



## Aviso Legal

### Artículo de divulgación

Título de la obra: La tradición fantástica en Cuba (1860-1954): develar, cuestionar y subvertir.

Autor: Sánchez Aramburu, Patricia

Forma sugerida de citar: Sánchez, P. (2022). La tradición fantástica en Cuba (1860-1954): develar, cuestionar y subvertir. *Cuadernos Americanos*, 1(179), 129-154.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, año XXXVI, núm. 179, (enero-marzo de 2022).

Los derechos patrimoniales de artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>  
Correo electrónico: [betan@unam.mx](mailto:betan@unam.mx)

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

# La tradición fantástica en Cuba (1860-1954): develar, cuestionar y subvertir

Por *Patricia SÁNCHEZ ARAMBURU\**

## *Introducción*

**E**N EL DISCURSO TEÓRICO sobre la literatura fantástica, la Otriedad se ha definido como lo misterioso, lo amenazante, lo inexplicable, mientras que en el de los estudios sociales se trabaja como un conocimiento sobre el otro en que lo heterogéneo y lo diferente se subsumen en categorías como “nación”, “clase” o “género”.<sup>1</sup> En el presente artículo, usaré ambas perspectivas para analizar cómo se ha construido la Otriedad en la literatura fantástica cubana en diferentes momentos históricos y cómo ciertos autores se han valido de ella para develar choques epistemológicos y cuestionar los órdenes establecidos desde un género que no es el realismo. Esta revisión crítica de relatos abordará rasgos del fantástico en las corrientes literarias que se cultivaron entre 1860 y 1954 en Cuba y destacará la forma en que el género revela, inquieta y desestabiliza aspectos reprimidos del ámbito cultural y social.

Considero pertinente una revisión histórica con perspectiva interdisciplinaria, pues una parte de la crítica cubana de tendencia

---

\* Profesora de literatura en instituciones de enseñanza media; y miembro del Seminario de Literatura Fantástica, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México; e-mail: <psanchezaramburu@comunidad.unam.mx>.

Agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología y al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) AG400420 de la DGAPA-UNAM la beca otorgada para concluir los estudios de maestría en Estudios Latinoamericanos en la UNAM.

<sup>1</sup> En los estudios sobre lo fantástico, José Miguel Sardiñas define la Otriedad apoyándose en conceptos trabajados por otros autores: el misterio (Pierre-Georges Castex), lo peligroso (Roger Caillois), lo inexplicable (Louis Vax); véase José Miguel Sardiñas, *El cuento fantástico en Cuba y otros estudios*, La Habana, Letras Cubanas, 2010, pp. 62-63. En el contexto de los estudios sociales, Elizabeth Sosa considera que la Otriedad es una postura epistemológica que establece un saber geocultural, histórico, arqueológico, sociológico y etnológico sobre el otro, en el que las heterogeneidades y las diferencias están subsumidas en un lenguaje homogéneo integrado en categorías sustanciales, véase Elizabeth Sosa, “La otriedad: una visión del pensamiento latinoamericano contemporáneo”, *Letras* (Caracas), vol. LI, núm. 80 (diciembre de 2009), pp. 349-372.

nacionalista ha acusado a la tradición fantástica —sobre todo a los relatos surgidos a partir de la década de los sesenta— de evasiva y extranjerizante, como lo señala José Miguel Sardiñas.<sup>2</sup> Asimismo, poco se ha atendido la capacidad del género para cuestionar las categorías de “lo real”, “lo verdadero”, “lo visto”, “lo conocido”, “lo comprendido” o “lo normal” o sus versiones definitivas, como lo expone Rosemary Jackson: “Al ofrecer una re-presentación problemática de un mundo empíricamente ‘real’, lo fantástico interroga la naturaleza de lo real y lo irreal y enfatiza la relación entre ambos como su principal interés”.<sup>3</sup> Como pocos géneros literarios, el fantástico expresa la imposibilidad de alcanzar sentidos definitivos o verdades absolutas. En las siguientes páginas trataré de explicar cómo se evidencia el intento por nombrar lo innombrable y visibilizar a los invisibles sociales en diferentes relatos fantásticos de la tradición cubana escritos a lo largo de los siglos XIX y XX.

Relevante es recordar que los antecedentes históricos de la literatura fantástica se ubican en la Europa del siglo XVIII cuando, ante la desmiraculización del mundo, resultó necesario abrir canales que permitieran recuperar el imaginario que había quedado marginado por la visión secularizada y racional y, lo más importante, que facilitaran la emergencia de los miedos ontológicos reprimidos por la conciencia científica.<sup>4</sup> Por lo que, desde sus orígenes, el fantástico ha sido una válvula de escape para miedos ontológicos reprimidos y para tematizar las diferentes alteridades. Es necesario abordar tales funciones sociales a propósito de la tradición fantástica cubana para sacar del olvido a algunos de sus precursores y contribuir a deshacer los juicios negativos que la han tratado como un género desasido, esfuerzo que me propongo se sume a los emprendidos por estudiosos como Dolores Phillipps-López, Rogelio Llopis, José Miguel Sardiñas, Sandra M. Casanova-Vizcaíno y Antón Arrufat.

---

<sup>2</sup> José Miguel Sardiñas, “Armando Leyva y el relato fantástico posmodernista”, en Miguel G. Ochoa Santos, coord., *Delirio y alucinación: ensayos de literatura y arte*, México, Eón, 2013, pp. 95-111, p. 96.

<sup>3</sup> Rosemary Jackson, *Fantasy: literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos, 1986 (Col. *Armas de la crítica*), p. 34.

<sup>4</sup> Lola López Martín, “Radiografía del fantasma: orígenes de la ciencia ficción y el cuento fantástico en Argentina”, en Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano, eds., *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica. Actas del Primer Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción*, Madrid, Universidad Carlos III/Asociación Cultural Xatafi, 2009, pp. 242-265, p. 242.

Este último enumera algunas razones que propiciaron el olvido del escritor Armando Leyva y varias de ellas explican también la desmemoria sobre todo un grupo de cultivadores del fantástico: “cuando se produce un cambio ideológico o una revolución en los grupos de poder [...] cuando su estilo o su poética han envejecido sin remedio [...] cuando se produce un cambio de sensibilidad, surge un movimiento o escuela que le son adversos”.<sup>5</sup> Sin lugar a dudas, el cambio ideológico ocasionado por la Revolución Cubana contribuyó a que buena parte de la crítica se enfocara en valorar positivamente a los autores y a los textos que tematizaron los problemas políticos y sociales desde el realismo y desde una perspectiva que sirviera a la construcción de la nueva sociedad, por lo que se desinteresaron de las obras que no sirvieran para tales propósitos.

Para completar el contexto de las críticas, considero indispensable señalar que en la década de los sesenta la narrativa fantástica experimentó un auge que implicó la discusión sobre el género y varios intentos por fijar una genealogía. A lo largo de la década se publicaron las primeras antologías de literatura fantástica y se organizaron congresos en los que se trató el tema. Muestra del interés por lo fantástico es un número de la revista *Bohemia* en el que aparecieron cuatro artículos dedicados a las literaturas de irrealidad: “Literatura fantástica: los precursores” de Ambrosio Fornet, “Sobre ciencia ficción” de Óscar Hurtado, “Qué es lo fantástico” de Eliseo Diego y “Ojeada crítica al cuento fantástico (1930-1965)” de Rogelio Llopis. Una revisión de estos artículos permite observar la diversidad de posturas; por ejemplo, al abordar a los precursores, Fornet se suma a los críticos que mencionan la falta de interés de algunos escritores fantásticos por los temas nacionales, en particular de los autores de las primeras décadas del siglo xx, sin embargo advierte la importancia de estudiarlos, ya que “muy pocos de sus actuales seguidores los mencionan, algunos ni siquiera los conocen: son tan imaginativos que se imaginan que detrás de ellos no

---

<sup>5</sup> Antón Arrufat, “Los olvidados de la república: Armando Leyva”, en Vivian Lechuga, ed., *Escritores olvidados de la República (Conferencias)*, La Habana, Unión, 2012, disponible en DE: <<https://hoteltelegrafo.blogspot.com/2016/06/olvidados-de-la-republica-armando-leyva.html>>.

hay nada”.<sup>6</sup> Mientras que Llopis, gran lector de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, utiliza su texto para defender al género de quienes lo consideran “evasivo”: “Ningún escritor fantástico con una visión adulta del mundo se evade de la realidad. Todo lo contrario, ve en el género que ha elegido un instrumento idóneo para pulsarla con mayor perspicacia, para aprehender su oculto trasfondo”.<sup>7</sup> Hasta aquí sólo he querido hacer una breve revisión de la politización del discurso crítico sobre el género fantástico en Cuba para evidenciar la pertinencia de un repaso histórico menos polarizado y destacar la importancia de analizar los relatos de los precursores con una perspectiva que recupere las funciones sociales que dichos textos pueden tener y que por desconocimiento, prejuicios o una visión restringida han permanecido ocultas.

