

José Domínguez  
Ávila

*Filosofía y literatura  
en un cuento de  
Pablo de la Torriente  
Brau*

«Una tragedia en el mar» es uno de los cuentos más complejos y profundos filosófica y estéticamente del libro *Batey*, un conjunto de cuentos escritos por Pablo de la Torriente Brau y su amigo, el médico Gonzalo Mazas Garbayo entre 1929 y 1930. Perteneciente este cuento a la autoría de Pablo, es uno de los menos tenidos en cuenta por la crítica.

Antes de dar continuidad a las reflexiones sobre este cuento, advertimos algunos aspectos sobre la personalidad de Pablo de la Torriente, necesarios en la comprensión de toda su obra.

Pablo de la Torriente Brau fue parte de la generación de intelectuales cubanos cuya obra emergió y comenzó a proporcionar sus frutos en los años veintes y treintas del siglo xx; o sea su obra intelectual a partir de 1930 fundamentalmente hasta 1936, fecha de su muerte en España, se produce dentro del contexto latinoamericano, en el momento cúspide de la modernidad, entendida esta como el proceso cultural que, dentro del capitalismo, va engendrándose a partir del Renacimiento, generadora de una crítica racionalista al régimen feudal y a sus remanentes y consecuencias. La crítica de la modernidad desde sus gérmenes fue portadora de ideales de justicia, igualdad y libertad. Esto último, bien sabido es, adquirió notoriedad con la ilustración en el siglo xviii.

Aunque la modernidad en América Latina resulta un tema muy controvertido, debido a su dependencia económica, sí nadie duda de que las expresiones culturales de la modernidad han estado presentes en sus particularidades históricas. Si en su

relación con Europa se concibe la modernidad latinoamericana, la conquista impone la modernidad a este continente: una modernidad que tuvo como base el capital, que, en palabras de Marx, «viene al mundo chorreando sangre y lodo por todos los poros, desde los pies a la cabeza».<sup>1</sup> Un segundo nacimiento ha tenido la modernidad latinoamericana con las guerras de independencia en su significado emancipatorio, a pesar de que todo este proceso se ha visto frustrado o frenado por la injerencia norteamericana, desde finales del siglo XIX.<sup>2</sup>

En estas circunstancias de la modernidad dependiente, dentro del sistema capitalista, en especial el norteamericano, se desarrolló la fugaz, pero profunda obra de Pablo de la Torriente Brau<sup>3</sup>, quien participó de las cualidades del intelectual integral que Gramsci concibió: “El modo de ser del nuevo intelectual ya no puede consistir en la elocuencia motora exterior y momentánea, de los aspectos y de las pasiones, sino que el intelectual aparece insertado activamente en la vida práctica, como constructor organizador, “persuasivo permanentemente” no como simple orador —y sin embargo superior al espíritu matemático abstracto, a partir de la técnica-trabajo, llega a la técnica-ciencia y a la concepción humanista histórica, sin la cual se es “especialista” y no se llega a ser “dirigente” (especialista+político).”<sup>4</sup>

No fue científico, aunque no desconoció el valor de la ciencia en el desarrollo social, como lo demuestra más de un texto suyo.

<sup>1</sup> Carlos Marx: *El Capital*, v. I, p. 697, Ediciones Venceremos, La Habana, 1965.

<sup>2</sup> Isabel Monal en su “Esbozo de las ideas en América Latina hasta mediados del siglo XIX”, en *Filosofía en América Latina*, Editorial Félix Varela, La Habana, 1998, sintetiza al referirse a lo que considera el tercer período de la filosofía en América Latina desde bien entrado el siglo XVIII hasta el primer tercio del siglo XIX inclusive:

“Lo principal a destacar de la labor de todos aquellos sensualistas e ideólogos es que con ellos la filosofía en el continente entró de lleno en la modernidad; se trataba de un verdadero proceso de radicalización filosófica cuya agudeza quedaba naturalmente resaltada producto del estado anterior todavía escolarizante, con cuyos rezagos acabaron en forma plena modernos del patio”, p. 22.

<sup>3</sup> Celso Furtado en su *Breve historia económica de América Latina*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1974, expresa:

“Las estructuras agrarias son en América Latina no tan sólo un elemento del sistema de producción, sino también un dato fundamental de toda la organización social”, p. 55.

