cultural de una idiosincrasia cubana.

[...] Entonces comenzaba la invasión. Tropes de obreros, capataces americanos mascando tabaco. El químico francés [...]. El pesador italiano [...]. El inevitable viajante judío, enviado por una casa de maquinaria yanqui. Y luego, la nueva plaga consentida por un decreto de Tiburón dos años antes: escuadrones de haitianos harapientos [...] negros doctos en patuá [...]. Después llegaban los de Jamaica, con mandíbulas cuadradas y over-all descoloridos, sudando agrio en sus camisas de respiraderos [...]. Pronto aparecen los emigrantes gallegos [...] los horticultores asiáticos [...]. Los almacenistas chinos [...] (Carpentier, 1997, p. 19)

Obsérvese que el espacio se abre en una paratopía de lucha por la vida, de personas que vienen a Cuba esperanzados en la posibilidad de mitigar escaseces a partir de una fuente de trabajo inevitablemente ascendente, propia de las leyes lógicas de la economía que demanda fuerza para la industria azucarera, la cual se agiganta como consecuencia de conflagraciones mundiales.

El capítulo 6, *Bueyes*, conformará desde esta óptica, un aspecto contenido dentro del capítulo 1, pues de los múltiples matices culturales como sentidos añadidos esbozados en el primero, se escogen para el sexto los verdaderamente fundamentales para la demostración de una cubanía autóctona en su identidad nacional.

Para representar los sentidos añadidos que atañen a la vida política y económica dentro de la descripción espacial que delimita e iguala tanto al escenario rural como al urbano, fusionándolos en una concepción nacional del problema cubano, con un carácter macroespacial, vale detenerse en el capítulo 27 de la novela, cuyo subtítulo muestra la intencionalidad diegética del autor: *Política*.

Hasta este momento, en el desarrollo discursivo de la novela, Carpentier ha venido trabajando un narrador que, en total omnisciencia y con ausencia de marca, resuelve sus enunciados en un discurso pseudo-indirecto donde el *verbum dicendi* ha estado presente o no a partir de su incidencia en los eventos relatados. Por su parte, la focalización externa totalizadora o focalización cero muele el discurso pseudo-indirecto para mostrar hasta este punto de la diégesis, el desarrollo del camino narrativo de Menegildo, que actúa dentro su escenario rural que para él es totalmente abierto y propio, en su formación como personaje protagónico a la vez que héroe, sin privilegiarlo de ninguna forma y sólo siguiendo su cadena estructural de acciones.

El capítulo 27 se sitúa en la parte central de la novela y esto presupone, si bien no un giro caracterológico para el héroe, sí una toma de posición respecto al parámetro narrativo "saber + querer + poder"; es necesario ahora que Menegildo comprenda hacia dónde dirigir su fuerza para encontrar sus principales metas: salir adelante en la vida y disfrutar sin trabas del amor de Longina, para esto es necesaria su integración a la situación periférica que lo rodea. ¿Cuál es entonces la fórmula narrativa que se utiliza? El cambio en la estructuración de la tipología del narrador. El subsistema en su totalidad se remueve y qué técnica mejor para que Menegildo comprenda su esencia de personaje protagónico y héroe que necesita un movimiento espacial que le haga salir de su marasmo de ingenuidad campesina, que ingresar en su conciencia y, con el uso de sus propios medios expresivos, confundirlo con la voz del narrador sin cambio de niveles ni alteraciones o alternancias de registros.

El capítulo comienza presentando un narrador claro y elocuente en su omnisciencia de tradición realista, sin marcas ni alardes vanguardistas, con

un discurso pseudo-indirecto, fácil en su sencillez, con *verbum dicendi* conciso y determinante. Sin embargo, ya en mitad del segundo párrafo se inserta Menegildo en la voz del narrador para describir el escenario a través de sentidos añadidos de carácter socioculturales que permiten la interpretación del espacio que se caracteriza como propio para el tipo de relaciones económicas y sociales que manifiesta; para lograr este propósito descriptivo, el narrador cambia a un discurso directo no regido en el cual aparece el registro del personaje sin alteraciones ni rupturas en el nivel, apareciendo signos gráficos, en este caso comillas, que determinan los giros discursivos en la presentación de un registro estilístico vulgar con variantes marginal y geográfica. Esto es: " [...] Menegildo que nunca «le entraba» al ron [...] comentarse hasta la saciedad una formidable «sacada en primera» y la «cubba» del pitcher que logró «ponchar» al mejor bateador [...]"(Carpentier, 1997, p. 90).

En el sentido discursivo el narrador aprovecha todas las capacidades de este discurso directo no regido para determinar índices implícitos lógicos y socioculturales para la caracterización del espacio en el cual se inserta el héroe y que refiere sentidos añadidos que buscan la caracterización mágico religiosa del ambiente que envuelve a Menegildo Cué en su posterior incorporación a la secta ñañiga, a partir del uso de la variante que establece la comunicación entre las potencias que integran este culto africano y sus miembros, cuyo llamado dialecto apapa les hace llamar *manguá* al dinero. Se establece además una combinación discursiva que inserta, plenamente integrada a la sintaxis, una tipografía diferente –uso de negritas, mayúsculas y guiones– para describir un escenario que interactúa con sentidos añadidos de carácter político y económico y retrata la situación política del país, a través del pugilato electoral y su matrimonio con la demagogia que caracteriza a cada candidato que pretende el gobierno de la República<sup>2</sup>, pues la conversación en la que está inmerso el personaje Menegildo detalla el contexto situacional y biográfico del autor de la novela, al mismo tiempo que subraya los tintes de su héroe quien, junto a sus hermanos o ecobios ñañigos, manifiesta su esfera de valores a la vez que aprende y trata de comprender cuál es el mundo en que le toca desarrollarse y obtener sus metas como personaje.

