



Analepsis

Retrospectiva de la cultura cubana 1972-2020

SUPLEMENTO
REVOLUCIÓN
CULTURAL
Y TURISMO
8

- . **Una huella duradera en el siglo XX.
Entrevista a Leo Brouwer / 2009**
Jaime Sarusky
- . **Pastorita tiene guararey / 2001**
Mario Coyula
- . **La fuente oculta: El componente fantástico
en la narrativa cubana (1790-1920) / 2010**
- . **Alter ego: Dobles en el cuento
fantástico cubano / 2007**
- . **El doble en «Tute de reyes»,
de Antonio Benítez Rojo / 2009**
José Miguel Sardiñas

Entre enero y junio **Analepsis** reproducirá la serie de seis entrevistas realizadas por Jaime Sarusky a algunas de las principales figuras de la Nueva Trova en el que fuera su aniversario 30.

Una huella duradera en el siglo XX. Entrevista a Leo Brouwer

Jaime Sarusky

Gracias a Leo Brouwer, a su indiscutible talento musical, a su cultura y a la inteligente política del ICAIC en el mundo del arte, se logró una de las más sobresalientes y fructíferas experiencias de la música cubana del siglo veinte: el Grupo de Experimentación Sonora de esa institución.

Aquello era, lo recuerdo bien, un taller en plena ebullición creadora. Fue una experiencia única que tuvo el privilegio de reunir a algunos de los músicos, compositores y cantantes más influyentes en nuestra música en las últimas tres décadas. Esa historia, irrepetible, debemos rescatarla y por ello, a partir de esta entrevista con Leo Brouwer, iniciamos una serie que continuará con otros destacados integrantes de esa agrupación.



—¿Recuerdas todos los detalles de los inicios del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC?

—El grupo nace de una idea o de una preocupación de Alfredo Guevara, todavía en su primera etapa de fundador del ICAIC, de la industria del cine, de la cual yo fui fundador igualmente. Eso ocurrió en 1969, después de la crisis del Congreso Cultural de la Habana. Es decir, aquel congreso

organizado por los que dirigían el Consejo Nacional de Cultura, y que tenía una serie de objetivos que no alcanzó. Una especie de rarísima unificación de las izquierdas, etc. etc.

—Ese congreso tuvo lugar en enero de 1968

—Y fracasó en esas intenciones. Primero, mucha gente, muchos hombres importantes, que siempre habían tenido, y seguían teniendo hasta ese momento, y aún después, curiosidad por la cultura cubana, o por la causa de la revolución cubana en general, resultó un poco desilusionada. A partir de ahí hubo una serie de cambios que coinciden con la invasión a Checoslovaquia, el Mayo francés del 68, las guerrillas urbanas en Berlín que se extendieron hasta un año después, Rudi Dutschke, Cohn-Bendit, etc.

La música cubana estaba propiamente en un bache, falta de un hacer, de un quehacer cotidiano. Todo se hacía a nivel local. En 1967 se fundó, por la Dirección de Música, la Orquesta de Música Moderna. Esos proyectos emergieron anteriormente con vistas a la Expo de Montreal.

De ahí viene la crisis de algunos de nosotros. Yo era director artístico del grupo de la Expo de Montreal junto con Somavilla, y por discusiones con quien entonces dirigía Cultura y Educación y otros organismos, y léase también el director del ICRT y demás, pues entonces me quedé fuera y, no solo eso, fui prohibido en la televisión.

Además de que fue un momento muy extraño: el pelo largo, la etapa aquella de cosas que se prohibieron. El jazz se prohibió, yo protesté, en fin... Todo eso reunido. Hay más elementos que estos que menciono, pero no me toca a mí decirlo. Estas son mis experiencias a partir de esas coordenadas.

El Congreso no sirvió para esclarecer estos criterios —congreso al cual no fui invitado—. Ahí hubo una protesta de algunos de los más grandes intelectuales que me fueron a buscar a mi casa, como Luigi Nono, Peter Schatt, Harry Mulisch, Heinz Werner Henze y otros más.

La música popular cubana tenía una crisis notable en ese momento porque no había incentivos ni había una difusión objetiva de esas cosas, no había una línea. Simplemente había difusión de los elementos que podían coincidir con el elemento de *agit-trop*, es decir, la tropa de agitación.

El problema es que, primero que todo, quien dirigía aquello, al no ser un hombre de la cultura no podía emitir los juicios que emitió. Y de ahí una serie de fracasos y fallos que dieron al final con su salida de los organismos que dirigía. Entonces interviene Alfredo Guevara, que siempre ha estado al tanto de las crisis en la cultura (en los primeros años hubo una crisis del cartel, cuando hubo una especie de imitación o mimetismo del cartel soviético: el hombre con el puño en alto, la hoz, el martillo, los grandes cartelones que provenían con un retraso considerable de la época del *art déco*, en fin, el realismo socialista. Aquello que se llamó realismo socialista, sin saber en qué consistía, fue una especie de doctrina que se trató de imponer en Cuba y ese fue el elemento de amenaza que se usó frente a algunos intelectuales inteligentes. Los había inteligentes y pasivos y algunos inteligentísimos y activos). Y ese fue el caso de Alfredo Guevara con los carteles en aquel momento y después con la canción y la música cubana representativa en los años 1968 y 1969.

Y en el sesenta y nueve me llamó para discutir sobre este aspecto, con la idea de reunir una serie de talentos dispersos de los cuales ya se hablaba muchísimo y estaban en el anonimato, como Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, por una parte, y jóvenes jazzistas de talento que pudieran reunirse.

Empezamos a trabajar con un doble propósito: reivindicar la canción con un significado social, pero con un alto sentido de la poética, con una construcción impecable y con una alta tecnificación que generalmente no se conocía y no se usaba. Eso fue una parte. La otra fue justificar aquello y, además, ¿por qué no?, servir a las músicas del cine y musicalizar al cine cubano desde una perspectiva más popular, cosa que ya se había entronizado en el mundo entero para viabilizar la comunicación masiva de las culturales populares.

Y así me dediqué a buscar estos nombres fundamentales y a rellenarlos con lo que después no fue simple relleno sino, al contrario, una sustancia importante que fueron los jazzistas, entre los cuales había creadores e intérpretes, por supuesto. Estaban Sergio Vitier, Eduardo Ramos. Noel Nicola, junto con Silvio, Pablo, Sara González: un poco después Emiliano Salvador, uno de los grandes pianistas de jazz y, sin falta, el equipo de sonantes, músicos que completaban las pistas sonoras de esos proyectos. Estaban Eduardo Ramos en el bajo. Ca-



turla en la flauta, Leonardo Acosta en el saxo, y otros más. Averhoff entró un poco después. Había una muchacha oboísta, hija de un músico. Leoginaldo Pimentel en la batería. Paul Menéndez, el guitarrista cubanísimo, pero de ascendencia norteamericana, cuya madre, Barbara Dane, era una cantora de la canción social. Varias gentes pasaron: unos quedaron, otros no. Y ahí empezamos un trabajo de rigor: análisis crítico, técnica, poética, *marketing*. El mío era el papel director. Es decir, regir la metodología, dar las clases junto con un pequeño grupo de profesores, y sistematizar el desarrollo de un repertorio que se convertía en un archivo que inicialmente, al estar prohibidos algunos del grupo oficialmente en la radio —incluido yo—, fue un archivo pasivo durante tres o cuatro meses. Pero después, por una acción social, simplemente de participar en vivo en la calle, ya se tuvo que abolir la restricción que había de que se difundiera el grupo y su música en la radio. Esto pasó en el año setenta, con escasos recursos. (Me acuerdo de que yo compré muchísimas cosas y también algún otro músico;

la propia madre de Paul Menéndez trajo una guitarra eléctrica y un bajo, yo traje equipos de grabación, algunos pedales, instrumentos y equipamiento de trabajo).

Era una metodología rigurosa. Casi todos los profesores han desaparecido. Federico Smith, Juan Elósegui, teóricos importantes, que eran amigos todos y que podían colaborar en ello. También algo en el terreno ideológico. Fue más que nada un apoyo a la metodología que yo seguía. Era un sistema de aprendizaje integral, simultáneo.

Mientras que en los conservatorios en el mundo entero la enseñanza está escindida o especializada, yo la globalizaba. Es decir, allá, contrapunto por una parte, armonía por otra, orquestación por otra, instrumentación por otra, e historia por otra. Y yo, aquí, las globalizaba y en el momento en que se aprendían, las fundía.

Si en un momento se estudiaba el encadenamiento armónico, se daba desde el punto de vista del contrapunto, se orquestaba el ejercicio, por lo tanto, se estaba aprendiendo orquestación, se leía al mismo tiempo y se estaba solfeando también. Muchos eran músicos de oído.

Y de ahí viene que en tres años esos músicos hayan tenido una formación bastante sólida que les permitió independizarse y tomar su vía después que servimos, obviamente, al ICAIC en las funciones —yo diría que una función de toma y daca— que al grupo le permitió crecer y al ICAIC recibir una música de alta calidad en función de la imagen.

Además, en el archivo dejamos más de doscientas grabaciones, de las cuales quizá más de la mitad todavía es virgen, funcionando para la canción social, que prendió de tal manera en el pueblo cubano y en la juventud, que se fue creando naturalmente un movimiento de cantores populares a imagen y semejanza de Noel Nicola, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Sara González, Eduardo Ramos.

Esto fue creciendo en el país de tal manera que se fundó el movimiento llamado de la Nueva Trova. Como hay una tergiversación histórica tan grande de todo, vuelvo a repetir, una vez más, que la Nueva Trova es resultado de la influencia que provocó en la juventud este Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC y sus figuras más representativas.

—*Ahora, Leo, se marca como punto de referencia aquella jornada de la Canción Protesta que se celebró en 1967 y que convocó la Casa de las Américas.*

—Claro, ese fue el detonador para Alfredo Guevara. Es decir, el encontrar que había en Cuba, aparte de nuestros ilustres y queridos amigos visitantes, una cantera. Que además de esos tres o cuatro había más gente: Mike Porcel, Pedro Luis Ferrer, Amaury Pérez.

El grupo tenía sus características de trabajo, su sonido. Tenía sus mecanismos. El oboísta tal no funcionó y el flautista más cual tampoco. Y otros, claro que funcionaron. Averhoff vino tocando un saxo impecable y salió tocando, además, clarinete bajo, saxo barítono, flauta.

—*¿Nunca hubo la intención de que el grupo se convirtiera en una institución estable o es que la propia dinámica de los acontecimientos...?*

—La dinámica y el desarrollo del grupo lo atomizaron. Había, claramente, dos líneas. La de la canción y la del instrumental jazzístico: jazz cubano, yo qué sé. Eso sí no lo clasifico. Lo que sí clasifico son otras cosas. Las informaciones son puramente técnicas. Clasificaciones estéticas y demás no nos interesaban. La propia madurez del trabajo hizo madurar y diferenciar los estilos de trabajo, de creación. No es que pudieran convivir con una obra titulada “Granma”, que tiene unos trece o catorce minutos de duración, donde convivieron los estilos individuales, o como “Cuba va”, que todo el mundo recuerda, donde cada estrofa era compuesta por cada uno de los varios compositores, otro hacía la instrumentación, yo hacía la estructura total.

Cuando yo digo “yo hice”, tengo que aclarar que nunca usé del grupo para mi música. Mi compromiso con Alfredo fue entregarle dos, tres, cuatro, no sé cuántos años de mi vida hasta que eso madurase y después irme. No era un grupo estable *per saecula saeculorum*. Era un grupo que iba a marcar, estaba seguro de ello y así fue, un hito en la cultura popular cubana. Una vez que maduró, cumplió su función y se atomizó.

—*Pero prácticamente apenas se conoció el contacto que tuvo el grupo como tal con el público... Solo se dieron algunos conciertos.*

—Se hicieron más de los que se conocen, Al principio no se hacían conciertos públicos porque estábamos prohibidos y estábamos en maduración. Después se hicieron conciertos públicos en todas partes de la isla, no solo en la capital. Nos fuimos al campo, nos fuimos a Palma Soriano y allí permanecemos quince, veinte días, en dos o tres ocasiones, invitados por Quintín Pino Machado, entonces primer secretario del partido en ese municipio, a registrar todo aquello y a dar conciertos.

En varias ocasiones también hicimos conciertos en Topes de Collantes, en las

secundarias básicas, en los preuniversitarios. Esos conciertos no salieron a la luz, formaron una convulsión en los adolescentes y en la juventud que agitó la opinión pública en La Habana y también en las provincias. Eso no se publicó.

—*No se publicó y actuaron a pesar de estar prohibidos.*

—Por eso, justamente por eso. Si no se sale por la radio ni por la televisión, se actúa en vivo, es una especie de contraataque y lo hicimos intencionadamente.

—*¿Tienes idea de cuánto tiempo duró?*

—No.

—*¿Pero sería a lo largo de un año, por ejemplo?*

—Sí. En ese sentido, prácticamente un año de maduración. Y de comprobación. Al año la prohibición voló en pedazos. Estaba el *hit parade* con las canciones más escuchadas. Y hubo un momento en que entre las diez más oídas estaban tres o cuatro del grupo en los primeros lugares. ¿Por qué? El grupo había hecho explosión, había hecho un *boom* y toda la población juvenil y adolescente estaba oyéndolo. Particularmente, y eso hay que aclararlo, en el terreno de la canción, porque hay muchos campos para explotar, pero la crisis verdadera estaba, en primer lugar, en la canción cubana.

—*La canción cubana en general...*

—En general. El bolero moruno, que tiene sus valores maravillosos como tal, no ayudaba a crear ese otro nivel de canción que hoy está en poder de los que se llaman cantautores en el mundo entero. Los más grandes entre ellos han confesado, alguna que otra vez, que habían sido influidos por ese trabajo del grupo por algunas figuras del grupo.

—*Ejemplos.*

—Daniel Viglietti, los Parra, Isabel y su hija que también está cantando en este momento. Víctor Jara recibió muchas cosas de aquí... Los españoles también, lo que no se reflejó porque no tenían esa necesidad. América Latina sí tenía necesidad de un producto como el que se hacía en Cuba en el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, necesitaba una imagen parecida a la que se estaba dando por este grupo con los cantores a los cuales ya he hecho referencia.

