

**ESCRIBIR DENTRO DE CUBA.
ESTRATEGIAS DE CREACIÓN LITERARIA EN
LA NOVELA DE MI VIDA
DE LEONARDO PADURA FUENTES**



T E S I S

**MAESTRÍA EN ESTUDIOS HUMANÍSTICOS CON
ESPECIALIDAD EN LITERATURA Y DISCURSO**

**INSTITUTO TECNOLOGICO Y DE ESTUDIOS
SUPERIORES DE MONTERREY
*CAMPUS MONTERREY***

POR

EDUARDO PÉREZ GOROSTIETA

AGOSTO 2007

**ESCRIBIR DENTRO DE CUBA.
ESTRATEGIAS DE CREACIÓN LITERARIA EN
LA NOVELA DE MI VIDA
DE LEONARDO PADURA FUENTES**

T E S I S

**MAESTRÍA EN ESTUDIOS HUMANÍSTICOS CON
ESPECIALIDAD EN LITERATURA Y DISCURSO**

**INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS
SUPERIORES DE MONTERREY
*CAMPUS MONTERREY***

POR

EDUARDO PÉREZ GOROSTIETA

AGOSTO 2007

**INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS
SUPERIORES DE MONTERREY**

**PROGRAMA DE GRADUADOS DE LA DIVISIÓN
DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES**

**Los miembros del comité de tesis recomendamos que la presente tesis de
Eduardo Pérez Gorostieta
sea aceptada como requisito parcial para obtener el grado académico de**

**Maestría en Estudios Humanísticos con especialidad en
Literatura y Discurso**

Comité de Tesis

Dra. Inés Sáenz Negrete

Sinodal

Dr. Osmar Sánchez Aguilera

Sinodal

Dr. Eduardo Enrique Parrilla Sotomayor

Asesor

**Dra. Blanca Guadalupe López Morales
Directora del Programa de Maestría y
Doctorado en Estudios Humanísticos**

Agosto de 2007

A

**Aracely
en nuestro XX aniversario.**

A

**Gilberto y Gabriela
porque en su fondo insobornable
les encantó verme realizar
esta Investigación.**

INDICE

| | |
|--|------------|
| Introducción | I |
| Capítulo 1. Historia y ficción en <i>La novela de mi vida</i> | 1 |
| 1.1 ¿Por qué una novela histórica ambientada en el siglo XIX? | |
| 1.1.1 La novela y el revisionismo histórico | |
| 1.1.2 La recuperación histórica de un personaje marginado | |
| 1.2 Las letras cubanas en el siglo XIX | |
| 1.2.1 Libertad de imprenta en Cuba en el siglo XIX | |
| 1.2.2 Escritura y poder en Cuba en el siglo XIX | |
| 1.3 La formación social de Cuba | |
| 1.3.1 Colonialistas e Independentistas | |
| 1.3.2 Criollos y esclavos | |
| 1.3.3 Revolucionarios y exiliados | |
| Capítulo 2 .Escribir dentro de Cuba. | 40 |
| 2.1 La escritura desde adentro. | |
| 2.2 La censura: su definición. | |
| 2.2.1 La censura desde el punto de vista jurídico | |
| 2.3 Los espacios de “lo decible” y “lo no decible” | |
| 2.3.1 Los caminos del escritor | |
| 2.3.2 La autocensura y la psique del escritor | |
| 2.4 La censura practicada | |
| 2.4.1 Las paradojas de la censura | |
| 2.5 Respuestas estéticas a la censura | |
| 2.5.1 El arte de la entrelínea | |
| 2.5.2 La problemática de la entrelínea | |
| 2.5.3 La entrelínea de Leonardo Padura en la novela | |
| 2.6 Literatura y disidencia : reflexiones finales | |
| Capítulo 3 .Exilios y destierros en <i>La novela de mi vida</i> | 105 |
| 3.1 Exilios y destierros en Cuba | |
| 3.2 El exilio cubano como problema | |
| 3.3 El rostro del exilio | |
| 3.4 La idea del destino en la novela de Padura | |
| Conclusiones | 130 |
| Bibliografía | 135 |

Introducción

El propósito de esta investigación es analizar las estrategias discursivas que emplea Leonardo Padura en la elaboración de *La novela de mi vida* (Tusquets, 2002), novela escrita y publicada en Cuba en el bicentenario del natalicio del poeta José María Heredia. La escritura realizada en condiciones de restricción de la libre expresión, ya sea en el exilio o en la clandestinidad, ha sido estudiada desde diversos ángulos. Tomando en consideración el espacio que hay entre la escritura en el exilio y la escritura en la clandestinidad, en esta investigación se estudiará el discurso de quienes escriben sin haber desertado de un régimen autoritario.

Lo que nos proponemos analizar es la manera en que Padura aplica estrategias discursivas con el fin de evitar la autocensura y la confrontación directa con los censores del Estado. El tema ofrece la oportunidad de analizar y comprender las repercusiones de las restricciones señaladas, así como los rasgos comunes de las respuestas culturales a que ésta da lugar. Así mismo, se estudiarán las formas de expresión de la crítica social al interior de Cuba, un país con un régimen totalitario en el que actualmente existe una regulación importante por parte del Estado que inhibe la libre expresión y circulación de las ideas. Las estrategias que hicieron posible la producción de la novela en este contexto constituye el objeto de esta investigación.

La novela cubana contemporánea ha sido estudiada, en su mayor parte, considerando, sobre todo las obras de escritores ya consagrados y de generaciones anteriores a la revolución. Por otro lado, cuando encontramos análisis críticos de autores más recientes, advertimos opiniones parciales por parte de quienes toman posición respecto de la revolución, ya sea para defenderla o para dejar ver que ha resultado en un sistema opresivo. Esta investigación nos brinda la oportunidad de analizar las repercusiones de la censura en la escritura y en la visión de un autor que, a pesar de no

haber estado exiliado, logra hacer una ficcionalización del exilio desde un ángulo crítico, sin haber desertado del país. Esperamos contribuir con este análisis a los estudios que han tratado de teorizar los intentos de libre expresión en sociedades represivas y los efectos de este entorno en la creación literaria, tanto en las temáticas, como en los usos del lenguaje.