[...] Había quien votaba por el Gallo y el Arado. Otros confiaban en Liborio y la Estrella, o el Partido de la Cotorra. La lucha se había entablado entre el Chino–de-los-cuatro–gatos, el Mayoral–que-sonaba–el–cuero, y el Tiburón –con-sombrero–de-jipi. Una peseta gigantesca, una bañadera cuya agua «salpicaba» plateado, un látigo o un par de timbales, simbolizaban gráficamente a los futuros primeros magistrados, con lenguaje de jeroglífico. [...]³ (Carpentier, 1997, p. 90).

El artista proporciona en su descripción del escenario político, datos rotundamente verídicos sobre las elecciones de finales de 1920 en Cuba⁴, valiéndose de un narrador que, en uso de un lenguaje eminentemente populachero blande nombretes, apodos y motes que la jerga callejera emplea en una caracterización legítima de cada uno de los señores que pretenden la presidencia de la República: *Zayas*⁵, *el chino de los cuatro gatos*, en representación del exiguo Partido Popular, *Menocal*⁶, *el mayoral que sonaba el cuero*, apoyando en su condición de Conservador al primero y José Miguel Gómez⁷, *el tiburón con sombrero de jipi*, por el Partido Liberal, todos ellos respectivamente simbolizados en *la peseta gigantesca* —movimiento de dinero corrupto, empréstitos y deudas—, *el látigo o los timbales* —movimiento de cuero y esclavitud— y *la bañadera que salpica plateado* —movimiento del ladrón que roba enriqueciéndose y deja robar—, todos ellos pueden lograr llevar las riendas administrativas y políticas del país, macroespacio en el cual deberá vivir el protagonista y que no logra jamás convertirse en propio a partir de la incapacidad de Menegildo Cué para comprenderlo.

Por otra parte, vale considerar que en esta manera o técnica narrativa sobresalen dos de las cinco zonas determinadas por los estudios narratológicos para la aparición de la voz del autor sobre la del narrador, y serían estas la reflexión axiológica en la valoración del escenario general y contextual de una Cuba extorsionada y absorbida económicamente por el imperio yanqui. Estas dos zonas descuellan cuando a través del discurso reflexivo, está presente la visión carpentereana unida al criterio de sus compañeros de la Protesta de los Trece y del Grupo Minorista⁸.

[...] ¡Hasta la rústica *alegría de coco* y los *caballitos de queque* retrocedían ante la invasión de los ludiones de chicle! La campaña criolla producía ya imágenes de frutas extranjeras madurando en anuncios de refrescos! El *orange-crush* se hacía instrumento del imperialismo norteamericano, como el recuerdo de Roosevelt o el avión de Lindbergh...! Solo los negros, Menegildo, Longina, Salomé y su prole conservaban celosamente un carácter y una tradición antillana. ¡El *bongó*, antídoto de Wall Street! El Espíritu Santo, venerado por los Cué no admitía salchichas yanquis dentro de sus panecillos votivos...! ¡Nada de *hots-dogs* con los santos de Mayeya! (Carpentier, 1997, p. 93).

Para llegar a la ciudad y establecerse en ella, radicándose en un escenario de manera consciente, es necesario el viaje que marca el movimiento del personaje y el traslado a un espacio nuevo y desconocido para él. El ferrocarril y la cárcel constituyen pues espacios de prueba que determinan la salida del escenario rural y la entrada en el escenario urbano no oficial.

Constituye el ferrocarril y dentro de este el tren, un espacio efímero y de transición que el personaje se ve obligado a asumir en la inconciencia de su no comprensión del delito cometido. Se describe una Terminal de ferrocarril de un ingenio azucarero con oraciones descriptivas, que señalan, como imágenes de dibujo desde los rieles hasta los vagones que esperan con gran paciencia, una salida hacia el infinito con su carga de caña, o miel de purga, o azúcar, o cualquier producto determinado dentro del contexto de esta economía monoprodutora, todo ello establecido en el texto por un epíteto luctuoso que manifiesta desamparo, soledad y miseria: *vía muerta*, para significar la verdadera tragedia que irradia para el campesino un tiempo sin esperanzas.

Carpentier insiste en la representación de oraciones descriptivas muy a la usanza vanguardista: *formidables salchichas de hierro, un vagón frigorífico con costillares en acordeón* (Carpentier, 1997, p. 97), conformando metáforas insólitas al estilo bretoniano con connotaciones no sólo surrealistas sino también futuristas, con un tono no disimulado del

barroquismo inherente a la obra del creador principiante, asediado por las maneras de un rompimiento con toda descripción exacta que pudiera ser vista y juzgada como de una objetividad realista, métodos estos asumidos por esta generación de intelectuales a la que el autor pertenece con conciencia e interés de creación novedosa. Al igual que en el capítulo primero, el autor convoca hacia un despliegue de la imaginación, tendente a la irracionalidad, con un sentido de conocimiento y una intencionalidad manifiestamente marcadas.

