



REFORMULACIÓN MODERNA DE MOTIVOS FANTÁSTICOS TRADICIONALES EN «CLAUDINA», DE MARÍA ELENA LLANA

*Modern Reformulation of Traditional Fantastic Motifs In
María Elena Llana's "Claudina"*

Miguel Candelario Martínez¹ 

RESUMEN

En su libro *Casas del Vedado* (1983), la autora cubana María Elena Llana explora temas y estrategias compositivas de las tradiciones literarias no realistas que han mantenido vigencia en Hispanoamérica hasta nuestros días. En este trabajo se analiza uno de sus cuentos, «Claudina», con el objetivo de obtener una comprensión de su poética específica en el marco general de la ficción sobrenatural de nuestro continente, así como del sentido simbólico de lo sobrenatural textual empleado por la autora en este relato.

Palabras clave: irrealidad, cuento, Cuba, literatura fantástica.

ABSTRACT

In her book *Casas del Vedado* (1983), Cuban author María Elena Llana explores themes and compositional strategies of non-realistic literary traditions that have remained in force in Latin America to date. In this paper I analyze one of her stories, "Claudina", with the aim of obtaining an understanding of her specific poetics in the general framework of supernatural fiction in our continent, as well as the symbolic meaning of the supernatural used by the author in this short story.

Keywords: anti-realism, short story, Cuba, fantastic literature.

1. Breves antecedentes

Uno de los casos más sobresalientes de producción literaria hispanoamericana es el de Cuba. La poesía, la narrativa y el ensayo cubanos han destacado como uno de los polos de la cultura hispánica en el continente, debido, sobre todo, a su riqueza histórica, a las múltiples tradiciones que convergen en la isla y a las tan variadas y drásticas transformaciones políticas de las que ha sido testigo el país. Las preocupaciones políticas e ideológicas de sus autores, sin embargo, no han sido obstáculo ni para la experimentación formal ni para los temas y géneros

¹ Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México. Miguel Candelario Martínez es maestro en literatura hispanoamericana por la Universidad de Sonora. Actualmente forma parte del Seminario de Literatura Fantástica Hispanoamericana (CELA-FFyL) de la Universidad Nacional Autónoma de México. candelario.martz@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2835-6386> DOI: <https://doi.org/10.15517/rk.v47i1.54641>

Recepción: 1/11/2022 Aceptación: 10/1/2022



que enfocan la sobrenaturalidad. Piénsese, por ejemplo, en figuras como Alejo Carpentier, Virgilio Piñera, José Lezama Lima y Reinaldo Arenas, por mencionar algunos, quienes, en muchas de sus obras, exploran y dan cauce a formulaciones textuales modernas y experimentales para tratar temáticas maravillosas y fantásticas.

A pesar de este auge señero de autores, sin embargo, la literatura cubana fue perdiendo poco a poco notoriedad en el marco más amplio del continente, no por falta de escritores valiosos, sino debido a problemas con las estrategias de difusión de las obras publicadas por el gobierno surgido de la revolución, problemas que se recrudecieron durante el periodo especial. Estas limitaciones en la publicación y difusión de obras literarias provocaron que un conjunto importante de escritores quedara en cierto grado de marginación respecto a sus contemporáneos de otros países latinoamericanos.

Esto ocurrió especialmente con los autores que publicaron la mayor parte de su obra desde las últimas décadas del siglo XX hasta la actualidad. Estoy hablando, desde luego, de Antonio Benítez Rojo, Esther Díaz Llanillo y María Elena Llana, quienes, además de compartir un periodo similar de publicaciones, tuvieron en común afinidades poéticas y temáticas, que posibilitan el hablar de una generación literaria. Nacidos en la década de los treinta, comenzaron la publicación de sus relatos en los años sesenta —pero llegaron incluso a publicar en el siglo XXI— y, aunque dieron a la luz una que otra novela, fueron principalmente autores de cuentos. En la obra de estos escritores, lo político y lo social son apenas un trasfondo que adquiere, a veces, el carácter de símbolo. Sus influencias y temas no son solo cubanos, pues en ellos se percibe la presencia architextual de los grandes cuentistas de Occidente: Maupassant, Poe, Hemingway, Borges, etc. De entre este grupo de escritores cubanos destaca María Elena Llana, quien recientemente ha logrado que su libro de cuentos más célebre, *Casas del Vedado*, publicado originalmente en 1983, fuera editado por el Fondo de Cultura Económica en 2022. En este trabajo, me propongo el estudio de uno de sus cuentos más representativos de las nuevas poéticas de lo fantástico desarrolladas por ella en este volumen, especialmente en cuanto a su propuesta de novedad y a sus diálogos con el fantástico tradicional.