—*Ahora, aparte de los cantantes, ¿tú no dirías que otros músicos cubanos fueron influidos, de un modo u otro, por el grupo?*

—Yo no me atrevería a decirlo.

—*Cuando digo influidos no me refiero a que lo imitaran directamente, sino que contribuyó a crear...*

—Una atmósfera sonora.

—Una atmósfera sonora que, de un modo u otro, estuviera incidiendo sobre otros músicos.



—Creo que sí, porque el jazz que se hacía también sufría de una crisis. El bailable se mantuvo muy discretamente, pero vivo en su función, no con el boom que tiene la salsa hoy en día. Lo que no se mantuvo, repito, fue la canción como elemento de mensaje poético, mensaje social con un código universal. No creo que los músicos que formaban después orquestas bailables fueran influidos directamente, pero sí indirectamente por el quehacer de estos músicos.

A lo largo de toda una vida tuve como colaboradores a los mejores músicos cubanos. Incluso, no como colaboradores, sino como puntos de partida. Como, por ejemplo, cuando hice con Alfonso Arau el Teatro Musical de La Habana.

—*Ahí nos conocimos tú y yo, cuando colaboré también en aquel proyecto.*

—Año 1960 al 61. El pianista era Chucho Valdés, el guitarrista Carlos Emilio, el saxofonista Paquito D' Rivera. Entonces, ahí hay una influencia que no quiere decir que copien los criterios que yo establezco, pero se manifiesta en una manera de ver la música que no se reflejó en otras formas.

Por ejemplo, las orquestas de salsa de hoy se muerden infinitamente la cola, salvo excepciones maravillosas. Pero la canción cubana, el bolero, se mordía la cola igual: “esta noche me emborracho”, “no puedo vivir sin ti”, y de ahí para abajo y de ahí para arriba. Entonces hubo esa especie de selección. Esto no niega a la cultura popular, nunca la negó porque siempre fue cultura popular. Algunas críticas sostenían que era un grupo exquisito porque yo era un exquisito. Yo no lo veo por ningún lado así. Porque si no, hubieran estado escribiendo como Schönberg o Stravinsky. Y ellos oyeron a Stravinsky porque yo creo que todo músico necesita una información completa. Y ellos oyeron a los isabelinos y al movimiento brasileiro del sesenta y ocho y a los Beatles y a los Rolling Stones... Por supuesto, el análisis más profundo en todo sentido.

—*O sea, una clase era escuchar obras y después ponerse a analizar..., es tu propia concepción de lo que es la música y esa ruptura entre lo que se dice ser culto y lo popular.*

—Eso, claro, fue rotundo, sinceramente hablando. Y eso es lo que ha pasado.

—*Ahora, justamente treinta años después de creado, de tu relación con esos músicos, de poder ver ya a la distancia lo que significó el grupo desde todos los puntos de vista —no solo como grupo, sino para cada una de esas individualidades, y lo que dejó como herencia, riqueza o legado dentro de la música cubana—, ¿cuál sería tu balance del mismo?*

—Esa es una pregunta inteligente y difícil de contestar. Por una parte, cada uno de ellos en su individualidad está tocado, inevitablemente, por esas directrices y por esos conceptos que se manejaron o que yo sugerí como punto de partida para el enriquecimiento de un quehacer. Yo no digo para que se adquiriese solamente una técnica, que también se adquirió, porque la técnica es inevitable.

—*¿En qué consiste?*

—Pues yo no te lo puedo explicar ahora, pero hay una selección estética entre acordes, entre armonías banales y armonías no banales, siendo las mismas. Lo banal, que es el *kitsch*, tiene su arte y su encanto. Yo lo uso mucho, pero como *kitsch*, no como alta estética. Es decir, el concepto estético era muy profundo. Ahí siempre se trató de evitar la redundancia como algo predecible, como algo que no aporta riqueza. Por ejemplo, la vieja discusión de los instrumentos cubanos.

—*¿A dónde conduce, cuáles son los criterios y quiénes discuten?*



—Hay un análisis un poco equivocado respecto a los instrumentos cubanos. Decía el propio Leonardo Acosta, una vez, que yo estaba en contra de los instrumentos cubanos porque estaba hechizado por los instrumentos hindúes, entre otros el “tabla”. De las doscientas grabaciones que hizo el Grupo de Experimentación Sonora, posiblemente ciento noventa y ocho están hechas con instrumentos cubanos y dos con el “tabla” hindú. No digo más nada.

Lo que sí quería yo era que el instrumental cubano no se usara exhaustivamente de principio a fin, de manera rutinaria y mecánica, sino de modo creativo, nuevo. En función de un nuevo lenguaje, un nuevo contenido, como decía Maiakovski. No hay forma revolucionaria sin contenido revolucionario y viceversa. Y eso no cambia jamás.

Entonces, si nosotros vamos a hacer un bolero y queremos hacer una caricatura del bolero barato, la hacemos. Y ahí se usa el equipo de instrumentos cubanos literalmente, incluso machaconamente. Pero si nosotros queremos evocar el bolero en su esencia, usamos los mismos instrumentos, pero en otras dimensiones. Una dimensión de estilemas, aunque esto parezca un poco..., bueno, es Umberto Eco, y lo que salga de él, de Roland Barthes o de Baudrillard, no es barato.

—*¿Cuál sería el equivalente musical del estilema?*

—El equivalente musical del estilema sería la esencia de la célula. Las músicas cubanas no son solamente rítmicas. Ese es otro de los grandes equívocos que hay en el análisis de las músicas en el mundo entero. Una clave cubana es un instrumento, son dos pedazos de palo que se tocan uno contra otro y que tienen dos clichés. Ese cliché, si se esencia en sus toques fundamentales, llega a ser un estilema y no un cliché. Si el cliché consta de cinco notas y a mí se me ocurre tocar las tres notas esenciales, eso es un estilema. Si yo repito las cinco notas rutinarias de que consta aquel elemento, lo único que hago es repetir lo que han hecho doscientas veces en un barrio popular, en un changüí o donde sea. No es que no se haga, ya está hecho

—*¿Incluso para ti no solo como creador?*

—Yo expuse mis criterios que son y siguen siendo, después de tantos años, el resultado de un análisis continuo de un rigor, de un autoanálisis, de una auto-crítica constante para llevar al punto más alto que se pueda cualquier elemento que sea considerado como estética musical. Por ejemplo, Joseíto Fernández,

cantando la “Guantanamera”, no se estiliza por la inclusión de los poemas de Martí, se estiliza porque sintetizó el toque de la guajira montuna en tres o cuatro instrumentos y no en cincuenta.

Por ejemplo, si yo cojo la guajira montuna y la meto en la orquesta sinfónica, literalmente, es como vestirme de frac para nadar en una piscina o ir en tanga a una recepción de fin de año.

Al iniciar este capítulo en la historia del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, Leo Brouwer desvela facetas de aquel acontecimiento y las circunstancias en que surge ese experimento sin igual en nuestra música. Pero también, ¿y por qué no?, abre nuevos caminos, interrogantes que, a su vez, reclaman nuevas respuestas esclarecedoras y dejan abierto el tema, todas las expectativas.

Revolución y Cultura, no. 4 de 2009: 4-7

Pastorita tiene guararey

Mario Coyula

Pastora Núñez González, *Pastorita*, es una de las leyendas vivas de la Revolución Cubana, asociada al parecer para siempre a las mejores viviendas de interés social jamás construidas en nuestro país. Esa vocación pareció marcarla desde su propio nacimiento, ocurrido el 11 de abril de 1921 en Los Pocitos, uno de los barrios más auténticamente populares de la capital. Diez años antes, y también en Marianao, se había inaugurado la primera etapa del barrio “Redención”, más conocido como Pogolotti, considerado como el primer barrio obrero hecho en Cuba.

Consecuente con la devoción martiana inculcada por su padre, Pastorita sería una de las fundadoras en 1955 del Frente Cívico de Mujeres Marianas. Formada en la ética de Eduardo Chibás —Vergüenza contra Dinero— fue miembro del Consejo Nacional del Partido del Pueblo Cubano (Ortodoxo). Tras el dramático suicidio de Chibás en 1951 y el golpe de estado de Fulgencio Batista en 1952, Pastorita apoyó la lucha insurreccional junto a Juan Manuel Márquez, los hermanos Gustavo y *Machaco* Ameijeiras y otros, enfrentando a los elementos más conservadores de la Ortodoxia que optaban por la línea política. En mayo de 1957 propuso a Fidel Castro como Presidente en Armas de ese Partido. Durante la Huelga de Abril fue responsable del Comando Femenino que se acuarteló para asegurar asistencia médica a los huelguistas; y al fracasar la huelga se unió al Ejército Rebelde en su último año en las montañas orientales.

Valiente, de firmeza incommovible, honestidad proverbial y fidelidad inalterable, fue encargada en 1958 por Fidel para recaudar los impuestos de guerra en la antigua provincia de Oriente y luego en Camagüey. En el caso de los centrales azucareros norteamericanos de la West Indies, United Fruit y Guantánamo Sugar Company, tuvo que amenazar de nuevo con la tea incendiaria de los mambises. En enero de 1959 bajó de la Sierra





Maestra con el grado de teniente y la encomienda directa por Fidel de organizar la construcción de viviendas para los trabajadores, utilizando los fondos de la Lotería Nacional. Eso daría forma a una idea del jefe guerrillero surgida en la montaña nada menos que durante el paso de un ciclón.

El 17 de febrero del propio 1959 se creó oficialmente el Instituto Nacional de Ahorro y Viviendas, INAV, que bajo la dirección técnica del arquitecto Cesáreo Fernández construyó por todo el país conjuntos de viviendas con una calidad muy alta de diseño y construcción. En los veintisiete meses de actuación del INAV hasta su extinción en junio de 1962, terminó ocho mil quinientas treinta y tres viviendas y entregó al MICONS otras mil quinientas noventa y cuatro en proceso. En la capital se destacan entre otros los repartos Capri, en Arroyo Naranjo; Chibás, en Guanabacoa; Juan Manuel Márquez, a la entrada de Santa Fe, Playa; y dos en Wajay: el Reparto Negrín, dentro de ese poblado, y el Residencial INAV, a la salida hacia El Chico —todos con viviendas unifamiliares—. Igualmente construyó el conjunto de bloques de apartamentos en la Plaza de la Revolución y el edificio Níco López en la Calle 2 entre Línea y 11, y asumió la terminación del Hermanas Giralt en la Calle 23 entre D y E, estos últimos en El Vedado. Pero de entre esa producción de tan alta calidad sobresale una obra maestra que sigue siendo insignia de la vivienda social en Cuba, la Unidad # 1 de La Habana del Este —la actual Ciudad Camilo Cienfuegos, designada Monumento Nacional en 1991—.

Este conjunto fue proyectado por un equipo de jóvenes arquitectos cuya formación urbanística se limitaba a



la asignatura Arquitectura de Ciudades del profesor Pedro Martínez Inclán y alguna experiencia de trabajo en repartos como Fontanar o Colinas de Villarreal. El equipo estaba compuesto por los arquitectos Mario González, Enrique Enríquez, Reynaldo Estévez, Hugo D'Acosta- Calheiros, Mercedes Álvarez y Gonzalo Dean, entre otros. Con los ingenieros Lenin Castro (viales), Bernardo Deschappelles (estructuras) y Adrián González (electricidad). Allí trabajó también un grupo de estudiantes de Arquitectura que después se destacarían en la profesión. El proyecto siguió el concepto de la Unidad Vecinal inglesa, lo más avanzado en su momento, estimulado por charlas de Ricardo Porro y René Calvache sobre las tendencias urbanísticas más novedosas en Europa. Fue diseñada para ocho mil habitantes con mil trescientos seis apartamentos de dos, tres y cuatro dormitorios en edificios de cuatro y once plantas; más edificios comerciales, escuelas, círculos infantiles, locales sociales, áreas verdes y deportivas, calles y áreas de estacionamiento de hormigón, redes técnicas soterradas, elementos de mobiliario urbano y hasta refinamientos como contenes integrales, antena colectiva de TV para cada edificio y zupaderos para ordenar los depósitos de basura. Hasta los closets de relojes eléctricos fueron diseñados. La construcción, realizada con gran calidad, estuvo dirigida por Roberto Carrazana.

El papel de Pastorita como lo que después se llamó *inversionista* fue ejemplar. Para ello se concentró, con una energía que no admitía discusión, en asegurar que los proyectos fuesen buenos y se ejecutaran tal como habían sido concebidos sin intentar imponer gustos o caprichos personales. Anécdotas de aquel tiempo ilustran su celo, como cuando —aprovechando su corta estatura— penetraba por sorpresa en los grandes tubos de hormigón almacenados en la obra para las redes técnicas, espantando a gritos a algún holgazán que dormía la siesta.

La calidad excepcional de las viviendas del INAV se dio en medio de una confluencia irrepetible, al cruzarse dos curvas, arribando a su máxima altura: una técnica, que representa la perfección en el dominio del oficio que había alcanzado la construcción en Cuba a fines de los años cincuenta; la otra moral, dada por la súbita eliminación de la corrupción y el interés especulativo, en medio de un clima de euforia revolucionaria que irradió su mística por todo el país, redimiendo incluso a las prostitutas y delincuentes profesionales. En su momento, La Habana del Este fue criticada por algunos como demasiado costosa. Ahora esos costos parecen casi ridículos, \$ 14,500 de costo total por vivienda promedio, incluyendo servicios, urbanización, áreas verdes y exteriores. En realidad, el conjunto resulta por comparación el mejor ejemplo de verdadera vivienda económica, confirmando el dicho de que lo barato sale caro.