Sólo en dos capítulos el espacio de transición marcado por el ferrocarril, determina el comportamiento de Menegildo de un modo raro, al no comprender la magnitud del delito cometido, y se ve de pronto sacado de su medio natural sin asimilarlo totalmente. Llegan hasta él las sonoridades que desprende el rechinar de las ruedas de metal al friccionar los rieles, y en su mente ingenua que no conoce de contradicciones, no siente la posible paratopía o proximidad de prueba en que la vida lo sitúa; de tal manera puede considerarse que no asimila un espacio al que no asume como propio y se refugia, a la manera de un autismo mecánico o estupor primitivo, a escuchar y comparar con ritmos conocidos de marcada connotación rumbera, donde por supuesto asoma el musicólogo creador que es Carpentier. Luego del desinterés, le sobreviene al personaje una apetencia de conocimiento por el nuevo escenario que comenzará a vivir a partir de este momento de la historia.

Nótese el llamado *culto a la velocidad* como una de las actitudes vanguardistas carpenterianas, al verificar el uso narrativo del tiempo resumen para describir un supuesto espacio de prueba para el protagonista, véanse en este sentido la contribución al logro de la ligereza narrativa de oraciones descriptivas cortas, rápidas, abreviadas, utilizando paradójicamente, muy pocas condensaciones gramaticales basadas en modos de subordinación, antes bien, un marcado ejercicio de la yuxtaposición y la elipsis verbal, para buscar un texto intensional e intencionalmente cohesionado.

— ¡Mira, mamá! ¡Ahí llevan a un negro preso!

Otras voces repitieron como un eco, en distinto diapasón:

— Un negro preso, un negro preso.

Menegildo se mordió los labios. ¡Era cierto! ¡Negro y preso! Y sin volver la cabeza hacia el batallón de niños descalzos que se iba formando detrás de él, apretó rabiosamente el paso, fijando la mirada en el suelo. Su perfil era efigie de la testarudez. (Carpentier, 1997, p. 101).

Así finaliza el capítulo anterior al submundo espacial al que penetra el personaje en su estancia obligada en la cárcel, y puede considerarse que es solamente este momento en que Menegildo se identifica con alguna sensación de dolor o molestia ante la proximidad de la pérdida de lo máspreciado que tiene el hombre: su libertad. Comienza el primero de los tres capítulos dedicados a la cárcel y titulados *Rejas a), b) y c)*, respectivamente, con la descripción de un edificio regular que reúne todas las características de una fortaleza perteneciente al repertorio militar de la arquitectura cubana de la primera mitad del siglo XX dentro de la ciudad, y que sí representa simbólicamente, en la descripción de sus muros y paredes, lo que significa el encierro cuando constituye, a la forma de una configuración geométrica, perfectamente descrita a la manera cubista, con superpuestos rectangulares que opacan la visión de redondez, lo que puede significar libertad a partir de una asociación metafórica de filiación muy vanguardista.

Al llegar el personaje a la cárcel se supone que este sea su espacio paratópico donde tiene que cumplir la prueba calificante más radical para su transformación narratológica y de hecho así será, pero su comportamiento se revierte en una inconsciencia primitiva de su formación y manera de crianza ingenuas, con patrones de estímulo y respuesta completamente simples, su asombro ante la significación del delito y de su propia persona, lo sitúan en el plano de la ridiculez y caricatura de la ingenuidad. Sin embargo, la marginalidad de este escenario en el que penetra Menegildo, le va convirtiendo el espacio y lo mueve en las isotopías ajeno – propio, para



comenzar un proceso de alfabetización y aprendizaje de la vida que ahora va mostrando también un carácter isotópico, al proponerle la dicotomía alto vs bajo, pues a partir de aquí comenzará a descender socialmente en el mismo sentido que asciende en su conocimiento de la vida, al mismo estilo de su primo Antonio, que sigue siendo para él, ejemplo a imitar en todos los órdenes, más ahora que se erigirá en el papel actancial de ayudante, pues estará implicado en el negocio que se relaciona con su salida de la cárcel a través de la intervención del Concejal Uñita, ecobio que penetró los desafíos de la desmoralizada política seudorrepublicana de los años 20.

El capítulo *Rejas b)* es el que más detalla en sus sentidos añadidos, el mundo corrupto, bajo y marginal de la prisión, con una descripción estratificada de las diferentes "clases" socio-morales de presidiarios, es importante aquí prestar atención a la caracterización de los presos políticos, quienes son juzgados sin causas ni condenas, lo que manifiesta la propia opinión del autor, pues no hay que olvidar que es el propio Carpentier quien se cuenta, en una nota autobiográfica, dentro de este grupo. Vale señalar la alusión al célebre escrutinio cervantesco, también posteriormente retomado en *El recurso del método* por el novelista.