Este artículo se divide en tres partes temáticas; en la primera se tratará la temprana aparición de elementos fantásticos en un relato de Gertrudis Gómez de Avellaneda; en la segunda se examinará la consolidación del relato fantástico en el modernismo con textos de Julián del Casal y Alfonso Hernández Catá; en la tercera, por último, se revisará la transición del fantástico modernista al fantástico moderno en relatos de Arístides Fernández y de Virgilio Piñera.

Para analizar los cinco textos del corpus, tomaré como punto de partida la categoría de lo fantástico que propone Ana María Barrenechea a partir de la reformulación crítica a la teoría de Tzvetan Todorov, publicada en un texto de 1970 en Francia, en la que lo fantástico se definía como “la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural”.<sup>8</sup> Todorov establecía tres condiciones para clasificar un texto como fantástico: 1) provocar que el lector considere el mundo de los personajes como un mundo de personas reales y vacile entre una explicación natural y una sobrenatural; 2) representar esa vacilación; y 3) lograr que el lector rechace cualquier interpretación alegórica o poética. De acuerdo con el crítico búlgaro, lo fantástico no duraba más que el

---

<sup>6</sup> Ambrosio Fornet, “Literatura fantástica: los precursores”, *Bohemia* (La Habana), núm. 39 (1966), pp. 28-29, p. 29.

<sup>7</sup> Rogelio Llopis, “Ojeada crítica al cuento fantástico (1930-1965)”, *Bohemia* (La Habana), núm. 39 (1966), pp. 34-35, p. 34.

<sup>8</sup> Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Coyoacán, 2016, p. 32.

tiempo de la vacilación, por lo que, según la explicación que este tipo de relatos daba a la naturaleza de los hechos ocurridos y los posibles finales, proponía clasificarlos con las categorías fantástico/maravilloso/extraño.<sup>9</sup> En los relatos extraños, las leyes de la realidad quedaban intactas; en los maravillosos, por el contrario, se debían admitir nuevas leyes de la naturaleza para explicar los acontecimientos.

Ana María Barrenechea realizó una reformulación crítica de la teoría de Todorov para postular un nuevo concepto de literatura fantástica y destacar algunos rasgos característicos de la narrativa hispanoamericana. Frente a la propuesta de Todorov, Barrenechea ofrece una solución que elimina la oposición entre lo fantástico y lo poético/alegórico y, para determinar qué es lo fantástico, presenta un sistema de tres categorías construido con dos parámetros: la existencia implícita o explícita de hechos anormales, anaturales o irreales y sus contrarios y la problematización o no problematización de este contraste y su convivencia (*in absentia* o *in praesentia*).<sup>10</sup> También sustituye el término *realista* por el de *posible* para describir lo que no es anormal. En esta reformulación, la literatura fantástica es definida por la forma en que presenta como problemas hechos anormales, anaturales o irreales, en contraste con hechos reales, normales o naturales; pertenecen a este género “obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita”.<sup>11</sup> La definición de Barrenechea constituye una herramienta teórica muy adecuada para analizar los textos del corpus aquí propuesto.

Respecto de mi propuesta metodológica deseo señalar que, al tomar la categorización de lo fantástico como punto de partida y no de llegada, subrayo la necesidad de analizar —además de aspectos relacionados con elementos escriturales como “tipo de narrador”, “modalizaciones”, “indicios”— las significaciones globales que los autores pretendieron transmitir. De acuerdo con Rosalba Campra,

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>10</sup> Ana María Barrenechea, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (a propósito de la literatura hispanoamericana)”, en José Miguel Sardiñas, ed., *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, La Habana, Casa de las Américas, 2007, pp. 59-69, p. 60.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 61.

la elección de ciertos temas preconiza “la devolución al relato fantástico de su carácter polisémico, su valencia metafórica y su irradiación simbólica”, aspectos estos últimos que suelen quedar excluidos en aproximaciones que únicamente analizan la conformación fantástica de las obras y la pertinencia de su clasificación como texto fantástico.<sup>12</sup>

### *1. Los precursores del siglo XIX*

EL estudio de textos literarios en América Latina ha identificado la temprana utilización de elementos fantásticos en su composición. Si bien el género fantástico se desarrolló en Hispanoamérica desde el siglo XIX y tuvo entre sus representantes más célebres a figuras como Juana Manuela Gorriti (1818-1892), Rubén Darío (1867-1916), Amado Nervo (1870-1919) y Leopoldo Lugones (1874-1939), no fue sino hasta las primeras décadas del siglo XX que alcanzó madurez y rasgos distintos al modelo europeo, influido en buena medida por la publicación de la *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo. En Cuba, tal influencia se reflejó en la década de los cuarenta y preparó el terreno para el auge que tendría en los sesenta, como se mencionó en la introducción. De la lista de autores cubanos decimonónicos que escribieron relatos fantásticos, elegí a Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), Julián del Casal (1863-1893) y Alfonso Hernández Catá (1885-1940) porque a través de sus textos es posible identificar las transformaciones sociales que se fueron dando en Cuba a lo largo del siglo.

“La ondina del lago azul”  
de Gertrudis Gómez de Avellaneda

Explica Óscar Hahn que en Hispanoamérica coexisten dos tipos de leyendas: las tradicionales, cuya trasmisión es oral, y las literarias “que a base de un argumento tradicional reelaborado por un escritor, o de una fábula original creada sobre un modelo de

---

<sup>12</sup> Rosalba Campra, “Más allá del horizonte de expectativas: fantástico y metáfora social”, *Casa de las Américas* (La Habana), vol. 39, núm. 213 (octubre-diciembre de 1998), pp. 17-23, p. 18.



la tradición legendaria, llegaron a construir un género durante el romanticismo”.<sup>13</sup> “La ondina del lago azul” pertenece al último tipo y posee además elementos suficientes para considerarlo un texto precursor del fantástico cubano, razón por la que inicio el repaso con él.

“La ondina del lago azul” apareció en el *Diario de la Marina* en 1860 en Cuba,<sup>14</sup> junto a otros relatos que escribió Gómez de Avellaneda como impresiones de viaje dirigidas al escritor cubano Teodoro Guerrero; dichos relatos dan cuenta de sus experiencias recogidas en el mencionado viaje que realizó en 1857 con Domingo Verdugo por las provincias vascongadas.<sup>15</sup> Gómez de Avellaneda nació en Puerto Príncipe en 1814 y vivió en Cuba hasta 1836, año en que comenzó a residir en España; volvió a Cuba en 1859, periodo en que se publicaron los textos bajo el título de “Mi última excursión por los Pirineos”.<sup>16</sup> En el inicio de “La ondina del lago azul”, la narradora hace referencia a lo que califica como “extraña historia” sobre el tema del amor entre seres maravillosos y seres humanos. Lo que deseo destacar de la narración es el uso de recursos textuales —como indicios, marcas de incertidumbre que experimentan los personajes sobre la existencia de los seres feéricos— que permiten ubicarla en una posición cercana a la tradición de lo fantástico, independientemente de que el final incluya una posible explicación que pareciera develar el misterio del relato.<sup>17</sup>

Para el crítico Joseph Gulsoy, “La ondina del lago azul” es la fuente común de dos textos de Bécquer, “Los ojos verdes” y “El rayo de luna”, y estaría inspirada en *Inés de Las Sierras* (1837) de

---

<sup>13</sup> Óscar Hahn, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX: estudio y textos*, México, Coyoacán, 2002, p. 13.

