

Ideología política en dos cuentos fantásticos de Antonio

Benítez Rojo

Political ideology in two fantastic short stories by Antonio

Benítez Rojo

José Miguel Sardiñas Fernández

Universidad Autónoma de San Luis Potosí, Potosí, México

miguel.sardinias@uaslp.mx

ORCID: 0000-0001-7975-1824

Resumen

El artículo analiza la presencia de elementos políticos e ideológicos en dos cuentos fantásticos del narrador cubano Antonio Benítez Rojo (1931-2005): “Estatuas sepultadas” y “Peligro en La Rampa” (*Tute de reyes*, 1967). El objetivo del estudio es mostrar las formas en que una ficción fantástica puede involucrarse en una cuestión política y tomar partido, contra cierta opinión generalizada acerca del carácter evasivo de ese género literario. El marco teórico para considerar fantásticos ambos textos es la teoría de Ana María Barrenechea, y para analizar la presencia y funcionamiento de componentes políticos e ideológicos se parte de la teoría del punto de vista de Boris Uspensky. Como resultado, el estudio muestra la presencia de elementos temáticos políticos en ambos cuentos y la toma de partido del autor a favor del discurso oficial, pese a la sutileza que le proporcionaron las voces narrativas empleadas en los dos textos.

Palabras clave: cuento fantástico, literatura de evasión, cuento cubano del siglo XX, Antonio Benítez Rojo, *Tute de reyes*

Abstract

This article analyzes the presence of political and ideological elements in two fantastic short stories by the Cuban writer Antonio Benítez Rojo (1931-2005): “Estatuas sepultadas” and “Peligro en La Rampa” (*Tute de reyes*, 1967). Its purpose is to underline some rhetorical devices by means of which a fantastic fiction can get involved in a political conflict, against the general opinion about the evasive character of this literary genre. Ana Maria Barrenechea’s theory of the fantastic and Boris Uspensky’s theory of the point of view are its theoretical basis concerning the fantastic and the analysis of political and ideological components of a literary work, respectively. As a result, this study shows the presence of politic elements at a thematic level in both

narratives and the way its author takes part in favor of the official discourse, despite the subtle manner of masking it through carefully chosen narrative voices.

Keywords: fantastic narrative, evasive literature, Cuban short story of the XXth century, Antonio Benítez Rojo, *Tute de reyes*

Fecha de envío: 3/3/2022 **Fecha de aceptación:** 5/6/2022

Tute de reyes (1967), de Antonio Benítez Rojo (1931-2005), es reconocido como uno de los libros más destacados de la década de 1960 en la literatura cubana (Rodríguez Feo, 1967, p. 135; Miranda, 1971, p. 96). Y si nos detenemos en el más famoso de sus cuentos, los elogios suben de tono: “Estatuas sepultadas’ es un excelente relato que parece muy cercano a ‘Final del juego’ de Julio Cortázar” (Ortega, 1973, p. 269); “estos dos cuentos [*scilicet* ‘Estatuas sepultadas’ y ‘Marina 1936’], sobre todo el primero, son de los mejores escritos en Hispanoamérica, al nivel, y a veces por encima del nivel, de los escritos por maestros del cuento contemporáneo como Cortázar, Rulfo y Donoso” (González Echevarría, 1984, p. xix); “Estatuas sepultadas’ [...] está a la altura de lo mejor de Borges y Cortázar” (González Echevarría, 2004, p. 34). No obstante, la calidad del libro no parece haber suscitado una atención proporcional de la crítica especializada, que ha preferido centrarse en la producción narrativa de Benítez Rojo que “tiene como tema la historia sociocultural del Caribe, con particular énfasis en el mundo de los negros” (González Echevarría, 1984, p. xvii). Y esta parte, aunque presente en su primer libro, es posterior (se encuentra principalmente en *El mar de las lentejas*, novela, 1979; *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*, ensayo, 1989; *El paso de los vientos*, cuentos, 1999; *Mujer en traje de batalla*, novela, 2001).

Una razón de peso para ocuparse de *Tute de reyes* es la forma en la que en algunos de sus cuentos se trata la política, ya como tema, ya como fondo de los acontecimientos, pero vinculada a tramas fantásticas. La política puede ser un mundo de muchas ficciones; puede incluso que algunos de sus actores exploten el pensamiento mágico y las creencias en lo sobrenatural para dominar mejor. Pero su recreación literaria suele ser realista, o al menos lo fue en la narrativa cubana desde la década de 1960. Antonio Benítez se propuso cambiar ese hábito y unir, en un solo relato, mundos que algunos escritores habían yuxtapuesto en diversas