Es importante establecer que el espacio cárcel se inserta en el macroespacio que constituye para la novela toda, el entorno político cubano de las primeras décadas del siglo XX, y en este capítulo se hace una abierta referencia al gobierno de José Miguel Gómez, quien aparece por segunda ocasión representado en la metonimia de signo *Tiburón* que, según versó el cubaneo callejero, *se baña y salpica*.

Muy significativo resulta el hecho de que se describan en este escenario las secuencias que norman la vida popular a la manera de una cámara cinematográfica, anotándose esta como otra de las características vanguardistas carpenterianas, observando una vez más el criterio de Enrique Sosa y que en opinión de Marinello muestra la incompetencia de la ópera prima del creador, porque no se visualiza la verdadera esencia del marco situacional de la novela a través de la imbricación en ella del personaje protagónico.

Si bien es cierto que el criterio de superficialidad, señalado en un incontable número de veces, tanto por voz de la crítica como del propio autor, se impone en el momento de la descripción de todos los grandísimos problemas sociales y morales que asolaban al país, y que estos capítulos dedicados a la cárcel, como espacio de prueba para el personaje, son decisivos para la comprensión de los índices lógicos dados en sentidos añadidos como caracterizadores del protagonista; aún así, deben señalarse algunos aspectos que no pasan por alto a los ojos del autor, están ellos referidos en primera instancia a la marginalidad del ambiente que presupone el dominio total de los juegos de la fortuna como la charada y la ruleta, y del gran negocio citadino que radica en la prostitución y la toma de papeles sociales principales para las celebridades del proxenetismo, ambos elementos ejercen una fuerte atracción como elementos caracterizadores del espacio urbano siempre de carácter no oficial. El espacio cárcel se conceptualiza entonces como espacio de transición que lleva al personaje a situarse caracterológicamente justo en el centro de la isotopía desconocimiento vs conocimiento, visto así, la cárcel es el espacio que prepara a Menegildo para su salida al espacio de la ciudad y es este capítulo específico, *Rejas b*) el escenario más relevante para la asunción de una nueva vida que significa un cambio radical respecto al primitivismo psicológico que el espacio rural determinó en el personaje.

CUANDO, AQUEL SÁBADO, EL NEGRO ANTONIO VINO A LA prisión para ver a Menegildo [...] quedó maravillado de la transformación que se había operado en el carácter del primo. Unas pocas semanas de obligada promiscuidad con hombres de otras costumbres y otros hábitos, habían raspado la costra de barro original que acorazaba al campesino contra una serie de tentaciones [...] Con los dineros ganados en la charada acababa de comprarse una resplandeciente camisa de cuadros azules y anaranjados [...] (Carpentier, 1997, p. 111)

Es de esta forma en que se plantea la transformación para el personaje cuya descripción física aparece determinada por una vestimenta caracterizadora del submundo social al que ahora se incorpora Menegildo,

que tiene por demás una fuerte connotación filosófica; a saber: [...] — ¡Cuando sagga, te va a tenel que metel a ñañigo! ¡Naiden podrá salarte má! — Ya ta pensao [...] ¡Con lo Abonecue no hay quien puea! ¡Etá uno protegío pa toa la vía! [...] (Carpentier, 1997, p. 111)

Se plantea ya desde la cárcel la visión del ñañiguismo como secta y religión protectoras que, determinadas sobre la base de una mitología de fuerte carácter viril, establece códigos de ética moral para sus ecobios y que bien puede ser, para la condición social de estos negros desplazados socialmente, que no tienen ni siquiera conciencia de que pertenecen a una clase marginada, un refugio filosófico de su pertenencia humana. Es el culto guineano lo que sustenta la evolución narratológica espacial del héroe y protagonista Menegildo, pues la fantástica belleza de la secta ñañiga —unida, salvadora, amiga— anima la trayectoria espacial en el escenario urbano del personaje en su parámetro protagónico “saber + querer + poder”.

La diégesis concierta en este escenario urbano, una serie de pruebas para el personaje: a) Búsqueda de la verdad en el ñañiguismo, b) Apetencia de sexo, c) Reafirmación humana y d) Muerte; que se encuentran diluidas en toda la novela, pues en capítulos iniciales pertenecientes al escenario rural, se presentan personajes relacionados con el trabajador del azúcar, y es dentro de este tipo de obrero de central que el héroe escoge a su dama y a su antagonista; había aparecido con el amor entonces una caracterización de sentidos añadidos de tipo especial: el bracero antillano, grupo compuesto por hombres de Haití y Jamaica que dentro de la novela son descritos en un tono totalmente despectivo, remarcado por los índices *harapientos, sudando agrio y morralla* (Carpentier, 1997, p. 111), indistintamente, en calificativos motivados por el ínfimo costo de su fuerza de trabajo, que desplaza de manera lógica la mano de obra cubana, provocando así ser mal mirados por todos los demás trabajadores. Este elemento debe tomarse en cuenta porque al presentarse el espacio en los primeros capítulos, es necesario describir a estos braceros antillanos y el repudio que provocan para luego traer su aparición actancial en la diégesis,

dentro del espacio paratópico del protagonista Menegildo, entre cuyas pruebas se distinguirá vencer al personaje Napoleón (bracero antillano) como oponente principal del conflicto que sitúa a Longina como dama y atributo amoroso del héroe.