<sup>4</sup> Antonio Gramsci: *Los intelectuales y la organización de la cultura*, p. 15, Editorial Lautaro, Argentina, 1960.

Sí desarrolló una muy activa labor política en su vital tránsito por la década de los treinta, imposible de reflejar en estas breves páginas. Nació en Puerto Rico, nieto del intelectual liberal Salvador Brau. El padre de origen español llegó a ser el propietario de una escuela en Santiago de Cuba, donde estudió Pablo. Ya en 1919 la familia se encontraba en La Habana. En 1921 se produjeron hechos importantes en su vida. Comenzó a trabajar como mecanógrafo en el Bufete de Fernando Ortiz. Escribió algunos cuentos en los años veinte, y en 1930 publica un libro de cuentos compartido autoralmente con su amigo el joven médico Gonzalo Mazas Garbayo: *Batey*. Participó en la manifestación de 1930. A partir de aquí se desarrolló su vida política. Al respecto Raúl Roa anotó: “Es curioso lo de Pablo: cómo madura, Pablo conoce a Rubén en el año 25 y Pablo no se incorpora a la lucha revolucionaria de Cuba hasta el año 1930. Transcurren cuatro años y Pablo no se mete en nada, él es deportista, él es un escritor, hace cuentos, escribe qué sé yo, y no se mete en nada. Es curioso eso: cómo maduró, cómo creció, cómo se fermentó su espíritu revolucionario. Y la importancia de Rubén en todo ese proceso”.<sup>5</sup>

Aunque se produce en Pablo de la Torriente un proceso de maduración e incorporación a la lucha revolucionaria política relativamente rápido, ello no sucede de forma milagrosa. Su explicación está en su formación familiar, en sus lecturas, en la incorporación al bufete de Fernando Ortiz, en el contexto nacional y latinoamericano en que vivió, en la generación y sector social a que perteneció. Cita el propio Pablo una frase del abuelo materno, Salvador Brau, que dice de la dimensión ética de aquel puertorriqueño: «A los hijos se les debe dar antes que pan vergüenza».<sup>6</sup> Según confesó en el mismo prólogo, reafirmado por una de sus hermanas, aprendió a leer en *La Edad de Oro* de José Martí. (p. 41) Conoció *El Quijote*, novela humanista universal, por medio de un discurso que, entre sus recursos fundamentales, maneja de forma creadora lo cómico en función crítica con respecto a su contexto sociocultural. Con Gabriel Barceló tradujo *El materialismo histórico* de Bujarin. Leyó además a Plejanov. Existen con-

<sup>5</sup> Víctor Casaus: *Pablo con el filo de la hoja*, pp. 38-39, Ediciones Unión, La Habana, 1983.

<sup>6</sup> Pablo de la Torriente: “No. 2 Pablo de la Torriente” en sus *Cuentos Completos*, p. 41, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, La Habana, 1998. (Es su prólogo a sus cuentos en el libro *Batey*).

fluencias en su pensamiento con el marxista peruano Mariátegui, intelectual de su propia generación. Si no fue el intelectual de un pensamiento teórico sistémico, tampoco careció de una reflexión profunda sobre diferentes problemas políticos, sociales, éticos y estéticos.

Juan Marinello, hombre de su misma generación, que estuvo con él en la cárcel de Isla de Pinos ofrece en su insuperable «Prólogo» al libro *Peleando con los milicianos* una imagen integral y a la vez sintética de su compañero de luchas políticas: “Pablo de la Torriente fue un integradísimo caso de humanidad. Su aspecto físico convenía a maravilla — machihembraba —, con su máquina interna. Porque en su envoltura estaban (sólo para quien tuviese oportunidad dilatada de advertirlo) la gallardía y la sensibilidad. Alto, fuerte, arrogante, — atlético — su presencia imponía, y daba muchas veces la idea de la brusquedad, de la altanería. Pero, mirarlo más de cerca, hablar con él en las interminables tardes del Presidio, era verlo hasta el fondo. Entonces, se tocaba toda la afilada inteligencia, toda la serena perspicacia, toda la recia ternura de aquel gigante alborozado”.<sup>7</sup>