En el primer capítulo “Historia y Ficción”, examinaremos los motivos que llevaron al autor a valerse de una novela histórica con el fin de realizar una crítica a las prácticas del Estado, buscando en el pasado la respuestas al presente. De esta manera, estudiaremos el potencial que ofrece la novela histórica a los escritores que se quedan y analizaremos el desarrollo de las letras cubanas en el siglo XIX, haciendo énfasis en las relaciones entre la escritura y el poder en la historia de Cuba. Así mismo, estudiaremos la formación social de Cuba y su polarización histórica, con el fin de contar con un marco de referencia. Lo anterior nos permitirá abordar el tema del exilio en el tercer capítulo, tratado de manera profunda en la novela de Padura.

En el segundo capítulo, “Escribir dentro de Cuba”, analizaremos la experiencia de escritura de los que se quedan y tienen que realizar sus tareas en un ambiente de regulación y control cultural. Con el fin de ampliar la perspectiva, abundaremos en la escritura que se realiza dentro de la Isla, señalando sus diferencias con la que se elabora fuera. También analizaremos la censura desde el punto de vista jurídico en el marco de los derechos del hombre y como práctica de control cultural. A continuación, analizaremos aquellos espacios de lo que se puede decir y lo que no y las estrategias del personaje escritor en la trama de la novela de Padura. Lo anterior nos permitirá abordar las diferentes manifestaciones de la censura como forma de dominación, así como su impacto social. Finalmente, analizaremos las formas de respuestas culturales a la censura, específicamente en la literatura, en especial, el uso del lenguaje esópico y la

escritura entre líneas, en términos de Leo Strauss. Terminaremos el capítulo con algunas reflexiones finales sobre literatura y disidencia.

En el tercer capítulo, “Exilios y destierros”, analizaremos el tratamiento literario que Padura da a este tema de manera paralela en las historias de la novela, tanto en la vida de José Ma Heredia, personaje histórico real, como en la de Fernando Terry, personaje de ficción. Para Leonardo Padura, José María Heredia es "el primer gran poeta cubano, el primer gran desterrado cubano y el primero de los nacidos en esta isla, condenado a morir en el exilio, sin haber encontrado jamás una cura para esa compacta nostalgia por la patria, que también él, precisamente él, inaugura..." (*La Patria*,20)

Lo anterior nos permitirá analizar las formas de exilio representadas en la novela, las cuales se enfocan de diferentes maneras. Ya sea como solución ante una persecución, como castigo o práctica o como condición existencial. Así mismo, analizaremos este tema, el cual constituye una constante histórica en la novela, como un problema que los cubanos enfrentan y es parte de su formación social moderna. Finalmente, analizaremos la dimensión psicológica y social del exiliado y los efectos que este fenómeno llega a tener en los escritores.

Las estrategias discursivas que aplica Padura, tienen la clara intención de tratar el tema de la censura al interior de la novela, de una manera oblicua. Padura se da a la tarea de construir de forma consciente, su discurso elusivo, y muestra una clara intención de retar a la misma censura. De igual forma, Padura desarrolla el tema del exilio con la intención de señalar la herencia histórica del mismo. En su conjunto, las aproximaciones realizadas en los tres capítulos nos llevan a configurar el discurso de Leonardo Padura en relación a la experiencia de escribir dentro de Cuba, un país donde se sufre y se vive con intensidad dramática, tanto el exilio, como la aspiraciones de reencuentro futuro de todos los cubanos, que permitan potenciar el desarrollo de la isla.

Las referencias a las experiencias de censura en otros ambientes totalitarios, como lo fueron en su momento el de España, Argentina y Rusia, entre otros, llevan el propósito de tratar de encontrar las constantes de este fenómeno universal, con el fin de entender sus causas y efectos. Lo anterior nos ayudará a entender los efectos de su acción en el libre tránsito de las ideas.

En ocasiones se da por sentado que gozamos de la libertad de expresión. Sin embargo, el nuevo siglo no es inmune a la censura y la persecución por el hecho de que en el pasado haya habido suficiente. La memoria se pierde y difícilmente se transmite a otras generaciones; por ello, este trabajo puede ayudar a analizar y documentar algunas de las estrategias discursivas que los escritores llevan a cabo para evadir o enfrentar un estado de censura.

En una época como la actual, dominada por los mercados y el consumo de mercancías, las formas de control cultural se vuelven más sutiles. Las prácticas del control político se basan en la homogeneización de las ideas a través de los medios, convirtiendo su tránsito en una mercancía regulada por la oferta de las mismas y llevando su discusión al terreno de los mercados, cuando debería mantenerse como un asunto cívico. La globalización ha ido polarizando los nacionalismos y acrecentando la luchas por el control cultural que asegure la conservación de las identidades nacionales. Este hecho podrá en un futuro convertirse en una nueva arena para las prácticas de censura, deseando cada uno tener su propia isla.

Esperamos que los lectores de este análisis lleguen a interesarse de alguna manera en el estudio de las prácticas de control cultural y que puedan, con ello, resolver las interrogantes que el tema plantea, tanto para la censura y sus prácticas, como para la libre expresión y sus excesos.

Capítulo 1 Historia y ficción en la novela de mi vida

1.1 ¿Por qué una novela histórica ambientada en el siglo XIX?

La novela de mi vida de Leonardo Padura comparte un carácter elusivo, con las novelas latinoamericanas de finales del siglo XX escritas en países con regímenes militares. Entre ellas, podríamos mencionar *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia; *En esta dulce tierra*, de Andrés Rivera; *El mundo alucinante*, de Reinaldo Arenas y *Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez. En *Invencción literaria y reconstrucción histórica en la nueva narrativa latinoamericana*, Fernando Ainsa considera este manejo elusivo del lenguaje literario, como una “vocación subversiva de la ficción en relación a la historia oficial” que se ha convertido “en característica fundamental de tantos autores”(115). Esto nos lleva a pensar que realizar un salto en el tiempo y llevar a cabo una reconstrucción de la vida de un personaje marginado, parece ser una forma de evadir una crítica frontal y directa del poder.