La última prueba, la muerte, que es causada al personaje por envío de los propios braceros que pertenecen a otra potencia ñáñiga, es la más dura de todas ellas, porque constituye confrontación principal, glorificante y calificante y se condensa con las anteriores en la asimilación del momento vital que le corresponde al personaje, en cuanto a una marca que deviene del propio período histórico en que se desarrolla su existencia.

Por otra parte la política amañada a la cual se prestó atención en la descripción del espacio rural y que, como se ha dejado establecido en esta tesis, constituye el marco macroespacial de la novela primera de Carpentier, determina la salida de Menegildo del espacio cárcel.

—Ni te ocupe [...] ¡Ya tá arregláo! ¡E Consejal Uñita, que e ñáñigo, me dijo que cuando meno te lo epere vas a vel e sielo redondo! [...]

\_ ¡La influenza! ¡Na má que la influenza! ¡Con el eppiritismo, la política y e ñáñiguismo, va uno pa'riba como volador de a peso!  
(Carpentier, 1997, p. 112)

La intervención de un concejal ñáñigo, ya previsto como ayudante, y la compañía amorosa de su dama, dan por terminada la formación del protagónico para su integración a un nuevo espacio: la ciudad.

La ciudad cubana se interpreta en una suerte de creación ficticia de un espacio mítico que jamás establece el escenario real de que se trata, pues el narrador no menciona en ningún momento una ciudad nominada, aunque sí manifiesta literalmente nombres de locaciones como es el caso de la estatua del poeta Plácido, que sugiere a la parte central del pueblo cabecera de la provincia de Matanzas, lo que resulta totalmente lógico, si se tienen en cuenta índices lingüísticos del uso de variantes geográficas y raciales relacionadas como sentidos añadidos y determinadas en la mayor parte de

los asentamientos esclavos en Cuba, tomando en cuenta la ascendencia mandinga de los Cué y sus realizaciones articulatorias en el habla, donde se destaca el uso de subsaharanismos como *musenga*, *bongó*, *quiquiribú*, *embó* y los múltiples *orishas*, todo ello muy bien diferenciado de los haitianismos como *una poquita de ssá y ca t'apprenda*.

En el caso de la obra que ocupa, la descripción que se presenta una vez terminados los capítulos que caracterizan el espacio de prueba de la cárcel, tiene acentuados matices vanguardistas —*madrenácar*, *madrecoral*, *madreámbar*, *madreazul*—, que refieren sentidos añadidos que sugieren la propia libertad que el protagonista se estrena en disfrutar, todo ello manifestando un espacio que, a través de los seres marinos que menciona y que actúan como índices implícitos —*cangrejo*, *manatí*, *tiburón*—, remiten a un pensamiento de misterio e incertidumbre para la historia del personaje, que van cerrando su propia perspectiva espacial, o, visto de otro modo, consolida sentidos añadidos emocionales que vislumbran el final del desarrollo narrativo del personaje protagónico. De esta manera, la ciudad le sirve de apoyo para universalizar, magistralmente, el manejo de los contextos y vislumbrar a través de la expresión artística, en este caso de la literatura, la imagen de los modos de ser y actuar de sus diversos habitantes, de reflejar ese mundo real maravilloso de la ciudad cubana, siempre transitada de extremos, de situaciones límites entre mito y realidad, destino decidido por su perenne mestizaje, condición esencial de su cultura y del ambiente físico, componente esencial en la conformación del imaginario cotidiano que acoge la vida de sus hijos y que se observa plenamente en el solar en el que escoge su vivienda Menegildo junto a la mujer amada.

El gran narrador cubano juzga su obra de inicio como una novela malograda sin atender a su contexto epocal y al tipo de narrativa que era necesario construir, pues toda obra formativa contiene dentro de sí las fallas propias del aprendiz que pueden conducirlo al desarrollo ulterior de sus potencialidades como novelista, salta a la vista que su intención en el momento de creación, es reflejar una ideología antiimperialista que se asiente en las tradiciones religiosas afrocubanas, en la santería y el

ñañiguismo como una especie de barrera o foco de resistencia; de esta forma el rechazo al colonialismo cultural como hilo conductor de la novela, lo real maravilloso como óptica, el barroco como estilo y la épica como esencia de lo narrativo en nuestra América, están ya fraguándose en esta ópera prima de Alejo Carpentier.

Por su parte, el personaje protagónico de la novela, negro y ñañigo, Menegildo trata de encontrar en el mundo de la ciudad una especie de realización existencial determinada en sentidos añadidos de un escenario emocional que lo dota de capacidades consustanciales al cumplimiento de su parámetro narrativo “saber + querer + poder”, pues descubre un mundo marginal al cual se adecua desde la perspectiva de su ignorancia y no pertenencia social o desarraigo, el personaje no se siente llamado a un espacio con el cual se identifique, es decir, cualquier espacio en la ciudad, le resulta ajeno y demasiado abierto para sus pocas expectativas sociales, y así lo manifiesta:

[...] Cuando la luna asomó sobre los tejados del solar, dos cuerpos se apretaban aún, tras una puerta celeste entre un jarro de café frío y una estampa de San Lázaro.

- ¿Veldá que no vamos a volver al caserío, sssielo?
- ¡Aquí e donde se gosa! (Carpentier, 1997, p. 120).