<sup>14</sup> Gracias a la University of South Florida es posible consultar en línea todas las ediciones del *Diario de la Marina*, incluyendo las del año 1860, en las que aparecieron los textos de “Mi última excursión por los Pirineos”.

<sup>15</sup> Ángeles Ezama Gil, “Los relatos de viaje de Gertrudis Gómez de Avellaneda”, *Anales de Literatura Española* (Universidad de Alicante), núm. 23 (2011), pp. 323-351, p. 324.

<sup>16</sup> Estos relatos aparecieron publicados en Madrid en 1871, en el tomo v de las *Obras literarias de la Señora Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda, colección completa*.

<sup>17</sup> Para López Martín en el siglo XIX se produjo el cambio de lo maravilloso a lo fantástico. Ubica en el ámbito de lo maravilloso a los cuentos de hadas, ogros y brujas, los relatos infantiles, los cuentos folclóricos de ambientes exóticos y todos aquellos relatos donde lo natural se instala en la realidad sin atacar a la razón. Véase más en Lola López Martín, *Formación y desarrollo del cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2009, tesis doctoral, p. 165.

Charles Nodier.<sup>18</sup> Unen a *Inés de Las Sierras* y a “La ondina del lago azul” varias similitudes, la principal es la inclusión de elementos fantásticos: una mujer sobrenatural que al final se sugiere es una posible engañadora; en el relato de Nodier es una cantante, “La Pedrina”, y en el de Gómez de Avellaneda, una condesa. Si, con Gulsoy, se acepta la familiaridad de Gómez de Avellaneda con la obra de Nodier, sería posible que la cubana hubiera leído el texto del francés sobre “Lo fantástico en literatura” de 1830.

La historia de “La ondina del lago azul” involucra a cuatro personajes: Lorenzo, el guía de la narradora y ayudante del viejo Santiago (segundo personaje), Gabriel, hijo taciturno de Santiago y quien sufre la desventura amorosa, y la ondina del lago, ser de origen misterioso cuya naturaleza queda sin resolver del todo y que al final se sugiere pudo ser un engaño por parte de una condesa. Por Lorenzo se conoce que Santiago y Gabriel son padre e hijo con una estrecha relación hasta que aparece una ondina que enamora a Gabriel y causa la desaparición del joven. A lo largo del relato, tanto Gabriel como Lorenzo experimentan la incertidumbre que les provoca la presencia en sus vidas de una Otriedad fantástica como la ondina. Esta incertidumbre está presente a través de varias modalizaciones: “Los vi tan claramente cual veo ahora los vuestros; pero fue aquello un relámpago... desaparecieron al punto, dejándome atónito, y preguntándome a mí mismo si era Gabriel quien estaba loco, o si debía yo creerme solemnísimo bruto”<sup>19</sup> o “Añadíase a esto que yo empezaba a concebir algunas dudas sobre la verdad de lo que había creído ver a las orillas del lago”.<sup>20</sup> Contribuyen a la construcción de lo fantástico las descripciones sobre el carácter “melancólico y raro” de Gabriel y su inexplicable atracción por lo misterioso: “Yo vivo en un mundo que no es el vuestro, y saco mis

<sup>18</sup> Joseph Gulsoy, “La fuente común de ‘Los ojos verdes’ y ‘El rayo de luna’ de G.A. Bécquer”, *Bulletin of Hispanic Studies* (England Institute of Hispanic Studies), vol. XLIV, núm. 2 (1967), pp. 96-106.

<sup>19</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda, “La ondina del lago azul”, sel., pról. y notas de José Miguel Sardiñas y Ana María Morales, *Relatos fantásticos hispanoamericanos: antología*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2003, pp. 35-69, p. 44.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 48. Recordemos que para Todorov las modalizaciones son un procedimiento de escritura que caracteriza a lo fantástico, consisten en locuciones que modifican la relación entre el sujeto de la enunciación y el enunciado, locuciones que se refieren al mismo hecho pero que contienen alguna marca de incertidumbre en la que se encuentra el sujeto hablante con respecto a la verdad de lo enunciado; véase Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* [n. 8], p. 45.

alegrías, como mis dolores, de fuentes misteriosas que no pueden seros conocidas”.<sup>21</sup> Al final del relato, el personaje de Lorenzo le confiesa a la narradora que tres años después, en un viaje a París, vio a una mujer igual a la ondina y se enteró que ella visitó la zona del lago en la época de la desaparición del joven, por lo que acepta la posibilidad de que dicha mujer se hiciera pasar por una ondina para enamorar y engañar a Gabriel. En opinión de Sardiñas:

Mas la incertidumbre en que, al final, sume a su protagonista la aparición de una hermosa dama en París, acerca de la naturaleza del ser con quien quiso tener amores, y el lado terrible de lo maravilloso (que Arthur Machen explotaría luego con tanta habilidad en relatos como “La pirámide de fuego”) permiten rescatarla como un temprano y valioso antecedente de la narrativa fantástica de Hispanoamérica.<sup>22</sup>

Coincido con Sardiñas en que la incertidumbre del final constituye un contraste problematizador entre acontecimientos normales y anormales propio de la literatura fantástica, siguiendo el concepto de Barrenechea; si bien se insinúa que la condesa fingió ser la ondina, queda sólo como sospecha. Además, esa posibilidad no resuelve del todo la inexplicable atracción de Gabriel por los seres mágicos y dejaría sin resolver indicios, como que Lorenzo constatará que Gabriel regresó de un paseo con la ondina en el lago sin haberse mojado.<sup>23</sup> El análisis de Margherita Bernard es distinto y vale la pena revisarlo para establecer un contraste. Bernard explica que a diferencia de los otros seis relatos que publicó Gómez de Avellaneda entre 1844 y 1869 en el mismo género, en el elegido el problema es más complejo.<sup>24</sup> Los acontecimientos narrados se ubican en una época contemporánea a la de la escritora y el final, que Bernard nombra *epilogo*, incluye una reflexión sobre la naturaleza de los hechos, a pesar de que el tema elegido sea antiguo y constatable en varias fuentes folklóricas de la mitología germánica y en relatos populares franceses, lo cual corrobora que la autora

<sup>21</sup> Gómez de Avellaneda, “La ondina del lago azul” [n. 19], p. 41.

<sup>22</sup> Sardiñas, *El cuento fantástico en Cuba y otros estudios* [n. 1], p. 34.

<sup>23</sup> Gómez de Avellaneda, “La ondina del lago azul” [n. 19], p. 58.

<sup>24</sup> Margherita Bernard, “La imposibilidad de lo fantástico: notas a un cuento de Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *Romanticismo 3-4. Acti del IV Congresso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano: la narrativa romántica*, Génova, Istituto di Lingue e Letterature Straniere-Centro di Studi sul Romanticismo Iberico, Università de Genova, 1988, pp. 149-152, p. 149.

quiso transitar de la leyenda al relato fantástico.<sup>25</sup> Bernard considera que si se prescinde del *epílogo*, el desarrollo del relato es el de un cuento fantástico por la aceptación total por parte de Lorenzo del acontecimiento sobrenatural. Personalmente no coincido con esta opinión porque hay varias modalizaciones y declaraciones del personaje que muestran incertidumbre sobre la naturaleza de los acontecimientos y sobre la existencia de la ondina. Más allá de las diversas lecturas que puedan hacerse del relato, no se puede negar que la crítica especializada ha destacado la transición entre leyenda y relato fantástico, que es posible identificar en sus mecanismos textuales, lo que le ha asegurado un lugar como precursor de la narrativa fantástica cubana.