2. María Elena Llana y los inquilinos fantásticos del Vedado

Nacida en Cienfuegos en 1936, María Elena Llana se trasladó con su familia a la ciudad de La Habana a muy corta edad. Allí realizó sus estudios de educación básica y culminó su formación con la carrera profesional de periodismo. En 1958, se graduó de la Escuela Profesional de Periodismo Manuel Márquez Sterling, por lo que de inmediato comenzó a desempeñarse como redactora, reportera, cronista, corresponsal y maestra de periodismo entre otras disciplinas vinculadas a este ejercicio. Muy pronto, sin embargo, los impulsos creativos se apoderaron de ella. Durante las décadas de los años cincuenta y sesenta, escribió los relatos que posteriormente conformarían su primer libro de cuentos, *La reja*, publicado en 1965 por Ediciones R, organismo editorial vinculado al periódico *Revolución*. Sobre este aspecto formativo de la autora, Marelys Valencia (2015) señala que:

De hecho, el periodismo y la literatura han discurrido simultáneamente en la vida de Llana –aunque distanciados temáticamente– desde la década de los 60, cuando a las peripecias reporteriles en medios como *Revolución* y *La Tarde* se une la publicación de su primer libro de cuentos, *La reja*. Esta simultaneidad fue interrumpida en los años 70, cuando Llana dejó de publicar debido a la incompatibilidad de sus intereses literarios con los de la política cultural del gobierno, hasta 1983 en que sale a la luz *Casas del Vedado*, galardonado con el Premio de la Crítica en Cuba. (p.195)

Esta vuelta a la ficción literaria, tras casi dos décadas de ausencia,² tuvo, como ya señala Valencia, un gran recibimiento crítico. El volumen de cuentos se volvió, en el ámbito de la narrativa cubana, uno de los hitos más sobresalientes del periodo y su prestigio se divulgó más allá de la isla. Su originalidad consistía, en gran medida, en apartarse valientemente de los dictados políticos del «deber ser» del escritor revolucionario y en proponer una visión personal e

² En 1978, participó con un libro de poemas en el concurso Julián del Casal que organizaba la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba. Su propuesta obtuvo mención en el certamen, pero hasta la fecha se mantiene inédita.



íntima de un universo literario valioso en sí mismo en el que lo extratextual toma un lugar secundario. Barbara D. Riess (2008) apunta sobre este tema:

In *Casas del Vedado*, then, we see the persistence of traditional pre-revolutionary Cuban values concerning class and religion. They return, not in the sense of resuscitating a former territorial unity, but as an act of resisting the radical social transformation implicit in a "revolutionary" national narrative. Llana's textual quotidian time does not fit within the new narrative of the nation or national literature and signals an expression of a liminal time where the People, *los que no se quedaron pero tampoco se fueron*, are still not One within the socio-cultural context of the new Revolutionary Cuban national narrative. (p. 97)

Por este motivo, así como por el nuevo vigor que la obra adquiere con la reedición del Fondo de Cultura Económica, es necesario un acercamiento a su poética mediante el análisis textual de uno de sus cuentos más sugerentes para, de este modo, desentrañar algunos rasgos creativos esenciales que permitan conocer a detalle esta «narrativa de resistencia» tan importante en las letras cubanas.

El libro *Casas del Vedado* ofrece un conjunto peculiar de relatos en cuya diégesis predomina la presencia o la amenaza de lo sobrenatural que cumple la función de avasallar un orden establecido constituido por el universo doméstico de la burguesía cubana que habita, voluntaria o atávicamente, las grandes casonas del Vedado. En estos espacios, por lo general cerrados, el tiempo parece haberse estancado en la acumulación de objetos y rutinas que dan testimonio de un pasado glorioso que se ha desvanecido ante la amenaza de los cambios políticos y económicos.

El mismo título del volumen, que no repite el de ninguno de los cuentos, parece cumplir la función de englobar este universo diegético homogéneo en el que las posibilidades de lo real llegan hasta ciertos límites que van más allá de la comprensión humana y que, por lo tanto, constituyen un enfrentamiento con lo imposible que muchas veces es completamente ajeno, pero que en otros casos responde a ciertas creencias o supersticiones que los personajes manejan



corrientemente. Este universo de características especiales, que se anticipa y sintetiza en el paratexto, es fácilmente identificable por sus descripciones reiteradas y sistemáticas que revelan una conciencia poética de solidez permanente a cargo de las atmósferas.