Esta mujer pequeña y enérgica, con sus grandes ojos claros y austero uniforme verdeolivo se convirtió en un icono de la cultura popular en los años sesenta al punto de que su obra llegó a identificarse con su nombre. Todavía hoy los cubanos se refieren a “los edificios de Pastorita”, una aclaración que garantiza calidad y vale puntos en cualquier gestión de permuta entre viviendas. Después del INAV, Pastorita desempeñó otras responsabilidades, entre ellas la dirección del plan lechero Valle del Perú, desmontando 677 caballerías en un territorio previamente inaccesible al sudeste de La Habana para crear treinta y una vaquerías y un nuevo poblado para los trabajadores. La brusca reducción en la cantidad de viviendas previstas: de mil cincuenta a cuatrocientas cincuenta, unida a la dificultad de que los constructores aceptaran otras innovaciones, impidieron

materializar un proyecto interesante de pueblo lineal, completamente prefabricado, que se había hecho en la Escuela de Arquitectura por un equipo de profesores (Mario González, Mario Coyula y otros) junto a estudiantes escogidos, como parte de la *universalización de la Universidad*. Más tarde, Pastorita estuvo a cargo de un plan de desarrollo avícola, donde contrajo una enfermedad que la obligó a retirarse. No obstante, a solicitud de Celia Sánchez, trabajó con Lucy Villegas como subdirectora del Parque Lenin y posteriormente siguió colaborando con ella en el Museo Nacional.

En octubre 1° de 1999 fue la invitada número diecinueve al ciclo de conversatorios “La Habana que va Connigo” que se celebra mensualmente en la Maqueta de La Habana. Allí asombró al público al recordar las cifras, hasta el último centavo, de lo recaudado en los impuestos de guerra: \$2’ 964,359.71; pero también de los costos de la Unidad # 1 de La Habana del Este: \$14’ 473,483 en las viviendas; \$2’375,070 en la urbanización; \$1’976,409 en los edificios de servicios y \$42,897 en otros gastos, para un costo total de \$18’867,903. Con su habitual modestia y lenguaje directo, Pastorita compartió con la audiencia jirones de una vida excepcional signada por el renunciamiento generoso y que llega hasta nuestros días con la *revolución verde* —otra vez el simbolismo recurrente— impulsada por ella cuando ingresó por deseo propio en el Asilo de Santovenia y movilizó a los ancianos en la construcción de un huerto modelo que más parece un jardín.

En abril de este año 2001 Pastorita cumplió ochenta años, y en noviembre la Unidad # 1 de La Habana del Este cumplirá cuarenta. Tanto los edificios como su promotora permanecen inalterables, resistiendo airoosamente la erosión del tiempo, predestinados desde su propio nacimiento para entrar en la Historia. Ambos cumplen la prueba de fuego de la excelencia: esa peculiar sensación de que han existido siempre, como si el mundo no pudiera explicarse sin ellos. El 1° de octubre, un jurado internacional le otorgó a Pastorita un importantísimo premio, “Cuadro de Honor del Hábitat”, que debería haber recibido en Tokio. Un lamentable accidente que la inmovilizó le impidió viajar, pero con su voluntad indoblegable pronto la veremos caminar de nuevo.

En ocasión del Día Mundial del Urbanismo, Pastorita Núñez recibirá “La Giraldilla”, principal distinción que otorga la Ciudad a quienes se han destacado luchando por su preservación y desarrollo. Esta réplica en bronce de la primera escultura hecha en Cuba recuerda a otra mujer cuatro siglos mayor que reconcilió la ternura con el mando, Isabel de Bobadilla, también pequeña de estatura: estampa eterna de la entrega fiel, oteando día a día el horizonte en espera del amado perdido, llámese Hernando o Juan Manuel. Así nos representamos a Pastorita, olvidando sus propios méritos, recordando a sus muertos sin perder la alegría de vivir; afincada a su tierra pero mirando siempre lejos, confiada en el futuro.



Revolución y Cultura, no. 5-6 de 2001: 75-77.

Analepsis propone a continuación tres textos de José Miguel Sardiñas sobre la literatura fantástica en Cuba.

La fuente oculta: El componente fantástico en la narrativa cubana (1790-1920)

José Miguel Sardiñas

La narrativa cubana ha sido mayoritariamente realista desde sus orígenes, vinculados a la tradición española. No obstante, también desde ese momento de fundación ha tenido un componente irrealista, y en particular fantástico, mucho menos conocido, que se ha deslizado como una corriente subterránea. Visible sólo a trechos de manera intermitente, ese componente a veces ha sido digno de ser mostrado, en tanto que otras ha estado representado por relatos truculentos y de torpe factura gacetillera que quizá sea mejor dejar en el discreto olvido en que yacen. En todo caso, esa corriente, que no despreciaron Heredia ni la Avellaneda, ni prominentes figuras de nuestra historia militar o política como Máximo Gómez y Diego Vicente Tejera, está en el origen de creaciones sofisticadas y complejas como las que comenzaron a surgir en el decenio de 1930, en los cuentos de Arístides Fernández —publicados ellos también de manera azarosa en un principio—, y que hallaron sólida continuación déca-



das después en la obra de Eliseo Diego, Virgilio Piñera, Alejo Carpentier, José Lezama Lima y autores más recientes como María Elena Llana, Esther Díaz Llanillo, Mirta Yáñez, Ángela Martínez, Antonio Benítez, Rafael Llopis y Gina Picart, entre otros.

Sin embargo, se trata de una corriente narrativa que no se ha sistematizado ni estudiado en su conjunto, de un corpus que apenas existe más que en su dispersión original. Pues, aunque valiosos, se han hecho muy pocos esfuerzos por estudiarlo en el campo de la crítica, y permanece casi intacto por la historiografía literaria (desde las obras de Remos y Rubio hasta la monumental *Historia de la literatura cubana* del Instituto de Literatura y Lingüística, pasando por Salvador Bueno, Max Henríquez Ureña y las conocidas monografías históricas de Imeldo Álvarez, Antonio Benítez, Sergio Chaple y otros). Las páginas que siguen son un intento de presentar —en apretada síntesis— los principales hitos de la narrativa fantástica cubana, desde los primeros textos conocidos hasta la liquidación del modernismo, cuando se abre una nueva época —las vanguardias— que exige un examen aparte. Y son un intento concebido con el fin de modificar un tanto la visión, única e inexacta, que se tiene de la literatura nacional como dominio privativo del realismo, sin que ello implique desde luego valoración alguna *a priori* acerca de la calidad estética de los relatos sólo a partir de su filiación genérica ni desconocimiento de autores (Esteban Borrero) o modalidades (ciencia ficción) que no caen dentro de la noción de fantástico que daré más adelante.

Los orígenes de la narrativa fantástica están relacionados, en Cuba, con los inicios del género cuento. Y como éstos se ubican entre finales del siglo XVI-II y principios del XIX, los primeros pasos de nuestra narrativa fantástica se encuadran entre el período de agotamiento del neoclasicismo y de surgimiento del romanticismo, como ocurrió en las principales literaturas europeas y en algunas latinoamericanas. Esos inicios son situados por unos (Friol 235; Bueno, “Prólogo” a *Cuentos cubanos del siglo XIX* 20; Toledo 98) en una serie de narraciones anónimas o aparecidas bajo seudónimos que publicó *El Papel Periódico de la Havana* entre 1790 y 1805; por otros (Puente xi-xii; Remos y Rubio 14-15), en relatos que publicó José María Heredia en México, durante su residencia en ese país; y por otros, en las narraciones que Ramón de Palma dio a conocer en la prensa habanera en 1837 (Fornet 28; Arias 1 193) o bien tanto en ellas como en las que contemporáneamente dio a la luz Cirilo Villaverde (Henríquez Ureña 1 289; García Ronda 39). Ahora bien, prescindiendo por el momento de cuál sea el punto de vista más aceptable, lo cierto es que en todas estas fuentes hay textos tenidos —o susceptibles de ser tenidos— por fantásticos y que ellos son el principio de una periodización posible del género en Cuba.

El Papel Periódico de la Havana, primer periódico de relevancia literaria en el país, dio cabida —desde su fundación en 1790 y a lo largo de sus quince años de existencia— no sólo a lo que denominó “retazos de literatura” (“Editorial” 1),¹ sino también a relatos de sueños en forma epistolar y a otras curiosidades recibidas como literatura, lo cual se deduce de varias cartas y de polémicas reproducidas en sus páginas. En ese cuerpo heterogéneo, varios textos pueden considerarse exponentes de lo que luego sería el cuento fantástico, definido como aquél donde coexisten conflictiva o problemáticamente dos sistemas de leyes ontológicas, con alguna reacción perceptible por parte de alguna instan-



cia textual.² Entre esos textos puede mencionarse el “Raro ejemplo de un sonámbulo” (1790), que reza: “En Nueva York soñó una persona que estaba cogiendo pájaros. Por la mañana al levantarse halló en su cama un nido entero de golondrinas. Las había cogido la noche pasada en las vigas de su casa adonde subió por una escala muy alta” (*La literatura en...*, 148). Aunque no estamos aún ante una narración fantástica —como quedó definida antes—, hay una posibilidad de entender que el personaje experimentó o bien una confusión entre los planos del sueño y la vigilia o bien una especie de desdoblamiento en condiciones de sonambulismo.³ Y sobre todo, no podemos estar muy seguros de que se trate de una obra cubana, porque algunas de las que se reproducían en ese medio se tomaban expresamente de la prensa extranjera y no pertenecían ni siquiera a autores establecidos en la isla (“Carta verídica...”) o señalan fuentes no cubanas (“Fuerza de la imaginación”), en consonancia con la aclaración que hizo el redactor en el número inicial de no publicar originales, sino materiales sacados de otros pe-

riódicos.⁴ De cualquier forma, como muestras de “la cantidad de energía irracional, onírica, que se filtra a través” de las páginas de este periódico ilustrado (Vitier 6-7) y como antecedentes de lo que sería luego el género fantástico en la isla, sin duda estas piezas deben tenerse en cuenta.

Si la obra en prosa de Heredia es poco conocida en general, su obra en prosa narrativa de ficción no sólo ha sido casi desconocida y evadida,⁵ sino que conserva en parte un *status* incierto en varios sentidos, y conviene estudiarla, no sólo por su condición de pionera en el género en América Latina, sino también por su relación con las literaturas de irrealidad. Entre las piezas que con probabilidad son de su autoría y no traducciones, se encuentra una peculiar evocación de los muertos titulada “Apariciones”, de carácter personal, que a pesar de su escasa densidad narrativa, es el texto suyo de más interés para lo fantástico. “Apariciones” tiene como lema unos versos del propio Heredia que el sujeto discursivo toma expresamente como punto de partida para reflexionar sobre la doctrina de la existencia de los espíritus y de su regreso a los lugares y a las personas que amaron en vida. Las cavilaciones se desenvuelven en un espacio solitario y silencioso, situado en las afueras de un pueblo, en una casa antigua, cerca de una iglesia cristiana donde reposan seres queridos para el sujeto o narrador, hacia la media noche, y en el claroscuro que propicia la luna. Después de ponderar los beneficios que significaría para el ser humano aceptar esa doctrina, el personaje-narrador se declara listo para recibir esas apariciones: “ahora, en medio de la noche, en la hora del silencio y de la soledad, estoy dispuesto a recibir su visita con placer melancólico y puro” (Heredia, *Miscelánea* 263). Pero lamentablemente la visita no ocurrió. Ningún espíritu quiso comparecer. Por lo que el texto se queda en el anhelo de lo fantástico, en la esperanza de verlo aparecer, o en los bordes del género.

A esta evocación puede sumarse “La novia de Corinto” (*Miscelánea*, núm. 2, octubre de 1829 [Heredia, *Miscelánea* 52-57]), relato vampírico, al parecer el primero en tratar el tema en la literatura hispanoamericana (Alridge 145),⁶ que aunque es un poema, como la balada “Die Braut von Korinth” de Goethe, de la que es versión, tiene carácter narrativo, dado por su origen más remoto, en una historia del griego Flegón de Tralles (siglo II d.C.), y es una traducción libre o muy creativa, como solían serlo a menudo las hechas en el XIX: lo prueban diferencias notables respecto al texto alemán —aun cuando éste no pueda tomarse seguramente como base, porque Heredia trabajó “con toda probabilidad basándose en alguna traducción francesa” (Díaz Solar 29), que puede haber estado ya modificada, pero por el momento el texto alemán es el referente más inmediato con que contamos—, como la omisión de la succión de sangre por parte de la protagonista (Goethe 14 y 15). Pese a no ser una narración original, este texto constituye otro antecedente digno de tomarse en cuenta para la literatura fantástica insular.

Así, pues, si relatos generalmente atribuidos a su pluma, como “Economía femenil”, “La educación moderna” y “El niño mal criado” son realmente de Heredia, como razona Salvador Arias (1 210, nota 1) y como parece ser por la cercanía de los temas —sobre todo los dos últimos—, y pueden ser tenidos por cuentos literarios y no por artículos de costumbres —asunto más difícil—, entonces a Heredia debe corresponder la prioridad dentro del género cuento en la literatura cubana; pero dentro de la narrativa fantástica no llega a ocupar ese lugar: se ubica entre los antecedentes o precursores.

“Matanzas y Yumuri” (1837), de Ramón de Palma, que según Ambrosio Fonet es nuestra primera narración y es fantástica (28), no sería entonces el primer cuento cubano. En cuanto a su carácter fantástico, aun cuando Fonet sólo lo afirme como equivalente de literatura “imaginativa”, no realista, basta repasar su trama para comprobar que no hay sistemas de leyes ontológicas en conflicto, sino que sólo se trata de una ingenua “leyenda” etiológica: la de los amores desdichados entre los aborígenes Ornofay y Guarina.