Sobre la construcción de la Otridad en relatos como el analizado, concluyo que no obstante que imperan las preferencias del romanticismo al presentar la naturaleza como un espacio amenazador, habitado por seres fabulosos que son retomados de la mitología y de las leyendas populares y en el que ocurren presagios funestos, comienzan a aparecer elementos escriturales —como las modalizaciones— que permiten observar en los personajes la presencia de dudas de orden racional sobre la existencia de los seres sobrenaturales y que dan cuenta del proceso de desmiraculización del mundo. Óscar Hahn menciona que alrededor de 1872 comienzan a converger en la literatura hispanoamericana dos influencias, la del romanticismo y la del racionalismo positivista, en la que los acontecimientos insólitos no sólo se presentan como tales sino que se convierten en un pretexto para el debate intelectual sobre su carácter.<sup>26</sup>

## 2. *El relato fantástico entre siglos*

**EN** el presente apartado examinaré la consolidación del fantástico que se dio en el modernismo y la forma en que la Otridad irrumpe en los relatos para problematizar el orden positivista, en particular en autores como Julián del Casal, para subvertir las costumbres sociales, y en Alfonso Hernández Catá, para retomar el motivo del fantasma como un elemento que muestra las fisuras del optimis-

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>26</sup> Hahn, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX* [n. 13], p. 41.

mo científico y su creencia de que todo en la naturaleza tiene una explicación.

En una conferencia organizada por Casa de las Américas, Ángel Rama expuso que el cuento fantástico se desarrolló en América Latina como una versión escindida y en oposición de lo real en los lindes del modernismo; destacó además que el género se dio con mayor fuerza en el sur del continente, impulsado por Rubén Darío (1867-1916), Leopoldo Lugones (1874-1938) y Horacio Quiroga (1878-1937), bajo la influencia dominante de Edgar Allan Poe (1809-1849).<sup>27</sup> La literatura fantástica que se escribió en el contexto del positivismo fue una propuesta estética que representó los miedos, las dudas y todas las fuerzas de carácter irracional que los procesos de la modernización de las jóvenes naciones hispanoamericanas estaban desencadenando.<sup>28</sup> Si bien el modernismo fue el periodo en que el fantástico hispanoamericano adquirió sus principales características estructurales y estéticas en la forma del cuento moderno, desarrollado por Hoffmann (1776-1822) o Poe, no debe olvidarse que a lo largo de todo el siglo XIX se alimentó de la tradición fantástica española.<sup>29</sup> Como imprescindible acercamiento al tema del modernismo, es necesario definir y distinguir tres fenómenos relacionados entre sí que son cruciales para comprender el contexto en el cual se produjeron los relatos modernistas: modernidad, modernismo y modernización. Mientras la modernidad es definida como una etapa histórica en la que la religión se sustituyó por la ciencia y el racionalismo

<sup>27</sup> Ángel Rama, “Fantasmas, delirios y alucinaciones”, en Noé Jitrik *et al.*, *Actual narrativa latinoamericana: conferencias y seminarios*, La Habana, Centro de Investigaciones Literarias-Casa de las Américas, 1970 (Serie *Valoración múltiple*). Olea Franco considera que en la literatura fantástica rioplatense existieron dos vertientes igual de valiosas: la del horror inaugurada por Horacio Quiroga y la de la perplejidad dubitativa de Borges; véase Rafael Olea Franco, *Los dones literarios de Borges*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2006, p. 124.

<sup>28</sup> Para López Martín, E.T.A. Hoffmann y Edgar Allan Poe deben considerarse los grandes creadores del cuento fantástico. En el caso de Poe, López Martín señala su aportación “al textualizar los sentimientos provocados por lo extraordinario y cristalizar en la profundización de la sensación de terror desde la verosimilitud y desde la lógica rigurosa”; véase López Martín, *Formación y desarrollo del cuento fantástico hispanoamericano* [n. 17], p. 61.

<sup>29</sup> Conformada por figuras como Agustín Pérez-Zaragoza Godínez (1800-?), autor de la *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1831), José Zorrilla (1817-1893), Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), Rosalía de Castro (1837-1885), Benito Pérez Galdós (1843-1920), Emilia Pardo Bazán (1851-1921), Leopoldo Alas *Clarín* (1852-1901) o Pío Baroja (1872-1956).

como principios estructuradores, la modernización se refiere a los procesos económicos. En el caso de Hispanoamérica, dichos procesos significaron urbanización, industrialización, crecimiento demográfico, secularización, desarrollo capitalista, especialización científica, compartimentación disciplinaria, avances tecnológicos, multiplicación de medios de transporte y comunicación —como los periódicos—, pero de una forma desigual. En cada país de la región se dieron distintos niveles y procesos de modernización que coexistieron con formas coloniales y conservadoras que se negaban a desaparecer. En cambio, por modernismo debe entenderse el proyecto cultural que floreció en el periodo de cambio entre los siglos XIX y XX y que en literatura produjo por primera vez un movimiento surgido en Hispanoamérica que influyó al mundo.<sup>30</sup> La crítica suele señalar la publicación en 1888 de *Azul...* de Rubén Darío como el inicio del modernismo hispanoamericano, sin embargo, desde la década de los ochenta, obras como *Ismaelillo* de José Martí ya mostraban algunos rasgos estilísticos que anunciaban la corriente modernista. Para que este movimiento surgiera era necesario que los países de la región presentaran ciertas condiciones, como el avance en los proyectos modernizadores, estabilidad política, normalidad y organización social y la formación de una industria cultural que permitiera la profesionalización de los escritores. El auge fantástico modernista está asociado directamente con las facilidades temáticas y estructurales que otorgaba el cuento como género de extensión breve, y que le aseguraron un espacio en los periódicos donde los lectores podían disfrutar de historias en las que se entrecruzaban noticias científicas con sucesos insólitos.

En Cuba, desde el siglo XVIII, el *Papel Periódico de La Habana* publicaba sucesos extraordinarios que sorprendían y que durante el siglo XIX siguieron apareciendo, pero ya en forma de cuento, contrastados con el escepticismo moderno, en otras publicaciones como *La Habana Elegante*. A nivel político, las últimas décadas del siglo fueron especialmente convulsas por la Guerra de Independencia que concluyó en 1898 con la entrada de Estados

---

<sup>30</sup> De forma categórica, explica Luis C. Cano que es posible afirmar que todas las narraciones literarias hispanoamericanas de finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX expresan en alguna medida la oposición entre las tendencias precapitalistas y los impulsos modernizadores; véase más en Luis C. Cano, *Intermitente recurrencia: la ciencia ficción y el canon literario hispanoamericano*, Buenos Aires, Corregidor, 2006, p. 12.

Unidos al conflicto y el inicio de la ocupación de la Isla que se extendería de 1899 a 1902, año de la fundación de la República. En 1901 el gobierno estadounidense impuso la Enmienda Platt en la Constitución cubana; dicha ley concedía a Estados Unidos el derecho de intervenir militarmente en caso de que peligraran sus intereses. A pesar del contexto de inestabilidad política en Cuba, la literatura modernista surgió de forma temprana y dio algunos de sus máximos representantes; sirva de ejemplo señalar, además del mencionado José Martí, a Julián del Casal. El primer libro de cuentos publicado en la Isla fue *Lectura de Pascuas* de Esteban Borrero Echeverría, en 1899. En su investigación sobre el tema, Lola López Martín describe los rasgos de la estética modernista: “La literatura fantástica modernista interioriza lo sobrenatural fundamentándolo en principio estructurador de la historia, trasmuta lo funesto en escalofriante anomalía y enriquece la prosa con una expresión más curtida”.<sup>31</sup>

El análisis de los relatos de Julián del Casal (1863-1893) y Alfonso Hernández Catá (1885-1893) que se realiza a continuación permitirá mostrar con mayor detalle la representación de “escalofriantes anomalías” y el conflictivo choque entre un orden empírico y un orden Otro que escapa a las explicaciones científicas.

