

Yuleivy García  
Bermúdez

«Asesinato en una casa  
de huéspedes»: un relato  
en la vanguardia

Cuando Pablo de la Torriente Brau, “ex redactor anónimo de periódicos desconocidos”, publicó junto a Gonzalo Mazas Garbayo la colección de cuentos *Batey*, habían transcurrido justamente veinticinco años desde el primer alarido *avant-garde*. Hacía veinte años que se había publicado el *Manifiesto de los pintores futuristas*; diecisiete desde *Los pintores cubistas*; doce del *Primer Manifiesto Dadá*; nueve años separaban de la aparición de la obra teórica del expresionismo; cinco del *Primer Manifiesto del surrealismo* y solo un año de la segunda declaración bretoniana. Un espíritu epatante recorre Europa; hostiliza el belicismo, la alienación capitalista, los prejuicios estéticos y académicos; replantea la cultura, la ontología, la eticidad: sitúa al hombre en una nueva dimensión. Como expresara atinadamente Galvano della Volpe: “... porque, siendo en todas sus manifestaciones exasperadamente individualista, la vanguardia es el producto legítimo de aquella civilización, para bien o para mal.” (Volpe: 1978: 237)

La impronta de los ismos europeos resurge en los discursos artísticos latinoamericanos con los tintes localistas, las identidades otras. Cuando el autor que nos ocupa saca a la luz esta colección cuentística, han pasado dieciséis años desde el *Non Serviam* creacionista; doce años desde la aventura ultraísta; nueve años de la creación pura; seis del *Manifiesto Tal vez*; cinco del *Manifiesto de manifiestos*. América se ha removido en cada una de sus culturas autóctonas con el soplo vanguardista: manifiesto del Palo del Brasil, estridentismo mexicano, postumismo dominicano, diepalismo puertorriqueño, simplismo peruano, martinfierrismo argentino...

La mayor de las Antillas, con su maldición de isla, demora un poco más en acoger y resemantizar el efímero céfiro del arte nuevo. En 1930, fecha de publicación del volumen de Pablo, se cuentan tres años de la *Declaración del grupo Minorista* y las euforias imitativas provinciales. Cuatro años antes, había nacido en cenáculo santiaguero Per Se. Dos años lo alejaban de la creación del Grupo H en Oriente y Antenas en Camagüey. A su vez, algunos años después nacería Ariel en Cienfuegos, el Grupo Maiakovski en La Habana y esplendería Proa en Pinar del Río.

Es imposible, o en cualquier caso imprudente, soslayar en la iniciación creadora del joven Pablo, la contaminación con las corrientes del céfiro que traspasan y transubstancian el cuerpo de lagarto de la Insula. No reconocer esa filiación esencial es tan pecador como no advertir los valores propios que erige su poética individual.

Es decir, la primera publicación literaria de Pablo de la Torriente Brau, luce la originalidad de una poética de sólidos fundamentos, revolucionaria y revolucionadora, en medio de la apoteosis vanguardista cubana y, necesariamente, participa de los rasgos de esta. Más aún, contribuye, en buena medida, a configurarlos.

El espíritu del libro dedicado a *Teté Casuso, muchacha*, no puede verse ajeno al aliento de la *Revista de Avance*. La “polémica, agresiva, irónica” publicación de la intelectualidad capitalina y “el más importante órgano de la vanguardia cubana” (Garrandés: 2003: 492). Tampoco pueden obviarse sus puntos de similitud con la desafiante y coqueta posición estética de *Atuei*, “la revista americana por la revolución integral” (Garrandés: 2003: 493), y con otras como *El Suplemento literario del Diario de la Marina*, la *América Libre*, la *Revista del Nuevo Tiempo*, *El estudiante*, etc., que hicieron posible, aun en su escasa vida y oscura muerte literaria, la renovación de las letras nacionales.