Tampoco hay demasiado conflicto de esa índole en la mayoría de las leyendas o tradiciones de Gertrudis Gómez de Avellaneda. No obstante, su caso es diferente, pues son varios los textos donde sí se juega con códigos fantásticos, sobre todo góticos, y hay al menos uno de ellos donde lo maravilloso romántico roza lo fantástico de modo perceptible. De las doce tradiciones que Gómez de Avellaneda escribió entre 1844 y 1860 en España y en Cuba (Cruz 8), ocho muestran o bien hechos maravillosos, o bien pasajes satánicos o fantasmagóricos. Por ejemplo, contienen espectros, fantasmas o almas que regresan “La baronesa de Joux” (1844), “Una anécdota en la vida de Cortés” (1846), “La dama de Ambotto” (1860), “El aura blanca” (1860) y “El cacique de Turmequé” (c. 1860); tiene un extenso pasaje centrado en un pacto diabólico “La velada del helecho o El donativo del diablo” (1849); y tratan sobre acontecimientos maravillosos “La montaña maldita” (1851) y “La ondina del lago Azul” (1860). De todas estas narraciones, “La ondina...” es la más cercana a un concepto estricto de fantástico, en la medida en que, hacia su final, el mundo maravilloso representado por ese personaje deja de ser aceptado para convertirse en una causa de conflicto. Lorenzo, uno de los narradores de este texto, quien había presenciado una de las apariciones de la seductora ultraterrena y que conoce el fin mortal que tuvo el protagonista, Gabriel, por seguirla, encuentra casualmente en un concurrido

bosque de París a una mujer de una rara belleza, de quien un conocido suyo le informa que se había dado gusto seduciendo a campesinos ingenuos en los Pirineos, por la misma época en que Gabriel murió. Si años antes la existencia de la peligrosa hada sólo le causó pesar, al enfrentarse de nuevo a ella Lorenzo cae en el estado de turbación propio de quien siente no sólo que la realidad dejó de comportarse como antes era, sino que se ha vuelto otra o ajena. Experimenta el glacial contacto de lo doble. La problematización de la condición de los hechos convierte, pues, esta leyenda en un texto en transición permanente hacia lo fantástico.

Situado en el extremo opuesto del siglo XIX, Diego Vicente Tejera comparte con Heredia el ser conocido como poeta —aunque de tono menor—, pero menospreciado como narrador de ficción hasta por los antólogos de su obra.⁷ Se trata de una actitud difícil de comprender, pues si es cierto que todas sus narraciones no muestran un alto nivel, también lo es que no son de mala factura. Por otra parte, figuran entre los primeros cuentos seguramente fantásticos de la literatura cubana. Sus textos aparecieron entre 1884 y el año de su muerte, en periódicos habaneros y en su libro *Un poco de prosa*,⁸ y de ellos al menos tres son fantásticos: “La mancha de sangre”, “Julio Ramos” y “Magdalena”.

“Julio Ramos” refiere el regreso, al mundo de los vivos y durante una fiesta de máscaras de carnaval en el teatro de la Ópera de París, de un joven vampiro latinoamericano, de nacionalidad hondureña, que había muerto de tisis meses antes, sin haber podido cumplir su deseo de entregarse a tres noches de orgía. Como había sido en vida amigo del narrador —anónimo, pero actuante—, éste lo identifica en medio de la gente, lo sigue entre la multitud medio aterrorizado pero dispuesto a aclararse el enigma de su presencia entre los vivos, lo ve desaparecer en la bruma rumbo al cementerio de Montparnasse al acercarse el día, y luego lee en los periódicos —cuyos fragmentos inserta en el texto— que han aparecido asesinadas en sus apartamentos, en tres noches sucesivas, tres bellas jóvenes mundanas, sin que haya quedado la menor huella de violencia en los lugares ni sobre los cuerpos de las víctimas. París estaba sumido en el terror. Sin embargo, el narrador había logrado averiguar, por medio de una pesquisa casi policial, a qué había regresado su amigo muerto: a regalarse las tres noches de diversión prometidas.

Además de su dinámica alternancia entre discurso narrativo y descriptivo, y entre narración de hechos presenciales y retrospectivas, de descripciones brillantes de una noche de carnaval, del contraste entre el paroxismo de la vida y la aparición subrepticia de la muerte —al estilo de Poe—, y de la ágil inclusión de lenguaje periodístico en forma de breves notas de prensa, este cuento tiene otros aciertos como una cuidadosa composición balanceada en torno a la repetición del número tres y un desenlace que parece contener una revelación, pero que en realidad deja varios vacíos de información, sobre todo para el lector que acceda al cuento después de la rica tradición vampírica de los siglos XIX y XX. Más allá de esto, se trata de la segunda aparición del vampiro como personaje en la literatura cubana y, aunque por la fecha de escritura, 1893, el texto es anterior a la publicación del *Drácula* (1897) de Bram Stoker y a la moda que poco a poco esta novela desencadenó, el tipo de vampiro por el que Tejera opta, entre los cuatro predominantes en el siglo XIX (Frayling 62), es —como en el célebre caso de Stoker— el del lord satánico, urbano, seductor, refinado, enigmático, que ya tenía como precedente al lord Ruthven, de William Poli-

dori, inspirado en la figura de lord Byron. Por otra parte, el vampiro de Tejera, antes que el de Stoker pero también como el suyo, es encarnado por esa forma de la otredad que es el extranjero en Europa occidental. Y esto probablemente estaba planteando en un plano simbólico, y en una fecha muy temprana, una relación de apropiación antropofágica de la cultura europea por parte de un representante de la cultura latinoamericana.

Finalmente, y compartiendo con Tejera la condición de casi invisible pero valioso, Armando Leyva ofrece, entre otros textos esenciales para la historia de las literaturas de irrealidad entre nosotros, por lo menos cuatro cuentos o crónicas con estructura de cuento bastante clara (“Gritos en el monte”, “*Sister Grace*” y “Las voces de los muertos” y “Un flirt extraño”), entre los cuales es imposible dejar de comentar al menos uno. “Gritos en el monte” (*Alma perdida*, 1915) demuestra el magisterio de

Poe, a quien Leyva admiraba, como todos los modernistas y posmodernistas, pero igualmente tiene una solución final que sólo un cubano podría darle a un texto fantástico. Relata la muerte de una ex novia del narrador-protagonista, a causa de una enfermedad repentina y misteriosa, que el médico no supo identificar, y la forma no más explicable en que el grito agónico de la muerta se perpetúa en el lugar. El protagonista efectúa un desplazamiento hasta la lejana zona de campo adonde han ido a vivir Carmen y Eduardo Luigi, la ex novia y el amigo fraterno, unidos en matrimonio. Llega a caballo, de manera urgente, a solicitud del amigo, quien le ha enviado un telegrama donde le anuncia una muerte. Es aproximadamente la situación inicial de “La caída de la casa de Usher”. La descripción del espacio, que ocupa la primera sección como en Poe, destaca la soledad del paraje donde se encuentra la casa o *cottage*, como la llama el narrador, y sobre todo el carácter sombrío y sin vida de su entorno, tanto por el lado del campo como por el del mar, pues está ubicado sobre la costa. El campo contrasta tanto con los paisajes cubanos, lo mismo con los extraliterarios que con los fijados por la tradición literaria desde *Espejo de paciencia* (1608), que el propio narrador observa que era un “manigual sombrío, sin la frescura de un riachuelo, ni esa floral policromía de la pradera cubana” (Leyva 89-90), por no decir nada del mar Caribe y su riqueza de tonos verdes y azules, aun en las marinas académicas coetáneas. Y es que las convenciones de género pesan más que la realidad, como lo sabía el propio Poe:⁹ para crear un espacio tétrico, con evocaciones góticas como las de “La caída de la casa de Us-



her”, Leyva no podía mirar a la naturaleza cubana, sino a la literatura, y eso fue lo que hizo, como cualquiera de sus colegas. Por otra parte, la literatura fantástica ha necesitado con frecuencia, por razones de verosimilitud, ubicar sus tramas en espacios lejanos, y esto fue casi una norma en el fantástico decimonónico que el modernismo y el posmodernismo heredaron, a lo que se suman los afanes cosmopolitas de estas corrientes. Darío lo demuestra en “Thanatopía”, en “La extraña muerte de fray Pedro” y en “Huitzilopochtli”; Lugones, en “Un fenómeno inexplicable”, “Los caballos de Abdera”, “La lluvia de fuego” y “La estatua de sal” (en estos últimos tres también hay lejanía temporal); y Clemente Palma, en “La Granja Blanca”, sin contar los escritores ingleses o franceses que escogieron Italia como espacio fictivo, o Moldavia, Transilvania y comarcas más exóticas aun, cuando el centro del mundo era París o Londres. La descripción de Carmen también se ajusta a modelos literarios finiseculares de ángel y de víctima: “era diminuta y frágil. Pálida. Rubia” (Leyva 90).

En el clímax del cuento, que ocurre después de que Carmen ha muerto y ha sido sepultada y de que su esposo ha abandonado la mansión, el protagonista, que ha quedado arreglando unos papeles y luego ha clausurado la casa, cabalga por el monte ya de retirada con un empleado y escucha “un grito desesperado, vibrátil, cabalístico, agorero, el grito inolvidable de la muerta” (Leyva 95). Huelga aclarar que fueron presa del terror no sólo ambos hombres, sino incluso los caballos, los que se negaron a retroceder cuando el protagonista hizo un intento, por lástima hacia el espíritu de la mujer. Entre las consecuencias que el fallecimiento suscitó se encuentra el suicidio del viudo, que regresó al *cottage* a darse muerte. Pero lo más llamativo del cuento es esa prueba final o *forma de convalidación de la verdad* del suceso extraordinario, como lo denomina Rosalba Campra (98), que el narrador aporta, y que no se debe a Poe. Ya he señalado que el grito tuvo carácter objetivo porque lo percibieron dos personas y los animales; no obstante, el narrador cree necesario añadir lo siguiente, como fin del relato: “Y anoche, muchos años después de esta tragedia, me contaba un veterano de nuestra revolución libertaria, que cierto día de tormenta, al caer la tarde, se había refugiado con sus hombres en un trozo de costa, donde ciertas ruinas, le brindaban abrigo... pero que, al anochecer, hubo de



levantar el campamento, porque un grito siniestro...” (Leyva 95-96). Más que un testimonio personal, nunca muy objetivo por definición, el narrador recurre al de una figura prestigiosa y vernácula: un veterano de la guerra de 1895, quien además no es hombre de letras, sino de armas. Una muestra de temor a lo sobrenatural por parte de un guerrero es como el *non plus ultra* del miedo. Con esto termina este cuento, efectivo como recreación del tema del *locus suspectus* y de una manifestación invisible de un alma en pena, o de un dolor que no cesa ni con la muerte: el grito es tan atroz que no se necesita la aparición de un fantasma para infundir terror, y con ello también se distingue de la tradición narrativa del siglo XIX, basada en un fantástico figurativo, al decir de Italo Calvino (48-52).

Termina también una fase de adaptación de la narración fantástica a la literatura cubana. Es la fase en la que se ve surgir —en las páginas del *Papel Periódico de La Habana*— el interés por los relatos de asunto anómalo antes incluso que los autores locales capaces de cultivarlos; en la que se invoca a los espectros —en Heredia—, antes de estar en condiciones reales de poder acogerlos y describirlos; en la que las tramas son situadas en lejanos espacios europeos, con larga tradición fantástica y protagonizadas por personajes foráneos —en las leyendas de la Avellaneda—, pero también, progresivamente, por latinoamericanos —en los cuentos de Tejera—; y en la que por fin esas tramas empiezan a penetrar en el espacio nacional y a adaptarse, inspirados en Poe, pero apoyados en el prestigio validante de un general de las guerras de independencia —en las crónicas y cuentos de Armando Leyva. Cuando Arístides Fernández comience a escribir, ya no tendrá que efectuar el esfuerzo a veces ingrato de adaptar un personaje o una historia a un espacio local, pues otros —conocidos o no por él y por quienes vinieron después— se habían encargado de hacerlo antes.

Revolución y Cultura, no.2 de 2010: 21-26.

Obras citadas

- Alridge, A[lfred] Owen. “The Vampire Theme in Latin America”. *Otros mundos, otros fuegos; fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*. Ed. Donald A. Yates. East Lansing: Michigan State University, 1975. 145-152.
- Aparicio Laurencio, Ángel. “José María Heredia, redactor y editor de la Miscelánea”. *Trabajos desconocidos y olvidados de José María Heredia*. Ed. Ángel Aparicio Laurencio. Madrid: Eds. Universal, 1972. 11-27.
- Arias, Salvador. “La narrativa del primer romanticismo (1820-1844)”. Portuondo, José Antonio, ed. *Historia de la literatura cubana*. La Habana: Letras Cubanas, 2005, t. 1 [2ª ed. corregida]. 188-212.
- Augier, Ángel. “Apéndice II. Poemas traducidos por Heredia”. *José María Heredia. Obra poética*. Ed. Ángel Augier. La Habana: Letras Cubanas, 2003. 594-603.
- Barrenechea, Ana María. “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (a propósito de la literatura hispanoamericana)”. *Revista Iberoamericana* 38 (1972): 391-403.
- Bueno, Salvador. *Figuras cubanas. Breves biografías de grandes cubanos del siglo XIX*. La Habana: Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, 1964.
- . “Prólogo”. *Cuentos cubanos del siglo XIX. Antología*. Ed. Salvador Bueno. La Habana: Arte y Literatura, 1975. 13-42.
- . “Prólogo”. *Diego Vicente Tejera. Poesía y prosa*. Ed. Salvador Bueno. La Habana: Letras Cubanas, 1981. 7-27.
- Calvino, Italo. “La literatura fantástica y las letras italianas” (1984), en *J.L. Borges et al. La literatura fantástica*. Madrid: Siruela, 1985. 39-56.