piezas de un mismo libro, en años previos; ejemplos de eso son *La reja* (1965), de María Elena Llana, y *El castigo* (1966), de Esther Díaz Llanillo. Jesús Díaz había dado ya el paso en “El polvo a la mitad”, pieza fantástica que se desarrolla en el pueblo natal de Fulgencio Batista y que no pasaría de ser un cuento más de aparecidos en un camino, de no ser por esa combinación. El cuento pertenece a *Los años duros* (1966), una de las obras icónicas de la llamada épica de la Revolución. Benítez Rojo declaró su intención en entrevistas de la época: “Huyéndole al panfleto traté de darles cierta poesía a los cuentos, sumergirlos en imaginación pero sin desligarme de la realidad. [C]reo que logré conciliar ambos aspectos” (Loyola, 1967, p. 9); “Rogelio Llopis diría que soy un escritor ecléctico por la utilización de elementos —convencionalmente llamados— reales e imaginativos. En esos términos creo que soy un escritor ecléctico, pero como odio las clasificaciones diré que trato de trasponer la realidad cotidiana a un mundo muchas veces imaginarios [*sic*]” (Anónimo, 1967, p. 12). Los jurados que otorgaron al libro el Premio Casa de las Américas de cuento, Mario Benedetti, Jesús Díaz, Enrique Lihn, Carlos Monsiváis y Dalmiro Sáenz, también destacaron el punto, entre las razones para premiarlo, según puede leerse en las solapas del breve volumen: “Estos relatos dejan al mundo que se expresa en ellos [...] el cuidado de una libre, feliz combinación de lo real y de lo imaginario” (Benítez, 1967). Y Rafael Rojas, recordando la optimista idea de Julio Cortázar según la cual lo más revolucionario en la Cuba de la década de 1960 era escribir literatura fantástica, lo resume de manera inmejorable: “Cosa que Benítez Rojo había logrado por partida doble, es decir, escribiendo literatura fantástica sobre la propia Revolución”.

La literatura fantástica y en general de irrealidad ha tenido fama —mala fama— de ser evasiva. Y aunque quienes le han colgado el sambenito no siempre se han tomado el trabajo de explicar en qué consiste eso, podemos deducir que significa que evita ocuparse de conflictos sociales (por ejemplo, los vinculados a luchas de poder o de clases, cambios de gobiernos o de sistemas políticos, guerras u otras formas de violencia grupal). Un ejemplo de esa postura crítica puede encontrarse en la siguiente caracterización de obras no realistas de los años 1960-1965 publicadas en Cuba:

Es de resaltar el auge que en los primeros años de la Revolución tuvo la cuentística de la llamada “ficción científica” o la de mera fantasía, cuentística que —en general— tuvo como común denominador el desasimio de la circunstancia inmediata y en particular del proceso revolucionario por parte de sus autores (Chaple, 1980, p. 197).

Otro ejemplo puede verse en Seymour Menton, cuando afirma:

Así como la forma cuentística era inadecuada para captar la totalidad nacional de manera experimental, no obstante, la preferencia tradicional del cubano hacia la ciencia ficción y demás cuentística se fusionó con la experimentación y el escapismo del periodo para producir el tipo de cuento que predominó en 1966 y 1967 (Menton, 1978, pp. 177-178).

El análisis que luego Menton hará de los cuentos del propio Benítez Rojo —que preferirá poner bajo la etiqueta del realismo mágico y no del género fantástico— dejará ver que no hay tal escapismo, pero el crítico usa ese término para caracterizar un periodo de la historia literaria.

Tampoco se suele explicitar la curiosa premisa subyacente en la exigencia de tematizar la realidad sociopolítica ni otros detalles, como si la evasión o el escape conciernen a rasgos de la obra o a posturas de sus autores. Pero no vamos a entrar en esto; vamos a considerar que, si bien tocar conflictos sociales no ha sido evidentemente la tónica del género, hay obras que sí lo hacen, como “La llama blanca” de Ventura García Calderón, “Apocalipsis de Solentiname” o “Las armas secretas” de Julio Cortázar, “Constancia” de Carlos Fuentes, “Tenga para que se entretenga” de José Emilio Pacheco, “La torre de marfil” de Esther Díaz Llanillo y la mayor parte de los pertenecientes al libro *Casas del Vedado* de María Elena Llana, y a precisar que lo que en este breve estudio pretendemos es demostrar la presencia de conflictos de índole política en los cuentos “Estatuas sepultadas” y “Peligro en La Rampa”, de *Tute de reyes*, e indagar sus principales sentidos.

Desde el punto de vista conceptual, aquí se suscribe el concepto de fantástico de Ana María Barrenechea: “la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales” (Barrenechea, 1972, p. 393).

En cuanto a antecedentes de la cuestión de las relaciones entre fantástico y política, o ideología en sentido más amplio, aparte de lo dicho sobre la tendencia a considerar evasiva la literatura fantástica, habría que añadir que el tema ha sido tratado en varios estudios con diversos tipos de profundidad. Sin contar los factores que menciona Pierre-Georges Castex como condicionantes históricos para el surgimiento del género en la literatura francesa (Castex, 1951), podría recordarse que el estructuralista Tzvetan Todorov dedicó algunas reflexiones a las funciones

sociales del género fantástico (que pueden sintetizarse en sustraer el texto a la acción de la ley jurídica y transgredir esa ley [Todorov, 1970, pp. 166-167]). En 1974, Irène Bessière dedica una sección de su libro *Le récit fantastique* a “Fantástico y mundo social” y ahí observa que “la ideología del relato fantástico puede remitirse explícitamente a sus imágenes —monstruos y dominios subterráneos de las *nouvelles* de Lovecraft, que sugieren el rechazo y el odio de cuanto no es americano, blanco y protestante—, pero ella está más esencialmente ligada al juego del sentido que la dualidad de la estructura narrativa permite” (Bessière, 1974, p. 226). De esa dualidad, formada por “el tejido de corroboraciones textuales, que instalan lo irracional” y “la deconstrucción de lo verosímil”, “la deconstrucción de lo verosímil puede tener valor de crítica cultural y sociohistórica” (Bessière, 1974, p. 226): por ejemplo, el hecho de que Alphonse no crea en fantasmas en el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. En 1981, Rosemary Jackson afirma, luego de citar un pasaje de *La ideología alemana*, de Marx y Engels, que “como cualquier otro texto, una *fantasy* literaria es producida dentro, y determinada por, su contexto social” (Jackson, 1981, p. 3), aseveración tajante que luego suavizará al admitir una multicausalidad:

Las formas asumidas por cualquier texto fantástico particular son determinadas por un número de fuerzas que se intersecan e interactúan en diferentes formas en cada obra individual. El reconocimiento de esas fuerzas involucra situar a los autores en relación con determinantes históricos, sociales, económicos, políticos y sexuales, así como con una tradición literaria de la *fantasy* (Jackson, 1981, p. 3).