Las consideraciones anteriores coinciden con la apreciación que hace María Cristina Pons al analizar las características y rasgos distintivos de la novela histórica contemporánea. Pons, citando a Tomás Eloy Martínez, sostiene que “contra el aislamiento impuesto por el poder, el discurso histórico aparece como un recurso subversivo” (Pons, 21), es decir, que los autores retoman la historia como material para la realización estética de la novela.

Por otro lado, vale la pena considerar que, diferentes estudios teóricos ¹ han venido

¹ Entre estos textos tenemos: *The historical novel in Latin America* (1986) de Daniel Balderston ; Noé Jitrik en *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género* (1986, 1995); Fernando Ainsa en *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina* (1991); Seymour Menton en *La nueva novela histórica de la América Latina* (1993); María Cristina Pons en *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX* (1996); y la de Karl Kohut en *La invención del pasado* (1997)

haciendo un replanteo sobre las características diferenciales de esta nueva novela histórica. En tales estudios encontramos ciertos rasgos que reaparecen como una constante de ésta: 1) la revisión de la historiografía oficial, 2) la posibilidad de plantear una crítica a una circunstancia particular del presente, y 3) el aprovechamiento de la ciclicidad de la historia. En todo caso, estos rasgos pueden ser confrontados por el lector en el marco del presente en que fue publicada la novela histórica. Esto puede hacerse de manera directa, paródica, irónica, oblicua o elusiva, o una mezcla de todas.

Es en este contexto que nos interesa analizar el uso que hace Leonardo Padura de la novela histórica, con el fin de plantear una crítica abierta al régimen cubano y a la libertad de expresión en la Isla. Padura señala indirectamente el potencial elusivo que puede tener la novela histórica cuando, dentro de la novela, nos narra acerca de una de las novelas que Miguel Ángel, “El Negro”, había escrito:

Unos meses antes Fernando había recibido lo que el Negro consideraba el primer borrador de su tercera novela, y leyó en vilo una historia decimonónica, de gentes comunes, que se encuentran y desencuentran movidos por los vientos de la historia, en una trama a través de la cual se podía hacer una lectura oblicua del presente cubano, al cual no había, en cambio, una sola referencia directa (41).

La recreación oblicua del presente cubano señalada en este párrafo constituye la oportunidad de realizar una crítica que pueda eludir a la censura. Este recurso lo podemos encontrar también en la novela *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, escrita y publicada en Argentina bajo la dictadura militar (1976-1983). La novela de Piglia, de igual forma, recurre al pasado histórico, para denunciar la situación de censura que se vivía en dicha época. Lo que en esta novela es un hecho y lo que Miguel Ángel se propone hacer, arroja luz, justamente, al manejo de la historia como material en *La*

novela de mi vida. Al analizar las novelas de Piglia², Sandra Garabano nos dice respecto de *Respiración artificial*: “en el texto, los historiadores, escritores y poetas, al estar al margen de la ley, adquieren un carácter subversivo y liberador que tiene el poder de imponer nuevas tramas de significado sobre la realidad”. Para ella, “no es casual que los personajes de la novela sean un historiador y un escritor”(75).

Este interés por escribir sobre la situación de escritores en tiempos de regímenes militares está presente también en la novela *El jardín de al lado*, de José Donoso (Chile); en *Juanamanuela mucha mujer*, de Martha Mercader (Argentina); y en *Palabras perdidas*, de Jesús Díaz (Cuba).

En el caso de Cuba, los problemas que la revolución planteaba al escritor o al artista se convirtieron en material literario, de manera que la revolución se volvió productiva para los escritores. Tras hacer un recuento de diversas obras narrativas escritas en la revolución, Gilman llega a la conclusión de que este es uno de sus principales tópicos que aparecen tanto en incontables declaraciones como en sus textos (Gilman 362). Entre las obras a las que alude Gilman podemos señalar *No hay problema* (1961), de Edmundo Desnoes; *La situación*(1963), de Lisandro Otero; y *Memorias del subdesarrollo*, de Edmundo Desnoes.

Por su parte, Padura señaló en una entrevista su deseo de no escribir sobre política de manera directa. Al respecto, dijo: “yo prefiero que la política esté más en el subtexto que en el texto” (Wieser 16). Para Padura, este concepto representa “aquella técnica de mostrar solamente un octavo de lo que uno quiere decir”, para mantener el resto en el subtexto. Padura declara estar “literariamente agradecido a Hemingway” por esta técnica (Clark). En este sentido, él mismo nos da indicios dentro de la novela, del uso que se le

² *Reescribiendo la nación. La narrativa de Ricardo Piglia*

puede dar a una novela histórica. Así, en una de las tertulias que sostienen los personajes de ficción de *La novela de mi vida*, encontramos el siguiente diálogo que nos indica la posibilidad de explotar este recurso de manera intencional:

—A mí, la verdad, lo que me gustaría es escribir una novela sobre el siglo XIX- dijo Miguel Ángel— porque yo creo que cuando hay tiempo de por medio, el escritor es más libre, no sé, tiene menos compromisos con la realidad y puede...

—Pasamos del intimismo al escapismo— sentenció Enrique.

—Me gusta eso—saltó Álvaro— nosotros escribimos sobre el XIX y les dejamos lo que pasa a unos socarrones del 2074 y ellos les dejan sus líos a los del 2174 y así todo el mundo vive en paz y escribe sus novelas sin autocensurarse. Los de ahora viajamos al extranjero y los del 2074 a la Luna y los otros a Plutón .(165)

La noción de que la novela histórica es una forma apta para servir al deseo de evasión se basa en que existen dos reacciones que puede tener el escritor: una de hastío o disgusto con el medio social inmediato, y la otra de franca evasión, por las consecuencias ideológicas que podría desencadenar su obra. Podemos encontrar este tipo de evasión en una declaración de Gustave Flaubert, al referirse a la escritura de *Salambó*. En 1857, Flaubert hacía la siguiente confidencia a mademoiselle Le Royer de Chantepie :

he decidido escribir una novela cuya acción tendrá lugar dentro del siglo III antes de Jesucristo, pues deseo abandonar el mundo moderno, del que mi pluma esta ya empapada, y en medio del cual comienzo a sentir la fatiga de tanto reproducir lo que tanto me disgusta ver (*Salambó* 5)

