



## *Tra avanguardie e mitologie: l'uragano in ¡Écue-Yamba-Ó! di Alejo Carpentier*

di Antonella Cancellier

Santa Barbara de un lado,  
del otro lado Changó.

(Nicolás Guillén, *Canción de Bongó*)

El ciclón es un ojo con alas.

(José Lezama Lima, *Consejos del ciclón*)

Il mito di Urakán, il grande dio delle Antille, rivela una certa persistenza nella letteratura cubana ed emerge nelle opere di Alejo Carpentier<sup>1</sup> fin dal suo primo scritto (1917) che fu un breve testo sull'importanza del ciclone nei Caraibi. È lo stesso Carpentier a darne conto in un'intervista:

Vivía yo en el campo, donde pasé mi infancia y parte de mi adolescencia. Una noche en que soplaban los recios vientos anunciadores de un ciclón que amenazaba la provincia de La Habana, escribí una pequeña prosa sobre la importancia del ciclón (del huracán, palabra americana) en la vida del Caribe... Acaso ese intento primerizo me haya marcado en cierto modo, ya que el tema del ciclón reaparece a menudo en mis novelas [...]. (Carpentier 1985: 254)

---

<sup>1</sup> Viene trattato l'argomento anche in Mateo (2010) e Mateo Palmer (2011).



Il motivo, pertanto, nei suoi aspetti etici ed estetici, ricorrerà spesso nella sua produzione presentando le connotazioni simboliche e contraddittorie delle Apocalissi.

A un ciclone, infatti, sono dedicati in *¡Écue-Yamba-O!* quattro capitoli (8, 9, 10, 11) che chiudono la prima parte del libro rivolta alla *Infancia* di Menegildo. Costituenti una unità con diversi ritmi, sono intitolati rispettivamente: "Temporal (a)", "Temporal (b)", "Temporal (c)", "Temporal (d)" e presentano l'inquietudine che precede il suo passaggio, il furore della tempesta, le conseguenze distruttive, l'incontro del padre di Menegildo, Usebio Cué, con i riti *vodú* dove riconosce Paula Macho, mentre sfoggia una corona di fiori di carta, "la bruja, la dañosa, oficiando con los haitianos de la colonia" (Carpentier 1983: 62).

Già dal capitolo "Temporal (a)", il ciclone acquisisce forti risonanze mitologiche, a cominciare dalla stessa figura della tempestosa Paula Macho, la "*trastorná*", ostracizzata dalla comunità per le sue pratiche negromantiche, le cui apparizioni continueranno a svolgere nella trama una funzione disforica assimilandosi a quella dell'uragano. Messaggera dell'approssimarsi della meteora, l'avviso minaccioso e concitato (" - ¡E' ciclón! Que ya viene..." [...] " - ¡E' ciclón! Que ya viene..."), in la "mala boca de Paula", "adquiría relieves de cataclismo" (Carpentier 1983: 52-53). È evidente da subito il suo destino strettamente vincolato ad Oyá, chiamata anche Yansa, la divinità accompagnatrice dei morti, che vive alle porte dei cimiteri e che governa il vento e i cambiamenti naturali più forti e impetuosi: tornadi, terremoti, inondazioni, cicloni.

Nello stesso capitolo (Carpentier 1983: 51-54), la rappresentazione della natura in attesa dello scoppio del temporale e del conseguente formarsi dell'uragano – per cui vengono richieste quattro condizioni fondamentali: umidità, calore, circolazione di venti, bassa pressione – accumula immagini visive<sup>2</sup>, olfattive<sup>3</sup>, termiche<sup>4</sup> (estendibili anche a piante e a animali<sup>5</sup>), e quelle uditive<sup>6</sup> fino a una finale estrema annotazione di assoluta assenza di rumore che contribuisce a creare un senso di sospensione, di tragedia greca, di attesa di qualcosa che deve accadere: "aquel mediodía en que un silencio vasto, cargado de amenazas, comenzó a pesar sobre los campos" e "Una calma exagerada ponía pedal de angustia en el ambiente" (Carpentier 1983: 52 e 54).

---

<sup>2</sup> "un cielo plumizo, muy denso, muy bajo", "La cumbre de un *pan* lejano [...] barrida constantemente por las nubes", "Violentas ráfagas de lluvia se habían sucedido sin tregua, en un ritmo cada vez más acelerado ", "Los ríos, ya crecidos, acarreaban postes y pencas cubiertos de lodo" (Carpentier 1983: 52).