También en 1981, el crítico y narrador mexicano René Avilés Fabila se ocupa del tema en la revista *Universidad de México*, de propósitos divulgativos, y argumenta que, dado el carácter reflejo y de producto social del hecho literario, es imposible que la literatura fantástica sea evasiva; además, por el compromiso con el hombre que siempre tiene, la literatura fantástica —dice— es comprometida. En 2000, también en una revista mexicana, pero académica, *Signos Lingüísticos y Literarios*, se tocó el punto de un modo tangencial cuando se propuso la idea de que, en la narrativa fantástica cubana del periodo de la Revolución, la otredad (todo aquello que puede ser el equivalente del fantasma, el monstruo, el ente sobrenatural o imposible) estaba representada por una clase social (la burguesía) (Sardiñas, 2000). Y en diversos artículos que convergieron finalmente en el libro *La dimensión política de lo irreal. El componente ideológico en la narrativa fantástica española*

y *catalana*, de 2015, Alfons Gregori i Gomis analiza numerosos cuentos donde la ideología funge como contexto o como tema. Su libro es el estudio más amplio y sólido sobre las relaciones entre lo fantástico y la ideología. No obstante, ideología se aplica ahí —como en general sucede en las obras reseñadas antes— en un sentido amplio, que incluye el espiritismo, asunto que no forma parte en rigor de una “dimensión política”. Tomando como referente su método de trabajo, se puede constatar cómo el relato fantástico interviene en ámbitos políticos y llega a tomar partido. Veamos cómo sucede esto en los cuentos mencionados de Benítez Rojo.

“Estatuas sepultadas”

El cuento relata la historia del modo en que la joven Lucila estuvo a punto de conseguir casarse con su primo Aurelio y al final no lo logró. Sin embargo, decir que cuenta una historia es excesivo: en realidad sigue una línea narrativa vaga, casi como pretexto para abrirse a la descripción de un mundo encapsulado. El predominio del discurso descriptivo sobre el narrativo es un indicio claro de eso y, con toda probabilidad, del afán de su autor de proyectar cierta mirada poética sobre el mundo de la ficción. Desde que la trama comienza, transcurren siete cuartillas de un total de veinte que tiene el texto, en la edición original de Casa de las Américas, hasta que ocurre el primer hecho que a la larga se revelará como importante: la aparición, en los terrenos de la casa, de una mariposa dorada. Todo lo anterior se dedica a describir la vida en esa casa y los hábitos de sus moradores. La oposición de tiempos verbales (pretérito imperfecto-pretérito perfecto simple) es una marca textual clara:

Y es que Aurelio *era* nuestra esperanza, nuestro dulce bocado de ilusión; y *era* él quien nos *hacía* permanecer serenas dentro de aquellos hierros herrumbrosos, tan hostigados desde afuera.

—¡Qué mariposa más bella! —*dijo* Honorata en aquel crepúsculo, hace apenas un verano. [...]

Aurelio *se detuvo*. Con un gesto amplio nos *tendió* en la hierba. *Avanzó* lentamente, la red en alto (Benítez, 1967, p. 85; cursivas mías).

La mariposa dorada, diferente de las que normalmente cazaban los tres primos, es decir, Lucila, Aurelio y Honorata, marcará los puntos principales de la acción narrativa. Su primera aparición despierta la persecución de Aurelio, lo hace

desaparecer de la vista de las jóvenes y lo lleva hasta el límite físico de los terrenos de la casa. También provoca un cambio en su estado de ánimo: luego de la persecución, él “vino serio y sudoroso diciendo que se le había escapado, que había estado a punto de cogerla encaramándose en la verja” (Benítez, 1967, p. 85). La segunda vez que aparece, quien intenta atraparla es Lucila, y tampoco lo logra; en el intento, dice, “la mariposa dibujó un círculo y me atacó a la garganta” (Benítez, 1967, p. 88). Para esquivarla, se arroja a la hierba y nota que se ha herido un seno. En esa posición, como una “Venus derribada de su pedestal” (Benítez, 1967, p. 88) que uno de los jóvenes había descubierto entre la maleza, Aurelio la encuentra y la posee, luego de una resistencia inútil. La tercera vez, la mariposa volaba al frente de un enjambre y su aparición es descrita como sigue: “al reconocernos hizo unos caracoleos y se posó en una lanza. Movía las alas sin desprenderse del hierro, haciéndose la cansada, y Aurelio, poniéndose tenso, me soltó el talle para treparse a la reja. Pero esta vez la victoria fue mía: me tendí sin decir palabra, la falda a la altura de las caderas, y la situación fue controlada” (Benítez, 1967, pp. 91-92).

