

## LABRADOR RUIZ: ESTETICA DEL SUBCONSCIENTE EN LA NARRATIVA CUBANA

En 1948 se publica *Trailer de sueños*, de Enrique Labrador Ruiz, en una cuidadosa edición del tipógrafo cubano Félix Ayón, con ilustraciones de René Portocarrero, pintor que conjuntamente con Wilfredo Lam, Amelia Peláez, José María Mijares y algunos otros, gozaba de particular prestigio en aquellos años. La edición le da mayor relieve a esta narración, como bien observa el editor al comentar que «una particular presentación aquilata aún más el grano de oro del hallazgo»<sup>1</sup>. Desde un punto de vista más estricto dentro de la obra creadora de Labrador Ruiz, esta narración representa un momento de transición. «Todavía en *Trailer de sueños*, 'fabulación' o solaz de la fantasía, nos introduce Labrador Ruiz en un mundo irreal», pero después «cambió de rumbo; se acercó más y más a la realidad conocida»<sup>2</sup> con su novela *La sangre hambrienta*. Es como si el proceso de abstracción e *inmersión interior* que inicia con las novelas «gasciformes»<sup>3</sup>, culminara con *Trailer de sueños* dentro del más absoluto rebuscamiento mental, aventura onírica que coloca esta narración como un ejemplo representativo del surrealismo en la literatura cubana. Este hecho en sí mismo le da a este trabajo de Labrador Ruiz una particular dimensión.

---

<sup>1</sup> ENRIQUE LABRADOR RUIZ: *Trailer de sueños* (La Habana, Colección Alameda, 1949), pág. 8. Futuras referencias corresponden a esta edición.

<sup>2</sup> MAX HENRÍQUEZ UREÑA: *Panorama histórico de la literatura cubana* (Puerto Rico, Ediciones Mirador, 1963), tomo II, págs. 408.

<sup>3</sup> Nombre que le da Labrador Ruiz a las tres primeras novelas que publicó, caracterizadas por la innovación técnica. Algunos de los rasgos fundamentales que observamos en *Trailer de sueños* (fuerzas del subconsciente, regresión, búsqueda de la identidad, desdoblamiento de la personalidad, alienación, sublimación a través de la creación) ya hacen acto de presencia en su primera novela «gasciforme», *El laberinto de sí mismo*, resultando una verdadera innovación en las letras cubanas.

Labrador Ruiz construye la mayor prte de sus narraciones mediante un procedimiento de ruptura con la realidad inmediata, desasociando la narración del medio y creando a propósito grandes dificultades de acercamiento. Muchas de sus páginas se convierten en abstracciones mentales donde el autor crea intencionadamente una barrera entre la obra creadora y el lector. *Trailer de sueños* es un ejemplo representativo de esa intención de Labrador Ruiz de crear una realidad abstracta interior detrás de la cual se amurallan personajes e ideas hasta el punto de hacerse impenetrables.

Aunque en el referido libro de Max Henríquez Ureña éste le da a Labrador Ruiz un particular relieve, por encima de otros escritores de su generación, como Carlos Montenegro, Lino Novás Calvo y, en particular, Alejo Carpentier, destacando el valor renovador de su obra, lo cierto es que la obra de Labrador Ruiz ha ido hacia un proceso de olvido en los últimos años. Sin embargo, desde 1963 Max Henríquez Ureña hacía énfasis en las nuevas direcciones que se encontraban en el novelista. «Con Enrique Labrador Ruiz (n. 1902) hizo su aparición en Cuba una nueva técnica en la novela, que abandona de esa suerte los moldes del viejo realismo y del naturalismo.» Y agrega en el siguiente párrafo: «Labrador Ruiz representa en Cuba una revolución en los métodos y técnicas de la ficción narrativa»<sup>4</sup>. Pero ya sea por razones literarias o extraliterarias, políticas o no,<sup>5</sup> lo cierto es que a pesar de haber sido con anterioridad a 1959 posiblemente el novelista cubano que gozaba de mayor prestigio y una obra más extensa, la significación y los límites de su obra no han sido debidamente establecidas. No intentamos llegar a hacerlo en este análisis de *Trailer de sueños*, pero a pesar de que *El laberinto de sí mismo*, *Anteo* y *Cresival* se publican en 1933, 1936 y 1940, respectivamente, no es cosa rara leer que *El acoso*, por ejemplo, «significó, ante todo, en el momento de su publicación (Buenos Aires, Losada, 1956), una decidida ruptura con la narrativa regionalista»<sup>6</sup>. Dejando a un lado las preferencias que se puedan tener por un novelista o el otro, y hasta considerando que la antigüedad