Durante el auge de este “momento vanguardista” de la literatura cubana, se produce un importante cambio de signo estético en la narrativa, en el que la cuentística alcanza connotados auge, esplendor y versatilidad. Una de las directrices temáticas fundamentales dentro del género, será la del llamado “cuento urbano”. Los cuentos de *Batey*, en franca ironía con el título, pueden situarse dentro de esta modalidad clasificatoria, pues en su mayoría versan sobre problemáticas de ambientación citadina, propias del contexto republicano.

«Asesinato en una casa de huéspedes» es uno de los cuentos más sencillos –en apariencia– de *Batey*; y, al mismo tiempo, entre los más logrados narrativamente, en cuanto a economía compositiva y retórica. Se sorprende de inmediato su correspondencia con esa variante genérica del cuento urbano. Sin embargo, la urbanidad del relato no es motivo temático desnudo, sino co-ordenada contextual del relato.

El cuadro de miserias neocoloniales, el sentimiento de frustración nacional y, sobre todo, los dilemas y angustias sociales de la clase media y los estratos más bajos, “marginales según el discurso social hegemónico” (García Ronda: 2003: 462), no constituyen motivos temáticos en sí mismos, sino que modelan el entorno narrativo. Las “pequeñas tragedias socioeconómicas” (García Ronda: 2003: 462) de estos sectores; sus problemáticas habituales en relación con la vivienda, la hambruna, la indignidad, la violencia, la quiebra moral, lucen como trasfondo, *skené* de las acciones. El halo de males de la pobreza subyace entrevelado debajo de la ficción, y termina por dominar el sistema ideotemático, desplazando lo ficcional.

El relato, aparentemente inofensivo, impone con simpática tendenciosidad, la denuncia social:

- Primero: es un accidente de ómnibus en la capital, el pretexto revelador de la ineficacia del transporte público. El maltrato y hacinamiento se nos muestran en el párrafo inicial del “maestro en onomatopeya” (Torriente Brau: 2003: 43), en el que el “terrorismo verbal” y la desfachatez lingüística –más allá de lo coloquial– son expresión liberadora de la desesperación, irrespetuosidad y bestialización del *homo urbanus*: ...lkrsttppyuc...shiiii...sh...¡mi madre!... sh...ii... ¡prá...pácate...! ¡Ay, mi madre!... Bestia...animal, mi brazo!...¡Ay,ay!...¡Hijo de mi madre!...¡Animal, con mi brazo!...¡Mal rayo te parta, bájate pa que veas qué clase de madre es la que yo tengo!...” (Torriente Brau: 2003: 116)
- El personaje narrador ofrece atisbos de su tristísima y paupérrima condición social; la convivencia familiar, aupada en la miseria, se sugiere en aquel fragmento, único en cuanto a descripción material y espacial: “En una cama llena de chinches, dentro de un cuarto de película pobre, en la azotea de la casa de Doña Fela, vivíamos mi mujer y yo.” (Torriente Brau: 2003: 121)

El conflicto se desata por las prerrogativas de un animal doméstico, que en aquella deplorable casa de huéspedes solariega, se alimenta mejor que los humanos y molesta el sueño del pobre.

Mas el propósito denunciante no solo es sugerido, sino que también asume una proyección crítica menos sutil (sin convertirse en discursividad sociologizante). Serán ocasiones de irónica y sentenciosa alusión a cuestiones sociopolíticas en el discurso del narrador personaje. Reflexiones que con su apariencia de generalidad axiomática, bien conviene a la estulticia republicana: "...el civismo del cinismo es una virtud más meritoria y noble que la del cinismo del civismo falso, tan explotado por muchos de los grandes hombres que ha padecido y padece el mundo..." (Torriente Brau: 2003: 117)

Cuestionada la arbitrariedad de poder, se ataca más que se alude a los hombres de jerarquía y sus fórmulas para merecerla. El gracioso narrador propone una encuesta a los lectores, en la que podrán ubicar el nombre del mejor arribista, preferido por ellos entre los "antiguos y actuales".