En este punto del relato, parece claro que hay una rivalidad entre Lucila y la mariposa que va más allá del deseo de aquella de capturar al animal para animar los concursos que celebraban algunas noches; también es obvio que la narradora atribuye intenciones anómalas al animal, como haberla atacado, reconocer a personas y fingir cansancio; igualmente debe notarse que la mariposa siempre aparece y desaparece cerca de las rejas que separan la casa del espacio exterior. Y es necesario subrayar estos puntos porque son los que permiten atribuir a este cuento un carácter fantástico, en el concepto que hemos decidido seguir aquí, y porque además posibilitan establecer un paralelismo entre la mariposa y un nuevo personaje que entrará en el relato y en su espacio cerrado.

Se trata de Cecilia. Esta es una joven de 15 años que llega una noche acompañando a un individuo mayor, llamado el Mohicano, el cual muere a las pocas horas. Cecilia “tenía los ojos azules y el pelo de un rubio dorado, muy extraño” (Benítez, 1967, p. 93); “parecía muy interesada en las flores y se detenía para cogerlas y llevárselas a la cara” (Benítez, 1967, p. 94). Aurelio se interesa en ella rápidamente y Honorata le elogia el pelo durante una cena. En esta ocasión, es Lucila quien ataca: cree que su pelo es artificial y le da un jalón con ambas manos para ver si es una peluca, pero no lo es. Ya acostada en su habitación, se da cuenta de algo raro: “un polvo de oro me cubría las palmas” (Benítez, 1967, p. 96). Aunque no se explicita, puede ser el polvo de las alas de una mariposa. Y al día siguiente, poco antes del clímax del cuento, Cecilia y la mariposa dorada coinciden. Lucila las

ve desde la ventana de una habitación: primero es la mariposa, luego Cecilia, se confunden a los ojos de Lucila, Cecilia besa a Aurelio y se lo lleva hacia el mundo de afuera a través del parque. Lucila cae en estado de desesperación, se encierra, se queda dormida y, cuando despierta de noche, describe una escena de llantos y desolación, de derrota total, que evidencia que Aurelio se ha ido con Cecilia. Aurelio había sido el centro de la vida de todos los personajes de la casa: de don Jorge, su padre, quien lo tuvo como hijo natural con una tía materna de Lucila y esperaba que el matrimonio con ésta le diera un *status* más legítimo en la familia; de Esther, otra tía de Lucila, que le coqueteaba; de la madre de esta, siempre borracha y también con aspiraciones de seducir al sobrino; y de Honorata, joven de 15 años, que en algún momento también lo pretendió. Ido Aurelio, la desesperación es general.

Ahora bien, ¿qué tiene de político este cuento, cuya trama nos relata cómo una mariposa y una joven que se le asemeja y parece ser su encarnación humana vencen a la protagonista y la privan del que se había anunciado como su futuro esposo? En principio, y para un lector no familiarizado con los referentes del cuento en la Cuba de la década de 1960, nada. Sin embargo, si se atiende a referentes mencionados de modo oblicuo o sutil, las relaciones son claras.

En primer lugar, los acontecimientos ocurren en una “mansión, en lo alto del Vedado” (Benítez, 1967, p. 79), rodeada de jardines y parques, junto al río Almendares (Benítez, 1967, p. 79), lo cual la sitúa en La Habana, en un distrito de clase media y alta, desde principios del siglo XX hasta poco después de 1959 (de alguna manera lo ha seguido siendo después de esa fecha). Y desde ese espacio, los moradores de la casa alcanzan a percibir cómo viven “los de afuera” (Benítez, 1967, p. 86): en una ocasión, “desde el amanecer [...] expulsaban cañonazos y sus aviones grises dejaban rastros en el cielo; más abajo los helicópteros, en triangulares formaciones encrespaban el río [;] no había duda de que celebraban algo, quizás una nueva victoria” (Benítez, 1967, p. 86). Al atardecer, todavía se oían “aplausos patrióticos” en la politécnica en que quedó convertida la casa de “los Enríquez” (Benítez, 1967, p. 97). Hay una oposición total entre la familia burguesa y los de afuera.

En segundo lugar, está el tiempo en que ocurren los acontecimientos. Las referencias temporales son las siguientes: de don Jorge se dice que “había sido subsecretario de Educación en tiempos de Laredo Bru” (Benítez, 1967, p. 81), lo cual remite a la presidencia de Federico Laredo Bru, entre 1936 y 1940; de la casona de los Enríquez, se dice que fue “convertida en una politécnica desde finales del sesenta y tres”, lo cual puede entenderse como 1963; y poco después se dice de

la salida al otro lado de la verja que había sido el “oprobioso camino que había seguido la mitad de la familia en los nueve años que ya duraba el asedio” (Benítez, 1967, p. 82), y si 1963 nos ubica en La Habana de la Revolución y ese proceso puede identificarse con el asedio, puede calcularse que esos nueve años son los transcurridos desde 1959 hasta 1967, año de publicación del libro al que el cuento pertenece. Los hechos se desarrollan, entonces, en la Cuba de la Revolución, y la familia de la que se trata es una de las familias burguesas que optaron por no irse del país durante la primera gran oleada migratoria que generó la Revolución, en los años sesenta.