- Campra, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento, 2008.
- Cruz, Mary. "Prólogo". *Gertrudis Gómez de Avellaneda. Tradiciones*. Ed. Mary Cruz. La Habana: Letras Cubanas, 1984. 7-28.
- Díaz Solar, Francisco. *Las letras alemanas en el siglo XIX cubano*. La Habana: Letras Cubanas, 2004.
- Domenech, Francisco. *Tres vidas y una época: Pablo Lafargue, Diego Vicente Tejera, Enrique Lluria*. La Habana: Ediciones de la revista Índice, 1940.
- [“Editorial”]. *Papel Periódico de la Havana* (La Habana). 24 de octubre de 1790: 1.
- Fornet, Ambrosio. “Literatura fantástica: los precursores”. *Bohemia* (La Habana) 39 (1966): 28-29.
- Frayling, Christopher. *Vampyres. Lord Byron to Count Dracula*. 2nd. ed. London: Faber and Faber, 1991.
- Friol, Roberto. “Los cuentos del *Papel Periódico*”. *Letras. Cultura en Cuba*. Ed. Ana Cairo Ballester. T. 4. La Habana: Pueblo y Educación, 1987. 235-251. [1ª ed. del artículo, 1974.]
- García Ronda, Denia. “Las obras menores de Cirilo Villaverde”. *Letras. Cultura en Cuba*. Ed. Ana Cairo Ballester. T. 4. La Habana: Pueblo y Educación, 1987. 37-45.
- Goethe, Johann Wolfgang. “Die Braut von Korinth”-“La novia de Corinto”. Trad. Miguel Sáenz. *Vampiros*. Ed. Jacobo Siruela. Madrid: Siruela, 1992. 4-15.
- Henríquez Ureña, Max. *Panorama histórico de la literatura cubana*. 2 ts. La Habana: Arte y Literatura, 2001.
- Heredia, José María. *Miscelánea. Periódico crítico y literario*. Ed. Alejandro González Acosta. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Leyva, Armando. *Alma perdida*, Puerto Padre (Cuba): Imprenta “El Renacimiento”, 1915.
- La literatura en el Papel Periódico de la Havana 1790-1805*. La Habana: Letras Cubanas, 1990. 5-9.
- Puente, A[ntonio]. M. Eligio de la. “Introducción”. *Ramón de Palma. Cuentos cubanos*. La Habana: Cultural, 1928. vii-xiiv.
- Remos y Rubio, Juan José. *Tendencias de la narración imaginativa en Cuba*. La Habana: Casa Montalvo-Cárdenas, 1935.
- Tejera, Diego Vicente. *Un poco de prosa. Crítica, biografía, cuentos, etc. -1882-1895-*. La Habana: Imprenta El Figaro, 1895.
- ___ “Julio Ramos. Cuento original”. *El Figaro* (La Habana). 14 de julio de 1901: 302-303.
- ___ *Prosa literaria [:] crítica - cuentos - artículos*. T. 2. La Habana: Imprenta Rambla, Bouza y Ca., 1936.
- Toledo, Arnaldo. “El fantástico en las narraciones del *Papel Periódico de La Havana*”. *Islas* (Santa Clara, Cuba) 116 (1998): 98-105.
- Toro, Carlos del. “Diego Vicente Tejera: vida y obra”. *Diego Vicente Tejera. Textos escogidos*. Ed. Carlos del Toro. La Habana: Ciencias Sociales, 1981. ix-xxi.
- Vítier, Cintio. “Introducción”. *La literatura en el Papel Periódico de la Havana 1790-1805*. La Habana: Letras Cubanas, 1990. 5-9.

Alter ego: Dobles en el cuento fantástico cubano¹

José Miguel Sardiñas

Las narraciones centradas en esa área de la identidad que tiene que ver con conflictos de personalidad doble, múltiple, escindida, dividida, difusa, etc. fueron muy frecuentes durante el romanticismo y en el siglo XIX en general. Cualquiera recuerda *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*, de Adalbert von Chamisso; *El hombre de la arena*, de E.T.A. Hoffmann; *William Wilson*, de Edgar



A. Poe; *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr Hyde*, de R.L. Stevenson y *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, por solo mencionar algunas. No obstante, los dobles no quedaron confinados en esa zona sombría de la literatura decimonónica, ni a Europa y Norteamérica. En el siglo XX siguieron proliferando también en la América Latina, y no solo se escribieron obras excelentes, sino que ha podido afirmarse con toda razón que el eje formado por dobles (y por las paradojas espaciales y las fluctuaciones del tiempo) fue probablemente «el más

disfrutado de la literatura fantástica de la segunda mitad del siglo» (Campra, 27).² Lo que va del XXI permite suponer que este tema o motivo no se ha agotado (además, los clones y muchos *cyborgs* de la ciencia ficción le prometen larga vida). El porqué de tal obsesión a partir de un momento específico de la historia literaria —de la obsesión por el doble llamado heterogéneo, por oposición al homogéneo (Fernández, 347-355 y ss.), que fue el frecuente sobre todo en la comedia desde Plauto y sus fuentes griegas hasta el siglo XVII—,³ obviamente ha suscitado explicaciones. Otto Rank, en el primer estudio incisivo sobre el tema, “El doble” (*Der Doppelgänger*, 1914), trató de relacionar esa predilección con escisiones de personalidad que rastreó en las biografías de varios escritores (Rank, 34-48), procedimiento coherente con su formación psicoanalítica. Pero otros críticos han visto la causa en factores más amplios. La ya citada Nicole Fernández Bravo piensa que «el sentimiento de alienación representado por el doble yo de los románticos» (347) fue resultado de la idea de la «muerte» de Dios a que condujo en el siglo XVII la afirmación de la independencia del ego respecto a la divinidad, del racionalismo cartesiano y de la tradición filosófica que situó al sujeto en el centro del mundo (Kant) o que enfatizó excesivamente la subjetividad (Fichte, Schelling). A estos factores se añade la influencia de componentes políticos e históricos, como la Revolución Francesa: «En un periodo de turbulencia política, cuando las jerarquías establecidas estaban sometidas a ataques y la autoridad del Estado y de la Iglesia era cuestionada, los problemas de la identidad personal se volvieron de crucial importancia» (Fernández, 355). Y aunque se ha aconsejado cautela respecto a este último elemento porque «ha habido periodos de desorganización social o reorganización [...] en los cuales el tema del doble o no apareció o fue insignificante» (Tucker, xx), los acontecimientos que afectan la vida civil deben tenerse en cuenta al menos en principio, y sí parece existir cada vez mayor certeza entre los críticos acerca del influjo del idealismo filosófico y de teorías pseudocientíficas como el mesmerismo o de disciplinas científicas como la psicología y el psicoanálisis, con la aportación de conocimientos acerca de la autoscopía, el dipsiquismo, etc.,⁴ que pasan al acervo de los escritores.

En la narrativa cubana, en particular en su vertiente no realista, el doble ha sido un tema no menos frecuentado, relativamente, que en otras literaturas de Hispanoamérica. No obstante, se echa de menos una revisión siquiera general de su presencia. Tal revisión quizá podría tomar en consideración, como antecedente lejano, y como muestra de «la cantidad de energía irracional» (Vitier; 6) que pugnaba contra el discurso racionalista de la élite dominante, la noticia del «Raro ejemplo de un sonámbulo» que publicó el *Papel Periódico de la Havana* en 1790: «En Nueva York soñó una persona que estaba cogiendo pájaros. Por la mañana al levantarse halló en su cama un nido entero de golondrinas. Las había cogido la noche pasada en las vigas de su casa adonde subió por una escala muy alta» (*La literatura en...*, 148). Pues no solo es un caso de la «intervención» (Caillois, 20) o mutua invasión de los dominios del sueño y de la realidad extraonírica, sino también de la duplicación de lo real: «la realidad es doble o se vive simultáneamente en dos planos: uno objetivo y otro fantástico» (*La literatura en...*, 148, nota 1).⁵

Asimismo, podría mencionar; como otro antecedente, situado casi cien años después, la leyenda romántica y germanófila (si bien en esto seguía una moda francesa) *La ondina del lago azul* (1860), de Gertrudis Gómez de Avellaneda,

donde un personaje que ha presenciado la aparición, en las aguas de un lago europeo, de una mujer de belleza sobrenatural, calificada de diabólica —la cual causó la locura y la muerte de un joven campesino Gabriel—, se cruza luego, en París, con otra dama de aspecto similar; y confiesa: «En el momento en que aquellos ojos se encontraron con los míos, me sentí todo trémulo y trastornado; porque eran idénticos a otros que yo creía hasta entonces sin iguales en el mundo» (Gómez, 144). Lorenzo —el narrador de esa historia enmarcada— es incapaz de determinar; mientras no recibe la información necesaria, si la anónima condesa viuda y liberada, y la «ondina» son la misma persona o si solo hay un parecido extraordinario. Y —como diría Todorov— durante el tiempo de esa vacilación experimenta dos de los efectos del roce de la otredad fantástica, en este caso el doble de un ser humano: miedo («trémulo») y perturbación o desconcierto («trastornado»). Otros dos aspectos importan: este doble se produce por «fusión» (Bargalló, 17) o «figura sintética» (Ruiz, 64); y el personaje duplicado responde al modelo típico decimonónico, de construcción masculina: cuando el doble no es un hombre, es una *femme fatale*, lujuriosa, demoníaca, «cuyo único afán parece ser el de abocar el hombre a la perdición» (Martín, 17). Ya en el siglo XX, dentro de la primera mitad, habría que considerar cuentos de José Manuel Poveda, Arístides Fernández y Eliseo Diego. Como parte del relato posmodernista que aún conserva el gusto por lo morboso y monstruoso, tenemos *La tragedia de los hermanos siameses* (1948, póstumo; anterior a 1926), de Poveda, que, aunque en sentido estricto no es un texto fantástico, por su esquema responde al paradigma del doble decimonónico. Muestra un conflicto de dos hermanos que nacieron unidos físicamente: comparten un estómago y los intestinos, tienen percepciones vagamente comunes, «pero cada uno tenía su corazón y su pensamiento» (Poveda, 93). Y si al principio vivían de manera indiferenciada, el lenguaje (el acceso a la cultura, al orden simbólico lacaniano) los hace tomar conciencia de identidad; mas son uno. Son la definición del doble: «a la vez él mismo y otro» (Rosset, 42). El final es el de tantos de sus congéneres: uno (?) mata al otro (?), y el asesinato es suicidio. Solo que como la duplicación fue natural y los personajes nunca estuvieron separados, nunca tampoco se produjo un encuentro ni surgió el horror del enfrentamiento, y los efectos que el cuento explota no son el temor ni lo siniestro u ominoso freudiano —típico de dobles—, sino los asociados a copias como Frankenstein: repulsión, desprecio, distancia (Poveda, 93).

A principios de la década de 1930, Arístides Fernández dedicó al menos uno de sus cuentos vanguardistas a dobles: el número «Catorce» de su colección póstuma (*Cuentos*, 1959), sobre cómo murió Samuel Grant (y digo al menos porque «El retrato» —el «Doce»— también podría relacionarse). Grant, amigo del narrador; muere atropellado por un tren. No obstante, tanto el narrador como el maquinista aseguran que lo vieron caminar por la vía férrea libre, cercana a aquella por donde avanzaba la locomotora. La posibilidad de desdoblamiento surge por el hecho de que el narrador se encontraba ebrio —y ya se sabe que es fama que los borrachos ven doble—, pero se acentúa en el momento en que también el maquinista jura que Grant caminaba por la otra vía; luego entonces hubo dos Grant.

Evidentemente tanto el testimonio del borracho como el de un individuo que deberá enfrentar responsabilidad penal son sospechosos,⁶ pero lo cierto es que el texto recurre a una fisión o separación momentánea y que con esto además

apela a una de las funciones del doble fantástico (Jackson, 175): dinamitar la asertividad del discurso mimético o basado en unidades (de espacio, tiempo y carácter), y lo hace tanto en el nivel del enunciado o de lo relatado como en el de la enunciación o de quien relata, que se vuelve poco fiable.

Y en 1946, en *Divertimentos*, Eliseo Diego se centra en dobles en tres narraciones: «Del espejo», «Del pozo en la sala» y «Del zapatero y las ciudades». ⁷ En la última esboza un caso de percepciones cruzadas que, de no tener una segunda parte simétrica, no pasaría de una curiosidad, pero la tiene —un doble



textual—, y origina una singular (o dual) historia de «locuras»: el dueño de una pequeña tienda de antigüedades en Manila, Pedro Álvarez, «anunció que se llamaba Johan Schleiben y en un español chapurreado, agregó que era «zapatero en Ámsterdam» (Diego, 128). Su mujer trató de disuadirlo, pero como él insistía en preguntar cómo habían llegado a ciudad tan extraña y comenzó a llamarla por otro nombre (Greta), ella se cansó y lo entregó a las autoridades sanitarias. En la segunda parte, Johan Schleiben, un zapatero de Ámsterdam, se cree anticuario de Manila, y cree llamarse Pedro Álvarez. Lo que es peor: es la reproducción exacta del otro, y sus mujeres se parecen como dos gotas de agua. No «se les pudo confrontar a los cuatro nunca, lo que por otra parte quizás hubiese resultado fatal para la salud de las buenas señoras» (Diego, 128), es la última observación del narrador antes de concluir que no había explicación: la Naturaleza, ante el nudo gordiano —dice—, optó por cortar, como Alejandro. Sin embargo, es preciso destacar, por un lado, el tratamiento diferenciado