#### “El amante de las torturas” de Julián del Casal

Para introducir el relato, retomo la explicación de López Martín sobre los distintos tipos de gótico y la manera en que cada uno de ellos influyó al género fantástico y al de terror. El gótico más antiguo, el *ghost story*, proveniente de la novela inglesa de finales del siglo XVIII, favoreció el desarrollo de escenarios lúgubres (criptas, cementerios, castillos ruinosos, bosques), mientras que el gótico inglés tardío favoreció el desarrollo de tramas extrañas con personajes sombríos que en Alemania produjeron el *schauerroman* y en Francia el *roman noir*.<sup>32</sup> En este último país, los motivos narrativos se extendieron “hacia zonas peliagudas de lo siniestro, lo macabro, lo satánico, el sadismo y la necrofilia”.<sup>33</sup> Así, a la

<sup>31</sup> López Martín, *Formación y desarrollo del cuento fantástico hispanoamericano* [n. 17], p. 289.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 209.

transgresión del orden irracional se sumó la transgresión social. Si tomamos en cuenta estos antecedentes y los sumamos al interés que el modernismo desarrolló por la exploración psicológica, es posible acercarnos al contexto en que Julián del Casal escribió en 1893 “El amante de las torturas”. Como informa Ángel Augier, además de la poesía, Del Casal cultivó la prosa, en especial la crónica y el cuento. Sus primeros cuentos datan de 1887, un año antes del célebre *Azul...* de Rubén Darío y cuatro después de los *Cuentos frágiles* de Manuel Gutiérrez Nájera.<sup>34</sup> Del Casal se refería a ellos como “cuentos amargos” por los personajes desgraciados y los tristes episodios que presentaban.

“El amante de las torturas” inicia con un narrador homodiegético que entra en una librería y pregunta por el dueño, el dependiente le pide que espere y mientras lo hace experimenta una sensación peculiar provocada por un “perfume singular” que le advierte de la presencia de un hombre joven que llama su atención por su aspecto enfermo. Cuando el narrador le pregunta al dueño de la librería por el extraño personaje, éste le confiesa que lo tiene “por uno de los hombres más raros, más sombríos y más originales que se pueda encontrar” y le relata su búsqueda de libros especiales, su afición por las obras sobre martirios, su gusto por todo “lo deforme, lo monstruoso, lo sangriento, lo torturado, lo que hace sufrir”. El relato concluye con la narración de la horrible experiencia del librero al visitar la casa del joven. Aunque el relato no incluya un acontecimiento sobrenatural, en las descripciones de la atmósfera que rodea al joven es posible encontrar la existencia conflictiva de dos órdenes, uno normal y otro anormal, de “escalofrantes anomalías”, que provocan la extrañeza del narrador y del librero y los hace preguntarse por la naturaleza física y mental del joven atormentado. Las descripciones de la casa del joven incluyen un umbral, elemento estructurante del discurso fantástico que advierte la existencia de límites (normal/anormal) que se transgreden en el relato: “Pero desde que se traspasa el umbral, donde se encuentra un viejo paralítico, con unos espejuelos verdes y una barba blanca, que le cubre todo el pecho, se experimenta una cierta opresión, cierto temor a algo inexplicable, cierto malestar análogo al que

---

<sup>34</sup> Julián del Casal, *Páginas de vida, poesía y prosa*, comp., pról., cronología y bibliografía de Ángel Augier, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007, p. 45.



nos produciría la entrada en un panteón”.<sup>35</sup> Al motivo del umbral se suman otros rasgos fantásticos que rodean al joven, como el extraño olor que despidе: “perfume sutil, mitad de iglesia, mitad de alcoba” o un estado físico que permitía comprender que “en su organismo se operaba, desde hacía algún tiempo, la absoluta descomposición, sin que fuesen poderosas para detenerla, ni la fuerza de sus pocos años, ni la estricta observancia de los más sabios preceptos facultativos”, lo cual refuerza que en el cuerpo del joven ocurrían procesos inexplicables para los médicos y que quedan en el orden de lo anormal.<sup>36</sup>

Retomando el estudio de Phillipps-López, la secularización en el modernismo trastocó la relación con el demonio y lo demoniaco, generó la tematización de otro tipo de demonios, como “los demonios interiores”, y reforzó la “autonomía de lo estético” en la que la experiencia era el valor en sí y justificaba cualquier tipo de exploración, sin que los juicios morales fueran una limitante. “El amante de las torturas” es un gran ejemplo de este tipo de exploración y estetización de lo abyecto, además de que muestra algunas formas de la Otredad que el modernismo trazó. El protagonista es un personaje afantasmado por el *spleen* finisecular, enfermo mental y físicamente que lucha contra sus demonios internos y que representa una Otredad a los valores promovidos por la sociedad burguesa.

### “Fantasmas” de Alfonso Hernández Catá

Otro autor que desde su literatura exploró las patologías psicológicas fue Alfonso Hernández Catá. Aunque nacido circunstancialmente en España en 1885, como lo informa Salvador Bueno, Hernández Catá forma parte del grupo de escritores cubanos que generacionalmente vivió la instauración de la República en 1902, la segunda intervención estadounidense de 1906, los gobiernos desde Tomás Estrada Palma hasta Gerardo Machado y el asesinato

---

<sup>35</sup> Julián del Casal, “El amante de las torturas”, en Dolores Phillipps-López, ed., *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, Madrid, Cátedra, 2020, pp. 75-80, p. 78.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 79.

de Julio Antonio Mella en 1929.<sup>37</sup> Como parte del cuerpo diplomático cubano, Hernández Catá vivió en Francia, Inglaterra, España, Portugal, Panamá y Brasil; en estos países estableció amistades intelectuales y se mantuvo actualizado con las corrientes artísticas más importantes en Europa e Hispanoamérica. Altamente influido por Guy de Maupassant, Hernández Catá cultivó a lo largo de su vida el género del cuento, y en particular el cuento sobre animales. Phillipps-López incluyó dos de sus textos en la antología que preparó sobre cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica, “Fantasmas” y “El pisapapel”.

En su estudio sobre la obra de Hernández Catá, Sandra M. Casanova-Vizcaíno menciona que “Fantasmas” es un fragmento del relato “Interiores”, incluido en el libro de cuentos *La casa de las fieras* publicado en Madrid en 1922.<sup>38</sup> En él los críticos han detectado la huella de Rudyard Kipling y Horacio Quiroga. En “Fantasmas” el tema del castillo embrujado ha sido desplazado o modernizado por el de la casa embrujada, espacio cotidiano donde los acontecimientos inexplicables suceden. En este breve relato es posible ubicar los dos órdenes característicos del fantástico: el normal, representado por la casa familiar con sus espacios para cada tarea, con trabajadoras domésticas haciendo sus labores y niños corriendo; y el orden Otro, en este caso un orden en el que los niños perciben sucesos extraños en un lugar en particular. En el cuarto de la plancha, nos informa el narrador, hay tres animales disecados: un zorro y dos cigüeñas. La irrupción de lo anormal se da cuando “de rato en rato entran por el montante de la ventana ráfagas sutiles que no bajan al fondo de la habitación y los pelos del zorro se erizan, se encrespan las plumas y oscilan los picos. Entonces los chiquillos corren despavoridos gritando que hay fantasmas”.<sup>39</sup> Aunque “todos rían” ante los gritos, el relato finaliza con una reflexión del niño mayorcito sobre los acontecimientos. Este final muestra la problematización de la coexistencia de sucesos normales-anormales en los cuentos fantásticos y lo hace, a la

---

<sup>37</sup> Salvador Bueno, “Itinerario de Alfonso Hernández Catá (1885-1940)”, *Revista Iberoamericana*, vol. LVI, núm. 152-153 (julio-diciembre de 1990), pp. 933-950, p. 933.