Por su parte, el cuestionamiento de los valores y códigos moralistas de la burguesía nacional también tiene su espacio textual a través de esta técnica discursiva: "Este constituirse en un sistema solar autóctono los libra de los mil imperativos con que agobia al hombre la estupidez social y la ñoña sensiblería burguesa propicia al escándalo llorón a cada pequeña desgracia casera". Así como la provocación a aquel lector de ética anquilosada, con "escrúpulos de señorito de siglo pasado" (Torriente Brau: 2003: 119)

En general, la actitud epatante del cuento remite ineludiblemente a la "repugnancia" dadaísta hacia los "gentiles burgueses", y parece un objetivo común con "la abolición de cualquier jerarquía y de cualquier ecuación social instalada para valores por nuestros siervos...". (Michelli: 1967: 344). Por supuesto, también hace evocar los propósitos hostilizantes de los minoristas, "por la revisión de los valores falsos y gastados"; de los arielistas, que aspiran a "rozar laxas voluntades"; y de los "trabajadores intelectuales" de atuei, dispuestos a "...acción directa sabotaje boicot huelgas contra [...] pequeños burgueses de todos plumajes [...] estrangulándolos en nuestros canales porveniristas" (Garrandés: 2003: 493)

El motivo central de *Asesinato...* es el asesinato. En el preámbulo del volumen, el autor (ya ficcionalizándose) confiesa que ha

resuelto “cometer unos cuantos crímenes” junto a su compañero de letras, “para salir de la falange del anonimato”. Ambos han determinado que “...el asesinato es una escuela del éxito y que está pasando por su fase más próspera” (Torriente Brau: 2003: 40); es decir, nada mejor que un acto violento como motivo temático adecuado para escribir un libro en una era caótica y en un país cuya tiranía es violenta por excelencia. No tarda en explicar el autor que esa determinación es la “génesis” misma de *Batey*. Una vez que ha expuesto la clave de su poética conjunta, se remite al desconcertado lector precisamente al cuento que nos ocupa, en una apelación imperativa: “...Léase *Asesinato en una casa de huéspedes...*”. En él se narra una de las “520 defunciones anormales” que han sido anunciadas y calculadas prudentemente. Pero el crimen no es aquí sino un pretexto narrativo (casi un alegorema) para explayar su proposición ideológica fundamental: denunciar, sarcásticamente, el orden de cosas de la frustración republicana.

La crítica ha resaltado como una de las características vanguardistas de la obra de Pablo de la Torriente Brau la “supresión de fronteras genéricas” (García Ronda: 2003: 463). El mismo Pablo, en las palabras preliminares a *Batey*, describió la esencia del método antimetódico, desparpajo o libertinaje: “al mezclar cosas perfectamente del vivir cotidiano con las propias de la fantasía [...] con lo que a veces solo se logra conseguir el que los sucesos de la realidad aparezcan como momentos que nunca existieron, y que panoramas imaginativos y acaso morbosos tomen relieve vívido en temperamentos sensibles...” (Torriente Brau: 2003: 43)

Específicamente, en este cuento tan singular procedimiento se asiste de una tensión paradójica entre dos tipologías del discurso literario tradicional, dos formas distintas de construir la ficción: una mimética, y otra fantástica. La configuración de lo real cotidiano, las pretensiones referenciales de la perspectiva cronotópica quedan totalmente invalidadas, al ser insertas en una situación narrativa que se sabe subjetivizada, no-real. Para expresarlo con palabras de Denia García Ronda: “situaciones que sin ser inverosímiles provocan una atmósfera de angustiosa irrealidad” (2003: 10). Los elementos que conforman el relato se pretenden verosímiles, son aprehensibles en su referencialidad: personajes tipos en la Cuba de 1900. Pero la diegésis en que están inmersos, el conjunto de acciones que realizan son poco verificables. Su actua-

ción en el marco del relato es profundamente deformada, cerebral.