<sup>3</sup> "El tronco de las palmas estaba surcado por cintas de humedad desde la copa a la raíz. Olía a escaramujos y a maderas podridas (Carpentier 1983: 52).

<sup>4</sup> "El calor lastimaba los nervios" (Carpentier 1983: 52).

<sup>5</sup> "Una temperatura sofocante petrificaba los árboles, haciendo jadear los perros, que se ocultaban bajo los muebles con la cola gacha" (Carpentier 1983: 54).

<sup>6</sup> "Tras del horizonte rodaban piedras de trueno" (Carpentier 1983: 52).



Alla verticalità dell'immagine in cui Usebio, il capo famiglia, "había trabajado todo el día en cavar una fosa al pie de la ceiba, para resguardar en ella a Menegildo, Barbarita, Tití, Andresito, Ambarina y Rupelto, si el vendaval se llevaba las pencas del techo" (Carpentier 1983: 54) e dell'immagine centripeta, intima, della casa-rifugio dove "Terminada la cena, la familia se encerró [...]. Usebio claveteó las ventanas, volvió a asegurar las vigas y atravesó tres enormes trancas detrás de cada puerta" (Carpentier 1983: 54), fanno contrappunto quelle orizzontali – dinamiche e centrifughe – di un immaginario collettivo che ricorda "casos de cristianos arrastrados por el viento" (Carpentier 1983: 54) ma anche storie più rocambolesche e iperboliche come:

el cuento del gallego que había pasado sobre el pueblo como un volador de a peso! ¡Y aquel negro del tiempo antiguo quiere corrió tres cuabras agarrado de un cañón y que, al caer, soltaba chispas por el pellejo! ¡Y el ternero que apareció dentro de la pila de agua bendita de una iglesia! (Carpentier 1983: 54)

La descrizione dell'uragano nel capitolo nove – "Temporal (b)" – che, al dire di Carpentier<sup>7</sup>, preannuncia quello che si dovrà vedere in *El siglo de las luces* (1962) ma che, a mio parere, è di maggior impatto estetico, è, per intero, graficamente isolata tra parentesi. Il capitolo prende il ritmo di una estetica futurista: luci, colori, rumori, velocità, violenza. Quasi due pagine e mezza (Carpentier 1983: 55-57) di un affresco avanguardista (con il suo lessico e i suoi stilemi) dove si muovono figure geometriche rotatorie, suoni e rumori devastanti, lettere che appaiono, volano, cadono e compongono altre parole, in una grafica guerresca e dinamica, veloce e aggressiva.

La catastrofe si scatena nel mare là dove "La fricción de vientos contrarios se produjo sobre un gran viñedo de sargazos" e "donde pececillos de cristal, tirados por un elástico, saltaban de ola en ola" (Carpentier 1983: 55). Il quadro narrativo si riempie di pesci che nel contesto apocalittico rimandano a scenari veterotestamentari. Mentre nella mitologia biblica, com'è notoriamente riportato dal *Lessico di iconografia cristiana* di Gerd Heinz-Mohr, l'animale è subordinato all'uomo che gli ha dato un nome e per cui è legittimata la sua pretesa a esserne superiore e a dominarlo, nell'apocalisse di *¡Écue-Yamba-Ó!*, analogamente a quello nel Vecchio Testamento, il rapporto si inverte. Gli animali rappresentano, come archetipo, la profondità dell'inconscio e dell'istinto; così i pesci descritti da Carpentier (gli ippocampi, i pesci sega e i pesci spada, gli squali e i palombi) in una tensione vitale straordinaria sfidano, pienamente consci del pericolo, le potenze cosmiche:

Los peces se desbandaron hacia las frondas submarinas [...]. Los hipocampos galoparon verticalmente, levantando nubes de burbujas con sus casquillos de escamas. El serrucho y la espada forzaron la barrera de las bajas presiones. Vientres blancos de tintorerías y cazones, revueltos en las oquedades de las rocas.

---

<sup>7</sup> *Prólogo* (Carpentier 1983: 28).