Tener conocimiento de lo expuesto por Marinello es condición indispensable para comprender el discurso de aquel a quien la comicidad daba la impresión de simple juego o falta de profundidad. En palabras de Marinello: “como ciertas frutas había madurado hacia dentro, pero la corteza se le mantenía lustrosa y sedienta. Muchos no pasaron de la corteza”. (p. IV) Esa relación entre lo externo de la personalidad de Pablo de la Torriente y lo interno de su pensamiento es anotada por Carlos Rafael Rodríguez: “Pablo vital, no irreflexivo, pero un hombre espontáneo, que no somete la espontaneidad a la reflexión”.<sup>8</sup> Por eso, más aún que a sus escritos, al autor hay que buscarle la entraña por debajo de la sonrisa aparentemente fácil”.<sup>9</sup> Pretendida intención de este texto es mostrar la entraña humanista de su pensamiento en correspondencia con su práctica revolucionaria y su lenguaje.

<sup>7</sup> Juan Marinello: “Pablo de la Torriente, héroe de Cuba y de España” en Pablo de la Torriente Brau: *Peleando con los milicianos*, p. 11, Ediciones Nuevo Mundo, La Habana, 1962.

<sup>8</sup> Carlos Rafael Rodríguez: “La imagen de Pablo es la vida”, *Bohemia* (28):45, agosto de 1987.

<sup>9</sup> Fernando Martínez Heredia: “Presentación” en Raysa Portal: *Evocación de Pablo de la Torriente Brau*, p. 252, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1997.

Fue Pablo de la Torriente un hombre pleno de vitalidad, capaz de bromas o acciones inusitadas, que a partir de 1930 dedica lo más fecundo de su vida a la práctica revolucionaria, no como simple acción, sino uniendo acción a interpretación, reflexión y esclarecimiento de las condiciones de lucha, contra las estructuras neocoloniales cubanas de los años treinta en que la penetración norteamericana era realidad desde lo económico hasta lo político.<sup>10</sup> Fue el periodista, sí, pero el periodista no sólo del reportaje. *Realengo 18* y *Presidio Modelo* son obras de un analítico sentido social y político sobre la base de una concepción marxista del mundo. Lo anterior explica su decisión de incorporarse a la guerra civil española al lado de los republicanos, primero como corresponsal de guerra y finalmente como miliciano.

En el cuento que nos ocupa por medio de las imágenes personajes discurre un pensamiento que cuestiona críticamente tanto el idealismo objetivo como el irracionalismo. Todo el relato es un «juego» desde un punto de vista interno en el que un narrador se defiende de la adjudicación que le han hecho de un cuento al que califica de «absurdo» y de «esperpento». Este cuento posee la estructura tradicional del relato dentro del relato. Su marco lo constituye la defensa del narrador que rechaza la autoría del relato de los peccecitos. Es la parte de mayor riqueza reflexiva, a la vez que contiene las claves filosóficas y estéticas para la comprensión de todo el relato. El análisis exige desmontar sus ideas en correspondencia con sus imágenes artísticas. El referido narrador después de calificar el relato de «esperpento», de «absurdo» y además de «una tremenda cosa vanguardista», expone lo que a su juicio es la idea capital del cuento:

“El hombre es un autómatas en el mundo, ¡y sólo en este mundo!; su mente apasionada es un espejo curvo que refleja, falseadas, las sensaciones de su aparato nervioso. A la hora de luz de su razón, llegan panoramas que en realidad no son como los ve. Es como si la máquina del ojo, por maravillosa tenida desde siem-

<sup>10</sup> Lionel Soto: *La revolución del 33*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1985. Puede leerse en este libro: “A partir de 1880 comienza la penetración de fuertes capitales norteamericanos en la industria azucarera, en la minería (hierro, cromo y magnesio) y en la industria tabacalera, de tal modo que, en 1885, se estimaban en cincuenta millones de dólares las inversiones yanquis en la economía cubana”, t. I, p. 27.

pre, fuese una trampa puesta por Dios al hombre, en las mismas puertas de su espíritu...» (p. 85)

La concepción irracionalista del anterior juicio es evidente mediante el enunciado (un acto locutivo) "el hombre es un autómeta en el mundo". En el mismo se ponen de manifiesto las limitadas posibilidades cognoscitivas del hombre. Seguidamente el narrador, que niega la autoría del relato de los pececitos, declara: «Y esa conclusión demoníaca, capaz sólo de germinar en un cerebro desordenado es, cabal y diametralmente, opuesta a la línea básica de mi fe, de mis creencias religiosas. Por eso me defiendo». (p. 85) Es un enunciado que condena la declaración formulada mediante el anterior enunciado irracionalista.