<sup>4</sup> HENRÍQUEZ UREÑA: pág. 408.

<sup>5</sup> LABRADOR RUIZ reside en España desde 1976, lo que lo convierte en uno de los desidentes de mayor relieve intelectual fuera de Cuba. No participa en la vida cubana durante los últimos años de residencia en Cuba, y sólo se publica una antología de narraciones anteriores al castrismo. Por consiguiente, el último libro que publica es de 1958, bajo el título de *El pan de los muertos*. Nada de esto favorece un mayor conocimiento de su obra literaria.

<sup>6</sup> MERCEDES REIN: Estudio preliminar en *El acoso* de Alejo Carpentier (Montevideo, Biblioteca de Marca, 1972), pág. 7.

de una novela no asegura en modo alguno su superioridad con respecto a otra, lo cierto es que hay un «ante todo» falso en el contexto de la literatura hispanoamericana, y particularmente cubana, y que «bajarse» con tal afirmación es «bajarse» con trece años de retraso. Si seguimos leyendo, en busca de esos lugares comunes que con tanta frecuencia se aplican a la nueva narrativa hispanoamericana, nos encontramos que las características que se señalan son aplicables a Labrador Ruiz, aunque no se le mencione: romper con «los esquemas ya esclerosados del regionalismo»; poner «en tela de juicio la estructura de la novela regionalista, así como la realidad presuntamente reflejada por ésta»; «inmersión en lo subjetivo», «técnica folletinesca, discontinuo y delirante», «crisis de la razón», «la discontinuidad y el buceo, introspectivo», «dimensiones insólitas de lo real», etc.<sup>7</sup>. Todo este repertorio de «frases hechas» de la crítica literaria son aplicables, «ante todo» o cuando menos «ante Carpentier», en el caso de Enrique Labrador Ruiz.

*Trailer de sueños* es una obra corta, dividida en tres partes, que aparece clasificada como cuentos, aunque hay un solo título. Desde el punto de vista más externo se pueden considerar tres narraciones separadas, especialmente por las relaciones nominales, ya que en la primera se habla de Lorenzo, que parece ser el nombre del protagonista; en la segunda no hay referencia a su nombre, pero hay una repetida mención de Petruca, personaje que no aparece en las otras dos partes, y que mantiene relaciones con el personaje principal; en la tercera éste se llama José Antonio y hay referencia a una imaginaria Lady Esther. Estos datos mantienen la independencia externa de las narraciones, pero existe una dependencia interior que nos hace suponer que estos cambios nominales son más aparentes que reales y que los nombres pueden dejarse a un lado como línea divisoria para proceder a la unificación con fines interpretativos. La unidad caracterológica nos hace pensar que se trata de un proceso de alienación síquica, dada a conocer por el autor de una manera complejísima y, a veces, difícil, cuando no imposible, de explicar en todos sus detalles<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> REIN: pág. 8.

<sup>8</sup> El uso del lenguaje es una de las manifestaciones más ricas y a la vez desconcertantes que encontramos en Labrador Ruiz, que desde su primera novela se empeña en la multiplicidad de significados. La palabra «trailer» tiene el significado de avance cinematográfico y anticipa la frecuencia del uso del inglés en la narrativa contemporánea, ya que tiene el sentido, también, de casa de ruedas que se acopla a un auto. Labrador Ruiz se nos presenta así como precursor de rasgos característicos de la nueva narrativa.