Así, este recurso de la novela histórica bien puede ser un escapismo, como lo señala Seymour Menton en *La Nueva novela histórica latinoamericana*, donde sostiene que “una interpretación más pesimista es que la situación cada día más desesperada de América Latina entre 1972 y 1992 ha contribuido a la moda de un subgénero escapista” (51). Menton, refuerza este argumento, afirmando:

Aunque la crisis de las últimas décadas no se puede explicar por un solo suceso histórico como el caso de España de 1898, los siguientes

acontecimientos a partir de 1970 [...] lo mismo que las perspectivas para el futuro lejano, no son nada halagüeños y por lo tanto los autores de la nueva novela histórica o se están escapando de la realidad o están buscando en la historia algún rayito de esperanza de sobrevivir .(52)

Sin embargo, en *Memorias del olvido (la novela histórica de fines del siglo XX)*, Pons refuta la hipótesis escapista de Menton al señalar que “no consideramos que la novela histórica sea un subgénero escapista. El repudio al presente no necesariamente implica un escapismo”(21).

Por su parte, Peter Elmore expresa en *La Fábrica de la memoria* la misma opinión de Pons:

así, el impulso retrospectivo y la meditación sobre el tiempo no sirven para ensayar un escape ilusorio a un mundo idílico, sino para encontrarse con problemas aún no resueltos, con conflictos todavía vigentes: en esa medida, la escritura se mide con las grandes cuestiones de la actualidad a través de la indagación crítica e imaginativa en las crisis del pasado. (11)

Consideramos que los señalamientos de Pons y Elmore, son los que mejor representan las intenciones de Padura para desarrollar su novela sobre el siglo XIX. Sin embargo, a través del diálogo antes citado entre Enrique y Miguel Ángel, Padura deja abierta la puerta para que su novela pueda ser interpretada efectivamente como escapista, lo que induciría a sus detractores a pensar que la novela es en verdad toda una ficción, contribuyendo a hacer aún más oblicua su lectura. Como se puede advertir, este recurso no es sino una forma de enmascaramiento. Con la máscara del escapismo se disimula lo que en verdad se busca decir. Este punto será abordado posteriormente a la hora de analizar las estrategias narrativas que utiliza Padura como forma de resistencia ante la dominación ideológica que constituye la revolución.

1.1.1 La novela y el revisionismo histórico

Esta indagación crítica del pasado nos lleva a lo que se conoce como revisionismo histórico, presente en un gran número de obras de la literatura latinoamericana. Según observa Jitrik, el revisionismo histórico tiene su fundamento en la posibilidad de hallar documentos contradictorios, “mal leídos o no leídos por ocultamiento interesado”, los cuales dan lugar, en el plano de la novela, a lo que llama “una teoría de `lagunas` históricas” (citado en Pons 256).

Para Pons, el revisionismo histórico o la práctica de llenar las lagunas de la historia se remonta a la novela histórica tradicional. Sin embargo, el revisionismo no siempre cumple una función de crítica contra el poder, como es el caso de la novela histórica contemporánea, sino que, en ocasiones, se utiliza para legitimarlo(256). Este revisionismo nos permite apreciar la historia como un antecedente de lo que nos ha sucedido y al presente como una consecuencia de eventos en el pasado. Así, nos dice Fernando Ainsa: “la historia se relee en función de las necesidades del presente [...] al releer críticamente la historia, la literatura es capaz de plantear con franqueza y sentido crítico lo que no quiere o no puede hacer la historia que se pretende científica” (115).

Ya sea para sugerir conflictos no resueltos, o para incitar a la reflexión crítica del presente, la novela histórica ofrece la oportunidad de poner al libre juego la ficción y la historia, de forma tal que se puedan presentar verdades alternas a los relatos oficiales. No obstante, para que esos relatos alternos cobren significación en el lector, deben tener, como Lukacs ya había establecido, “una relación vívida con el presente, pues sin ella la plasmación de la historia resulta imposible” (58). Padura se aproxima a los acontecimientos de la historia cubana mediante una visión introspectiva o intimista de

cómo los personajes de Fernando Terry y José María Heredia se enfrentan a sus circunstancia ficcionada. Para ello, Padura construye su novela en tres tiempos, desarrollando un diálogo entre pasado y presente, recurso que comenta en algunas de sus entrevistas: “el Heredia de mi novela se parece más a mí, en algunos aspectos, que el Heredia histórico, pero debía ser así para que desde su época este personaje hablara conmigo y con los lectores de hoy” (*Literatura cubana* Boletín 9).

De acuerdo a Lukacs, la relación directa e intelectual con el presente, relación hoy predominante, “muestra de manera implícita la tendencia a transformar la representación del pasado en una parábola del presente, a extraer de la historia una *fabula docet* en forma inmediata” (426). En concordancia con ello y valiéndose del recurso de yuxtaponer la vida de Heredia (personaje real) y de Fernando Terry (personaje de ficción), Padura logra fusionar dos tiempos en una misma trama, lo cual conduce al lector a imaginar una sola historia o la continuidad histórica de Cuba. En efecto, Padura es muy explícito al respecto al afirmar lo siguiente en una auto-entrevista: “cuando enfrente la vida novelesca de Heredia se me hace claro que le ocurre lo que a cualquier cubano contemporáneo” (Padura, 2005).

En cuanto a la manera en que Padura plantea el diálogo entre pasado y presente, es claro que lo hace mediante la recreación de los exilios y destierros repetitivos que han formado el ambiente político de la Isla. En un texto posterior a *La novela de mi vida* , titulado *Jose María Heredia: la patria y la vida*, Padura nos señala el inicio del exilio como una constante cubana:

El 14 de noviembre de 1823 se inicia el destierro de José María Heredia y la historia de la cultura cubana queda marcada, hasta hoy, con uno de sus signos mas característicos y dramáticos. (*La Patria* 36)

Este continuo exilio y destierro, se plasma en la novela a través del personaje, basado en la vida de Eugenio Florit y del personaje de ficción Fernando Terry. El primero, escritor exiliado en Miami y quien bien pudiera ser un representante de los miles de exiliados cubanos³ y el segundo, exiliado en España. Con el personaje de Terry y la imagen de Florit, Padura recrea las vicisitudes de Heredia, a quien considera “el primer gran desterrado cubano” (*La Patria* 20):

convertido en el primero de muchos desterrados de su generación —Del Monte, Saco, Tanco, Echevarría y Villaverde también morirían lejos de Cuba, como después le ocurriría a Gertrudis Gómez de Avellaneda—, hizo de la nostalgia su emblema y del desarraigo un componente de la cubanía con el que todavía lidiamos. (*La Patria* 36)