(patriarcal y decimonónico) que se da a los personajes por razones de género, y por el otro, la indiferenciación de que son objeto los dobles respecto a un posible original, que se ha considerado una tendencia de los dobles del siglo XX (Martín, 19-20, nota 10). Con esto, a grandes rasgos, puede cerrarse una etapa, que es la de los dobles en la literatura de la república burguesa. Y aunque no todo fue ruptura, en términos literarios, entre las décadas de 1950 y 1960, pues la vertiente irrealista que tanta fuerza tuvo hasta 1968 fue continuación de búsquedas generalizadas en los años cuarenta y cincuenta (Carpentier, Labrador Ruiz, Pita Rodríguez, Piñera, Vieta, Lezama Lima, entre otros), sí hay rasgos nuevos en los sesenta, que justifican un corte: nuevos personajes, nuevos escritores, la presencia más notable de las escritoras, temas no tocados o infrecuentes antes, la asunción más clara y decidida de códigos estrictamente fantásticos y ya no solo «universalistas» o «cosmopolitas»... Entre los escritores que debutan (o casi) en los sesenta y que importan aquí por el tema se hallan María Elena Llana, Ángela Martínez, Esther Díaz Llanillo y Antonio Benítez Rojo; Virgilio Piñera es continuante; y comenzarán sus carreras en fechas más recientes Gina Picart, Ana Luz García Calzada y Reinaldo Medina Hernández. A *La reja* (1965), de M.E. Llana, pertenece «Nosotras», probablemente el cuento más antologado de esta autora. Narrado en primera persona y protagonizado por una mujer, «Nosotras» se vale de un sueño y un teléfono para desarrollar su trama. La protagonista, anónima, marca un número de teléfono que ha obtenido como suyo en un sueño. Para su sorpresa, una voz «extrañamente lisa, extrañamente familiar» (Llana, 11) le responde. Como juego decide preguntar por sí misma, y escucha: «Es la que habla» (12). Sucesivas indagaciones destinadas a aclarar la situación la obligan a aceptar que está ante lo inexplicable; el temor la invade. Y todo podría quedar en un caso de locura o de alucinación, si no ocurriera lo imposible, lo que solo puede explicarse acudiendo a las leyes de lo Otro. Un asunto urgente la hace suspender las pesquisas y salir a la calle. Después de cerrar la puerta del apartamento tras de sí, recuerda que ha dejado la llave dentro y siente la necesidad de volver. Toca, pues, el timbre y retrocede: «No sé si la sangre ha aumentado su velocidad dentro de cada vena, de cada arteria, de cada humilde vaso capilar. No sé si, por el contrario, se ha detenido. Como tampoco sé si es frío o calor lo que me invade, deseos de reír tranquila o de echar a correr despavorida, cuando la puerta empieza a abrirse, lentamente, frente a mí» (19-20). La autora no quiere precisar más. No está interesada en explorar el encuentro casi siempre terrible, ni en dar elementos para saber si hay dobles independientes o si se trata de una escisión de personalidad, aunque esta última opción es la que mejor se sostiene en el texto. Solo nos deja ante el desgarramiento de la ley racional. Y notemos que no se trata de una mujer fatal vista a través del relato de un hombre, como en Gómez de Avellaneda, sino de un personaje femenino, concebido por una autora y cuyos hechos son narrados por la misma mujer. Su problema no es el de una aristócrata coqueta y europea, sino el de tener una vida vacía, posiblemente de clase media, que carece de referentes (ni siquiera puede explicar cuál es el asunto que la hace salir a la calle). Su desenlace es el límite extremo a que llegan otras vidas femeninas sin identidad ni finalidad, como las de «Conócete a ti misma» y «En la ventana», dentro de *La reja*. En libros posteriores Llana volverá sobre las identidades perdidas, confundidas, trastocadas: «La casa vacía», «La heredada» y sobre todo «Claudina», en *Casas del Vedado*

(1983); «Metamorfosis» y sobre todo «La novia», en *Apenas murmullos* (2004). De 1965 es también *Memorias de un decapitado*, de Ángela Martínez, y ahí cuatro de los veintidós relatos breves se desarrollan alrededor de divisiones o fusiones: «Hallazgo nocturno», «Una leyenda», «Aventura del caminante» y el que da título al cuaderno. «Hallazgo nocturno» es el que más típicamente se inserta en la tradición del tema; pero sin duda el más impactante y rico es «Memorias de un decapitado»: el trucidado, que pudo haber sido mujer (u hombre fascinado por la figura y por la conducta paradójica del verdugo) pero no se conservan marcas de género en su discurso (el género masculino le es asignado por el autor en un paratexto, el título) ni recuerdos anteriores al ascenso al cadalso, relata cómo le cortaron la cabeza y cómo, no obstante, su cabeza siguió teniendo percepciones y pensamientos. Entre ella y su cuerpo cesó la comunicación; ella no puede experimentar movimientos, pero piensa, y razona cartesianamente: «Si pienso, me dije, aún existo como ser vivo» (39). Reposo en una cesta, separada del cuerpo, que ignoramos si «vive» o no, y cubierta con un paño negro espera «el veredicto final del mundo» (40). En 1966 vio la luz *El castigo*, de Esther Díaz Llanillo, y a él pertenecen el otro cuento sobre dobles más famoso de la década (junto con «Nosotras»): «Anónimo», y «El pañuelo», donde también se pueden rastrear huellas de comportamiento escindido. En el primero, un oficinista solitario que sueña con un ilusorio viaje al extranjero, recibe mensajes anónimos donde se le deja ver que está bajo vigilancia. El tono de los mensajes se vuelve amenazador; y uno le anuncia que morirá el día siguiente. A pesar de la protección policial, el hombre es hallado muerto. Y un cotejo de las letras de la víctima y de los mensajes comprueba que «coinciden en sus rasgos más esenciales» (Díaz, 54). Con lo cual estamos ante un caso de enajenación y de suicidio. El hombre es hallado con las venas abiertas, de modo que la escisión psíquica se convirtió en incisión sobre la carne, sobre el cuerpo. Después de esos dos relatos, Díaz Llanillo ha vuelto sobre este tema en otras ocasiones: «Las llaves» (*Cuentos antes y después del sueño*, 1999); «El cuadro», «Miedo» y «La voz» (*Cambio de vida*, 2002); «En el tren» y «Por curiosidad» (*Entre latidos*, 2005); «La pared» (*La Letra del Escriba*, no. 54, 2006). De estos cuentos, «La voz» es el más creativo y atípico. En él, no es el protagonista, otro hombre solitario, quien tiene una personalidad dividida, sino el objeto de su deseo, y este tampoco se divide en dos partes, opuestas y enemigas, sino que se distribuye armónicamente entre tres mujeres, entre las cuales tampoco es posible determinar cuál es la original. Recuperando la cronología, en 1967 Antonio Benítez publicó «Tute de reyes» como parte del libro homónimo. Cuento muy ambiguo, en cuya complejidad no es posible entrar aquí, trata a grandes rasgos sobre la división de personalidad que sufre su protagonista, José Antonio Robledo, hombre de unos cincuenta años, rico, y que había causado la muerte de su madre cuando tenía unos once años. Robledo se siente asediado por la figura de un niño o adolescente vestido de marinero, y tras caer en crisis nerviosas en tres ocasiones, al final desaparece en su auto, en el que alcanza a verse flotar quizá la cinta de una gorra marinera. La ambigüedad en la construcción del cuento es tal, que se hace virtualmente imposible asegurar si se produce un desdoblamiento o una alucinación. Sin embargo, el mismo empeño que se pone en borrar los indicios de la presencia de un doble perseguidor a partir de la perspectiva narrativa, se pone en hacer proliferar las dualidades desde el punto de vista simbólico.⁸ Y después del decenio de 1960 y del *impas-*

se a que fue condenada la literatura fantástica desde publicaciones oficiales por medio de operaciones amañadas a partir de 1968, los dobles no solo han sobrevivido con su carga corrosiva de incertidumbre y ambigüedad, sino que se han continuado modificando, en lo que constituye una fase con rasgos propios dentro del período de la Revolución. En esta fase, además de los dobles psíqui-



cos o subjetivos (ya he mencionado algunos cuentos de Llana y Díaz Llanillo, pueden añadirse dos de transformaciones: «Anamorfosis» y «Enroque», de *Historias del otro*, 2000, de Ana Luz García Calzada), encontramos dobles corpóreos, unos fabricados como el clon en «El otro yo» (*Un fagonazo*, 1987; escrito en 1976), de Virgilio Piñera, y el gólem en «Mimesis, S.A.» (*La poza del ángel*, 1994), de Gina Picart, y otro engendrado al parecer por un eclipse como «El hacedor de sombras» (*Historias del otro*), de García Calzada; dobles con una fuerte marca alegórica como «Mutaciones en espiral», de esta misma autora; y dobles fantasmales como «La prima Zoila» (*Trenes y fantasmas*, 2005), de Reinaldo Medina. Solo me detendré en dos por razones de espacio. «Mimesis,

S.A.» muestra el drama de una viuda joven y rica, Úrsula K., quien, tras haber recuperado a su marido, Alberto K., y de haber tenido una segunda luna de miel, descubre que no es el mismo de antes. Alberto aparentemente no había muerto en un accidente; solo había perdido la memoria y vivía en otro lugar, de donde lo hizo regresar la enigmática señora Rocca. Sin embargo, varios detalles del comportamiento del hombre no solo despiertan la inquietud de Úrsula, sino también la angustia de Alberto, que empieza a vivir su tragedia secreta: la de quien desconoce su identidad y al tratar de encontrarla en la memoria, solo halla un vacío. El suicidio de Alberto es el desenlace de ambos conflictos. Una nota final que la protagonista no conoció corrobora que se trataba de una «mixtificación fabulosamente hábil» (Picart, 21) de gólem medieval y androide futurista. De las *Historias del otro*, de García Calzada, cabe destacar; además de «Enroque», «Mutaciones en espiral», donde el desdoblamiento le acaece al feto de una niña dentro el claustro materno, poco antes de nacer. «Mutaciones» es un texto de diálogos sobreentendidos, donde los tiempos se superponen siguiendo la lógica de la culpa y el arrepentimiento, del crimen y la nostalgia del vientre de la madre como sitio de expiación y purificación, de la posibilidad de renacimiento. Retoma de cierto modo el doble infantil perseguidor de Benítez Rojo, con las diferencias de que aquí lo que al parecer hubo fue fratricidio y de que el espacio es anómalo dentro de la tradición temática.

Como resulta obvio al cabo de este esbozo de mapa del doble, aun con todas las ausencias involuntarias (o determinadas por las restricciones de los conceptos principales que utilizo), las diversas formas del desdoblamiento de personalidad son muy frecuentes en el relato fantástico cubano: mucho más de lo que hasta ahora se haya notado o estudiado. Y del mismo modo en que al principio de este recorrido recordaba que la abundancia, en otras literaturas, de personajes con este rasgo motivaba explicaciones, es forzoso formularse la misma pregunta respecto al corpus cubano. Una parte de esa abundancia probablemente pueda explicarse apelando a modas literarias, al influjo del romanticismo, del decadentismo finisecular por medio del modernismo y el posmodernismo. Pero parece obvio que en el caso de un aumento drástico del número de autores y obras dedicados a explorar el tema a partir de la década de 1960, la explicación debe ser otra. Y es aquí donde considero que pueden tomarse en cuenta los factores históricos que no siempre ni en todas partes producen, obviamente, el mismo resultado. Si la personalidad escindida es un signo, por un lado, de perturbación en la identidad y por otro, de un afán de alejarse de los modos miméticos de hacer literatura, las imágenes de pérdida de identidad que vemos en aumento a partir de los sesenta pueden expresar en términos artísticos tanto el hastío hacia las formas tradicionales del realismo como un desasosiego, un síntoma de inestabilidad y ruptura o desgarramiento, que eran lógicos en un período en que la sociedad cubana, con la Revolución, cambiaba de estructuras en todos los ámbitos, perdía referentes que no siempre eran sustituidos por otros o veía aparecer realidades que no tenían correspondencia en el pasado. No se trata desde luego de reacciones solamente individuales, sino de un fenómeno que abarca toda una zona de la literatura; y la explicación no puede dirigirse, como hizo Rank para su corpus narrativo, a trastornos psíquicos de los creadores, sino al todo del que los creadores son parte.

Revolución y Cultura, no. 4 de 2007: 26-31.

Notas

¹ Versiones anteriores de este trabajo fueron leídas en octubre de 2005 en la Universidad Nacional Autónoma de México y en mayo de 2007 en el Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso, de La Habana.

² Soy responsable de la traducción de las citas.

³ Para el doble prerromántico, véase, además de Fernández (347-351), Frenzel, s.v. Doble, esp. pp. 97-99.

⁴ Sobre las relaciones entre los temas fantásticos y el pensamiento científico de cada época, véase Campra, 143-144, nota 1; sobre la forma en que la mentalidad racionalista margina los modos de pensamiento que cristalizan en temas fantásticos y éstos -en particular, el doble-, a su vez, minan y transgreden al discurso unitario, monológico, totalizante, del poder, véase Jackson, 82-91; y sobre el influjo del idealismo de Fichte, de la teoría del magnetismo animal de Franz A. Mesmer, de los estudios sobre la personalidad múltiple, el sonambulismo y el dipsiquismo, véase el muy reciente libro de Rebeca Martín (25-37).

⁵ En la bibliografía teórica, el concepto de doble se ha extendido a veces más allá de un personaje, y aun de un tema literario o artístico; para Clément Rosset, «el tema del doble está presente en un espacio cultural infinitamente más vasto, es decir, en el espacio de toda ilusión: ya presente, por ejemplo, en la ilusión oracular ligada a la tragedia griega y en sus derivados (duplicación del acontecimiento), o en la ilusión metafísica inherente a los filósofos de inspiración idealista (duplicación de lo real en general: el 'otro mundo')» (20).

⁶ Véase, sin embargo, Carreño, 16.

⁷ Ya en 1942 había experimentado con fisiones y fusiones más líricas que fantásticas en «Historia de las manos oscuras», «Historia del daguerrotipo enemigo» e «Historia del antiguo espejo de luna», de *En las oscuras manos del olvido*.

⁸ Estudio este cuento en «El doble en «Tute de reyes» de Antonio Benítez Rojo», en Morales, pp. 95-105.

Obras Citadas

Díaz Llanillo, Esther. *Cuentos antes y después del sueño*. La Habana: Letras Cubanas, 1999.

Diego, Eliseo. *Cuentos de Eliseo Diego*. La Habana: Unión, 2004.

Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Obras literarias de la señora doña Gertrudis Gómez de Avellaneda. Colección completa*. Madrid: M. Rivadeneyra, 1871, t. 5.

La literatura en el Papel Periódico de la Havana (1790- 1805), textos introductorios de Cintio Vitier, Fina García-Marruz y Roberto Friol. La Habana: Letras Cubanas, 1990.

Llana, María Elena. *La reja*. La Habana: Eds. Revolución, 1965.

Martínez, Ángela. *Memorias de un decapitado*. La Habana: Eds. Revolución, 1965.

Picart, Gina. *La poza del ángel*. La Habana: Unión, 1994.

Poveda, José Manuel. «La tragedia de los hermanos siameses», en Bueno, Salvador (ed.). *Cuentos cubanos del siglo XX. Antología*. La Habana, Arte y Literatura, 1975, pp. 93-95.

Bibliografía Crítica

Bargalló Carraté, Juan. «Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis», en Bargalló, Juan (ed.). *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Alfar, 1994, pp. 11-40.

Bravo Fernandez, Nicole. «Doubles and Counter-parts», en Brunel, Pierre (ed.). *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*, trans. from the French by W Allatson, J. Hayward and T Selous. London and New York: Routledge, 1992, pp. 343-382.