Esa inquieta sensación de incongruencia entre el realismo de algunos aspectos y la “angustiosa irrealidad” de otros, se obtiene a partir de variadas y experimentales estrategias narrativas. Una de ellas es la que Denia García Ronda explica de la manera siguiente: “se disminuye la distancia entre el plano del narrador y el mundo de los personajes, que en ocasiones asumen la función de narrar la historia” (2003: 462). Esto se percibe abundantemente en *Cuentos de Batey* (*Caballo dos dama*, *Una tragedia en el mar*, *¡Fiebre!*, *¡Por este argumento solo me dieron cien pesos!*, *¡Nosotros solos!*, *Una aventura de Salgari*, etc.); y en muchos casos, la elección de un narrador personaje se complejiza al identificarse además con “la presencia del autor implícito, representado en tanto individuo creador del relato y participante en los sucesos...” (García Ronda: 2003: 463). El narrador personaje de *Asesinato...* es el asesino y el que cuenta el asesinato; se ha encargado de explicitarlo: “Ya sabe que se trata de una narración hecha por un asesino enamorado de su profesión...” (Torriente Brau: 2003: 116)

Paradójica, lúdica y totalizadora organización de la materia discursiva. En sus proposiciones, este narrador insiste en la realidad vivencial de lo contado, a la vez que la desmiente continuamente en su monólogo. Se enfatiza en que el lector encontrará “mucho veracidad en todo [...]. ¡Nada de preparar coartadas ni falsos informes!” (Torriente Brau: 2003: 117); y se recurre a estructuras confesionarias que reclaman la complicidad y la aceptación incuestionable: “Yo, como es natural solo pienso dar algunos detalles [...] y algunas señas generales y vagas, aunque verdaderas” (Torriente Brau: 2003: 120). Sin embargo, la proliferación de “detalles” y “señas” no validarán hechos verídicos, sino que evidenciarán la no-confiabilidad de la voz narrativa. La condición afectada, no fiable del punto de vista, ironiza y anula la “fidelidad” que insistentemente se ha anunciado.

La perspectiva de los sucesos argumentales a través de la conciencia deformada, de una subjetividad anómala, se expresa mediante la técnica del monólogo interior, heredera de la literatura ochocentista (Poe, Dostoievski, Borges) y de la renovación narrativa europea que le es contemporánea (Kafka, Mann, Joyce). La aprehensión imperfecta, alterada de lo contado, se va mostrando a partir de signos de la hiperestesia e irritabilidad del narrador:

“Yo también maté por odio; por odio que fue creciendo sin cesar hasta convertirse en una pasión funesta y cegadora que llegaba a manifestarse aun en contra de las conveniencias sociales y que hizo germinar en mi mente, inédita para el delito, las más extrañas imágenes...” (Torriente Brau: 2003: 120). Ese estado de afectividad trastornada, que se va haciendo cada vez más acendrado y febril en ese largo monólogo que el relato es, tiene una equivalencia sintáctica en la proliferación de los períodos oracionales entrecortados. El uso de los puntos suspensivos se va haciendo excesivo y coadyuva a la sensación de desequilibrio e incontención: “...Estaba tranquilo...dormía bien...respiraba a compás...no había ruido en la madrugada de la casa...y yo le descargué el hacha con fiereza antigua y hambrienta de la sangre...” (Torriente Brau: 2003: 122)

Por otra parte, el ente responsable de la escritura se pretende no escritor; continuamente afirma su condición no literaria, *naif*, “el hombre que no está acostumbrado a esas cosas de gabinete” (Torriente Brau: 2003: 120). Su cualidad criminal es de mayor valía que la destreza creativa: “Antes de continuar la lectura el lector debe saber que el que esto escribe es un asesino [...]. No se trata, pues, de un simple escritor, de esos que confeccionan en cuentos y novelas, crímenes terribles...” (Torriente Brau: 2003: 116). Esta negación del carácter profesional de la escritura, me hace evocar necesariamente la posición de algunos ismos europeos: Las invectivas dadá contra los “curanderos literarios”, los “microbios tipográficos”, la “diarrea almibarada” (Michelli: 1967: 338), toda la fauna de la oficialidad literoacadémica; la diatriba surrealista a las “falsas novelas”, los “libros ridículos” y las “obras insultantes”, que recrean “la vida de los perros” y que han sido instauradas por la “falsa crítica” (Michelli: 1967: 360); la predisposición futurista contra “las catacumbas de las bibliotecas” y “las academias de todo tipo” (Michelli: 1967: 420). El antitradicionalismo vanguardista en los discursos literario y crítico-literario también tuvo vivificantes ecos en la Isla; y Pablo de la Torriente Brau es ingenioso transmisor de esos influjos.