<sup>38</sup> Sandra Casanova-Vizcaíno, *Monstruos, maniobras y mundos: lo fantástico en la narrativa cubana, 1910-2010*, Filadelfia, University of Pennsylvania, 2012, tesis doctoral.

<sup>39</sup> Alfonso Hernández Catá, “Fantasmas”, en Phillipps-López, ed., *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica* [n. 35], pp. 203-205, p. 203.

manera modernista, insertando una reflexión a partir de la Lógica, disciplina que ya estudia el niño mayor de la familia y que lo hace cuestionarse por qué el cuarto de la plancha es el único lugar de la casa donde no hay cucarachas ni ratones. Al igual que lo hiciera Rubén Darío en relatos fantásticos como “Verónica”, al final del cuento Hernández Catá incluye un suceso que transgrede el orden científico y exhibe sus límites. En “Fantasmas” el miedo se produce cuando la Lógica conduce a un suceso inexplicable.

Sardiñas afirma que Armando Leyva, Esteban Borrero Echeverría y Alfonso Hernández Catá son ejemplos del modernismo tardío en Cuba.<sup>40</sup> Describe algunas características de la obra de Leyva que también sirven para explicar la forma en que el modernismo tardío intentó adaptar o trasladar a espacios cubanos las tramas y los escenarios europeos y estadounidenses del fantástico.<sup>41</sup> Si bien esta corriente todavía estaba influida directamente por figuras como Poe, es evidente que estos autores adaptan de manera consciente lo foráneo a espacios y personajes locales. Como veremos más adelante, en el relato fantástico moderno fueron apareciendo los conflictos entre clases o las problemáticas sociales relacionadas con la urbanización de la vida.

### 3. *El relato fantástico moderno*

EN la revisión del cuento cubano entre 1923 y 1959 que hace Alberto Garrandés, asegura que en los años veinte se definieron las principales direcciones del género en la segunda etapa del periodo republicano: rural, urbano, negrista y universalista.<sup>42</sup> Los creadores que en la década de los cuarenta desarrollarían el cuento fantástico moderno, herederos de los caminos abiertos por Arístides Fernández (1904-1934) y Rubén Martínez Villena (1899-1934), se ubicarían en esta última corriente, en la que confluyeron el cosmopolitismo, la preferencia por el tratamiento de lo individual

---

<sup>40</sup> Sardiñas, “Armando Leyva y el relato fantástico posmodernista” [n. 2], p. 95.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> Alberto Garrandés, “El cuento”, en Rinaldo Acosta, Ingrid González y Ana María Muñoz, comps., *Historia de la literatura cubana*, tomo II. *La literatura cubana entre 1899 y 1958. La República*, La Habana, Letras Cubanas, 2003, 439-450, p. 439.

y la experimentación formal.<sup>43</sup> Resulta significativo que algunos de ellos también figuren como cultivadores de lo que Garrandés denomina “narrativa de la alienación”, a la que caracteriza como tendencia en la que los autores afirman “su ansiedad espiritual, el absurdo y la dislocación de valores”; es el caso de Virgilio Piñera (1912-1979) y Ezequiel Vieta (1922-1995), quienes tienen en Arístides Fernández un modelo. Rogelio Llopis asegura que la literatura fantástica “cristaliza como corriente estética” en la década de los cuarenta como resultado de la reacción anticriollista que provocó la publicación de dos obras en el año de 1944: “Viaje a la semilla” de Alejo Carpentier y *Poesía y prosa* de Virgilio Piñera.<sup>44</sup> Como se puede observar, existe consenso entre la crítica para señalar la década de los cuarenta como el periodo en que se desarrolló el relato fantástico moderno y para identificar a Arístides Fernández y a Rubén Martínez Villena como sus precursores directos, aunque la literatura con elementos fantásticos se cultivara en Cuba desde el siglo XIX.

Omar Nieto considera que el fantástico moderno presenta una ruptura con respecto a la tradición (que él nombra paradigma clásico) al ubicar la Otredad en un terreno diferente: pasa de ser externa (fantástico clásico) a interna (fantástico moderno).<sup>45</sup> En los relatos fantásticos de Arístides Fernández es posible encontrar esa Otredad en el inconsciente freudiano que emerge en el orden de lo anormal. De acuerdo con Nieto, las características más importantes del paradigma moderno de lo fantástico son dos: a) “el elemento insólito, trasgresor; la otredad, es interior, personal, está oculta, subyace y en un momento emerge”; y b) “el texto se presenta como

---

<sup>43</sup> Para Seymour Menton aunque el criollismo dominó, en gran medida, la prosa hispanoamericana entre 1920 y 1945, la corriente cosmopolita nunca desapareció del todo y a partir de 1945 desplazó al criollismo. Al explicar las diferencias entre una tendencia y otra, destaca que en el criollismo la literatura servía para interpretar las condiciones políticas, económicas y sociales de cada país mientras que en el cosmopolitismo las preocupaciones se enfocaban en lo estético, lo psicológico y lo filosófico. Sin embargo, en este artículo trataré de explicar cómo en el cosmopolitismo no estuvieron ausentes las preocupaciones de orden social; véase Seymour Menton, *El cuento hispanoamericano: antología crítica-histórica* (1964), México, FCE, 2018, p. 303.

<sup>44</sup> Rogelio Llopis, “Prólogo”, en *id.*, sel. y pról., *Cuentos cubanos de lo Fantástico y lo Extraordinario*, La Habana, UNEAC, 1968, pp. 11-30, p. 14.

<sup>45</sup> Omar Nieto, *Teoría general de lo fantástico: del fantástico clásico al posmoderno*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015, p. 134.

alegoría de esta condición”.<sup>46</sup> En el siguiente apartado es posible observar los rasgos del fantástico moderno que describe Nieto.

### “La mano” de Aristides Fernández

Aristides Fernández fue un artista que además de pintar escribió relatos; de ellos se conocen diecisiete, publicados en 1959 en un libro, aunque se considera que fueron escritos en los años iniciales de la década de los treinta, poco antes de su muerte, ocurrida en 1934. Garrandés afirma que, vistos en relación con el panorama narrativo de su época, los relatos de Fernández resultan una “nota contrastante”.<sup>47</sup> Mientras que Sardiñas considera que entre estos diecisiete relatos, publicados originalmente sin título sólo con un número, existen algunos que pueden considerarse fantásticos o situados en la frontera del género, como “El retrato”, “La mano” y “La cotorra”.<sup>48</sup> “La mano” se publicó por primera vez en 1940 en la revista *Espuela de Plata* con el número 4.

El texto inicia con una frase contundente del narrador homodiegético: “las cosas raras y extrañas inverosímiles, macabras, me atraen”, con lo cual sitúa al lector en el ámbito de lo macabro.<sup>49</sup> La trama trata de un personaje que entra a una imprenta a comprar hojas y ahí conoce a un operador cuya mano, según interpreta el personaje y narrador, quería liberarse de su dueño a través del uso de la guillotina para cortar papel. Aparece ahí el conflicto entre el orden normal y el anormal. Perturbado por lo sucedido, el narrador intenta olvidarse de la mano pero no puede y después de unos días regresa a la imprenta y presiente que el día de la liberación de la mano se acerca. Hacia el final del relato, en el último párrafo, la aparición de una fecha revela al lector que lo que ha estado leyendo es el diario del protagonista que en la última entrada, del 13 de noviembre, cuenta lo sucedido con la mano y detalla su liberación: “Un descuido del cortador y el brazo quedó cercenado como rebanada de pan. Un grito ahogado y la mano quedó libre, libre... Sentí

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>47</sup> Garrandés, “El cuento” [n. 42], p. 471.

<sup>48</sup> José Miguel Sardiñas, “Los cuentos fantásticos y parafantásticos de Aristides Fernández”, en *id.*, *El cuento fantástico en Cuba* [n. 1], pp. 17-35, p. 19.