Una estela de esperma señaló la ruta del éxodo. Cilindros palpitantes, discos de luz, elipses con cola, emigraban en la noche de la tormenta [...]. Fuga de áncoras y aletas, de hélices y fosforescencias, ante la repentina demencia de la Rosa de los Vientos. (Carpentier 1983: 55)

Carpentier capta le energie mutanti delle forme (i cilindri palpitanti, i dischi di luce, le ellissi con coda e le fughe di fosforescenze), le gradazioni cromatiche e luminose, “Del zafiro al gris, del gris al plomo, del plomo a la sombra opaca” (Carpentier 1983: 55). Rendendo un particolare omaggio all’azione geometrica,<sup>8</sup> intensifica per accumulazione il lessico corrispondente, graficamente separato, nei primi esempi, da segni interpuntivi forti (“Punto. Anillo. Lente. Disco. Circo. Cráter. Órbita.”), avviando la rappresentazione di un uragano e, via via, il suo sviluppo circolare insieme alla funzione convulsiva e lugubre del fenomeno, grazie anche all’intenso uso di tratti della ripetizione (enumerazione di sinonimi, ripetizioni lessicali e fonetiche), onomatopee e fonosimbolismi:

*Espiral* de aire en rotación infinita. [...] Colear de la *gran serpiente de plumas* arrastrando trombas de algas y ámbares [...]. *Viraje* constante que prepara el próximo latigazo. *Círculo* en progresión vertiginosa. *Ronda* asoladora, *ronda* de arietes, *ronda* de bólidos transparentes bajo el llanto de las estrellas enlutadas. [...] *Ronda. Ronda* que ulula, derriba e inunda. (Carpentier 1983: 55)

L’emblemismo dinamico e giratorio del vento coinvolge figure di rotazione, ideogrammi elicoidei che si riflettono in fogge sinuose e spiraloidei della mitologia e altre forme antropomorfe come quella della “danza del agua y del aire en la oscuridad incendiada por los relámpagos” (Carpentier 1983: 55).<sup>9</sup>

In quell’oscurità incendiata dai lampi, mentre un “vasto terror antiguo descendía sobre el océano con un bramido inmenso” (Carpentier 1983: 55), una immagine impattante riassume la dimensione mitologica attribuita all’uragano dalla *santería* afrocubana attraverso una allusione a Changó, *orisha* guerriero sincretizzato con Santa Barbara con cui si fonde, signore del fuoco e del fulmine: “Santa Bárbara y sus diez mil caballos con cascos de bronce galopan sobre un rosario de islas desamparadas” (Carpentier 1983: 56).

Esplícite citazioni bibliche costruiscono il testo di “Temporal (b)”: dalla prostituta (una prostituta polacca dimenticata in una barca-prigione) agli angeli (tre angeli feriti che fanno da scorta a “Un carro de pompas fúnebres [...] sin rumbo”) fino alla pioggia di rane, una delle dieci piaghe d’Egitto nel libro dell’Esodo, che in ¡Écue-Yamba-Ó!,

<sup>8</sup> Sul tema della geometria in ¡Écue-Yamba-Ó! come manifestazione ontologica e gnoseologica, si veda Cancellier (2011).

<sup>9</sup> Fondamentale è il dialogo continuo che si stabilisce tra Fernando Ortiz e Alejo Carpentier dove antropologia, etnografia ed estetica si sostengono mutuamente. Cfr. il monumentale lavoro di Ortiz (2005).



risucchiate attraverso una colonna d'acqua da una bocca mostruosa, "Caerán, tres días más tarde, en le corazón del Gulf Stram" (Carpentier 1983: 56-57).

Si stabilisce uno iato tra la natura e l'uomo. Alla volontà forte di una natura umanizzata e consapevole ("El mar avanza por las calles de las ciudades", "las ceibas y los júcaros resisten a pie firme", "Rotas sus amarras, los buques comienzan a reñir en el puerto a golpes de espolón y de quilla", "Mil toneles huyen a lo largo de un muelle") si oppone l'individuo declassato al grottesco ("La prostituta polaca, olvidada en un barco-prisión, [que] empieza a reír") e al macabro ("El ataúd de un niño [que] navega por la calle de las Animas") (Carpentier 1983: 56). Non mancano sconciature espressioniste di smembramento – occhi e mani che sembrano agire separatamente ("Hay ojos vidriosos que emergen por un segundo; bocas que quisieran gritar, presintiendo ya las horrendas tenazas del cangrejal") – e riferimenti a quei fili invisibili o all'essere umano come fantoccio i cui movimenti sono condizionati da forze esterne indipendenti, da coscienze altre: "Las goletas de pesca viajan por racimos, llevando *marineros ahogados* en sus cordajes entremezclados. Las olas hacen bailar *cadáveres* encogidos como fetos gigantes" (Carpentier 1983: 56).