Las imágenes concretas aparecen más específicamente hacia la segunda parte; pero, paradójicamente, ya estamos conscientes de que se trata de una realidad onírica. La primera parte carece de significantes concretos y se desarrolla en un plano analítico más cerca de la razón que del instinto. Pero la segunda viene a ser como la expresión onírica de los móviles de la conducta de un personaje que en realidad no conocemos, pero que podemos imaginar con los datos que tomamos del subconsciente.

Hay una serie de elementos que de alguna manera han pasado del mundo exterior hasta la interiorización del «trailer» narrativo. La acción funciona mediante símbolos. Estos símbolos aparecen elaborados por medio de ciertos datos de una realidad del personaje que es desconocida para el lector. Si la primera secuencia es abstracta, sin ninguna representación concreta que se fije en el lector, en la segunda parte funciona un tanto pictóricamente y, quizá por contraste, la secuencia es visual. El lector puede suponer una realidad, pero esa realidad sólo nos llega a través del sueño. Los elementos de la realidad, metidos en el sueño, son los símbolos con los cuales trabaja el narrador.

Con unas pocas referencias construye Labrador Ruiz una realidad ambiental. Hay un banquete y se hace vaga referencia a un político, un repórter, un militar, un filósofo. Estos elementos parecen relativamente normales y se puede implicar que proceden de una experiencia real del protagonista. Representan el medio y no resultan demasiado anómalos, salvo que al integrarse a un conjunto anómalo se vuelven copartícipes de una irrealidad. Estos personajes reiteran un motivo disonante que da un toque ambiental cubano, «un salón de barbería en la calle Obispo» (25); aunque la ambientación es tan concisa que más bien se limita a aquellos conocedores de las calles habaneras. Tales datos son más bien puntos de referencia circunstancial, como si dentro del sueño quisiera dejarse alguna constancia de la realidad ambiental. Como el personaje no parece estar integrado interiormente a estas situaciones, su alejamiento es representativo de su compleja mecánica de frustraciones.

La narración, sin embargo, no tardará en llenarse de símbolos que se volverán representativos de la traumática del protagonista. Estos símbolos llevan al reconocimiento de su problema básico: parálisis interna, imposibilidad de recorrer la distancia entre dos puntos, movimiento aparente sin progresión, motriz de lo estático —si tales cosas pueden decirse—. Estos factores crean la angustia latente en la parálisis psicológica a donde viene a parar la narración. Coches y tranvías aparecen como representación de la frustración psicológica subconsciente. «Yo

me vi más tarde a la salida del 'club' sin un coche que me condujera a casa ni nadie que me dijera dónde encontrarle» (25). «Fuimos hacia la esquina de la acera donde siempre han de pasar los tranvías y entonces todos pasaban sin detenerse ni hacer caso a nuestras señas; y cuando uno se detuvo en contra de su deseo, vimos que nos convenía, pues su ruta estaba terriblemente alejada de nuestros viajes» (25-26). Estos coches que no aparecen, y en especial estos tranvías con-sin volición (no hacen caso, se detienen en contra de su voluntad), reflejan la alienación del protagonista que no puede integrarse a la «ruta» de las cosas, a la «ruta» trazada por otros. Aunque se anda «hacia su estrella» (26), la característica esencial es que no ha de llegar. Una serie de motivos se unen en la expresión de esta concepción básica en la parálisis, todo dentro de características oníricas que resultan fáciles de reconocer: esta parálisis de los movimientos es frecuente en los sueños y es un modo de expresión de la angustia.

Este hecho de ir sin llegar está fuertemente relacionado con motivos eróticos que parecen dominar el subconsciente. El lector llegará a estar consciente de una presencia genética y sexual donde maternidad y creación son fuerzas que están confusamente relacionadas. Porque esta parálisis está unida a factores representativos de la frustración creadora, que es, a su vez, parte de una frustración erótica. Por eso se va, pero no se llega.