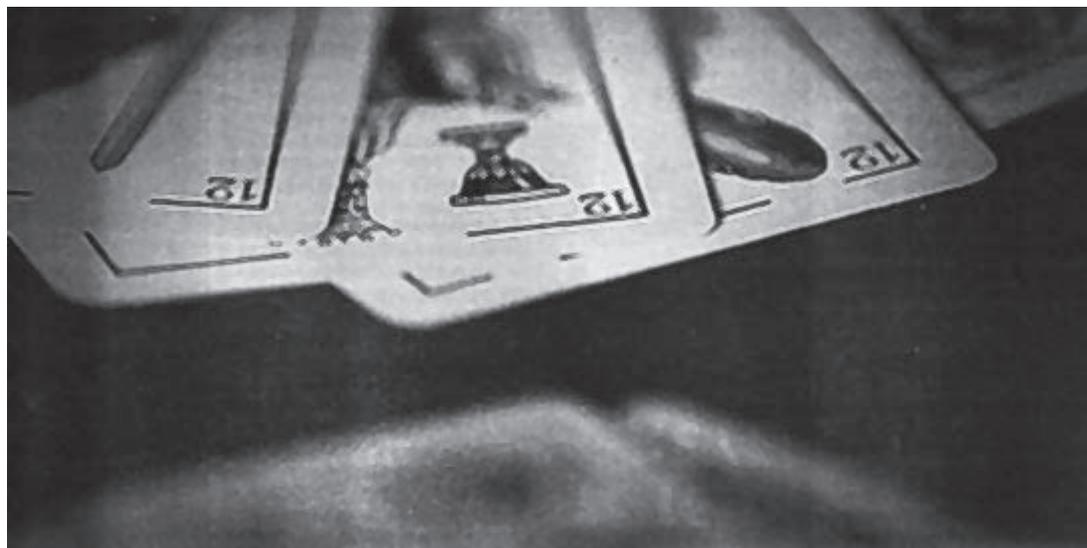
Caillois, Roger. «De la féerie à la science-fiction», en su *Anthologie du fantastique*. París:

- Gallimard, 1966, pp. 7-24.
- Campra, Rosalba. *Territori della finzione. Il fantástico in letteratura*, trad. B. Fiorellino. Roma: Carocci, 2000.
- Carreño, Enrique. *Transmutaciones relacionables en Aristides Fernández*. La Habana: Letras Cubanas, 1994.
- Frenzel, Elisabeth. *Diccionario de motivos de la literatura universal*, trad. M. Albella Martín. Madrid: Gredos, 1980.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversión*. London: Routledge, 1988.
- Martín, Rebeca. *La amenaza del yo. El doble en el cuento español del siglo XIX*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2007.
- Morales, Ana María y J.M. Sardiñas (eds.). *Rumbos de lo fantástico. Actualidad e historia*. Palencia (España): Cálamo, 2007.
- Rank, Otto. *The Double. A Psychoanalytic Study*, trans. H. Tucker, Jr Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1971.
- Rosset, Clément. *Le réel et son double. Essai sur l'illusion*, nouvelle éd. [Paris]: Gallimard, 1984.
- Ruiz Rivas, Jesús Héctor "L'Écriture du double et le conté fantastique hispano-américain". Thèse de Doctorat. Université de Toulouse-le Mirail, 1990.
- Tucker Jr, Harry «Introduction» a Rank, Otto. *The Double...* (ver supra), pp. XIII-XXII.
- Vitier; Cintio. «Introducción» a *La literatura en el Papel Periódico...* (ver supra), pp. 5-9.

El doble en «Tute de reyes», de Antonio Benítez Rojo

José Miguel Sardiñas

«Tute de reyes» pertenece a un libro de relatos —al que da título— recordable, entre otras, por dos razones. Por un lado, marcó el inicio, muy exitoso, de la carrera literaria de Antonio Benítez Rojo, la que, lamentablemente, se ha cerrado hace poco, en 2005, con la muerte del autor en Northampton, Massachusetts, Estados Unidos. Pruebas de ese éxito fueron el haber obtenido el premio de cuento en el concurso de la Casa de las Américas en 1967 e inmediatamente haber sido elogiado por los reseñadores. Reinaldo Arenas, por ejemplo, destacó que se trataba «de un libro complejo, de difícil comprensión para lectores apresurados, de sutilezas y pequeños e importantísimos detalles que enriquecen el desarrollo del argumento» (Arenas, 147); en tanto que otro comentarista señalaba el carácter abierto y exigente de sus estructuras (Acosta, 167-168). Por otro



lado —es la segunda razón—, el libro formó parte notable de una serie de obras (como *La guerra y los basiliscos* de Rogelio Llopis, *Cuentos* de Virgilio Piñera, *La reja* de María Elena Llana, *Memorias de un decapitado* de Ángela Martínez y *El castigo* de Esther Díaz Llanillo, entre otros) que hicieron de la década de 1960 un período de auge de las literaturas de irrealidad en Cuba.

En lo que concierne al tema que trata, es decir, el del doble o de la personalidad múltiple, se inserta en una serie de la que hay más exponentes, en la narrativa cubana, de los que cualquiera podría suponer, dado el peso que ha tenido el realismo en ella, y muchos más desde luego de los que la crítica haya señalado hasta ahora; son ejemplos de ello «Del espejo», «Del pozo en la sala» y «Del zapatero y las ciudades» (los tres de 1946) de Eliseo Diego; «Nosotras» (1965) de M.E. Llana; «Anónimo» (1966), «Las llaves» (1999), «El cuadro», «Miedo» y «La voz» (los tres de 2002) de E. Díaz Llanillo; «Mimesis, S.A.» (1994) de Gina Picart, y «La prima Zoila» (2005) de Reinaldo Medina, entre otros.

Ahora bien, si varios de estos relatos tienen rasgos que pueden ser de interés en la tradición del doble, el cuento de Benítez Rojo destaca por la forma tremendamente ambigua y a la vez amplia en que el conflicto del protagonista se despliega y por las duplicaciones que el tema desencadena en el mundo narrado. Observar brevemente estas características es el propósito de este trabajo.

Una historia desquiciada

«Tute de reyes» relata en primer plano la historia del infortunio de Camilo, su narrador. Refiere cómo este, que es un hombre al parecer de más de cincuenta años y que ha dedicado al menos treinta de su vida a impartir lecciones particulares de francés, estuvo a punto de hacerse rico al cabo de varios juegos de cartas, pero no lo logró por el abandono de su compañero de juego, José Antonio Robledo, en el momento crucial, cuando tenían los cuatro reyes que necesitaban para ganar. Es una historia con un mínimo de atractivo para resultar interesante, al menos tanto como cualquier otra que se cuente con habilidad, y tiene en su propio asunto una estructura que asegura un clímax y que puede generar suspense, además de contar con un desenlace propio y formalmente bien construido, por decirlo de alguna forma. Además, es la historia que el narrador insiste en contar, porque es su pequeña tragedia, la frustración que le permitió descubrir «su lugar secundario y grisáceo» (Ortega, 267).

No obstante, la historia de la cual esta voz va dando atisbos, en segundo plano, y en la medida en que aporta causas al fracaso de su intento de hacerse rico, no solo es potencialmente más interesante en sí misma, por llevarnos del plano de las acciones externas de un juego de cartas al de las manifestaciones de una psiquis perturbada, sino que es relatada de modo tal que deba resultar más atractiva al lector, toda vez que se va elaborando de manera gradual y sincopada, por medio de síntomas que funcionan como claves de un drama, y de un drama oculto.

Sin embargo, el modo en que ambas historias al principio se relacionan es deliberadamente confuso. Hay simultáneamente un afán de seguir un hilo argumental y una tendencia inevitable a atender otro, con llamados coloquiales a recuperar el principal que paradójicamente enfatizan la imposibilidad del relato de discurrir por un cauce único. La voz narrativa está concebida de tal forma que, aunque afirme que la historia que le interesa transmitir es una («[p]ero es de Robledo de quien me interesa hablar»; 14), cuando dice eso ha comenzado ya de hecho —desde cuatro párrafos atrás— a contar la suya, la del fracaso en el intento de llegar a la riqueza. Y sobre todo, el enunciado que formula da cabida a la ambigüedad al añadir, como si se tratara de una explicación, de una ampliación de la frase citada antes, una serie de nombres que no pertenecen fundamentalmente al conflicto de Robledo, sino más bien al suyo, del narrador, en la medida en que son los compañeros de juego y no personajes vinculados directamente al conflicto de doble personalidad: «Pero es de Robledo de quien me interesa hablar, de Robledo y de Francisca y de Esquerrá y del gordo Chamizo y de los demás» (14). La ampliación se incorpora de manera natural, propiciada por el registro oral al que se apela incluso con el verbo 'hablar' y por el tono de quien evoca y va precisando el recuerdo, en progresión polisindética que podría no tener fin; pero en realidad ayuda a sacar de sus quicios la historia que asegura querer centrar.

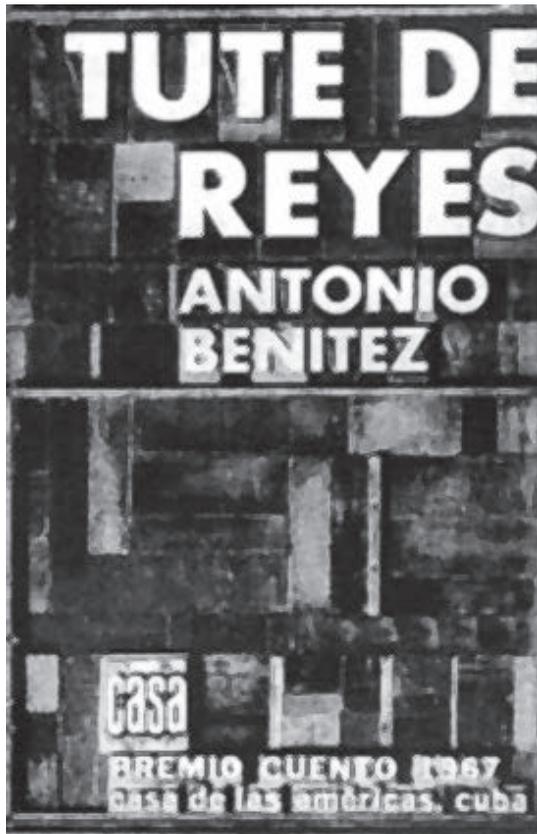
Conflicto sumergido

Desde el punto de vista que el narrador exterioriza, Robledo es entonces el objetivo del relato. Pero desde el punto de vista que el lector poco a poco va adoptando, ese nombre no significa una sola cosa, no remite a una sola historia, sino a dos: a la que el narrador está en condiciones de apreciar y a la que el narrador va contando sin tener mucha conciencia de revelar, esto es, a la

que se va entregando por medio de indicios, de los que examinaremos algunos. Limitándonos a la sección introductoria del relato, uno relevante es el espacio. Robledo alquila una mansión descrita así en el texto:

Villa Concha, a pesar de ser espaciosa, de su muelle para botes y su poceta con escalones tallados en la roca, era alquilada muy poco. Y no es que los Garriga pidieran mucho por ella o el deterioro de los techos fuera excepcional, no, era más bien —de algún modo hay que llamarlo— su forma de expresarse: el llanto irreparable de sus cañerías, la fluidez de la penumbra en ciertos lugares, el súbito corretear de las persianas tras la puerta clausurada, y sobre todo —por arriba de los ruidos acompasados y la infundada sensación de tener alguien a la espalda— el olor, aquel olor blando a flores pisoteadas, resistiéndose al salitre y a las corrientes de aire. (13-14)

Se trata sin duda de un espacio con rasgos góticos, evidentes en la decrepitud, los ruidos, la oscuridad y la soledad; una típica *maison hantée*. Además, para completar su carácter de posible tópico fantástico, está situada en una zona suburbana o apartada de un centro, hacia el poniente o donde muere el sol, y en dos fronteras o territorios de transición: entre la tierra y el mar, es decir, en la costa, y entre un barrio (en este caso de ricos) y el campo, en Santa Fe, pueblo del oeste de La Habana.



Otro indicio está dado en ciertos rasgos de la personalidad de Robledo, quien no solo aparece asociado a signos de éxito social y de vida holgada como un automóvil reluciente y la corpulencia (que, como se sabe, en otras épocas era un rasgo frecuente y, por ende, convencional, de hombre rico), sino también al retraimiento: la melancolía, ataduras con el pasado (arrienda la casa porque le trae recuerdos de familia), trato frío, mirada indiferente y triste, «vuelta sobre sí misma como un par de medias grises» (15). A juzgar por este símil, es alguien que se contempla a sí mismo.

Un indicio más es la primera de sus tres crisis nerviosas, cuyo relato se sitúa cerca del comienzo del texto y ocupa buena parte de la sección inicial. Camilo y Robledo habían terminado varias partidas de ajedrez y regresaban caminando a sus casas cuando un niño que empujaba un aro e iba vestido según la moda de «fin de siglo» se les enredó entre las piernas, recogió su aro en silencio y «se marchó correteando, al aire la cinta azul de la gorra marinera» (15). Para Camilo se trataba de uno de los amigos del nieto de una vecina, que daba una fiesta de disfraces. Sin embargo, para Robledo fue el resorte que reactivó un trastorno que lo haría indagar más tarde con desesperación las semejanzas entre el niño y una vieja foto suya, de cuando tenía once años, según afirmará su criado.

Todo esto indica que en el texto existen posibilidades de conexiones no explicitadas o, para evitar la generalidad, posibilidades de conexiones marcadamente sugeridas y no establecidas de manera formal. Camilo, que —repito— es el narrador y el prisma a través del cual se enfocan las acciones, no puede comprender —ni al principio ni en todo el curso del relato— en toda su profundidad el conflicto de Robledo, cuyo temperamento taciturno por otra parte impide que este entre en muchas explicaciones. No obstante, el lector implícito, aquel cuya presencia se puede detectar en la colocación discreta de las convenciones de texto fantástico que he enumerado como síntomas de un conflicto oscuro, sí puede establecer las conexiones, o al menos eso se espera que haga, y esas relaciones lo llevan a seguir la pista de un trauma de doble personalidad. El resto del desarrollo del relato continúa con esta tónica y, cuando Robledo experimenta un nuevo y más devastador ataque nervioso, durante el cual llega a disparar para deshacerse de una voz que profiere su nombre a sus espaldas, desde el otro lado de un cuarto clausurado por el dueño de la casa, y que es su propia voz de niño, o cuando cerca del desenlace abandona el juego de cartas para irse en su Cadillac al parecer con una persona que lo buscaba, el narrador sigue sin afirmar que se está ante un conflicto de doble personalidad, en tanto que el lector implícito continúa inducido a vincular elementos que se atraen entre sí como partes de una constelación temática demasiado afin para quedar desarticulada. Y lo peor es que ambos tienen motivos para conducirse como lo hacen.