El lugar, la época, la clase social representada y la situación de conflicto en que vive respecto al medio son factores de índole política indudable. Otro elemento es de tipo simbólico: la hierba crece de modo salvaje alrededor de la casa y amenaza con invadirla: “la hierba salvaje [...] se extendía hasta la casa” (Benítez, 1967, p. 79):

La hierba constituía nuestro mayor peligro. Hacía años que asaltaba la verja del suroeste, la que daba al río Almendares, al lado más húmedo y que la excitaba a proliferar; se había prendido a los terrenos a cargo de tía Esther, y pese a todos sus esfuerzos y los de la pobre Honorata, ya batía los ventanales de la biblioteca y las persianas francesas del salón de música (Benítez, 1967, p. 79).

La hierba viciosa y proliferante suele ser un tópico que anuncia regresiones o vínculos morbosos con el pasado en numerosos cuentos fantásticos, como ha observado Louis Vax (1974, pp. 33-34). Esa descripción inicial de la mansión envuelta en hierba salvaje anuncia que en ese espacio se vive de espaldas al presente y de vuelta al pasado, y eso fue un motivo de conflicto ideológico en Cuba, por lo menos hasta principios de la década de 1990, cuando nuevos problemas y urgencias le quitaron relevancia.

Por fin, cabe destacar que, en este cuento, a diferencia de lo que ocurrió con otros cuentos fantásticos publicados en el mismo periodo en Cuba, el elemento sobrenatural o anómalo —la asociación de Cecilia con la mariposa— es portado por el personaje que encarna simbólicamente la presencia de la Revolución, en tanto que la familia burguesa es quien experimenta la intrusión de la otredad. Dicho con otras palabras, el cuento nos muestra una inversión en la distribución de roles que puede verse en otros relatos: aquí el equivalente del fantasma, del aparecido, el ente anómalo no es, como en “El polvo a la mitad” de Jesús Díaz, “Casa sitiada” de

César Leante y otros, un representante de la antigua burguesía, sino lo contrario, y el mundo que se nos muestra es el de la familia burguesa y desde la perspectiva de uno de sus miembros. Aunque la mirada autoral dista de ser objetiva, la selección de la voz narrativa permite una descripción del mundo burgués más sensible a sus valores y, por ello, menos viciada que la de un narrador ajeno.

“Peligro en La Rampa”

Si bien “Estatuas sepultadas” dio lugar a una película (la muy ponderada *Los sobrevivientes*, Cuba, 1978, dirigida por Tomás Gutiérrez Alea, con guion de este y del propio Antonio Benítez), “Peligro en La Rampa” parece haberse concebido a partir de otra, cuyo título menciona en sus primeros renglones: “Frente a la marquesina iluminada del cine se paró a encender un cigarro, acomodó el bulto de la bomba bajo el brazo izquierdo y pensó que le gustaría oír una buena música de fondo (un *soundtrack* como el de *Ascensor para el cadalso*) hasta la puerta del Wakamba, tres cuadas más abajo” (p. 111). Se trata de *Ascenseur pour l'échafaud* (Francia, 1958), dirigida por Louis Malle, con música interpretada de manera improvisada por Miles Davis y su quinteto. La mención del filme parece ocasional, pero dista de ser un detalle decorativo, como puede deducirse del hecho de estar colocada en uno de los puntos más importantes de cualquier cuento.

Las afinidades lo confirman. Las tramas de ambas comienzan en un momento muy cercano al crimen, el asesinato de Simon Carala en el filme y la colocación de una bomba en la entrada de una cafetería en el cuento; en los dos casos se sigue al asesino, ya con la cámara (con técnica que la *nouvelle vague* pondría en moda), ya con la focalización narrativa, y el lector o el espectador reciben esa información, que los demás personajes desconocen; en ambas tramas se mira al reloj con frecuencia y nerviosismo, lo cual aumenta la tensión; en las dos hay un triángulo amoroso. En la película, Julien Tavernier, interpretado por Maurice Ronet, es amante de Florence Carala (Jeanne Moreau), la joven y bella esposa de Simon, dueño del Consortium Carala y hombre mayor que ella; Julien, empleado del consorcio, y Florence han acordado el asesinato del empresario para huir y vivir su pasión en libertad. Pero un descuido de último momento y una serie de malas casualidades, que abren una trama paralela, complican y a la postre frustran el plan. En el cuento, si reordenamos su argumento, el joven, cuyo nombre no se da, ha sido contratado por el Catalán para ciertos trabajos clandestinos. El joven, exestudiante de Derecho y de Letras, aceptó el empleo para mantener una relación amorosa, también clandestina, con Bébé Ferrat, hermana del Catalán. Y

cuando el amante le comunica al Catalán que quiere a su hermana, este lo abofetea y humilla; le prohíbe la relación. El joven, puesto de acuerdo con Bebé, toma el acto terrorista como un último trabajo del que obtendrá el dinero necesario y la promesa de ser sacado del país en una lancha rápida, para huir con la mujer y vivir su amor en libertad. En este caso, el Catalán y Bebé no son esposos, pero la situación, según la cual alguien debe cometer un crimen relacionado con su patrón para obtener el amor de una mujer a la que no puede acceder por el vínculo que la une a ese patrón, delinea un triángulo similar. Y también en el caso del cuento, circunstancias imprevistas y adversas frustrarán el objeto de deseo del joven dispuesto a matar.