Por otra parte, el autor nos relata en la novela la historia de la vida de Cuba como un *continuum* en el que siempre han estado presentes facciones opuestas como: amos y esclavos, anexionistas e independentistas, militantes y disidentes. Este *continuum* permanece a pesar de las diferentes rupturas, pues lo único que pasa cuando éstas se presentan es que se invierten los papeles:

Aquí la gente vivía a la espera de algo que nadie sabía lo que podía ser, pues había tantos partidarios como enemigos de la independencia, tantos que bailaban de júbilo con la apertura de los puertos al comercio, como los que anunciaban la ruina económica que traería la medida, tanto los constitucionalistas como los monárquicos, tanto los que querían irse como los que querían quedarse. (45)

Tenemos entonces que las tensiones y luchas registradas en el pasado son, al menos formal y estructuralmente, parecidas a las experimentadas en la revolución, lo cual nos permite verlas de nuevo mediante el análisis de la historia. Para lograrlo, la novela yuxtapone diferentes tiempos para que esa disposición refleje la similitud de los hechos, a

³ Se estima que más de un 20% de los cubanos viven fuera de la Isla.

pesar de pertenecer a diferentes épocas; o bien, para comunicar la futilidad de la historia humana.

Esta “circularidad histórica es un aspecto en el que coinciden varias novelas latinoamericanas (Sáenz 43). Para Padura, la historia de Cuba se repite; de hecho, el autor considera que pocos momentos se parecen tanto al presente como esos a principios de siglo XIX, una época de fundación de todo —se estaba fundando el país, la cultura, la nacionalidad— que, por lo mismo, se asemeja al presente del autor, donde tantas cosas han entrado en crisis . De acuerdo al punto de vista del autor, hay tres tipos de crisis, las cuales ocurren en una y otra época. Al momento de concebir su novela, Padura realiza esta distinción al comentar que “hay a veces crisis de nacimiento, hay crisis de defunción, hay crisis de crecimiento”. Por otro lado, y también en los momentos previos a la escritura de su novela, Padura señaló en una entrevista que planeaba “ partir de la figura de José María Heredia, el poeta romántico cubano”, cuya imagen sería “como un espejo entre esa época que fue la suya y la época actual que es la mía y la del otro personaje que voy a crear para esta novela” (Clark).

En este contexto, podemos decir que *La novela de mi vida* es un intento de recobrar la personalidad de Heredia como personaje en la formación de Cuba, e intentar situarlo históricamente junto a José Antonio Saco, Domingo del Monte, y José Martí. Cabe señalar que la novela de Leonardo Padura, se publica con motivo del bicentenario de José María Heredia. En ella Padura recupera al *Poeta del Niágara* reconociéndolo como "el gran poeta civil de Cuba y el gran romántico de América".(345)

La forma en que se lleva a cabo la representación del pasado en la novela, se apoya en la investigación del archivo histórico cubano y los textos de Heredia. En base a ellos, el autor reconstruye lo que pudo haber sido la Vida de Heredia. Así, mediante una serie de referencias históricas en el texto y la estilización de varios de los poemas de Heredia, Padura re-escribe la historia del poeta. La forma de re-escribirla, posee varios de los rasgos que el crítico Seymour Menton⁴ considera característicos de la Nueva Novela Histórica.

La novela contiene cuatro de los rasgos señalados por Menton. En ella encontramos la recuperación histórica de Heredia en su carácter de personaje marginado. Así mismo, encontramos presente la intertextualidad, a través de la inserción directa de poemas y cartas de Heredia, y el uso de estilizaciones de algunos de sus poemas. En el tercer capítulo, habremos de profundizar en la forma en que Padura recrea el ambiente de la época de Heredia, mediante la estilización de algunos de sus poemas, algunos para describir el ambiente natural de la Isla y en otros para describir los pensamientos y sentimientos del poeta.

⁴ Para Seymour Menton, *la nueva novela histórica* presenta seis rasgos que la caracterizan: a) la presentación de conceptos filosóficos trascendentes aplicables a todos los períodos del pasado, del presente y del futuro. Las ideas que se destacan son la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad; el carácter cíclico de la historia y, paradójicamente, el carácter imprevisible de ésta, o sea que los sucesos mas inesperados y más asombrosos pueden ocurrir; b) la presencia de protagonistas históricos (reales y ficticios) que antes permanecían en los márgenes; c) la intertextualidad, con su alusión a otras obras y otros textos; d) la presencia de lo bajtiano, (es decir lo dialógico, lo heteroglósico y lo carnavalesco). Varias de las NNH proyectan visiones dialógicas al estilo de Dostoievski (tal como lo interpreta Bajtín), es decir, que proyectan dos interpretaciones o más de los sucesos, los personajes y la visión del mundo; e) la metaficción (comentarios del narrador dentro del propio texto); f) la distorsión conciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos. Estos seis rasgos no requieren estar presentes todos, para que una novela se pueda clasificar como *nueva novela histórica* (Menton 42-44)

La presencia de las ideas relativas a la imposibilidad de conocer la verdad histórica, así como la ciclicidad de la historia, (las cuales fueron analizadas en la sección anterior), son desarrolladas por Padura, cuando aborda el tema del devenir histórico y el destino de la Isla. El autor, lleva a cabo una profunda reflexión sobre las fuerzas que han configurado el destino de la isla, aludiendo a la verdad histórica, a través de paralelismos, semejanzas y simbolismos. Por último, la presencia de lo bajtiano la encontramos en la forma y sentido dialógico que Padura da a los diferentes diálogos de Fernando Terry con sus compañeros, utilizándolos éste último para intentar resolver sus problemas de conciencia. Dichos diálogos no sólo no resuelven los planteamientos de Fernando, sino que al final de los mismos, le dejan con mayores dudas y sentimientos de culpa.