De un lado, aparece la maternidad representando el tema de la regresión uterina. Hay una madre que espera «sabiendo que nuestro vagar carecía de un objeto concreto» (23). El protagonista quiere volver a la madre, pero no puede hacerlo porque es imposible la regresión tiempo-espacio. De ahí surge el símbolo de la parálisis; no se quiere avanzar, sino dar marcha atrás en el movimiento existencial, dirigirse al origen: «nuestra tardanza en volver a la casa ya era cosa ineluctable, que nunca podríamos volver a casa antes que fuese de día todo el resto de nuestra vida» (26-27): «no podíamos volver; ¡era imposible volver!» (27). No se avanza porque el retorno es obsesivo. Se quiere regresar a ese habitat primero donde ya nunca estaremos. De ahí el relieve simbólico de la maternidad frustrada. La discutible unión amorosa del protagonista y Petruca está minada por esta vigencia de la imposibilidad generatriz: «el niño muerto vino con su rostro informe» (27). Este rostro «informe», como todos los de la narración, puede representar una proyección del propio protagonista, yacente en el regazo de la mujer-madre: se une a la cadena de frustraciones de esta reconstrucción onírica.

En esta búsqueda de las señales de la frustración nos topamos con

el sexo, que tiene representación específica en Petruca y que se engarza con la destrucción. Aunque el narrador comparte esa fuerza destructiva, ocupa un segundo plano: «la manía destructora de Petruca —y la mía—» (27). Más agresiva, la fuerza de Petruca asocia avance y destrucción. El sexo femenino en este caso tiene una fuerza más aniquilante.

Comprendí que su manía destructora iba en seguida a manifestarse: la cerca de piña, una cerca de piña muy entrevista en mi juventud y cuya particularidad más manifiesta era echar leche si se le cortaba, creció ante el impulso abrumador de Petruca con fuerza natural; es decir, se hizo más compacta y defensiva, entretejió sus hojas acantonadas y se armó de irresistibles púas vegetales (26).

De un lado, podemos interpretar que la cerca de piña representa un obstáculo más en el sueño que se opone al avance, al querer llegar del protagonista y de Petruca, y que Petruca es una aliada en la destrucción de ese obstáculo exterior a ambos. Los dos se nos presentan como aliados ante el enemigo común obstaculizante: la cerca de piña. ¿Hasta qué punto? Porque también puede observarse una identificación entre el protagonista y la cerca de piña, que es atacada por Petruca por una fuerza natural, instintiva. La cerca guarda relación con la juventud del protagonista, crece y se endurece ante el ataque de Petruca, como si produjera una excitación erótica que al mismo tiempo es peligrosa, destructiva, hiriente en sus relaciones mutuas. Todo esto es posible, ya que varios datos sugieren que se trata de una aventura amorosa fracasada. La destrucción contra los otros parece revertirse contra ellos mismos. Las señales de la frustración se encuentran en varios detalles, entre ellos en el hijo muerto, informe resultado de esos amores. Sobre todo, en la inesperada presencia de «el camión que conducía troncos de árboles» (29) y que producirá la separación entre los dos personajes, ya que Petruca tiene que ocupar un lugar junto al camionero, mientras que el hombre tiene que tenderse entre los árboles. Estos y otros detalles van haciendo obvio que se trata de una secuencia sexual, relacionada con las frustraciones del protagonista-narrador, no sólo en lo que respecta al intinto, sino también en lo que respecta a sus relaciones con el medio en que vive. El protagonista agita «una varita de fresno como si fuera un bastón de mariscal o ese báculo de obispo que ya no se ve sino en las estampas antiguas» (29). La simbología vegetal («púas vegetales» de las piñas, «troncos de árboles») se va enrique-

ciendo y pasa a ser relacionada con dos símbolos del poder del orden establecido, uno de carácter eclesiástico y otro de carácter militar. En el subconsciente el protagonista quiere identificarse con unos atributos viriles que pertenecen a un ámbito social que le es ajeno. Las señales de la frustración van sumando en el subconsciente, que es el medio del conocer. Se relacionan los ámbitos de la vida erótica con la vida social hasta ampliarse en la creación misma.