El mismo catálogo de títulos es esclarecedor respecto al mundo narrativo que se construye. Los términos relacionados con la casa, la familia y la herencia conforman el conjunto semántico que inicialmente revela ese universo cerrado de los interiores herméticos que se complementan con ese otro decorado de objetos antiguos y de lujo: el gobelino, el abanico chino, el sillón Reina Ana y el cristal de *baccarat*, todos ellos como indicio de un mundo fácilmente localizable tanto espacial como socialmente en el pasado de la cultura cubana. Al respecto, Jean Baudrillard (2014) reflexiona sobre los objetos antiguos y señala que:

El objeto antiguo es siempre, en la acepción rigurosa del término, un «retrato de familia». Es en la forma concreta de un objeto donde se realiza la inmemorialización de un ser precedente, proceso que equivale, en el orden de lo imaginario, a una elisión del tiempo. (..) El objeto antiguo se nos da como mito de origen. (pp. 85-86)

Esta construcción mediante indicios y marcas de una realidad completa supone la existencia de un lector modelo capaz de descomponer estas sugerencias en datos históricos y culturales que la instancia autoral no se atreve a nombrar: la crisis económica y social de la burguesía que se quedó en el país después de la revolución. En palabras de Rosa Tezanos-Pinto (2009):

Los protagonistas de *La reja* (1963) y *Casas del Vedado* (1983) no disertan polémicamente sobre el periodo heroico de la Revolución, el plan de desarrollo nacional o el sistema que los discrimina; sin embargo, la perseverancia de sus reminiscencias y su presencia anacrónica hacen resaltar los aciertos y yerros del régimen en mando. (p.25)

En lugar de este vínculo extratextual con la historia política de Cuba, los relatos dirigen el foco hacia su propio centro y traducen, mediante el símbolo y la alegoría, estas fuerzas de cambio en otros mundos y planos de realidad al margen de los cuales viven sus personajes, lo que no necesariamente significa que no se vean afectados por ello. En lugar de oponer resistencia



militante, los habitantes del Vedado vuelven la espalda a estas amenazas con la esperanza de que desaparezcan por sí mismas. La reclusión pasiva y el encierro paranoico dan lugar a atmósferas enloquecidas en las que la imaginación y el miedo pueblan de fantasmas y monstruos la realidad de la casa. Pero más que el terror o la violencia, estas situaciones desembocan en el tedio y en el desinterés, incluso frente a lo sobrenatural.

Simplificando un poco, se puede sugerir que este enfrentamiento entre paradigmas de realidad opuestos que se construye de distinta forma en cada relato ofrece diversas problematizaciones del mismo asunto: el choque de lo interno frente a lo externo, de lo familiar frente a lo desconocido. Lo interno suele referirse a los secretos familiares, las pulsiones sexuales, el elitismo de clase y la vejez. Lo externo es la mirada crítica de los otros, el deseo que encuentra su cauce y los cambios que llegan con las transformaciones políticas y sociales. Este binomio en conflicto se materializa, muchas veces, en un sistema de símbolos en el que lo ajeno amenazante no se nombra, sino que aparece como un sistema de posibilidades diferenciado que trata de invadir el cómodo mundo conocido de la casa y de lo familiar. El ejemplo más claro de esto son los cuentos «El Gobelino», «La casa vacía», «El gran juego» y «Claudina», relatos en los que la acción de lo sobrenatural invasivo trastorna el orden de cosas de manera significativa y, extrañamente, no violenta. Estas formas no violentas de lo sobrenatural transportan un sentido igualmente revelador. Los personajes ya viven una existencia afantasmada, son criaturas espectrales y pálidas desde antes de interactuar con ese otro sistema de leyes secundario. En el cuento «En familia», después de que Clarita ha pasado al plano de los muertos, se lee:

Después de todo, no había mucha diferencia entre lo que Clarita hacía y lo que hasta entonces había hecho, el caso es que fuimos olvidando los supuestos agravios, y continuamos nuestra vida de siempre, reconquistando el camino perdido en cuanto a identificación con los del espejo, y cada vez más incapaces de discernir de qué lado estaba la vida y de cuál su reflejo. (Llana, 2022, p. 51)

Por su parte, en el cuento «Casa vacía» los vivos se confunden con los muertos porque son semejantes en varios niveles, los aquejan las mismas obsesiones y repiten las mismas rutinas:



Por eso ahora que ella se ocultaba cada vez que él venía a la casa, había optado por no buscarla ni llamarla, sino más bien continuar aquella especie de juego fantasmal que algunas veces llegaba a sobrecogerlo, pues el orden inalterable de las cosas, los muebles colocados con precisión milimétrica, la soledad y el silencio que rezumaba la casa, parecían indicar que realmente la anciana no existía. (Llana, 2022, p. 34)

Mientras que en «De baccarat», la mujer que ingresa a la casona para comprar una ponchera confunde a la dueña de la casa que la recibió con un cadáver:

Desde la acera, traspuesto el jardincito donde un cocotero balancea sus desvalidas pencas, la compradora mira hacia la casa cuya puerta ya se ha cerrado. Está un poco falta de pintura, pero su aspecto es inofensivo, nada indica que en su interior un esqueleto esté vendiendo una ponchera. (Llana, 2022, p. 86)

Por este motivo, la irrupción de lo ilegal no se da de manera violenta, sino que se presenta como un sistema de posibilidades distinto con el cual conviven unos personajes para quienes la resignación y la abulia llegaron mucho antes de enfrentarse a lo sobrenatural. El recurso que la narración emplea para caracterizar este fenómeno es la descripción de atmósferas sombrías y aburridas en las que sus personajes desempeñan actividades igualmente anodinas como autómatas que repiten por inercia las mismas dinámicas que aprendieron de sus antepasados. Los rasgos físicos y las peculiaridades psicológicas y éticas de estos personajes también aparecen desdibujadas y llegan incluso a constituir personajes-tipo más propios de la comedia o de la sátira o de lo que Northop Frye (2000, p. 34) llama el «modo irónico»: la anciana avara, el joven mantenido, la hija rebelde, la sirvienta pícara, etc. Todo esto, con el objetivo de construir sistemas sociales y familiares estancados y anacrónicos que solo se diferencian de los espíritus por sus grados de palidez. Cito la descripción que se hace de un detalle del tapiz en el cuento «El gobelino»:

El gato debía ser barcino a juzgar por las rayas de su cuerpo pero, al principio de mirarlo, tenía la tonalidad general de la tela, una mezcla desvaída de ocre, sienas, rosas muerto, y sólo después, a medida que se identificó con él y con su ama, fue descubriendo la real coloración gris



y blanca de su pelaje. (Llana, 2022, 20) Y más adelante, en el cuento «En familia», cuando los vivos y los muertos se habitúan o se resignan a compartir la mesa se dice: «Éramos unas veinte personas sentadas cada día a la mesa. Y aunque los gestos y movimientos de ellos fueran más ausentes y sus comidas un tanto descoloridas, en general dábamos la impresión de una familia numerosa y bien llevada» (Llana, 2022, p. 49).

La recurrencia de esta estrategia descriptiva de inspiración plástica o cinematográfica es la que, quizá de manera más firme, revela una concepción poética unificada que da al conjunto de relatos la calidad de composición orgánica; es decir, no se trata de cuentos agrupados azarosamente, sino de distintos testimonios de una misma visión artística que puede descomponerse críticamente en un número reducido de constantes y motivos de originalidad indiscutible. Esta originalidad radica justamente en el tratamiento específico que su autora da tanto al asunto de lo sobrenatural como a las técnicas narrativas de irrealidad. Sus casonas antiguas y sus fantasmas no son retratados con un tono sombrío ni con descripciones procedentes del estilo gótico; antes puede decirse que al fondo de estos relatos persiste un tono humorístico agridulce que se asemeja a la farsa y a la caricatura. La narración no busca que el lector sienta miedo o sobresalto, sino que experimente ese mundo descolorido y anodino de la ociosidad en reclusión, que es lo que padecen tanto los vivos como los muertos en estos cuentos. Asimismo, con un estilo impecable en el que el trabajo con la lengua se revela central, la narración hace pensar en un español «pulcramente literario» en el que la oralidad o lo dialectal aparecen apenas tímidamente. Todo esto en consonancia con las nociones de buen gusto y buen decir que impone la perspectiva social de los personajes, pero también con una noción clasicista de la literatura que todavía predominaba entre algunos creadores del siglo XX.

Ahora bien, el conjunto de influencias o relaciones intertextuales presentes en el volumen no se revela abiertamente. Más allá del vasto architexto genérico³ que se conforma con las

³ Estoy usando el concepto de «architexto» propuesto por Genette en su libro *Palimpsestos*. En este trabajo, el teórico señala que el architexto es «el conjunto de categorías generales o trascendentes –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.– del que depende cada texto singular» (Genette, 1982, p. 9).



leyendas de aparecidos, la narrativa gótica y los modos de irrealidad popularizados por los grandes autores hispanoamericanos del siglo pasado, se pueden identificar dos o tres influencias puntuales a partir del parecido que alguno de sus elementos guarda con estas. El fantasma de «En la pendiente» se parece al espectro atormentado del relato de Oscar Wilde titulado *El fantasma de Canterville*; en «El gobelino» se reformula el tropo que Poe emplea en «El retrato oval», y finalmente, en «Claudina» se podría encontrar la influencia de «Casa tomada», de Julio Cortázar o de «La casa de azúcar» de Silvina Ocampo en cuanto la invasión del hogar por una presencia desconocida.