Los rasgos antes descritos, nos dan un indicio de la forma en que decidió el autor, construir su narración, para recuperar a Heredia. El propio Padura nos ofrece una explicación sobre la forma en que llevó a cabo la representación del pasado de la vida de del poeta :

- . *..todo lo que ocurre en este libro no es verdad.* (haciendo referencia a la novela *Roots* de Alex Haley). Aquí hay parte de ficción. Pero es una ficción que parte de una investigación meticulosa de la verdad y de la historia. Por lo tanto, los hechos que no ocurrieron en la realidad pudieron haber ocurrido en la realidad o debieron haber ocurrido en la realidad, según mi investigaciones. Yo tome este método como modelo a la hora de escribir *La Novela de mi vida*.

Todo lo que ocurre no es la realidad, pero pudo haber ocurrido así en la realidad porque mis investigaciones me permitieron saber que me movía en un contexto de verosimilitud, que es la palabra clave en la literatura, mas que realismo, mas que reflejo. Creo que lo que un escritor trata de hacer es convertir un ambiente en verosímil para un lector, sobre todo un lector contemporáneo.(Weiser 6)

La construcción discursiva que realiza Padura para rescatar la figura de Heredia, así como la forma en que reconstruye la vida en Cuba en el siglo XIX, serán tratadas a lo largo del capítulo.

1.1.2 La recuperación histórica de un personaje marginado

La novela de mi vida fue publicada en el 2003, año en el que se conmemoró el bicentenario del natalicio de Heredia. Sin embargo, más que rescatar la figura de Heredia, Padura la aprovecha para hacer una crítica a la situación política de Cuba. El autor rescata al “vilipendiado José María Heredia, cadáver sin tumba” (Reyes 1), escritor marginal de la historia cubana que quizá fue elegido por él por ser el mejor representante del tipo humano de una época. No obstante, al referirse en una entrevista a los motivos que lo llevaron a tal elección, Padura señala que “no es fácil dar vida humana a un estatua”.

Padura inicia su novela partiendo de un hecho relacionado con la vida de José María Heredia; de hecho, el título de la novela surge de una frase que utilizó Heredia en una carta a su tío cuando tenía diecinueve años: “¿cuándo acabará la novela de mi vida para que empiece la realidad?” (13) . Es con esta frase que Padura inicia el extrañamiento histórico, también relacionado con la búsqueda del texto fundacional de la poesía cubana. En cuanto a este "extrañamiento inicial", en una reseña del libro *José María Heredia: la patria y la vida*, Leonardo Padura nos señala lo siguiente :

Porque leída aquella dramática y agónica frase del poeta —cuya existencia personal, en realidad, fue una verdadera novela, por demás romántica y hasta melodramática— se desató la obsesión en la que viví durante tres años: escribir la novela de la vida de Heredia, en la cual, como componente dramático principal, he debido explicarme —o más bien he tratado de explicarme, como si tal empeño fuera posible— por qué José María Heredia decidió que debía ser cubano. (Padura 2005).

Padura se plantea cómo fue posible que Heredia, habiendo vivido tan poco tiempo en la Isla, la haya considerado su patria. Heredia llegó a la isla a la edad de catorce años y salió huyendo de ella a los veinte. Para Padura, Heredia bien pudo “haber sido venezolano, dominicano y, con más razón, mexicano” (*La Patria* 9).

Si bien Leonardo Padura toma en cuenta sólo algunos datos de su investigación, como él mismo lo señala, podemos concluir que detrás de *La novela de mi vida*, se realizó una investigación histórica compleja e importante, que ayudó al autor a descubrir el perfil humano de Heredia y, con ello, el perfil de la vida de un escritor en Cuba, en momentos en que las fuerzas sociales atravesaban una etapa en la que parecía distante una posible cohesión nacional.

En *El arte de la novela*, Milan Kundera afirma que “el novelista no es ni historiador, ni un profeta: es un explorador de la existencia” (56). En su análisis histórico y su escritura novelada, Padura parece ser precisamente eso, un explorador de la existencia cubana. Esta existencia es la que procederemos a analizar a continuación, abordando el tema de la literatura en la Isla y el tema de las ideologías en Cuba, desde la perspectiva histórica planteada en la novela. Así mismo, haremos un examen de la relación histórica entre quienes tienen el poder y quienes escriben, mediante un repaso del desarrollo histórico de las letras cubanas del siglo XIX.

1.2. Las letras cubanas en el siglo XIX

La novela de mi vida analiza el desarrollo histórico de las letras cubanas en la primera mitad del siglo XIX al realizar una revisión bibliográfica de la obra de Heredia.

En esta investigación se analizará ese desarrollo histórico mediante la revisión del tratamiento que Leonardo Padura da en la novela a los temas de la libertad de imprenta, la libertad de expresión, la aparición de revistas literario-políticas de la Isla y el uso de la literatura, tanto para cuestionar el poder, como para apuntalarlo. Así mismo, dadas las características críticas de esta obra, revisaremos la aproximación que hace Padura respecto de los escritores al servicio del poder en esa época.

La obra de José Ma Heredia, que aparece en la novela por medio de la referencia directa o de intertextos, incluye entre otros los siguientes poemas: *En el Teocalli de Cholula*, *Oda a los habitantes de Anáhuac*, *Oda al Niágara*, *Himno del desterrado*, *La Estrella de Cuba* y *En una Tempestad*. Así mismo, Leonardo Padura incorpora en la novela a personajes de la vida literaria de Cuba, entre los que podemos destacar a Félix Varela, José Antonio Saco, Domingo del Monte y Félix Tanco.