El recorrido erótico-onírico del camión queda definitivamente aclarado cuando dice: «Nuestro camión abocó en seguida a una alcoba azul, compacta de tules, y Petruca empezó a acariciar todos los árboles que le quedaban al paso, declarando que era un milagro encontrar tan tibias las cortezas de los pinos» (29-30). La presencia de «novios sonámbulos, de novios extrañablemente ingleses» (30), acrecienta la irrealidad y el contenido erótico. Labrador Ruiz va construyendo un mundo único, peculiar, de intensa sexualidad: «la marea incesante me bañó con su resaca de cianuro la parte más ardorosa de mi entraña violenta» (30), y frustración: Petruca besando al conductor, huyendo después; el protagonista intentando degollarlo. El viaje no termina en una culminación del erotismo, sino que se une a la coordenada de frustraciones. Los elementos ilógicos se van organizando poco a poco y descubrimos que el ir sin llegar no es sólo una expresión de la frustración creadora, sino una expresión de la frustración sexual. Ambas cosas quedan básicamente unidas en un conglomerado alucinante de lechosas cercas de piñas, camiones vegetales, alcobas llenas de cortezas de pinos, caricias a corazones de maderas virginales, éxtasis de cianuro quemante y desolado; todo ello al ritmo de un hundirse en un barro poblado de lunas, en medio de una marea que establece la relación subconsciente: «La marea incesante nos bañaba y queriendo romper ligaduras nos atábamos más y más» (27). En el delirio onírico de los personajes la realidad exterior va adquiriendo significado gracias a los matices del subconsciente. Es adentro, en el «sueño perfecto fabricado de incesantes marcas e incesantes tribulaciones» (23), donde radica la explicación de las cosas: nunca en la concreta realidad de fuera, apariencia de una novela que se desarrolla dentro y que es lo que trata de captar y persigue Labrador Ruiz con ahínco. Se trata de una narrativa del subconsciente mediante la cual trata de explicar una situación que nunca quedará completamente dilucidada, porque, de un lado, evade los elementos de la realidad exterior tal y como los conocemos en el devenir; de otro, el subconsciente trabaja con símbolos cuyo significado último lo conoce el subconsciente mismo. Escribiendo desde el subconsciente (y por eso en esta parte en particular usa la primera per-

sona, como si quisiera penetrar en el meollo de los instintos más profundos), narra la traumática interior, reconocemos por reflejos los elementos de una realidad social, sentimos los latidos de sexo y creación.

La anulación de la realidad exterior, mediante un juego de confusiones intencionales, está presente desde la primera página. Por eso Labrador Ruiz inicia la obra con un diálogo, lo que le hace pensar al lector en una conversación específica. Cuando dice: «¡Bravo donaire, patrón!» (9), el lector considera que se trata de una acción ubicada en el mundo exterior, aunque es todo lo contrario. El diálogo se desarrolla en el plano mental, pero Labrador Ruiz quiere crear un conflicto de interpretación. De paso, le da a la acción mental una realidad más significativa. La transferencia al plano mental, que es hacia donde lleva al lector, tiene lugar de varias formas, entre otras cosas mediante el uso de nombres alejados de nuestra experiencia. En general, el novelista utiliza una irrealidad nominal en sus obras para evitar las asociaciones directas. Surge la galería de nombres inconcebibles que uno encuentra en sus cuentos y novelas: don Pacotilla, maese Cástor, san Josefát. Gracias a los nombres el texto aparece disasociado de la experiencia real, productos de las «tonteras de su fantasía», imagen que deja bien clara constancia del plano subjetivo en que se desarrolla la narración.