En el cuento, estos pasajes ingenuamente metaliterarios, no solo ponen en desconfianza la autoría del relato, sino que constituyen una visión irónica de la literatura al uso. Cuando la narración luce retórica, el narrador se complace en deshacerse de la responsabilidad estilística, y explica: “Antes de seguir, como usted lo nota-

rá, yo debo confesar que esta parte me la ha hecho un amigo mío que es medio literato. Por eso está así, con tantas palabritas” (Torriente Brau: 2003: 119). Gracias a esta coartada, se puede detractar de “esa gentuza intelectual”, que se valen de manipulaciones efectistas, “confeccionan” tramas impresionables y falsas y las componen y adornan con “filigranas literarias”. Asistimos a la desacralización de la escritura policíaca en un texto policíaco, que usa los mismos mecanismos que pretende –divertidamente– deshonorar.

Habiendo sorprendido este rasgo compositivo, podemos afirmar que la desacralización del policial convierte el cuento en una parodia totalizadora con el género. En este sentido, es insoslayable el ludismo intertextual latente con la obra de Edgar Allan Poe. (Recordemos que en el prólogo de *Batey* Pablo de la Torriente Brau ha reconocido la influencia de este autor). Específicamente, nuestro asesino burlón es equiparable en su confesión anómala con el personaje atormentado de *El corazón acusador*. Los resortes comunes, “clásicos” pudiera decirse, de esta literatura se remedan en *Asesinato...* La explotación del *suspense*, por ejemplo. Solo que el desenlace del suspenso, la revelación del hecho criminal, termina siendo solo la revelación del absurdo. Lo sórdido y macabro del grandilocuente acto de asesinar, hartamente teorizado por dicho asesino, no es otra cosa que la ridícula, mezquina e intrascendente aniquilación de un mamífero doméstico. El mantenimiento de la intriga se ha logrado a través de un juego de suposiciones engañosas. Cuando la víctima es descrita, la enumeración de sus rasgos corporales o psicológicos, combina elementos propios tanto de animales como de personas: “su pelo, negrísimo...”, “...su nombre sonoro...”, con otros solo adjudicables a los humanos: es “...joven y de bella presencia”, luce “...sus gracias y sus conquistas...”, tiene “cintura” y puede “manotear”. Para referirse a él, el victimario usa perífrasis como “el insoportable inquilino” o “aquel buen mozo”. Se desea ilustrar su cobardía y se usa el símil “como si fuera un gato”, lo que desmiente la posible inferencia en el receptor de que puede tratarse de uno; pues constituye una ruptura del sistema enlazar en un símil el mismo componente comparándose a sí mismo.

Con el final sorpresivo también se ha producido una ruptura del sistema. Se han quebrado las expectativas de lectura. Todos los indicios textuales confluían al develamiento de un homicidio

que no es tal. El trastorno de la culminación diegética funciona como una especie de giro *peripécico*: Un gran crimen es entonces un pequeño crimen. La motivación no son los celos amorosos, sino una simple fobia. El personaje ha pasado de asesino a orate. Por tanto, el policiaco ha pasado a ser la caricatura del policiaco. Pero el que esto no ocurra sino en la última oración del cuento hace que, durante todo su desarrollo, se conforme y sostenga una doble narración: una lectura aparentemente trágica y misteriosa de los acontecimientos y otra humorística. Ambas se entretejen en el enunciado, contradiciéndose, subvirtiéndose y necesitándose. Ello será la paradoja.