Heredia fue un escritor que murió joven (35 años) y que vivió en Cuba en el período de emancipación, ocurrido a principios del siglo XIX. Para Padura, Heredia fue un gran poeta que fue arrastrado “como pluma al viento” a la política, la cual “suele ser el cáncer de la poesía”(94). Este hecho que le procuró a Heredia malos nexos, al lado de otras circunstancias como su breve vida (que contrasta con la de otras grandes personalidades de la literatura cubana que tuvieron una larga vida como Antonio Saco -82 años- o Del Monte -60-) y su exilio (que no le permitió ser protagonista directo en el proceso de emancipación de Cuba respecto del poder Español), lo convirtió en un olvidado. Afortunadamente para la historia de Cuba, la memoria de Heredia fue rescatada más tarde por José Martí. Así lo señala el discurso pronunciado por este último en el Hardman Hall en 1889. Con motivo de una velada para reunir fondos para comprar la casa natal del poeta, en Santiago Cuba, Martí se pronunció sobre la desmemoria de los cubanos en relación a Heredia en los siguientes términos:

Yo vengo aquí como hijo desesperado y amoroso, a recordar brevemente, sin más notas que las de poner la gloria, la vida del que cantó, con majestad desconocida, a la mujer, al peligro y a las palmas[...];Será tanta entre los cubanos la perversión y la desdicha que ahoguen, con el peso de su pueblo muerto por sus propias manos, la voz de su Heredia? (Arias 183)

Heredia formaba parte de una generación de escritores o intelectuales pro-nacionalistas o anti-colonialistas, que buscaban la independencia de Cuba. A Heredia le obsesionaban dos asuntos: el primero era su repulsión al sistema esclavista y al hecho mismo de la esclavitud humana, y el segundo fue su admiración por un sistema constitucional que aún no existía en la Isla.

La Cuba de los tiempos de Heredia fue una Cuba llena de facciones internas, pues debemos recordar que en ella se entrecruzaron diversas tendencias: provincia española, anexionista, reformista, separatista, autonomista. Todo ello en un espacio geográfico preciso y reducido, poblado por grupos diferenciados. En esos tiempos, Cuba no era aún una nación, estaba en proceso de querer serlo y en busca de una identidad propia. Esa es la Cuba que Padura nos retrata en la novela :

Aquí la gente vivía a la espera de algo que nadie sabía lo que podía ser, pues había tantos partidarios como enemigos de la independencia, tantos que bailaban con júbilo con la apertura de los puertos al comercio como los que anunciaban la ruina económica que traería la medida, tantos los constitucionalistas como los monárquicos, tantos los que querían irse como los que querían quedarse .(45)

Esta búsqueda y definición de la unidad cubana ha sido “producto de una serie de eventualidades históricas” que han mantenido vigente el espíritu nacionalista de la gente de la Isla desde el siglo XIX hasta nuestros días. Por ello, en *Nacionalismo y Literatura* Irma Llorens llama “letrados nacionalistas” a ese grupo de escritores que buscaban inventar una tradición intelectual que compitiera con las tradiciones establecidas por la colonia y que pudiera descentralizar su poder. El propósito de dicho discurso ha estado centrado en el deseo de auto-determinación política por parte de los habitantes de la

Isla, discurso que seguiría vigente en la mentalidad de la Cuba del siglo XX. Llorens considera que “el discurso nacionalista que reactualizan los cubanos luego de la revolución de 1959 evoca el de sus predecesores decimonónicos”. En ambos casos, asegura Llorens, “la recreación del origen nacional y la reevaluación de la cubanidad tienen el propósito de contrarrestar la injerencia de una potencia extranjera en los asuntos internos de Cuba” (9).

1.2. 1 Libertad de imprenta en Cuba en el siglo XIX

En el proceso de auto-definición de Cuba como nación, la publicación de periódicos y revistas, más allá de la sola creación literaria, cumplió una serie de funciones políticas cruciales para el movimiento nacionalista. Tales publicaciones se aprovecharon como “instrumentos para alentar el sentimiento patrio, a la vez que para criticar al régimen colonial ya fuera de manera directa o escudándose tras la oratoria académica” (Llorens 143). En 1810 se aprobó la libertad de imprenta en Cuba y surgió el periodismo político, aunque todavía estaba sujeto a los dictámenes de una junta local de censura. Como consecuencia de lo anterior, entre 1811 y 1812, se llegaron a editar en la Isla cerca de treinta periódicos.

En sus inicios, la literatura cubana cumplió la doble función de reafirmar la nacionalidad y de permitir que se entablara públicamente un debate político urgente. Pero, para que sus proyectos nacionalistas fueran factibles, “los letrados liberales” tuvieron que comenzar por enfrentar el complejo problema de la falta de derechos civiles y libertad de expresión, que aquejaba sobre todo a los letrados, quienes cuestionaban públicamente la legitimidad del poder colonial en la Isla (Llorens 30).

A fines del siglo XVIII, cuando apenas había unas pocas imprentas en la Isla, las autoridades, “en actitud suspicaz [...] en lo relativo a la imprenta, ordenaron la clausura de las que había con excepción de la de la Capitanía General” (Llorens 135). Ya para 1838 había diez imprentas, señala Llorens. A partir de entonces, las imprentas proliferaron en la Isla y, por consiguiente, también prosperó la producción letrada. Con todo, operar imprentas en una colonia subyugada por un régimen militar era una actividad muy accidentada y peligrosa. Tan pronto como la imprenta llegó a la Isla y se puso al servicio de los escritores de todas las tendencias políticas y artísticas, las autoridades se percataron del “potencial desestabilizador de la obra impresa”. Como resultado, éstas exigieron que se sometiera a la censura todo lo publicado en la Isla, y en épocas de crisis política, llegaron al extremo de clausurar indefinidamente muchas imprentas (134).

Padura recrea en la novela la participación de Heredia en este proceso de debate nacionalista al narrar las distintas intervenciones del poeta en el ámbito editorial. En la novela aparece la participación de Heredia en: *Biblioteca de Damas*, *El Americano Libre*, *El Revisor político y literario* y *La Minerva*, entre otras. Aunque los periódicos de la época eran completos y variados, se caracterizaban por tener una vida muy corta. Llorens nos cuenta la historia de, la *Revista Bimestre*, que murió repentinamente a los pocos días de haber tomado el mando el General Tacón. Desterrado Saco, el miedo de quienes trabajaban en la casa editora “impidió la repartición del décimo número de la revista”(150). Así mismo, Padura nos describe en la novela la suerte que tuvo la primera revista de Heredia, “como los activos del buen Osés no eran infinitos”, dice, “a los cinco números debimos cantar el réquiem por nuestra *Biblioteca de Damas*” (103).