Sin embargo, el cuento no es una mera versión de la película. Aparte de que desarrolla una sola línea argumental y muestra acontecimientos simétricamente opuestos, como que el joven amante no mata a su patrón, sino que es matado por este, la gran diferencia radica en la secuencia final. Mientras Tavernier termina en manos de la policía, el *thriller* de Benítez Rojo de pronto se transforma en un cuento fantástico. El joven terrorista, luego de haber recibido varios disparos del Catalán y de haber quedado tendido en la calle, reaparece en lo que puede suponerse que sea un quirófano: “un techo alto con círculos de luz fría se deslizaba sobre él. Olía a desinfectante” (Benítez, 1967, p. 117). Y pese a que se dice que es capaz de experimentar percepciones, un médico lo diagnostica como muerto: “Entonces alguien encendió una lámpara y un viejo con un estetoscopio se inclinó sobre él; al cabo de un rato exclamó: —¡Pero este hombre está muerto!” (Benítez, 1967, p. 117). Una mujer que parece haber sido parte del equipo que lo asistió y, por lo tanto, debe de ser también médico, da un diagnóstico contrario o, al menos, limita en el tiempo la validez del anterior: “—Se debe haber muerto por el pasillo; cuando salió de la sala todavía estaba respirando” (Benítez, 1967, p. 117). Se trata de dos representantes de la ciencia, de un discurso objetivo y veraz por antonomasia, que cuando comparecen en un relato fantástico suele ser para legitimar un estado o situación normales. Y aunque el final de la escena (enviar el cuerpo a la morgue) debería crear certeza, la breve discrepancia entre los científicos abre la posibilidad de la duda sobre el carácter normal o anómalo (incluso sobrenatural) de lo que sucederá seguidamente. El hombre amortajado sigue experimentando sensaciones, pese a no poder moverse, y en un esfuerzo supremo logra levantarse, descolgar un teléfono y avisar a la operadora que una bomba explotará en la cafetería. Luego de eso, puede morir o terminar de morir, por decirlo de alguna forma. La descripción de su voz puede ser la de un moribundo, pero también la

de un muerto que habla: “un vago ronquido le salió de la garganta” (Benítez, 1967, p. 120), “su voz le sonó gutural y hueca” (p. 120), su voz es baja porque la operadora le pide que hable más alto. Tanto el trance entre la vida y la muerte como algunos de los términos de la descripción recuerdan momentos de “The facts in the case of M. Valdemar”, de Poe: “I might say, for example, that the sound was harsh, and broken and hollow” (Poe, 1965, p. 101), donde *harsh* y *hollow* podrían corresponderse con *gutural* y *hueca*, de modo aproximado. La semejanza refuerza el carácter ambiguo y sobrenatural de la situación; en todo caso la coloca en el género fantástico.

Las relaciones del cuento con una situación política son varias, y algunas similares a las de “Estatuas sepultadas”. La trama revela indicios de las coordenadas temporales-espaciales desde el primer párrafo: el joven se encuentra “frente a la marquesina iluminada del cine” (Benítez, 1967, p. 111) que luego identificará como Radiocentro (p. 116), uno de los más conocidos de La Habana, ubicado en la esquina de las calles L y 23, de El Vedado, y denominado Yara a partir de 1973. Y va a poner la bomba en la cafetería Wakamba, situada a unas cuadras; un establecimiento fundado en la década de 1950 y famoso, entre otras cosas, porque a él podía entrarse no solo por la puerta de la calle (la O, en este caso), sino también por un pasaje desde otro cine, el Arte y Cinema La Rampa (Rigol, 2012, p. 182), lo cual subraya de nuevo la conexión de la trama con el cine. El recorrido desde el primero hasta la cafetería lo hace por la calle 23, “*main street* cultural, social y comercial” de la ciudad (Rigol, 2012, p. 183) desde los años cuarenta y zona que, además por su cercanía a la universidad, fue espacio de conflictos durante la dictadura de Fulgencio Batista. Y durante el trayecto, el joven capta instantáneas y frases fugaces —el rumor urbano— que sitúan los acontecimientos principales después de 1959: “consignas revolucionarias colgaban de los edificios fundamentales” (Benítez, 1967, p. 111), “después de la nacionalización de las empresas la situación estaba candente en la Universidad” (p. 111). Su modo de mirar la ciudad nocturna, a medida que camina y recupera momentos pasados por medio del *flashback*, parece la versión literaria del recorrido de Florence por calles de París, en busca de Julien, con el jazz de Miles Davis de fondo.

Pero sobre todo el acontecimiento que justifica el relato, un acto de “sabotaje”, como entonces se denominaban, o de terrorismo, apunta al centro del conflicto, y este es de carácter político: evidentemente el Catalán es parte de quienes se oponen al nuevo poder y van a tratar de subvertirlo con atentados en concurridos centros de la ciudad, como hasta antes de 1959 hacían los revolucionarios (tema

que la cuentística cubana de los años sesenta trató con profusión). El joven planea huir en lancha hacia la capital del exilio político: “en unas horas Cayo Hueso, Miami” (Benítez, 1967, p. 115).

Y como en “Estatuas sepultadas”, la parte del mundo de la ficción que se crea ante la vista del lector es la de la clase o sector social que se opone al nuevo poder. No obstante, en “Peligro en La Rampa” ese mundo es construido por una voz anónima, independiente del universo ficcional y que, como solía pasar en las películas de Malle, no juzga los hechos, al menos no con palabras. Y su lenguaje no se prodiga en la descripción del espacio o de hábitos de los personajes; es el lenguaje conciso y lacónico de lo que empieza como una trama policial.