Por su parte, «Claudina» parece poseer una mayor riqueza interpretativa que el resto de los cuentos, tanto por su formulación enigmática como por su originalidad en la trama. Por tal motivo, en este trabajo, analizo sus estrategias narrativas y sus temas con el objetivo de desentrañar su poética específica para ver de qué modo dialoga con el marco general conformado por las poéticas de irrealidad de la tradición cuentística de Hispanoamérica que han sido tan importantes y que, hasta la fecha, mantienen su vigencia.

3. El caso fantástico de «Claudina»

La diégesis del relato se focaliza en la perspectiva de la primera persona para narrar un suceso extraordinario: la invasión, en la casa de la protagonista, de una presencia femenina llamada Claudina. Este agente invasor es, al parecer, conocido por un grupo de personajes que saben de estas constantes intrusiones y que lo siguen en sus distintas mudanzas. La atmósfera que se construye es de incertidumbre y de vaguedad. No se puede saber si Claudina existe o si los personajes que la siguen están coludidos en una broma de mal gusto o si simplemente están locos.

El relato, sin embargo, está construido de tal manera que deja espacio a todas estas posibilidades sin comprometerse realmente con alguna de ellas, lo que genera un entramado diegético vacilante que da un peso especial al mecanismo lector para su funcionamiento. El inicio mismo de la narración es indicativo de esta estrategia, ya que introduce lo ocurrido con la formulación condicional que genera la partícula «si»: «Si Claudina llegó en algún momento, si



de una u otra forma se instaló en mi casa, debo tomar como punto de partida la entrada del piano en la sala» (Llana, 2022, p. 87). La dubitación sobre lo sucedido se construye, desde el inicio, con la desconfianza expresada por la narradora, quien mantiene la única visión que organiza el contenido de la diégesis. La serie de eventos que se desencadena a partir de este punto exige una valoración respecto a su veracidad y a su sentido.

Este uso de marcas modalizantes revela un conocimiento preciso de los mecanismos del género fantástico que, como es sabido, suele presentar entramados narrativos en los que las explicaciones posibles oscilan entre dos polos. En palabras de Tzvetan Todorov (2011): «Hay un fenómeno extraño que se puede explicar de dos maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico» (p. 25). El teórico franco-búlgaro se refiere, desde luego, al mecanismo de construcción habitual en el cuento fantástico europeo del siglo XIX. Sin embargo, este recurso no ha dejado de practicarse en la narrativa fantástica posterior, especialmente en varios autores representativos de la tradición hispánica del continente americano. Es el caso de María Elena Llana, que, tanto en este relato, como en «El gran juego» emplea esta estrategia narrativa, lo que, de algún modo, vierte luz sobre el enigma de sus lecturas e influencias. También conviene puntualizar que, por causas «naturales» y «sobrenaturales», debe entenderse la causalidad admitida o no por el sistema de posibilidades construido en el relato mismo y no por criterios extratextuales de algún tipo. Esto que no detalló Todorov ya ha sido desarrollado con mayor precisión por teorías posteriores, especialmente por las reflexiones de Irene Bessière (2001, p. 93 y ss.) y de Ana María Morales (2004, p. 35 y ss.), quienes prefieren hablar de legalidad e ilegalidad dentro del sistema de posibilidades que ofrece el objeto ficcional.

El relato de Llana deja muy clara la ilegalidad de la presencia invasora especialmente para la perspectiva de la protagonista, quien debe confrontar su visión de mundo con la de los otros personajes. Es decir, que mientras los demás hablan de Claudina como una mujer de realidad indiscutible, ella busca darle un sentido racional y lógico a esta transgresión de su espacio y de su vida. Dice el relato:



Aunque sabía que la anciana no iba a aclarar nada con aquellas enigmáticas respuestas, tuve valor para decirle:

–Claudina no es más que un espejismo.