La primera parte también parece desarrollarse en las fronteras mentales, con la distinción de que las fuerzas del subconsciente no parecen moverse con entera libertad onírica, sino que un elemento racional, un *alter ego*, funciona como fuerza normativa de la conducta. Los elementos más significativos del caso son los siguientes:

a) *Regresión uterina*.—«Eran los rudimentos de su vida sin años, cuando tanto le halagaba la vanidad recordar el seno de un ama, porque creía que tal ama dispensaba tal quehacer en plan de amor y no en plan nutricio. A veces, un poco excesivamente, relamiase ante otros recuerdos parecidos, pero apenas se le fugaban hacia el apelotonamiento de épocas anteriores, muy ovillados y confusos» (9). El impulso de recisión (que ya hemos comentado en la segunda parte) se manifiesta en el recuerdo del seno del ama, que, a su vez, nos lleva a la forma ovillada. En nuestra opinión, la forma ovillada es una postura fetal del pensamiento, primaria, embrionaria, de la cual saldrá todo. El personaje, más exactamente, la idea en el cerebro del personaje, va hacia ese momento que es creación. Esa idea se nutre en la lactancia. Por consiguiente, toda concepción mental es como una gestación seguida de parto. Del parto mismo parece surgir el diálogo donde se concentran las ideas.



b) y c) *Identidad. Desdoblamiento.*—«Resueltamente modificaba sus ideas, el íntimo sentido de su proceder, en tanto que fantasmas tercos venían de todas partes a contradecir tales designios, fuesen tomados por la diestra como por la siniestra mano del juicio. (Si el juicio tiene dos manos, ¿no debe tener también dos formas de identidad...)» (18-19). «¿Se acuerda usted de la frase de Stevenson en *Dr. Jekyll?* Aquello del demonio que había estado mucho tiempo dentro de la jaula y salió de ella rugiendo...» (11). Estos dos elementos aparecen estrechamente relacionados. El procedimiento del diálogo le sirve al autor para plantear los problemas del subconsciente, que buscando su auténtico modo de ser, su identidad, produce una ruptura en dos. La «diestra» y la «siniestra» de la razón son los polos opuestos que luchan en el diálogo. Esa duplicidad del raciocinio clama por una doble identidad, que es lo que encontramos en la referencia a Stevenson. Reconocimiento de sí mismo y solución de los conflictos opuestos del subconsciente entran en juego en este aspecto. Todo esto tiene su manifestación en la segunda parte, como ocurre con el caso anterior de la regresión uterina. Las fuerzas destructivas de lo femenino-masculino, presentes en la segunda parte, constituyen una liberación onírica de los factores que son reprimidos por la «diestra» del *alter ego* que controla la destrucción en el diálogo. Se indica que esta represión es artificial y se libera en el sueño. Imágenes como «ya yo era quien soy» (12), «otra imagen de su imagen» (18), apuntan admirablemente hacia la duplicidad que vive el personaje, mientras que «mirarse adentro» (19) o la voz que viene desde una «cisterna profunda» (11) dan una exacta dimensión de la hondura de su proceso introspectivo. Hasta los verbos usados en reflexivos, «mortificarse» y «vivificarse», apuntan hacia el interior («se») y la duplicidad y oposición de la conducta: lo punitivo («mortificar») *versus* lo hedonista («vivificar»), visto como «diestra» y «siniestra» de la personalidad, el juicio y la existencia. Si un lado clama por la humildad, el otro clama por los derechos del pecado. De este modo, el ser dividido ofrece un espectáculo de lucha de identidades en búsqueda de la unidad.

d) *Alienación.*—«Pero vivir es estar solo, según una fórmula muy conocida; profundamente solo, sin siquiera la intimidad de uno mismo en ocasiones» (15). Este aislamiento, llevado a extremos, sirve para destacar la profundidad de la soledad y explica la ausencia del mundo exterior, que en la realidad onírica de la segunda parte aparecerá como vagas referencias, objetos (tranvía, cerca) que funcionan en oposición a los personajes. Se trata de una soledad tan grande que hasta se anula la compañía de uno mismo y, por extensión, del doble. Esta alienación

conduce a una actitud antisocial que se expresa por las fuerzas destructoras, o con el gesto significativo del ocultamiento: taparsa «la cabeza con la sábana como quien se aterra con un misterio demasiado grande» (21). Este gesto lleva a la eliminación del doble, así como la aceptación de que es imposible llegar a conocer nuestra verdadera identidad.