<sup>49</sup> Aristides Fernández, “La mano”, en Rogelio Llopis, comp., *Cuentos cubanos de lo fantástico y lo extraordinario*, La Habana, Bolsilibros Unión, 1968, pp. 232-236, p. 232.

los huesos bajo la rápida cuchilla; la sangre lo inundó todo... Una mano pálida, verdosa y palpitante quedó besando el fino acero”.<sup>50</sup> La atmósfera del cuento es urbana; aunque no se dan detalles sobre alguna ciudad en particular, es posible ubicar la vida citadina del personaje por sus referencias a la imprenta que visita y a los obreros que en ella trabajan y a quienes describe como anónimos y maquinizados “hombres vestidos de azul se encorvaban en silencio bajo las bombillas eléctricas con movimientos automáticos”. Aunque situado en un contexto urbano moderno, el relato retoma, como bien explica Sardiñas, la tradición del cuento cruel de Auguste Villiers de L’Isle-Adam, cultivado en Hispanoamérica por Clemente Palma y Horacio Quiroga y recurre a la vieja tradición del fantástico europeo de usar como tema miembros u órganos del cuerpo con vida independiente.<sup>51</sup> Luis Vax identifica el tema de la mano en las obras *El asedio de la casa roja* de Sheridan Le Fanu, *La mano* de Guy de Maupassant y *La bestia con cinco dedos* de William F. Harvey.<sup>52</sup> En Hispanoamérica, ejemplos del tratamiento del tema son “El guantelete” de Ciro B. Ceballos y “La mano del comandante Aranda” de Alfonso Reyes. Así que, si bien el tema no era nuevo, en el relato de Aristides Fernández hay elementos textuales que prefiguran el relato fantástico que se desarrollará en la década de los cuarenta en Cuba y que se denominará moderno. Entre dichos elementos están: el contraste entre un orden normal y cotidiano y un orden anormal; el desarrollo de un discurso ambiguo en el que el narrador-protagonista declara su gusto por lo macabro, la interiorización de lo anómalo y la relación con el absurdo, la alienación de la vida moderna, la locura, la fragmentación y la despersonalización urbana:

Cuando leo en los periódicos: “En la mañana de ayer el tren de las once y cuarenta y cinco arrolló al señor... al transitar dicho señor por el cruceo tal; llevado el herido con toda prontitud a la mesa de operaciones, hubo que amputarle la pierna izquierda. El hecho se estima casual”. Pienso siempre, pero siempre, que no es verdad la de tal casualidad, que todo fue premeditado por... sus piernas.<sup>53</sup>

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>51</sup> Sardiñas, “Los cuentos fantásticos y parafantásticos de Aristides Fernández” [n. 48], p. 27.

<sup>52</sup> Luis Vax, *Arte y literaturas fantásticas*, Buenos Aires, Eudeba, 1965, p. 26.

<sup>53</sup> Fernández, “La mano” [n. 49], p. 234.

La construcción de la Otredad que aquí se lleva a cabo relaciona lo anormal con los deseos inconscientes de los personajes y con las percepciones poco confiables de narradores perturbados y alienados por la vida urbana, anónima y acelerada. En “La mano”, tan anormal como la existencia de un miembro con vida independiente resulta la afición del protagonista por lo macabro, su “malsana curiosidad” por testimoniar los acontecimientos sangrientos que la ciudad le ofrece diariamente, su conciencia sobre los deseos abyectos que pueden alojarse en el inconsciente y gobernarnos sin que la razón o la voluntad interfieran. Como puede observarse, en los relatos de los primeros años de la década de los treinta el fantástico moderno empezó a configurarse en la Isla. Aunque sólo será en la década de los cuarenta, bajo la influencia de la *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Bioy Casares y Ocampo, que el género alcanzará madurez en varios países de Hispanoamérica, incluida Cuba, y un eslabón fundamental de este proceso es la figura y obra de Virgilio Piñera.

“Un fantasma *a posteriori*” de Virgilio Piñera

Estudiosos del cuento cubano, como Alberto Garrandés, Ambrosio Fornet, Rogelio Llopis y Leonardo Padura coinciden en ubicar la década de los cuarenta como el momento en que la cuentística de la Isla alcanzó su madurez formal y temática. Hitos como la publicación de “Viaje a la semilla” de Alejo Carpentier (1904-1980), la fundación de la revista *Orígenes* y la publicación de *Poesía y prosa* de Virgilio Piñera (1912-1979), ocurridos en 1944, lo confirman. A ello se suma la llegada de Piñera a Buenos Aires en 1946 y su relación con los miembros de la revista *Sur* y la publicación de la novela *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier en 1949.<sup>54</sup> En el caso del relato fantástico, más allá de las discusiones entre la crítica sobre el carácter fantástico o no de relatos como “Viaje

---

<sup>54</sup> Aclara Teodosio Fernández que fue Enrique Anderson Imbert quien usó por primera vez la categoría europea de “realismo mágico” en el contexto de la ficción hispanoamericana para analizar los cuentos “Viaje a la semilla” de Alejo Carpentier y “Funes el memorioso”, “El muerto” y “El Zahir” de Jorge Luis Borges; a diferencia de la categoría “real maravilloso” que es de origen americano y que fue definida por Carpentier en el prólogo a *El reino de este mundo*; véase Teodosio Fernández, “Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica”, en David Roas, comp., *Teorías de lo fantástico*, Madrid, ARCO, 1991, pp. 283-297, p. 288.

a la semilla”, o la relación del género fantástico con el real maravilloso postulado por Carpentier, es innegable la explosión y diversificación de las literaturas no miméticas, gracias a la consolidación en el panorama literario de figuras como José Lezama Lima (1910-1976) y Eliseo Diego (1920-1994). Este último publicó el libro de relatos *Divertimentos* en 1946, junto con Carpentier y Piñera. Fundada por José Lezama Lima y José Rodríguez Feo, *Orígenes. Revista de Arte y Literatura* se publicó de 1944 a 1956. En ella colaboraron figuras como Alejo Carpentier, Lydia Cabrera, Virgilio Piñera, Juan Ramón Jiménez, Macedonio Fernández y Alfonso Reyes. Un conflicto entre Rodríguez Feo y Lezama Lima provocó la separación de la revista del primero y la fundación de *Ciclón*, dirigida por él mismo y por Piñera, la cual se publicó de 1955 a 1959.<sup>55</sup> Fue en el año de 1946 cuando Piñera llegó a Buenos Aires, como ya lo mencioné. Alfredo Alonso Estenoz explica que, aunque generacionalmente Piñera pertenecía al grupo alrededor de la revista *Orígenes*, sus intereses estéticos iban por otro lado: “indagaba en los sectores populares, en la miseria y lo absurdo, e incluye a la raza y a la sexualidad como elementos constitutivos de esa identidad”.<sup>56</sup> En Buenos Aires, Piñera conoció a Borges y estableció con él una relación que incluyó el intercambio de colaboraciones que aparecieron en revistas como *Los Anales de Buenos Aires*, *Orígenes* y *Ciclón*. También se relacionó con Bioy Casares, lo cual permite afirmar que conocía de forma directa las posturas y opiniones que ambos autores tenían sobre lo fantástico. Sin embargo, aunque Piñera mantuvo contacto con el grupo de *Sur*, fue con Witold Gombrowicz con quien sostuvo una relación más estrecha. Nancy Calomarde afirma que durante su estancia argentina Piñera hizo dos desplazamientos visibles en su escritura: en el primero “trasmigra de su rol de poeta y dramaturgo, hacia un espacio propio en la zona del relato, tan afín al paradigma de la literatura argentina que por los años cuarenta se consolida en la órbita de la constelación de Borges”; y el segundo, el tránsito de un modelo de ficción y otro, al ir abandonando el modelo borgeseano y adoptar otros paradigmas como el de la encarnación y el juego

<sup>55</sup> José Rodríguez Feo, “Las revistas *Orígenes* y *Ciclón*”, *América: Cahiers du CRICCAL* (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3), núm. 9-10 (1992), pp. 41-45.