El mismo narrador expone posteriormente su concepción del mundo en un discurso de principal interés para la comprensión de la cosmovisión que encierra este cuento: "Yo creo en la clara sencillez de la arquitectura del mundo. Creo que he nacido de veras, que viviré mucho tiempo, y que después vendré a morir tranquilamente de alguna indigestión, para enseguida subir al cielo, sentarme un rato a la diestra de Dios Padre, darle la mano, e irme luego, camino abajo, por las laderas estelares saludando con arcangélica dulzura inclusive a todos los bribones de la tierra, perdonados por la infinita misericordia de Nuestro Señor..." (p. 85)

El discurso del enunciado anterior resume en la comicidad del choteo más de una concepción del mundo. Ya en el desarrollo del relato de los pececitos hay otra imagen que refuerza la concepción del mundo como placidez, como armonía. Por medio de metáforas y símiles se comunica el estado de placidez, de armonía, paradisíaco, en fin, de los pececitos: «Imaginad una felicidad paradisíaca, imaginad pensamientos como rosas frescas del amanecer, imaginad besos de la luz, suspiros de la sombra, risas argentinas...» (p. 88) Es el discurso del idealismo objetivo que concibe el mundo como armonía a partir de la idea de que el espíritu es lo primario. La visión del mundo del narrador como «clara sencillez» y la «felicidad paradisíaca» de los pececitos se corresponde con lo que Hegel (idealista objetivo, como es sabido) concibe como verdadero fin del arte: "El verdadero fin del arte es, por tanto, representar la belleza, revelar esta armonía. Es su único destino. Cualquier otro fin, la **purificación**, la **mejora moral**, la **edificación**, la **instrucción**, son accesorios o consecuencias. La

contemplación de lo bello produce en nosotros un goce tranquilo y puro, incompatible con los placeres groseros de los sentidos; eleva el alma por encima de la esfera habitual de sus pensamientos, la predispone a resoluciones nobles y a acciones generosas, por la estrecha afinidad que existe entre los tres sentimientos y las tres ideas del bien, de lo bello y de lo divino.<sup>11</sup>

Muy en consonancia con lo anterior, insistamos, es la visión de «la clara sencillez de la arquitectura del mundo» y del mundo paradisíaco de los pececitos. Pero hasta aquí la correspondencia con el idealismo objetivo. En el mismo discurso del narrador que defiende su concepción, asoma el grotesco: «vendré a morir tranquilamente de alguna indigestión», además de la imagen de los «bribones de la tierra», con lo que alude a un contexto terrenal contradictorio moralmente. Nótese también el estilo retórico religioso en forma de parodia de todo el enunciado: «sentarme un rato a la diestra de Dios Padre», «la infinita misericordia de Nuestro Señor». O sea el discurso de este narrador desacraliza al ser paródico. Es la parodia no solamente del idealismo objetivo sino también de la religión.

El carácter paródico del cuento se evidencia más nítidamente al ocuparse uno del relato enmarcado. El sintagma «una tragedia en el mar» ofrece la idea de lo desestabilizador contradictorio y épico. En la misma medida y mediante la hipérbole del sustantivo «mar» aplicado a una pequeña pecera situada en la sala de una casa y donde sólo habitan dos pececitos, el título resulta humorístico, un «juego», digamos. Adviértase que no es el juego por el juego, no el humor sin seriedad. Es el humor que contribuye a desenmascarar en su falsedad la imagen del hombre como autómata en el mundo. Es el humor en este cuento medio discursivo de reflexión filosófica. El cuento en cuestión trata de dos pececitos, macho y hembra, que en una pecera, al ponerseles delante un espejo, pelean; como consecuencia muere la hembra. Posteriormente el macho, al percibir su propia imagen en el espejo, se lanza fuera de la pecera agresivamente.