–¿Lo cree realmente? –La benevolencia de su sonrisa se tornó burlona y la arrugada mano, de pálidas uñas, señaló al piano y a la tetera. (Llana, 2022, p. 93)

El enigmático señalamiento de la mano a estos objetos se debe a que la llegada de Claudina al hogar de la protagonista está asociada directamente a ellos. A manera de sinécdoque, la existencia de la presencia invasora, que inicialmente no es vista por la protagonista, solo tiene comprobación en las cosas materiales que son llevadas en su lugar como testimonio de su existencia. En los demás relatos del volumen, los personajes están atados a los objetos, porque en ellos se compendia un contexto de opulencia que solo sobrevive en la memoria. Jean Baudrillard (2014) ha llamado a esto la historialidad del objeto antiguo cuando señala que:

La funcionalidad de los objetos modernos se convierte en historialidad del objeto antiguo. (o marginalidad del objeto barroco, o exotismo del objeto primitivo) sin dejar por ello de ejercer una función sistemática de signo. Es la connotación «natural», la «naturalidad» que culmina, en el fondo, en los signos de sistemas culturales anteriores. (p. 83)

En «Claudina», por su parte, además de lo ya señalado, los objetos atribuidos al personaje que da título al relato cumplen la función de dar testimonio material de su existencia, ya que esta permanece en duda a lo largo de la narración. Las funciones indiciales de estos elementos son típicas de los relatos de tema sobrenatural y ocupan un lugar especialmente relevante en la estrategia narrativa de lo fantástico. Cuenta la protagonista:

Como si este razonamiento hubiera derribado el último valladar que se interponía a la total aceptación de Claudina, llegaron el sillón y el baúl. Firmé el consabido papelito verde jade y llevé ambas cosas al cuarto de costura que, de hecho, se había convertido en la pieza de Claudina. (Llana, 2022, P. 94)

Aunque no se resuelve ni queda del todo claro, ya que el relato ronda el terreno de lo alegórico, estos muebles y piezas materiales parecen cumplir la función narrativa de lo que José



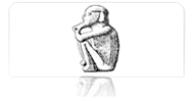
María Martínez (2010), en su tipología del objeto fantástico, llama el «objeto talismán». Apunta el crítico: «El objeto talismán suele recibir la focalización narrativa desde el comienzo del relato y su entrada en la anécdota se convierte en el desencadenante más o menos explícito de las acciones o experiencias anormales de los personajes» (p. 367). La mención a la entrada del piano, en el comienzo de la narración, podría apoyar esta interpretación. De cualquier modo, lo que sí se percibe es un conocimiento bastante claro de los mecanismos y estrategias de la ficción fantástica que permite jugar con estas convenciones vinculadas a la presencia de objetos como detonadores o causas de lo sobrenatural.

Otras marcas de ilegalidad están indicadas en el texto por el empeño que pone la protagonista en mantener una postura racional frente a lo que se le presenta como un mundo al revés en el que los demás personajes parecen formar parte de una comedia de enredos que se desarrolla a costa suya. La narradora señala, por ejemplo: «Apenas me levanté, comenzó la segunda etapa de aquella carrera de equívocos» (Llana, 2022, p. 88) y más adelante «Yo tenía el propósito de visitar a una amiga y no iba a alterarlo por unas cuantas coincidencias o equívocos» (Llana, 2022, p. 89). Este tratamiento que se da al enigma de aspecto sobrenatural es también usual en los demás relatos del volumen. A pesar de la preocupación y angustia que puede llegar a sentir el personaje, persiste en la narración un tono jocoserio que mitiga el aspecto amenazante de la atmósfera y que construye, por lo tanto, un modelo fantasmagórico *sui generis* en el que, a pesar de las ilegalidades señaladas, los personajes van cediendo a la resignación. Por este motivo, es comprensible que la obra de Llana se haya abordado siempre desde lo extratextual para equiparar la existencia de sus personajes con el sector de la sociedad cubana que, en lugar de protagonizar una lucha desde la reacción política, acabó por recluirse en sus casonas antiguas y opulentas. En el relato, cuando el supuesto cuñado de Claudina llega en su búsqueda, se lleva a cabo el siguiente diálogo:

–Es preciso que me entregue a Claudina.

–No sé cómo...

–De la misma forma que la recibí.



–No la recibí... Ella vino..., simplemente vino. Yo no pude hacer nada.