Vale señalar en este instante el motivo de la puerta azul que se abre y cierra en toda la novelística carpenterena como una sugerencia espacial que deslinda límites de recurrencia para sus personajes. Aparece inicialmente en el poema *Marisabel*, de 1929, y continuará para toda la novelística posterior, manifestándose aquí, en esta obra objeto de estudio, por primera vez en sus textos narrativos de ficción; este hecho en sí mismo conceptualiza un tratamiento morfológico al espacio si se observa como un tipo especial de mito a partir de una visión mágica del escenario como concepción estética; en este caso Menegildo y Longina consuman una vez más su relación amorosa, esta vez protegidos por esta especie de barrera infranqueable al peligro que los asechó en el espacio rural donde se conocieron y que se comportó para ellos como espacio de prueba o

paratópico que los expulsó y los catapultó a este espacio ciudad, donde la puerta celeste se abre para darle vida a un nuevo mundo de relaciones sociales que no conocían hasta ahora y que colma sus aspiraciones personales, sin el negro Salomón que aseche como un oponente material, ni Salomé y sus hijos que, a fuerza de regaños, vislumbra el peligro de haberse llevado la mujer de otro que es ñañigo también, pero de otra potencia, lo que puede observarse como un atisbo de un futuro trágico o una premonición profética de la desgracia.

Es de tener en cuenta el hecho de que esta puerta se sitúa en este momento de la diégesis en que el personaje está insertado dentro de un espacio tópico en el cual manifiesta la transformación recibida en la cárcel, que actúa para él como espacio de prueba, es la ciudad también un espacio utópico donde se cumplen los deseos y añoranzas de la libertad que Menegildo determina para sí y que nada tiene que ver con una realización social de la clase explotada y desposeída a la que pertenece y de lo cual no tiene ni remotamente sentido.

Se trata pues de que el personaje considera que la mayor parte de sus dificultades han pasado ya, pues la vida le sonríe en el amor de su dama y ya cree cumplido su camino narrativo hacia el logro de la felicidad, que aparece matizada por su entrada oficial al mundo del misterio y la verdad que está constituido para él por la oficialización de su condición de ñañigo: [...] — Y no ov'vide que e rompimiento e pal sábado. Vete reuniendo los cuatro peso, y cómprate un gallo bien negro. Que no sea muy grande. ¡Ñangaíto y yo te presentamo! [...] (Carpentier, 1997, p. 120)

Es decir, Menegildo ha entrado en la realización de su espacio soñado o deseado como bien para sí mismo y para la familia que piensa constituir, todo esto sin tener en cuenta los posibles peligros que para él suponen sus propias pruebas calificantes pues debe enfrentar riesgos que deberá pagar, a saber:

- La violación del código de ética oculto del ñañiguismo lo que consiste en la posesión y/o usurpación de una mujer que pertenece a un ecobio de otra potencia que no es la suya y cuyo

pago o venganza del daño recibido sólo se soluciona con sangre y muerte del dañador. Menegildo protagónico no ha llegado nunca a saber hasta dónde puede repercutir este hecho que está anunciado en la diégesis desde que el narrador realiza la caracterización de los llamados braceros antillanos, a este grupo pertenece Napoleón, el antiguo y degenerado marido de Longina quien la había comprado a “[...] su primer marío... por veinte pesos [...]” (Carpentier, 1997, p. 76) y que se convierte en oponente actancial del protagonista, generador de una especie de límite espacial que Menegildo tendrá que sobrepasar.

- La inocencia e ingenuidad de un personaje sin sentido ni arraigo de pertenencia social, para quien el espacio cárcel, que debió haber constituido espacio principal de prueba, no significó mucho. La concepción psicológica de Menegildo da muestras de una incapacidad total para conceptualizarse a sí mismo como ente social, que escucha hablar de elecciones y de política y no se siente jamás implicado, ni siquiera con la simple visión de la pertenencia, un protagónico para quien sus aspiraciones no rebasan ninguna expectativa de mejoramiento social y sí muy individualizado en su ingenuidad e irresponsabilidad social, a quien no le importa su ascendencia de defensa de un terruño expropiado.