Se ha señalado el cuestionamiento del *status quo* mediante la ironía como presupuesto afín a todas las tendencias de vanguardia. En Cuba, lo humorístico se permeó del relajamiento chabacano, espontáneo, original, popularísimo, y fue el choteo. En la poética del "Fundador y presidente de honor de la Sociedad de Críticos Internacionales de Paraíso", no podía dejar de manifestarse este elemento recurrente en la tradición nacional, redescubierta por el "Loco Mañach". Como ha señalado Denia García Ronda: "Otro de los elementos casi constantes en *Batey* [...] es la utilización del humor que, más que un recurso literario, es la expresión de su personalidad [...]" (2003: 465).

Esta autora sorprende como algo excepcional en Pablo de la Torriente Brau que lo humorístico "...está presente en la totalidad del texto, desde la perspectiva autoral [...] hasta los elementos del plano compositivo y el sistema lingüístico" (2003: 463). En efecto, en *Asesinato...* se materializa esta circunstancia. El humor resulta un recurso complejo y totalizador: abarca todo el cuento, su punto de vista, el desarrollo de las acciones, el principio y el final; la caracterización de los personajes; la organización discursiva, las formas de elocución... "Dentro de esa integralidad, sin embargo, se pueden aislar recursos..." (2003: 465), añade la crítica, y enumera como uno de ellos la ironía.

La ironía es la más exquisita técnica para la comicidad de que se ha valido el escritor en este texto. La ha construido, fundamentalmente, sobre la contradicción apariencia-realidad. Parte de la exposición de los hechos en voz del personaje central, abarca las disposiciones textuales para que esta sea recepcionada e interpretada indebidamente. Mientras más equivocada sea la lectura, más lúdica y más risible. El receptor, atrapado cual mosca en

trampa para moscas, se reirá de sí mismo. Semejante a la ironía trágica de la literatura dramática griega, la ironía no solo compete al receptor, lo incluye; sino que está completamente en función de él. El narrador provoca el equívoco: conoce realmente lo sucedido pero lo obnubila hasta el final. De tal forma que se ha configurado un lector implícito que cree en lo aparential del relato y supone lo no-sucedido durante el transcurso de toda la narración; que cuando haya sorprendido el alcance “verdadero” de los sucesos, deberá releer y encontrar los signos que obvió, los traspiés que habían dispuesto para él. La ironía es que el discurso convenga tanto a la versión errónea como a la lectura correcta.

Muchos otros elementos, sin duda, podríamos alcanzar a percibir en este relato. Heredadas posturas de los ismos europeos y americanos, amalgamadas con la hondura y simpatía de la cubanidad en la poética singularísima de Pablo de la Torriente Brau, se muestran con audacia de juventud en *Cuentos de Batey*. «Asesinato en una casa de huéspedes», con su presunta sencillez, demuestra en cualquier breve acercamiento, su filiación con el discurso literario de vanguardia.

### **Bibliografía**

- Fornet, Ambrosio (1967): “La hora del siglo XX” en *En blanco y negro*, pp. 40-85, Instituto Cubano del Libro, La Habana.
- García Ronda, Denia (2003): “Pablo de la Torriente Brau y el inicio de la narrativa vanguardista cubana” en *Narrativa*, pp. 7-35, Ediciones La Memoria, La Habana.
- \_\_\_\_\_ (2003): “Torriente Brau, Serpa, Montenegro,” en *Historia de la literatura cubana*, t. II, pp. 462-470, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- Garrandés, Alberto (2003): “El cuento. Panorama de su evolución” en *Historia de la literatura cubana*, t.II, pp. 439-449, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- Michelli, Mario de (1967): *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Ediciones Unión, La Habana.
- Torriente Brau, Pablo de (2003): “Asesinato en una casa de huéspedes” en *Narrativa*, pp.120-125, Ediciones La Memoria, La Habana.
- Volpe, Galvano della (1987): “Sobre el concepto de vanguardia”, en *Crítica del gusto*, pp. 236-238, Editorial Arte y Literatura, La Habana.