Uno de los recursos que contribuyen a solidificar el sentido de «juego serio» del relato enmarcado es la alegoría. La tragedia de los pececitos representa la tragedia del hombre como autómata. La comparación que entraña el recurso alegórico se explicita en

<sup>11</sup> W. Hegel: *Estética*, p. 110, Buenos Aires, 1954.

determinados enunciados como cuando al quedar solo en la pecera el pececito macho «conoció la inmensa soledad de ser el único ser humano del universo». (p. 89)

No sólo mediante el discurso grotesco del marco se desacraliza la concepción religiosa, también las imágenes del relato enmarcado contribuyen a la crítica desacralizadora. El personaje humano, solitario, dueño de la pecera narra sintéticamente aspectos de una vida solitaria. Todo el cuento posee la estructura de muñeca rusa. El personaje solitario de este segundo marco obra sobre la vida de los pececitos como una especie de Dios, que determina desde fuera la vida de estos seres. Ante los pececitos se presentaba como «un monstruo, todo negro y enorme con unos ojos como estrellas cercanas, que se bebía con espantosa calma toda el agua del mar, mientras los miraba con maligna expresión de curiosidad... A veces tronaba estremeciendo el agua...». (p. 87) Ese monstruo decidió convertirse en «la nueva serpiente de aquel nuevo paraíso». (p. 87) Al morir en la batalla el pececito hembra «la mano de Dios que alimenta las aguas y alimenta los peces la suspendió y se la llevó hacia océanos deliciosos...». (p. 87) Por último, cuando el dueño de la pecera (el Dios de los pececitos) alcanza al pececito macho que se moría frente a la pecera, este último «reflejaba en sus ojos de agonía que de la mano de Dios ascendía hasta los océanos deliciosos para sepultarse luego en el fondo de los mares, donde ella vive; ¡la adorada ausente! ...». Humor e ironía se juntan en la refutación a la concepción de la vida como idilio, propio esto tanto de la religión como del idealismo objetivo, no desligado este último de la concepción religiosa.

El personaje dueño de la pecera que obra como un monstruo dios o un dios monstruoso parece confirmar juicios como los de Nietzsche: «Porque el hombre es el más cruel de todos los animales».<sup>12</sup> No solamente Nietzsche, también otro irracionalista europeo como Schopenhauer concibió al hombre como monstruo, en su caso, un monstruo falaz caricaturesco: “Sólo hay una criatura falaz: el hombre. Cualquiera otra criatura es verdadera y sincera, porque aparece tal y como es y se manifiesta según se siente. Signo emblemático o alegórico de esta diferencia fundamental, es que todos los animales se exteriorizan bajo su forma natural; ello

<sup>12</sup> Federico Nietzsche: “Así hablaba Zaratustra”, en sus *Obras inmortales*, p.158, FDAF, Madrid,1969.

contribuye mucho a la gratísima impresión que produce su vista. Siempre nos conmueve particularmente tratándose de animales en libertad. El hombre, en cambio, por su ropaje ha se transformado en una caricatura, en un monstruo, su aspecto ya repugnante por este motivo lo es aún más por la palidez que no le es natural..."<sup>13</sup>

En el cuento que nos ocupa el "monstruo humano" es criticado, rechazado, en el marco del mismo a la vez que en el resultado trágico y criminal del propio argumento en que una feliz pareja, símbolo de las relaciones amorosas humanas, perece. Altamente significativa es esta recepción crítica del irracionalismo por parte de Pablo de la Torriente, en un período en Cuba, como ha quedado expresado, en que cobró fuerza en la narrativa y en la filosofía el irracionalismo.