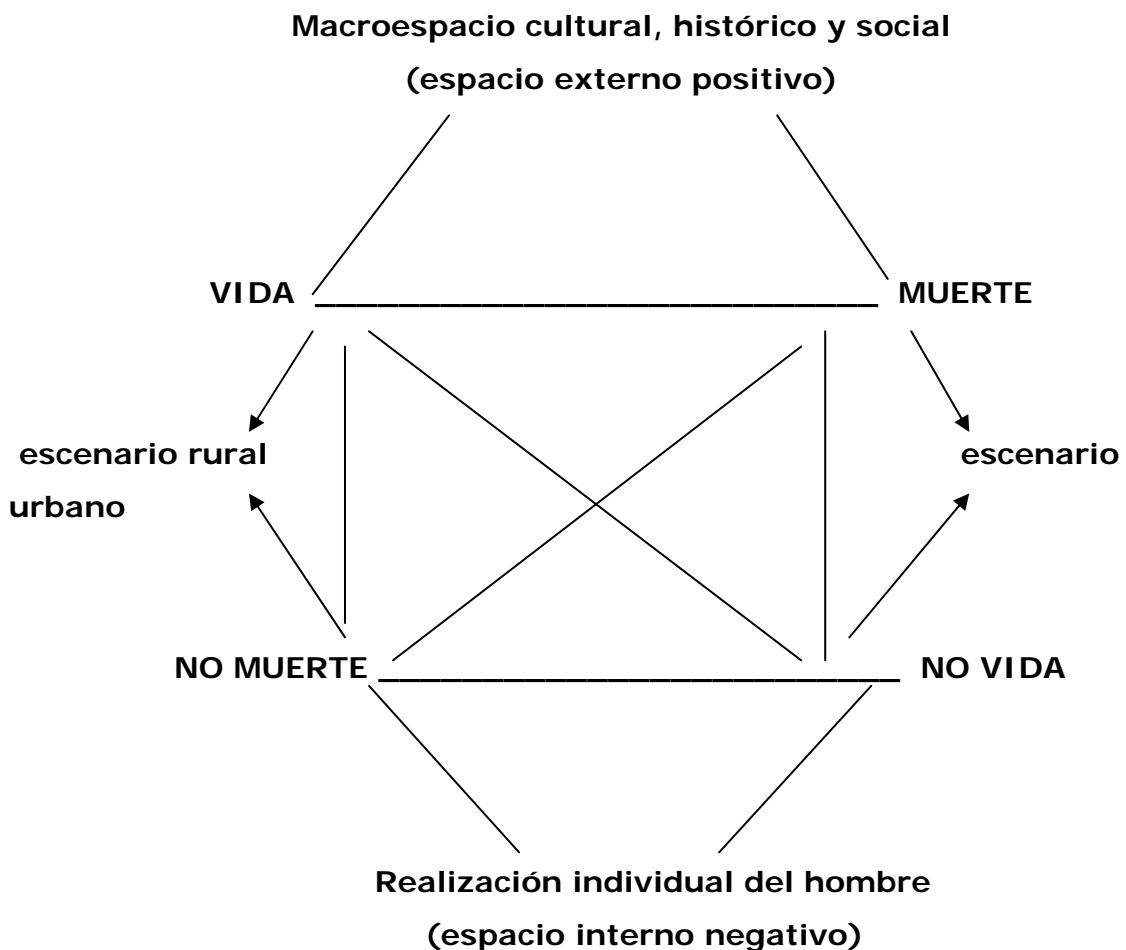
- La no pertenencia al espacio ciudad en el cual ha intentado insertarse y que se va mostrando como oponente al no contar el personaje con recursos psicológicos para poder sobrevivir en él. Menegildo no conoce los medios para ingresar y ser asumido por el escenario urbano como parte de un todo, considera que el escenario urbano puede ser su espacio porque es su anhelo y su utopía, pero este escenario constantemente lo rechaza y es aquí donde encuentra la muerte dada la fuerza que tienen en este espacio las claves, enigmas y secretismo del ñañiguismo.

De esta manera, la ciudad se resuelve para él como escenario sin salida donde no logra consolidar sus metas y obtiene un final trágico en pago a la violación de un código; es, por tanto un espacio que se convierte en ajeno y al cual nunca logra insertarse, un espacio que lo repele constantemente



en su no comprensión ni automatización psicológica de sus esquemas de convivencia. Muerto Menegildo Cué, Longina, la mujer amada, con un hijo en las entrañas como continuador del eco de los Cué, vuelve al escenario rural inicial a incorporarse al espacio rechazado por su marido, a insertar a un nuevo miembro de la familia a un espacio de paz que siempre fue propio para su estirpe antillana.

El escenario urbano no oficial ha catapultado de nuevo a Menegildo, a quien no aceptó porque no supo insertarse en él, por lo cual la estructura espacial de la novela se convierte en una serie de dicotomías establecidas jerárquicamente y que se consolidan en las isotopías campo vs ciudad, que se conjugan en vida vs muerte, a partir de la integración del personaje protagónico, en la no realización individual del hombre, en un espacio interno negativo en oposición al macroespacio cultural, histórico y social externo positivo, que se consolida en la novela inicial de Alejo Carpentier, razones todas ellas que pueden resumirse de modo conclusivo en forma de cuadrado semiótico, a saber:



Queda así tratado el espacio en una estructura que observa dos marcos situacionales o escenarios muy bien definidos y que consolidan la historia del personaje protagónico; esto es, un primer escenario que se determina como escenario rural de formación caracterológica para el personaje; y un escenario urbano marcado por un espacio inicial de prueba en el espacio de la cárcel y la transformación posterior del personaje en un espacio ciudad que tipifica la vida de un solar multifamiliar.

Se determina que el personaje protagónico no llega a alcanzar su espacio de realización pues todos aquellos escenarios por los cuales atraviesa su historia lo repelen convirtiéndose en ajeno porque no logra nunca insertarse a ninguno de ellos, lo que provoca su derrota y trágico final.