–Pudo rechazarla y no lo hizo. Fue un acto de su voluntad, consciente o no, lo que le brindó amparo. (Llana, 2022, p. 95)

En este punto del relato, la constante insistencia en la presencia de Claudina acaba por sembrar la duda en la protagonista, quien comienza a hablar de ella como de un ser con existencia material. Contagiada por la certeza de los demás, su propia convicción de que Claudina es una invención o una broma da pie a la vacilación. Dice la narradora:

Me senté en la butaca que tenía más cerca y permanecí expectante, en medio de un silencio que no me atrevía a quebrar ni con un gesto, encerrada con los demás objetos en una bóveda de irrealidades que gestaba la definitiva corporización de Claudina. (Llana, 2022, p. 98).

Y más adelante, en diálogo con el personaje masculino: «No pude responderle. Es cierto que llegué a estar convencida de que Claudina estaba en la casa, que tocaba el piano, que me miraba recostada en una puerta» (Llana, 2022, p.101). A partir de aquí el relato adquiere un tono distinto, la perspectiva central que gobierna la diégesis cede ante la posibilidad de la presencia y comienza a preguntarse sobre la naturaleza de la aparición. El relato no resuelve la interrogante. Si Claudina llegó, como se indicaba al inicio de la historia, no puede saberse si se trata de un fantasma, de una energía, de una esencia o de una mujer de carne y hueso. Dice el personaje del cuñado: «Claudina es ahora una escala musical, un dulce sabor a té, un rayo de sol, un olor a rosas, un nombre dicho por distintas voces. Es esta casa cerrada, capaz de apresar todos los aromas: oscura y solitaria, a la medida de todas las fantasías» (Llana, 2022, p. 97).

Este rasgo de imprecisión es lo que vuelve más enigmático y rico el aspecto fantástico del cuento. No se trata solo de un final abierto, sino de un conjunto de elementos semióticos, cuyo sentido requiere interpretación tanto en lo alegórico como en lo simbólico. La técnica tradicional de lo fantástico dejaba abierta la posibilidad de una explicación sobrenatural perfectamente localizable en las tradiciones culturales o literarias por todos conocidos: el fantasma, el vampiro, las hadas, el *revenant*, etc. Sin embargo, el fantástico moderno niega y oculta todo tipo de



causalidad y deja el relato en un grado de inestabilidad todavía mayor. Las cosas ocurren sin motivación y sin origen. Lo otro, el misterio, ya no se encuentra en el mundo de los espíritus o de la magia, sino en el sujeto mismo, en su mundo interno y en sus desequilibrios mentales y emocionales. Jean Paul Sartre (1960), reflexionando sobre la obra de Blanchot, apunta una observación en esta línea cuando señala que:

Así lo fantástico, al humanizarse, se acerca a la pureza ideal de su esencia, llega ser lo que era. Se ha despojado, al parecer, de todos sus artificios: nada tiene en las manos, nada en los bolsillos (...) Nada de súcubos, ni de fantasmas, ni de fuentes que lloran; no hay más que hombres y el creador de lo fantástico proclama que se identifica con el objeto fantástico. Lo fantástico no es ya, para el hombre contemporáneo, sino una manera de entre cien de devolverse su propia imagen. (p. 99)

¿Qué es Claudina y por qué se encuentra en ese estado de espíritu migrante? El texto no lo revela ni da posibles pistas sobre ello. No es víctima de un hechizo ni volvió de la tumba. No se conocen ni sus fines ni su naturaleza. Sobre lo que no queda duda es que su aparición misteriosa ha transformado para siempre la vida de la protagonista, quien después que Claudina se ha ido dice:

«Cuando me volví hacia la habitación la hallé mustia, más inhóspita y desolada de lo que nunca fue. Evidentemente ya no estaba quien la llenó de sol. Cerré la ventana y se extinguió el último rumoreo de los pájaros invisibles». (Llana, 2022, p. 103)

La aparición modificó, por unos días, las circunstancias de tedio y soledad en que habitaba la narradora. El contacto que entabló con un conjunto de personajes externos, que vivían un drama de persecución y huida, llenó momentáneamente su vida de conflicto y de variedad, pero todo esto terminó abruptamente, dejándola en la misma situación que al principio. A su aislamiento inicial suma ahora el desencanto de no ser como Claudina, quien fue, aun en la vaguedad de su naturaleza, un ejemplo de libertad y de desplazamiento:

–¿Por qué la busca?

–Es una antigua promesa. Me comprometí a encontrarla, pero ella insiste en huir.



–¿Y por qué huye?

–Por ese capricho de libertad que un día la hizo abandonar la casa, llevándose solamente las cosas que le eran más queridas, el piano, el sillón , un baúl..., qué sé yo.