Nel panorama di *disiecta membra*, e passando dall'organico all'inorganico, un cielo sconquassato, un "Cielo en ruinas" dove "Encajándose en el tronco de una palma, un trozo de riel ha dibujado una cruz", è costellato di oggetti: "estacas, timones, plumas, banderas y tanques de hierro rojo" (Carpentier 1983: 56), mentre le lettere di due insegne commerciali ("CIGARROS" e "COLÓN"), portate via dal vento, si mescolano e si ricompongono, a caso, configurando, in un gioco metatestuale, prima la parola "ciclón" e poi, con i monogrammi che rimangono indenni, la parola "ciclo", sorprendente implicita allusione al "continuum" ciclico del fenomeno stesso:

CIGARROS, se lee todavía en un anuncio lumínico, huérfano de fluido, cuyas letras echarán a volar dentro de un instante, transformando el cielo en alfabeto. COLÓN, responde otro rótulo en el lado opuesto de la plaza martirizada. [...] Cl. A. ROS. Las letras que caen cortan el asfalto como hachazos. [...] Cl... C. LÓN, dicen todavía los rótulos. Cl... C. LO, dirán ahora. (Carpentier 1983: 56)

Una successione ciclica della natura, pertanto, che è anche allegoria di scosse storiche traumatiche. L'allusione è chiara. E se ne *El arpa y la sombra* (1978), Colombo, in Piazza San Pietro, svanisce nell'aria "haciéndose uno con la transparencia del eter" (Carpentier 2008: 365), in *¡Écue-Yamba-Ó!*, l'*almirante* ("COLÓN") sparisce molto più violentemente dalla Storia, spazzato via dalla furia del vento, il vento della rivoluzione delle avanguardie che altera la forma delle cose e sovverte le gerarchie stabilite.



## BIBLIOGRAFIA

Cancellier A., 2011, "¡Écue-Yamba-Ó!": *el alma de las formas en Alejo Carpentier*, in *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, A. Baldissera, G. Mazzocchi e P. Pintacuda (a cura di), Como-Pavia, Ibis, vol. III, pp. 263-268. Pubblicato anche in *El Caribe en sus Literaturas y Culturas. En el centenario del nacimiento de José Lezama Lima*, Actas del Congreso Caribe, Universidad Nacional de Córdoba (1-3 de septiembre de 2010), <<http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/centenariojoselezamalima/actas/>> (13/06/2013).

Carpentier A., [1933] 1983, *¡Écue-Yamba- Ó!*, in *Obras completas*, I, México, Siglo XXI Editores.

Carpentier A., [1978] 2008, *El arpa y la sombra*, Madrid, Akal.

Carpentier A., 1985, *Entrevistas* (Compilación, selección, prólogo y notas de Virgilio López Lemus), La Habana, Editorial Letras cubanas.

Heinz-Mohr G., [1981] 2000, *Lessico di iconografia cristiana*, Milano, IPL.

Mateo M., 2010, *El huracán en la narrativa carpenteriana*, in "La Jiribilla. Revista de cultura cubana", 24-30 de abril, <[www.lajiribilla.cu/2010/](http://www.lajiribilla.cu/2010/)> (01/06/2012).

Mateo Palmer M., 2011, *La ruta del huracán en "El siglo de las luces" y "Oppiano Licario"*, in "La gaceta de Cuba", enero-febrero, pp. 3-7.

Ortiz F., [1947] 2005, *El huracán, su mitología y sus símbolos*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.

---

**Antonella Cancellier** è professore ordinario di Lingua e Traduzione (Lingua spagnola) presso l'Università di Padova e autore di un centinaio di pubblicazioni. Si occupa di lingue e letterature latinoamericane. La sua attività di ricerca è orientata principalmente verso le seguenti aree: 1) linguistica e dialettologia ispanoamericana, con particolare riferimento alla zona rioplatense; 2) traduttologia, con particolare riguardo a testi in lingua spagnola che presentano peculiarità diatopiche, diastratiche e diafasiche; 3) letteratura ispanoamericana (coloniale, dell'indipendenza e contemporanea).

È direttore del Corso di aggiornamento professionale in Studi Latinoamericani (Dipartimento di Scienze Politiche, Giuridiche e Studi Internazionali) ed è membro del direttivo dell' AISPI (Associazione Ispanisti Italiani). Fa parte del comitato scientifico di riviste e collane editoriali in Italia e all'estero e partecipa a numerosi progetti di ricerca internazionali.

[antonellacancellier@yahoo.it](mailto:antonellacancellier@yahoo.it)