<sup>56</sup> Alfredo Alonso Estenoz, “Borges en Cuba”, *Variaciones Borges* (Centro Borges, Universidad de Pittsburgh), núm. 36 (2013), pp. 105-123, p. 106.



esperpéntico con el lenguaje.<sup>57</sup> Prueba del prestigio que alcanzó Piñera como narrador es que para 1955 Borges y Bioy Casares publican uno de sus relatos, “En el insomnio”, en la antología *Cuentos breves y extraordinarios*. La narrativa de Piñera, difícil de clasificar en un solo género, se relaciona más con las literaturas del absurdo, de la alienación o de lo extraño que con el fantástico, sin embargo existen relatos que presentan una problematización entre hechos normales y anormales que han sido incluidos en antologías sobre literatura fantástica, tal es el caso de “En el balcón”, antologado en *Cuentos cubanos de lo fantástico y lo extraordinario*. En 1956, Piñera publicó por primera vez en Buenos Aires sus relatos escritos entre 1944 y 1954 con el título de *Cuentos fríos* en un libro con prólogo de José Bianco. Como explica Vicente Cervera, los definió así por el “proceso de objetividad y distancia narrativa en que fueron proferidos”.<sup>58</sup> En dicho libro apareció “Un fantasma *a posteriori*” que seleccioné porque retoma el tradicional tema del fantasma y lo reelabora en un relato que contiene varios elementos de lo fantástico; a nivel verbal, modalizaciones e indicios y, a nivel estructural, la aparición de un fantasma en el clímax.

El relato tiene un narrador homodiegético, un joven llamado Pino que cuenta su visita nocturna al puente del zanjón, lugar lúgubre y abandonado donde los vecinos comentan que se aparecen fantasmas. En el lugar, Pino se encuentra a su amigo Serré, al que describe como “un tipo raro como no he vuelto a ver en mi vida”.<sup>59</sup> El extraño comportamiento de Serré provoca miedo en Pino; mientras conversan Serré traga algo y después despidе un olor que inquieta más a Pino. El cuento concluye a la mañana siguiente, cuando la madre despierta a Pino para decirle que su amigo Serré murió en el puente por comer una tonga de fósforos remojados. A nivel estructural, el relato inicia con el orden normal en el que Pino visita de forma nocturna el puente hasta que la aparición de Serré se va volviendo más extraña y genera la incertidumbre y la

---

<sup>57</sup> Nancy Calomarde, “Escritura y experiencia argentinas de Virgilio Piñera”, *Revista Surco Sur de Arte y Literatura* (University of South Florida), vol. III, núm. 5 (2013), pp. 25-31, p. 26.

<sup>58</sup> Vicente Cervera Salinas, “Los cuentos de Virgilio Piñera en el ‘aire frío’ cubano”, *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura* (Universidad de Murcia), núm. 4 (1999), pp. 47-64, p. 47.

<sup>59</sup> Virgilio Piñera, “Un fantasma *a posteriori*”, en *id.*, *El que vino a salvarme*, pról. de José Bianco, Buenos Aires, Sudamericana, 1970 (Col. *El espejo*), pp. 184-190, p. 185.

inquietud en Pino: “Y aunque yo sabía que el fantasma no iba a presentarse para darle el gusto a Serré, el exabrupto de éste, su presencia insólita en el puente, su fanfarronería respecto de su padre y, más que todo eso, su furtiva masticación, me hizo preguntarme si no sería él mismo el fantasma”.<sup>60</sup> La Otredad en el relato está representada por Serré, un joven inhibido, taciturno, que trabaja como repartidor de leche y que tiene extraños hábitos alimenticios, de hecho, se explica que al parirlo su madre murió de un dolor de barriga “a causa de un caldo de carne hecho con una exagerada cantidad de tuétano”.<sup>61</sup> Al igual que el personaje de “La mano” de Arístides Fernández, la Otredad emerge de habitantes perturbados de una ciudad cualquiera, personas con comportamientos anormales que pasan desapercibidos ante la aceleración y masificación de la vida urbana. En el caso del relato de Piñera, el inquietante olor que destila Serré y algunos de sus comentarios, como la seguridad con la que expresa que su padre no puede matarlo, lo convierten en un joven afantasmado en vida y en un fantasma *a posteriori*, según las reflexiones del propio Pino después de la muerte de su amigo.

### *Conclusiones*

EL método de cruzamiento de las perspectivas de la Otredad fantástica con la Otredad social me ha permitido revelar la forma en que los relatos del corpus han tratado creencias, conductas o temas excluidos del orden de “lo normal”, como el proceso de desmitraculización en la sociedad decimonónica en “La ondina del lago azul”, la exploración finisecular de las patologías psicológicas en “El amante de las torturas” o la alienación de la vida urbana en las primeras décadas del siglo xx en “La mano” y en “Un fantasma *a posteriori*”, todo ello para visibilizar los sucesos inexplicables, los aspectos reprimidos de lo social y cumplir así con la función de nombrar lo incomprensible, hacer visibles a los invisibles o poner en el centro a los marginales. Tales funciones confirman al fantástico como un género dialógico y crítico con ámbitos que exceden las fronteras de lo literario y que no siempre son atendidos en las revisiones circunscritas a los análisis de lo fantástico,

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 186.

todavía influidos por el estructuralismo todoroviano; y para los interesados en el tema representan una línea de investigación con mucho por explorar.

A partir de los años sesenta, la politización del discurso crítico sobre el fantástico en Cuba provocó que ciertos autores y textos fueran calificados como “evasivos” y cayeran en el olvido. El presente artículo debe leerse como un esfuerzo por explicar las formas en que el fantástico cubano, desde su desarrollo en la primera parte del siglo XIX, ha problematizado y revelado aspectos reprimidos de los ámbitos epistemológico, cultural y social; por lo que es necesario cuestionar los calificativos con los que ha sido juzgado y emprender nuevas y desprejuiciadas revisiones de la tradición.

Entre los aportes que mi trabajo realiza a las discusiones literarias sobre el análisis de esta clase de textos está subrayar la necesidad de tomar la categoría de lo fantástico como punto de partida, y no de llegada, si se busca captar significados, simbolismos y metáforas sociales. Si se quiere mostrar el carácter dialógico y crítico del género, es necesario extender el análisis de los relatos fantásticos a aspectos que no sólo tengan que ver con elementos escriturales sino con las posibles intenciones de los autores para transmitir significaciones profundas. Como hemos visto en estas páginas, desde hace dos siglos, la tradición fantástica cubana ha sido lo suficientemente rica para demostrar que es mucho más que un género que sólo busca entretener a sus lectores, entonces, ¿por qué no intentar atrapar sus significados más profundos?

RESUMEN

Exploración de la forma en que la literatura fantástica cubana ha representado la Otredad en diferentes momentos de la historia. Examen de los rasgos que ha adoptado el género fantástico en las corrientes literarias que se cultivaron en la Isla entre 1860 y 1954. Se destaca la forma en que el género desestabiliza, inquieta y revela aspectos reprimidos del orden social.

*Palabras clave:* literatura cubana, cuento fantástico siglos XIX y XX, Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), Julián del Casal (1863-1893), Alfonso Hernández Catá (1885-1940), Aristides Fernández (1904-1934), Virgilio Piñera (1912-1979).

ABSTRACT

Examination of how Cuban fantastic literature has portrayed Otherness at different historical stages, together with the features embraced by the genre in literary trends developed in Cuba between 1860 and 1954. The paper stresses how the genre destabilizes, unsettles and reveals repressed aspects of social order.

*Key words:* Cuban literature, fantastic story 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), Julián del Casal (1863-1893), Alfonso Hernández Catá (1885-1940), Aristides Fernández (1904-1934), Virgilio Piñera (1912-1979).