El conflicto político de la Cuba de los años 60 está, pues, tematizado en ambos cuentos fantásticos, como se acaba de mostrar. Pero, como también se ha esbozado, ese conflicto puede detectarse en un nivel más difícil de asir: el de la ideología. Veamos cómo.

Las marcas de evaluación del mundo ficcional

La presencia de ideología en una obra de ficción literaria está relacionada con la existencia de elementos de evaluación o valoración, si nos atenemos a la equivalencia que hace de estos términos Boris Uspensky en la siguiente afirmación, con la que presenta el tema del punto de vista: “We will look first of all at the most basic aspect of point of view, which may be manifested on the level that we may designate as ideological or evaluative (understanding by ‘evaluation’ a general system of viewing the world conceptually)” (Uspensky, 1983, p. 8). Y si bien el crítico advierte que el nivel ideológico es el menos accesible a la formalización, en la medida en que es parte de una estructura composicional profunda (Uspensky, 1983, p. 8), también menciona entidades textuales que pueden portar el o los puntos de vista ideológicos, como el autor, el narrador o alguno de los personajes (p. 8).

Ahora bien, ¿qué evaluación del mundo circundante y en particular de sus componentes políticos puede hacer la voz narrante de “Estatuas sepultadas”, que como se sabe es un personaje de la propia historia y de un grupo o “facción política” dentro de ella? Lucila, como voz que construye un segmento de su vida pasada, desde un presente que desconocemos, dice muy poco o casi nada sobre el mundo exterior, porque ese mundo es el de la Revolución y es un tabú para la familia. En cambio, de su familia sí dice, y mucho. Los moradores de la casa viven encerrados, sin permitir la entrada de nadie, y se rigen por lo que la narradora llama

un “Código” (Benítez, 1967, p. 81), que asigna las tareas y roles de cada cual; y en ese mundo de tareas domésticas, donde nadie tiene un trabajo formal, los jóvenes cazan mariposas, toman lecciones particulares de Historia o de Lógica con don Jorge, celebran concursos de mariposas, escuchan tocar himnos religiosos al piano y recitan poesía romántica alemana, a la que el profesor era muy aficionado. Sobreviven gracias a las compras clandestinas que don Jorge hace en las madrugadas. Y en esa “casa sitiada” (Benítez, 1967, p. 81), donde se sienten “hostigados desde afuera” (Benítez, 1967, p. 85), el encierro los condena al incesto y los induce al alcoholismo, la hipocresía religiosa, la cobardía, el voyeurismo, las rivalidades; todo en un medio clasista que otorga al primo Aurelio un papel de pariente pobre, arriado a los ricos, pese a ser deseado por todas. Lucila es uno más de los burgueses, pero al contemplar ese mundo en retrospectiva y luego de una decepción amorosa, puede verosímilmente objetivar la situación y adoptar una postura crítica. Solo que lo que señala son rasgos negativos en una escala axiológica general, y no es difícil para el lector real cubano de la década de 1960 identificar en esa familia la decadencia y las lacras que el discurso revolucionario ubicaba en el pasado.

En contraste con esa descripción, tenemos a Cecilia-mariposa. Ya hemos dado su descripción física y mencionado su rasgo anómalo. Cecilia entra de noche en la mansión, supuestamente como hija del proveedor clandestino, pero al día siguiente se niega a revelar datos de él y resulta no ser su hija, con lo que queda desvinculada del comercio ilegal y “purificada”. En la casa, su conducta espontánea se opone a las reglas rígidas de la familia y, en su última aparición, destaca la libertad con que se mueve entre las plantas y la rapidez con que seduce a Aurelio y se lo lleva consigo. Ella procede de fuera de la casa, como la mariposa dorada, y entra al parecer solo para seducir y sacar a Aurelio, cuyo nombre también evoca los destellos dorados del oro. Ella llega a liberar, podríamos decir que a rescatar para la “buena causa”, al único personaje que no pertenece a la familia, por su condición de hijo natural, pero también por ser pobre, no burgués. Y, a diferencia de Honorata, coja y pervertida, o de Lucila, manipuladora y poco apasionada, casi frígida, Aurelio es un dechado de belleza, o así lo ven todas: “Todas le queríamos a Aurelio, por su porte, por sus vivos ojos negros, y sobre todo por aquel modo especial de sonreír” (Benítez, 1967, p. 80). Como es el único que repetidamente se acerca al espacio prohibido de afuera, el único que con frecuencia bordea el *limes*, es la presa que Cecilia busca. Y ambos parten hacia el exterior de la casa, hacia el espacio maldito para la familia, pero no desde luego para el del discurso oficial del circuito de comunicación literaria donde la obra iba a insertarse.

El título, cuya selección pertenece al autor, “Estatuas sepultadas”, no solo puede referirse a las esculturas situadas en los jardines y parques que rodean la mansión, sino también a los propios personajes: todos son vistos metafóricamente como restos moribundos de una sociedad que se veía como muerta. O que el autor, adoptando la postura del discurso oficial, reproducía así.

En cuanto a “Peligro en La Rampa”, la selección del título y el uso de una voz narrativa ajena al universo ficcional, poco dada a juzgar personajes o acontecimientos, difuminan las marcas evaluativas de tipo moral o político, pero la mera selección de personajes y los acontecimientos que llevan a cabo —operaciones atribuibles al autor— pueden bastar para generar opiniones en cualquier lector real, cubano de la época en que se escribió el libro o de cualquier otro sitio y fecha, porque son tipos y hechos negativos en una escala de valores morales generales.