e) *Sublimación*.—«Yo he sublimado todos los elementos de aquellos fracasos dentro de mí...» (13). La frustración (expresada oníricamente en la segunda parte) conduce al proceso creador. De la crisis surge el artista, hijo de su propia obra y padre de ella: «hijo de tu crepuscular obra, padre de hijos atolondrados» (21): creador de creadoras criaturas. De los fracasos experimentales y de los dobles en pugna, surge la obra creadora, que le da sentido a la crisis interior. Se trata de un proceso de ascensión, en que la «diestra» y la «sinistra», el *ego* y el *alter ego*, el instinto y la razón, encuentran la expresión externa de una acción que tiene lugar en las profundidades del ser, que es lo que quiere hacer ficción Labrador Ruiz. Pero eso exige una suplantación de la divinidad por el yo, ya que sus atributos creadores son los que se quieren apresar. No hay que pasar por alto que uno de los dobles es omnipresente: «con su inmenso poder él lo adivinaba todo» (11), lo que equivale a decir que el personaje lo es dentro de las fronteras de su ser: Dios de sí mismo. Pero sus limitaciones, «tu arcilla te limita» (17), lo atormentan, y en la proyección onírica de la segunda parte nos encontramos con la agónica del barro. La asimilación de todos estos elementos en la obra creadora conduce a la unidad interna del proceso demiúrgico, que es lo que parece decirnos Labrador Ruiz en la tercera y última parte.

El párrafo inicial de la última parte pone de relieve el triunfo absoluto del mundo subjetivo, como si se llegara a un proceso máximo de anulación de todas las fuerzas del mundo exterior. El instinto sexual busca sublimarse en las fronteras de la mente, se hace «negativo existir» (35), perdura hasta el grado de que la mujer es desvanecida y memorizada antes de haber existido. Se trata de un absoluto mental. Todo lo es. La volición vive en el sueño, que es lo que domina, hasta convertirse en una fuerza creadora de apetencias físicas: «Tanto había ejercido esta temporada la fuerza de su voluntad dentro del sueño, que ya era un placer y un juego el hacerse despertar cuando le placía, a medianoche, en busca de un vaso de agua que el propio sueño le había creado» (35). Lo impalpable se hace físico en medio de una voluntad onírica, que es la triunfante: «Fue haciendo de esa cosa medio inerte que es la vigilia una entidad perfectamente corpórea» (33). Si en

el estado onírico de la segunda parte se decía que se buscaba «la imperiosidad de un desayuno perfecto donde el pan fuese hostia consagrada y la leche, hasta donde es posible, sangre redentora» (28), se logra una plenitud de la memoria que puede ser olvido y futuro, abstracción, creación de todo o anulación de lo creado. Por eso, en el más depurado estrato del proceso creador, en la mística última y redentora, la trama del libro es un estado de conciencia que no necesita texto: «Ponerse a continuar la trama de un libro que le preocupaba solamente en la conciencia nada más, porque ese libro ni siquiera existía en sus deseos» (35). La ascensión creadora es un estado místico que culmina en el cerebro.

*Trailer de sueños* es la fragmentación filmica —como indica el certero título— de una realidad total de la que sólo recibimos unos avances. Queda en la literatura cubana como uno de las piezas más elaboradas, complejas y ricas de una estética muy refinada. Las dificultades de aproximación son tales que eso explica (junto con otras cosas) el facilismo del olvido. Pero el desentrañamiento de su significado (o la invención de los mismos) es una invitación a la fantasía, especialmente para aquellos que encuentran un deleite único en la peripecia subjetiva.

MATÍAS MONTES HUIDOBRO  
University of Hawaii  
(EE. UU.)