El procedimiento de la animalización seleccionado en este cuento como una de las vías para la refutación de tendencias filosóficas idealistas forma parte de los procedimientos discursivos del expresionismo, una de las tendencias de las vanguardias artísticas. La animalización es una forma esperpéntica. El esperpento es el grotesco, como tal es deformación, caricatura que a nivel del expresionismo tuvo un sentido de rebeldía, de insatisfacción. Mucho antes de las vanguardias artísticas, en los inicios del siglo XIX, un pintor español, Goya, lo hizo florecer en sus pinturas: en «El pelele», en «El entierro de las sardinas», por ejemplo. En la literatura otro español, que reconoció el valor artístico de Goya, lo convirtió en un método artístico. Ramón del Valle-Inclán creó una obra esperpéntica a partir de 1919 hasta los años treinta, tanto en el teatro como en la narrativa. El autor de *Tirano Banderas* (novela que al decir de José Antonio Portuondo es el abuelo de *El recurso del método* de Carpentier y de *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias) infundió a sus esperpentos un agudo sentido crítico, desprovisto de sentimentalismos. Si Pablo leyó o no la obra de Valle-Inclán o tuvo noticias de ella, es desconocido por parte del autor de este texto. Sí es evidente la confluencia en el uso del esperpento entre la obra del español que transgredió los códigos estilísticos de su generación (la del 98) y la del cubano en cuanto a la significación crítica, el no sentimentalismo, la visión épica, el sentido ideológico de la obra literaria. Precizando motivos y recur-

<sup>13</sup> Arthur Schopenhauer: *Alrededor de la filosofía*, t. f., p. 20, Prometeo, Valencia.

sos esperpénticos en este cuento, nos encontramos con el “motivo del espejo”, situado frente a la pecera y que deforma o tergiversa la realidad para los pececitos. Como se ha apreciado en el marco del cuento se hace alusión al espejo “curvo”; “la animalización”, tanto en las imágenes de los pececitos como en el personaje dueño de la pecera presentado como serpiente. Los pececitos son convertidos por medio del espejo en especies de “peleles” o “fantoques”, o sea objetos de diversión o juego para su dueño. “La impersonalidad” o aparente impersonalidad del primer narrador que niega su autoría e incluso del narrador personaje con respecto a las relaciones amorosas de los pececitos, símbolos del ser humano, es otro de los recursos.

El surrealismo que se singulariza en el discurso de este cuento tiene su principal recurso en la imagen monstruosa y en el empleo de seres animales en acciones inverosímiles propias de los humanos: las relaciones amorosas.

Este cuento, conjuntamente con su naturaleza alegórica, es una parábola. El relato de los pececitos es la ilustración, paródica, de las ideas del hombre como autómatas y cruel, pertenecientes al marco de todo el relato. En fin, la parábola y la alegoría reciben en este cuento un tratamiento paródico cuya significación filosófica, como se ha analizado, es la refutación al idealismo objetivo, al irracionalismo, a la concepción religiosa. Ello es posible gracias al empleo de los recursos de la comicidad como el humor, la ironía, la sátira, el sarcasmo y el esperpento. Las consecuencias del experimento irracionalista del espejo son la destrucción de las relaciones amorosas y la muerte para los pececitos, símbolos del hombre. Su tratamiento paródico es, como se ha enjuiciado más arriba, la negación a tal tendencia filosófica. Como consecuencia se desprende de su complejo discurso una toma de partido humanista.

Modelo esclarecedor del «juego serio» en el discurso de Pablo de la Torriente es este cuento. Es un juego que parte de una conciencia estética que, aunque en formación, concibe la obra literaria como integridad. Trasluce un sujeto que, valiéndose de los recursos más arriba expuestos, enjuicia críticamente tendencias filosóficas idealistas, desde una óptica humanista que concibe al hombre dotado de conciencia y no como autómatas.

El juego de este cuento como el de toda obra artística tiene su sujeto. En esta obra, implícitamente, es el representante de la juventud cubana en franco proceso de radicalización revolu-

cionaria. El juego entre narradores y pececitos es la ficción que en forma parabólica, alegórica y paródica refiere cuestiones filosóficas relacionadas con el contexto cultural nacional cubano de la neocolonia. El referente filosófico es asumido activa y críticamente por el sujeto productor del cuento.

Digamos, finalmente, que el pensamiento filosófico se expresa no solamente mediante el discurso teórico ensayístico y científico. También mediante el discurso de ficción de la literatura transita lo filosófico. La reflexión contenida en este cuento es portadora de un pensamiento crítico humanista con respecto al irracionalismo que se mantiene en pie en las urgencias sociales y políticas de las actuales contradicciones que la llamada globalización ha impuesto al mundo. Valga resaltar esto como evidencia del carácter activo del discurso de ficción de la literatura.