Con esas actitudes, pues, ambas instancias establecen una ambivalencia irreducible, que proyecta hacia la interpretación del texto —es decir, hacia su exterior— la duplicidad como una especie de condena a experimentar la esquizofrenia. El narrador, razonando con datos que Robledo le proporcionó a modo de excusa durante la primera crisis (mencionó psiquiatras), parece atribuir todo a ese concepto vago y evasivo que es la locura, desde su punto de vista atizada por la influencia nefasta de la casa y por una disfunción sexual (Robledo le confesó —también como disculpa por sus exabruptos— que ya no servía con las mujeres). Al final, puede atribuir la explicación que da Robledo al hecho de ausentarse («[m]e... buscan» [33]) a una alucinación avivada por el alcohol, pues el hombre se había bebido una botella de Fundador casi entera durante el juego. Por su parte el lector, razonando con datos que el propio narrador le ha ofrecido, puede ver en Robledo a un individuo hostigado por el fantasma de sí mismo cuando tenía once años y que, en una explosión de ira, arrojó contra una pared un quinqué que provocó un incendio a resultas del cual su madre murió. De hecho, este es un caso que forma parte de la tradición: «también el pasado de un hombre puede independizarse en su doble» (Frenzel, 101), y es una interpretación que desde el principio la crítica privilegió: «Robledo [...] provoca la muerte de su madre cuando era niño [...]. A Robledo se le aparece, siendo ya hombre, la imagen culpable del niño, imagen que se convertirá en algo obsesionante que a cada momento le acosa, llevándolo a la destrucción» (Arenas, 148).

Un elemento textual utilizado como motivo recurrente y, por tanto, como marca de intención, puede asimismo llevar al lector a asociar los tres ataques nerviosos como consecuencias de la misma persecución: la cinta azul que llevaba el niño del aro en la gorra marinera, que reaparece entre los restos de objetos rotos por los disparos durante la segunda crisis y que es lo único que se ve —

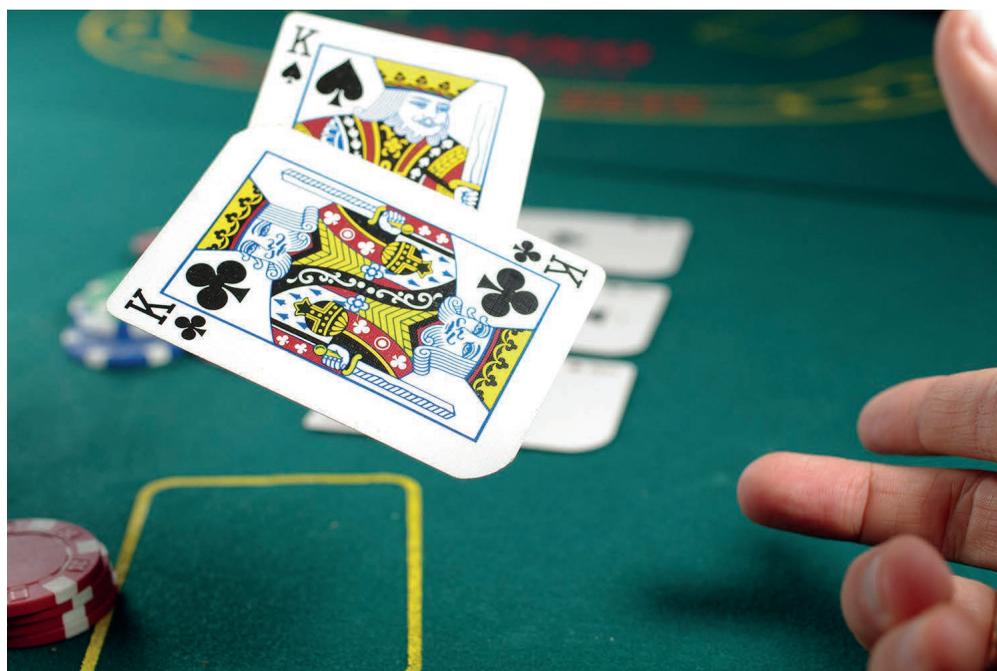
que Camilo ve— de la supuesta persona que lo busca en el auto la tarde del juego. Los tres fragmentos siguientes pertenecen al discurso del narrador:

Faltarían unos metros para llegar a mi casa, cuando un niño, empujando un aro, se nos metió entre las piernas. Estaba vestido de «fin de siglo», y en medio de mis reconvenciones observé que cada una de sus ropas era asombrosamente fiel a la moda de la época. Saltaba a la vista que sus abuelos —sin duda ricos— habían supervisado la confección de aquel atuendo, exquisitamente propio en la textura y tonalidad de los géneros utilizados. En silencio el niño recogió su aro, y sin mirar hacia atrás se marchó correteando, al aire la cinta azul de la gorra marinera. (Benítez, 15)

Y nos reíamos mientras —él a la derecha y yo a la izquierda— colocábamos aplicadamente los restos sobre un periódico extendido. De pronto tiré de algo que sobresalía bajo los cristales amarillos y violetas del medio punto de una ventana: era una cinta plegada, de falla azul. Al volverme vi que Robledo sostenía una gorra rota y la miraba muy serio pasando sus dedos por los boquetes que la calaban. (Benítez, 27-28)

Más abajo, su automóvil, junto a la carretera, a la sombra de los árboles. De repente algo blanco se tendió hacia él desde la ventanilla. Robledo se detuvo en seco, bebió un largo trago y arrojó la botella; luego se acercó al automóvil; abrió la puerta. Yo llamé a Francisca, a Chamizo, para que vieran aquello; pero llegaron demasiado tarde: la puerta se había cerrado y ya se iban por la curva que ceñía la loma, la cinta azul batiendo el aire del otro lado del techo, apenas sin dejarse ver. (Benítez, 33)

En esta dualidad textual podría desde luego otorgarse más validez a las operaciones asignadas al lector implícito puesto que ellas parecen destinadas a dotar de coherencia a la historia y se sustentan en un procedimiento tan lógico como la agrupación de elementos afines, mientras que las explicaciones del narrador se apoyan en una insuficiencia de conocimientos o infrasciencia, o mejor quizá en una falta de preparación para interpretar al modo fantástico las informaciones que recibe, ya que se trata de un individuo razonable, muy probable-



mente racionalista y sin duda equilibrado y estable (todo ello por su afición a una cultura de tradición racionalista como la francesa y sobre todo por llevar más de treinta años dedicado a la misma actividad). Pero esto no suprimiría el hecho textual de que, al terminar el cuento, ninguna de las dos posturas interpretativas cuenta con argumentos irrefutables para imponerse sobre la otra y reducir la ambigüedad.

El doble de Robledo

Efectivamente, aun desestimando la visión de los hechos que da el narrador, es difícil asegurar de modo categórico que Robledo experimente un trauma de dualidad del yo, de la misma forma en que es imposible negarlo. Como esto último es obvio, preguntémosnos entonces qué tipo de dualidad podría vivenciar, en caso afirmativo. Si nos apoyamos en el estudio de Otto Rank, publicado originalmente en fecha ya lejana (1914) pero aún válido —Ruiz Rivas, todavía en 1990, lo consideraba no reemplazado, un clásico (5)—, tenemos que la ocasión en que aparece el adolescente con el aro responde, siquiera parcialmente, al caso de «figuras reales del doble que se confrontan entre sí como personas verdaderas y físicas de inusual parecido exterior, y cuyas trayectorias se cruzan» (Rank, 12), más que al de una separación, un desprendimiento, independiente y visible, del ego, como pueden serlo la sombra o el reflejo. Robledo y el niño se cruzan al parecer casualmente, continúan en direcciones diferentes, y Camilo no parece haber percibido ninguna semejanza notable. Parece ocurrir una coincidencia de dobles objetivos, perceptible solo para un personaje porque era él quien tenía en el recuerdo la imagen de otra época. Sin embargo, la segunda ocasión en que un doble puede estar involucrado, tanto por la crisis que Robledo sufre como por la mención de la cinta azul asociada al niño del aro, este personaje no aparece, al menos no como doble objetivo. El hombre escucha una voz que pronuncia su nombre cada vez más cerca y que acaba por ser la suya, en otro tiempo: «su voz, su propia voz surgiendo de otro siglo, su voz de niño, de cuando jugaba con Bruno en La Conchita» (25). Y lo que resulta de todo esto es un tiroteo, un animal muerto (una gata) y una gorra marinera atravesada por un balazo, restos que son arrojados al mar. El pasaje puede leerse como la aparición de un doble subjetivo, tan subjetivo que no salió de la conciencia de Robledo, y que este no lo pudo matar, pues de haberlo hecho habría muerto él también, muy probablemente, siguiendo la tradición. ¿Cómo entender entonces la tercera aparición, hacia el final del texto? Esta aparición ya no será contada por Robledo a Camilo, como la segunda, y referida por Camilo al lector, sino que tendrá como único testigo a ese personaje, el también narrador, y tampoco mostrará, como la primera, a un ente corpóreo. Lo que Camilo cuenta que vio fue realmente muy poco, apenas la cinta al viento desde el auto en marcha. Mas si la cinta guardada en La Conchita, verosíblemente la de Robledo niño, fue arrojada al mar; si solo podía contarse con un doble subjetivo, pues el primero nunca quedó con un estatus ontológico muy claro, ¿quién fue el que trastornó finalmente al protagonista al punto de hacerlo abandonar todo y emprender un viaje del que el texto no da elementos para suponer que hubiera regresado nunca? Atendiendo a otra tipología, ¿qué desdoblamientos han ocurrido en la historia profunda: por fusión o por fisión (Dolezel apud Bargalló, 17)? ¿Se reconcilió Robledo con eso que podemos como una encarnación de su maldad para perdonarse y poder convivir con su recuerdo, o simplemente

decidió asumirse, aceptar, esa cara oscura de su ser, y entregarse a ella sin remordimientos?

Duplicidad proliferante

Sin embargo, es patente que, si no un doble, el recuerdo de un hecho, de un momento y de una imagen obsesionan y persiguen a Robledo como las Erinias a Orestes. Y la dualidad difícil pero perceptible parece reproducirse de varias formas en el cuento. La vemos entre Robledo adolescente y su madre, doña Concha; entre Robledo adulto y su criado Bruno; entre Robledo y su amigo Camilo, subrayada en este caso por la condición que ambos comparten de pareja de juego; y obviamente entre Robledo y el niño vestido según una moda antigua, independientemente de su



estatuto ontológico. Pero la vemos incluso entre Camilo y su extraña mascota antropomórfica, el mono Euclides, y en las dos historias con sus respectivas estructuras, como he señalado al principio de este comentario; hasta en el tute de reyes, que, como explica el narrador, son cuatro cartas, equivalentes a cuatrocientos puntos, que permitirían ganar diez mil doscientos pesos (32), todos múltiplos o maneras de proliferar el número dos.

No obstante, no todas son factibles o tienen la misma relevancia. Soslayando la que se establece entre patrón y criado, la dualidad entre el Robledo adolescente calificado de neurasténico (9) y su madre fue imposible y, aunque el personaje adulto pareció seguir buscándola al escoger para pasar la vejez una casa llamada Villa Concha, donde encontraba recuerdos de familia, tampoco pudo alcanzarla en el nivel simbólico, como lo indican las persecuciones que sintió dentro de la vivienda, el haber desistido de reformarla después de haber emprendido cuantiosos trabajos de reparación, y su huida final. La dualidad que se estableció entre Robledo y Camilo, es decir, el afecto de amigos, fue igualmente imposible. Ya reconocía Camilo al principio que la amistad de ambos había dependido más de sí mismo que del otro, y no porque las diferencias de clase o de índole económica se le subieran para la cabeza a Robledo, sino por el temperamento de este. El fracaso del desenlace es suficientemente elocuente

al respecto. Solo una pareció posible y podía considerarse previsible o fatal de entrada: la del Robledo adulto y el recuerdo, la imagen o lo que haya sido, de su adolescencia, y a esa dualidad o reencuentro consigo mismo parece haberse entregado definitivamente. ¿Significa esto reconciliación, aceptación de esa parte terrible y oscura de su personalidad y de su pasado? ¿Significa, siguiendo una tradición del tema, su anulación como persona o su muerte? Tampoco es seguro afirmarlo, pues «Tute de reyes» es un texto pleno de ambigüedad.

Revolución y Cultura, no. 3 de 2009: 11-15.

Bibliografía Citada

Acosta, Leonardo. Reseña de *Tute de reyes*, por A. Benítez. *Casa de las Américas*, 1967, núm. 45, pp. 166-169.

Arenas, Reinaldo. Reseña de *Tute de reyes*, por A. Benítez. *Unión*, 1968, núm. 2, pp. 146-152.

Bargalló Carraté, Juan. «Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis». Bargalló, Juan (ed.). *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Alfar, 1994. pp. 11-26.

Benítez Rojo, Antonio. *Tute de reyes*. La Habana: Casa de las Américas, 1967.

Frenzel, Elisabeth. *Diccionario de motivos de la literatura universal*, trad. M. Albella Martín. Madrid: Gredos, 1980, s.v. 'doble'. pp. 97-107.

Ortega, Julio. «Los cuentos de Antonio Benítez», en Pupo-Walker, Enrique (ed.). *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid: Castalia, 1973. pp. 264-278.

Rank, Otto. *The Double. A psychoanalytic study*, trans. and ed. Harry Tucker, Jr. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1971 [1914].

Ruiz Rivas, Jesús Héctor. *L'écriture du double et le conte fantastique hispano-américain*. Thèse de Doctorat. Université de Toulouse-le Mirail, 1990 (micropelícula).