(Llana, 2022 p. 96)

En esta línea, es sobre todo importante el hecho de que sean únicamente los personajes femeninos quienes parecen estar iniciados en la naturaleza y situación de Claudina, mientras que el varón, el cuñado que aparece buscándola, es la fuerza actancial que trata de poner fin a sus mudanzas y a su búsqueda de libertad. También es significativo un aspecto de la descripción que se usa para caracterizar a Claudina. En varias ocasiones se habla de ella en términos de un polvo luminoso como de oro que se cuele por las ventanas; por ejemplo: «Me llamó la atención que el solecillo que entraba, y en cuyos rayos bailaban doradas partículas de polvo, pudiera dar tanta vida a una habitación mustia como aquella» (Llana, 2022, p. 88) y «Abrí la ventana, y el polvillo dorado, comenzó a bailar alegremente en las estelas de luz que se vertían sobre los muebles» (Llana, 2022, p. 91). Además de las obvias menciones a los actos de «alegrar» y «dar vida», se puede aventurar una interpretación siguiendo lo señalado por Cirlot (2010) respecto al oro en su *Diccionario de símbolos*: «El oro simboliza todo lo superior, la glorificación o «cuarto estado» (...) El oro constituye también el elemento esencial del simbolismo del tesoro escondido o difícil de encontrar, imagen de los bienes espirituales y de la iluminación suprema» (p. 350). El personaje de Claudina es, pues, una especie de tesoro que enriquece lo que toca, pero es también una especie de ser iluminado que ha conseguido, frente a los obstáculos que impone la sociedad, una libertad tan absoluta que, a ratos, parece haberse desprendido de las ataduras de la materialidad física.

El cuento «Claudina» no es solo la sofisticada parábola de la condición política de un sector de la sociedad cubana, sino un retrato profundo y bien elaborado de la situación de la mujer frente a la búsqueda de libertad e igualdad. En lugar de un panfleto, su autora construye un magnífico relato fantástico en el que sus mensajes más valiosos permanecen ocultos a la espera de desciframiento. Las estrategias que emplea para dar cuerpo a este mensaje son tomadas del



relato fantástico tradicional (la ambigüedad, la vacilación, el objeto talismán...), pero se presentan reformuladas a tal grado que, a la manera de los relatos fantásticos más modernos, presenta una diégesis inestable que carece de una causalidad identificable procedente de las tradiciones narrativas vinculadas con la sobrenaturalidad de lo maravilloso. Esta construcción específica adquiere un cariz de novedad indiscutible que podemos asociar con el estilo y la originalidad de su autora, a la vez que constituye una valiosa contribución a las literaturas de irrealidad de nuestra lengua, que son, hasta el día de hoy, el medio más socorrido para hablar de temas y asuntos escabrosos o prohibidos.

María Elena Llana sigue siendo una de las voces más originales y fecundas de la narrativa de irrealidad cubana. Su obra sigue a la espera de lecturas y estudios que la coloquen en el puesto de importancia que le corresponde dentro de las letras de nuestro continente.

Referencias bibliográficas

- Baudrillard, J. (2014). *El sistema de los objetos*. Siglo XXI Editores.
- Bessière, I. (2001). El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza. En D. Roas (comp.), *Teorías de lo Fantástico* (pp. 83-104). Arco/Libros.
- Cirlot, J. E. (2010). *Diccionario de símbolos*. Siruela.
- Frye, N. (2000). *Anatomy of Criticism*. University Press.
- Genette, G. (1982) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Llana, M. E. (2022). *Casas del vedado*. Fondo de Cultura Económica.
- Martínez, J. M. (2010). ¿Subversion u oxímoron?: la literatura fantástica y la metafísica del objeto. *Rilce*, (2), 363-382.
- Morales, A. M. (2004). Transgresiones e ilegalidades (lo fantástico en el umbral). En A. M. Morales y J. M. Sardiñas (eds.). *Odiseas de lo fantástico* (pp. 25-37). Coloquios Internaciones de Literatura Fantástica.
- Riess, B. D. (2008). Telling the Revolutionary Tale: National Identity, Literary History, and María Elena Llana's Liminal Cuba, *Latin America Literary Review*, (72), 83-106.



Sartre, J.-P. (1960). *El hombre y las cosas*. Losada.

Tezanos-Pinto, R. (2009). [Re]visión de la Cuba Revolucionaria en la narrativa de María Elena Llana a través de la utopía y la sátira. *Confluencia, Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, (2), 21-32.

Todorov, T. (2011). *Introducción a la literatura fantástica*. Paidós.

Valencia, M. (2015). An address in Havana: Domicilio habanaero by María Elena Llana, Mirta Yáñez and Bárbara Riess. *Letras Femeninas*, (2) 194-196.



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)