Se demuestra entonces que la novela, aún comportándose como obra de formación, establece criterios sociales, culturales e históricos que determinan su valor y que, integrados en los sentidos añadidos de su espacio presentado, la sitúan en su tiempo de creación como máxima expositora de una realidad que no escapa a la mirada y a la intencionalidad de su creador; ello, que se consolida en el análisis semiótico del espacio, en esta, su novela prima, puede observarse como aporte científico al conocimiento de la obra narrativa de ficción de Alejo Carpentier.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ Álvarez, Luis y Margarita Mateo Palmer: *El caribe en su discurso literario*. Ed. Oriente. Santiago de Cuba. 2005.
- BIANCHI Ross, Ciro: *"Carpentier en cuatro tiempos"*, en Virgilio López Lemus, comp: *Entrevistas Alejo Carpentier*. Ciudad de La Habana: Ed. Letras Cubanas. 1985.
- CAIRO Ballester, Ana: *La revolución del 30 en la narrativa y el testimonio cubanos*. Ed. Letras Cubanas. La Habana, Cuba. 1993.
- CARPENTIER, Alejo. *¡Écue-Yamba-Ó!*. Ciudad de La Habana: Ed. Letras Cubanas. 1997.
- GARCÍA-CARRANZA, Araceli: *Biobibliografía de Alejo Carpentier*. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1984.
- HENRÍQUEZ Ureña, Pedro: *Historia de la cultura en la América Hispánica*. Buenos Aires, 1961.
- LÓPEZ LEMUS, Virgilio (compilador): *Entrevistas Alejo Carpentier*. Ciudad de La Habana: Ed. Letras Cubanas. 1985.
- MARCHESE, Ángelo: *"Las estructuras espaciales del relato"*, en Renato Prada Oropeza, compilador: *La Narratología hoy*. Ciudad de La Habana: Ed. Pueblo y Educación. 1999.
- NAVARRO, Desiderio: *Textos y contextos*. Tomo II. Ciudad de La Habana Ed. Arte y Literatura. 1998.
- SLAWINSKI, Janusz: *"El espacio en la Literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias"*, en: Desiderio Navarro, compilador: *Textos y contextos*. Tomo II. Ciudad de La Habana Ed. Arte y Literatura. 1998.

SOSA Rodríguez, Enrique: *Presencia y razón del ñañiguismo en “¡Écue – Yamba – Ó!”*, en Anuario Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier. Revista Imán. Año II 1984-1985. La Habana. Ed. Letras Cubanas. La Habana. 1985.

VARGAS Llosa, Mario: *El narrador, el espacio*, en Eduardo Heras León, compilador: *Los desafíos de la ficción (técnicas narrativas)*. Casa editora Abril, Centro de formación literaria Onelio Jorge Cardoso, Ciudad de La Habana, 2002.

### **Notas al texto:**

<sup>1</sup> La secta ñañiga es de origen africano y se introduce en Cuba por los negros esclavos traídos desde ese continente por los españoles en época de la colonia (desde el descubrimiento hasta 1898). Perteneciente o relativa a la sociedad religiosa Abakuá está integrada sólo por hombres.

<sup>2</sup> La República, en Cuba, se reconoce como un período histórico; es la forma de gobierno que, como República Neocolonial, se constituye el 20 de mayo de 1902.

<sup>3</sup> El Gallo, el Arado, Liborio, la Estrella, el Partido de la Cotorra, eran apodos del pueblo destinados a nominar los candidatos y los partidos que se postulaban para las elecciones. Se utilizaron como fuentes de nominación símbolos, emblemas y consignas que representaban dichas fuerzas en pugna por el poder.

<sup>4</sup> En las elecciones de finales de 1920 en Cuba, se presentan como candidatos Alfredo Zayas por el Partido Popular, Mario García Menocal por el Partido Conservador y José Miguel Gómez por el Partido Liberal. Fueron comicios muy tensos debido a un gran nivel de rivalidad que convirtió la puja en una verdadera lucha de facciones.

<sup>5</sup> Alfredo Zayas fue General de las Guerras de Independencia y resulta electo presidente de la República en 1920. Representa al Partido Popular y su gobierno tuvo un carácter entreguista y fraudulento.

<sup>6</sup> Mario García Menocal fue Presidente de la República de 1913 a 1920. Se le conoce como el Mayoral por su cercanía con el negocio del azúcar y su industria. Intenta reelegirse en 1920 y compite con Zayas y con José Miguel Gómez.

<sup>7</sup> José Miguel Gómez fue Presidente de la República desde 1909 hasta 1913 y aspira a la presidencia de nuevo en 1920 en representación del Partido Conservador. Se conoce como *Tiburón que se baña y salpica*, y fue protagonista de varias sublevaciones y pequeñas guerras, como por ejemplo "La guerrita de La Chambelona", en 1917.

<sup>8</sup> La Protesta de los Trece pasa a la historia como un suceso relevante, se denuncia en ella la venta fraudulenta del Convento de Santa Clara que fue valorado en un precio injusto. Es un negocio sucio del gobierno de Zayas y fue denunciado por un grupo de jóvenes que, encabezados Rubén Martínez Villena, en un acto de homenaje a una poetisa latinoamericana, al cual asistía el Ministro de Haciendas cubano de la época. Estos jóvenes pedían la honradez en el gobierno y eran líderes políticos e intelectuales. Constituyeron el Grupo Minorista y su manifiesto para abogar por la honestidad en defensa de las clases más populares.