La acción del protagonista es execrable, como todo acto terrorista, proceda de la tendencia política que proceda, pero en su caso está sombreada por rasgos del personaje que pueden considerarse negativos como el consumir drogas y alcohol (Benítez, 1967, pp. 111-112, 114), el haber cometido una delación para ganarse la confianza de su nuevo jefe (Benítez, 1967, p. 114) y hasta su afición a los juegos de azar, prohibidos terminantemente por el Gobierno Revolucionario como parte de las “lacras” del pasado. Incluso el acto que podría redimirlo, el esfuerzo de sobreponerse a la muerte para denunciar la bomba y evitar muertos inocentes, no tiene una motivación altruista ni es en esencia resultado de un arrepentimiento. El hombre lamenta que el Catalán lo haya usado para poner la bomba y haya usado con toda conciencia a su hermana Bebé como anzuelo. Ser parte de una manipulación y acabar muerto es más de lo que está dispuesto a soportar y avisa sobre el atentado para frustrar el objetivo de su patrón, no para evitar muertes. Si las muertes inocentes pueden evitarse, está bien, pero eso es colateral. Pese a que el narrador lo ve en las líneas finales del texto iluminado con “un aire de hermosa y reposada dignidad” (Benítez, 1967, p. 120), su esfuerzo no lo dignifica, sino que ha sido una venganza entre lobos.

El autor, como responsable final de la selección y organización del universo ficcional de cada obra, ha fijado su postura ideológica en estos cuentos a favor del discurso oficial, y para ello le sirvieron seres y acontecimientos que forman parte de las convenciones de la literatura fantástica como la metamorfosis y el individuo que es capaz de desplazarse entre los límites de la vida y la muerte.

Referencias bibliográficas

- Anónimo. (1967). El Premio [entrevista a Antonio Benítez Rojo sobre *Tute de reyes*]. *Bohemia*, 59(10), 12. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-255159.html>
- Avilés Fabila, R. (1981). ¿Es la literatura fantástica un género de evasión? *Revista de la Universidad de México*, 5-6, 66-70.
- Barrenechea, A. M. (1972). Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (a propósito de la literatura hispanoamericana). *Revista Iberoamericana*, 38, 391-403.
- Benítez, A. (1967). *Tute de reyes*. Casa de las Américas.
- Bessière, I. (1974). *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. Larousse.
- Castex, P.-G. (1951). *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. José Corti.
- Chaple, S. (1980). *Estudios de literatura cubana*. Letras Cubanas.
- González Echevarría, R. (1984). Prólogo. En A. Benítez Rojo, *Estatuas sepultadas y otros relatos* (pp. vii-xxi). Eds. del Norte. <https://archive.org/details/estatuassepultad00bena>
- González Echevarría, R. (2004). Oye mi son: el canon cubano. En A. Birkenmaier y R. González Echevarría (coords.), *Cuba: un siglo de literatura (1902-2002)* (pp. 19-36). Colibrí. <https://archive.org/details/cubaunsiglodelit0000unse>
- Gregori i Gomis, A. (2015). La dimensión política de lo irreal: el componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana. *Cartaphilus*, 15, 239-243. <https://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/316791/223921>
- Jackson, R. (1981). *Fantasy. The literature of subversion*. Routledge.
- Loyola, H. (11 de septiembre de 1967). Benítez Rojo al trasluz [Entrevista]. *El Siglo* (Santiago de Chile), 9. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-326796.html>
- Malle, L. (Dir.). (1958). *Ascenseur pour l'échafaud* [película]. <https://archive.org/details/ascenseur-pour-lechafaud-1958-restored-movie-720p-hd>
- Menton, S. (1978). *La narrativa de la Revolución cubana*. Playor. <https://archive.org/details/lanarrativadelar0000ment>
- Miranda, J. E. (1971). *Nueva literatura cubana*. Taurus.
- Ortega, J. (1973). Los cuentos de Antonio Benítez. En E. Pupo-Walker (ed.), *El cuento hispanoamericano ante la crítica* (pp. 264-278). Castalia. <https://archive.org/details/elcuentohispanoa00pupo>

- Poe, E. A. (1965). *The complete tales and poems*. The Modern Library.
- Rigol, I. y Rojas, A. (2012). La Rampa. Nostalgia y rescate. En *Conservación patrimonial: teoría y crítica* (pp. 181-191). Editorial UH.
- Rodríguez Feo, J. (1967). Breve recuento de la narrativa cubana. *Unión*, 4, 131-136.
- Rojas, R. (8 de octubre de 2018). Benítez Rojo en su laboratorio. *Rialta Magazine*. <https://rialta.org/benitez-rojo-en-su-laboratorio>
- Sardiñas, J. M. (2000). El orden alterno en algunas teorías de lo fantástico y en el cuento cubano de la Revolución. *Signos Literarios y Lingüísticos*, 2, 141-152.
- Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Editions du Seuil.
- Uspensky, B. (1983). *A poetics of composition. The structure of the artistic text and typology of compositional form*. University of California Press. <https://archive.org/details/poeticsofcomposi0000uspe/page/10/mode/2up?view=theater>
- Vax, L. (1974). *L'art et la littérature fantastiques*. [4.^a ed.]. Presses universitaires de France.