Tan pronto como el general Miguel Tacón ocupó el puesto de Capitán General en la isla de Cuba en 1833, comenzó a suprimir los derechos de los ciudadanos cubanos,

incluyendo el de publicar libremente sus escritos, independientemente de su contenido o la afiliación política del autor. Sin embargo, el régimen de terror que impuso Tacón en la Isla no logró frustrar por completo los esfuerzos de los letrados nacionalistas, quienes siguieron llevando a cabo, a pesar de todo, un sinnúmero de empresas editoriales para enfrentar la ortodoxia colonial y, más específicamente, la falta de libertades civiles en la Isla (Llorens 151).

En *La novela de mi vida*, existe un pasaje en el que se da una entrevista entre el General Tacón y José María Heredia, donde Tacón muestra su posición respecto de los escritores. En la entrevista, Heredia critica directamente al General por las prácticas de su gobierno, con las que pretende mantener bajo control a los independentistas, y minar sus libertades, sin embargo, Tacón muestra su posición cuando dice “la poesía es peligrosa, pero no tanto”(316), refiriéndose a los escritores nacionalistas que con su discurso buscaban un proyecto de nación alterna a la colonia existente.

En *Nacionalismo y literatura* (1998), Irma Llorens estudia el proceso de constitución y de institucionalización de un campo literario alternativo en la sociedad cubana del siglo XIX, al tiempo que analiza las condiciones bajo las cuales los escritores ejercían el oficio de las letras, buscando alcanzar autonomía en sus empresas literarias y garantizar su libertad de expresión (23). Aquí es pertinente señalar que existía en la Isla, con personalidad oficial, *La Junta de Censura*, la cual se encargaba de revisar inclusive los escritos provenientes de España. Dicha Junta tuvo una vida prolongada, pues existió desde finales del siglo XVIII y para 1852 había adquirido más poder. En esta fecha, el gobierno colonial aprobó una ley de imprenta más severa que la anterior, puesto que exigía que incluso los escritos provenientes del exterior fueran sometidos a la Junta de Censura. Saco, por ejemplo, dejó de escribir uno de los tomos de sus papeles para no incriminar a ninguno de sus amigos en la introducción o

circulación furtiva de sus libros en Cuba (Llorens 142). En esto, podemos observar que existe en Cuba una herencia particular de censura.

Aún con la presencia de esos mecanismos de censura (Las Leyes y la Junta de Censura), la libertad de prensa contribuyó al pensamiento opositor de los liberales, para quienes la imprenta significó “un medio muy útil y conveniente de expresión para contrarrestar públicamente la propaganda gubernamental y, por consiguiente, la concentración del poder político y del capital cultural propio del absolutismo” (Llorens 136).

1.2.2 Escritura y poder en Cuba en el siglo XIX

Para entender la evolución literaria de Cuba es importante atender a la relación que los distintos sectores del campo intelectual tenían con el poder colonial, pues la cultura oficial era la que regía la producción literaria, haciendo que se reprodujeran los valores de la clase dominante de la metrópoli, para con ello reforzar el orden establecido. En este contexto, la relación de los “letrados nacionalistas” con el poder colonial era ambigua, pues aunque se oponían a la colonia, ocupaban puestos directos o indirectamente relacionados con el Estado. Padura ilustra esto en la novela por medio de una reflexión de Heredia:

Pronto aprendería también que la libertad suele traer como compañera la anarquía, y mucho de ella había ahora en la Isla. En los incontables periódicos surgidos al calor de la libertad de imprenta, prácticamente todo resultaba publicable, pero lo más común era la agresión desembozada de lo que se consideraba contrario a los intereses del grupo que financiaba el libelo. Los insultos más impresionantes se ponían ahora en blanco y negro, en una guerra sin cuartel entre decenas de bandos existentes.(94)

Esta guerra sin cuartel por medio de las publicaciones ha sido estudiada por Irma Llorens, quien dentro del capítulo dedicado a la institucionalización de las letras cubanas, señala que los llamados “letrados nacionalistas” se expresaban con frecuencia de una manera metafórica al referirse a sus proyectos de renovación y autonomía literaria, haciéndolos ver siempre como parte de la “guerra de la pluma”. Así, por ejemplo, Antonio Saco llegó a emplear una frase como “la imprudencia de plumas mercenarias” (125). Para José de la Luz Caballero, “la palabra es más poderosa que el cañón”, mientras que Félix Varela decía “ tener confianza en la fuerza de su pluma” al enfrentar al poder colonial. Por su parte, Domingo Del Monte, recomendaba emplear “toda especie de armas” contra la mala administración de justicia, pues para él “la invectiva, el sarcasmo, el vituperio directo, el ridículo, la ironía, la sátira, todas son útiles si sirven para su exterminio”(125).

Aunque uno de los objetivos explícitos de los “letrados liberales” era promover la cultura y la literatura nacionales, tanto la lucha de opiniones que estos entablaban con los grupos conservadores, como las reformas institucionales que proponían, cuestionaban la centralización del poder en la colonia, expresando sus opiniones sobre el estado socio-político “tras la forma disimilada del debate literario”(Llorens 22). Esta convergencia político-literaria se presenta en la novela cuando el Doctor Hernández le dice a Heredia “tus versos pueden ser tan valiosos como tus brazos para la independencia de Cuba” (127) y también podemos encontrarla en uno de los monólogos de Heredia :

Pero, con la libertad, también llegó a mi vida la política, que suele ser el cáncer de la poesía: y entró en mi existencia de un modo tan armónico como para hacerme sospechar que mi sangre hubiera estado dispuesta, desde siempre a aceptarla como uno de sus componentes vitales. Como pluma al viento, fui arrastrado hacia la política, y gustoso me deje llevar, sin imaginar que había dado el primer paso hacia un destino que me superaría, cubriéndome de pesares y derrotas. (94)

Para seguir ejerciendo el poder en la colonia, la clase dominante tenía que reafirmar constantemente sus principios de dominación y, por ende, tomó medidas extremas para subordinar a los letrados nacionalistas. Entre otras cosas, logró que el Estado colonial declarara una guerra económica a las instituciones literarias independientes fundadas por dichos letrados, y que suprimiera la libertad de expresión y de imprenta en la Isla. La denegación de subsidios gubernamentales para las instituciones alternativas fue en la práctica, otra forma de censura que afectaba la viabilidad de cualquier empresa editorial que no estuviera al servicio del poder. Estar al servicio del poder como escritor representaba una forma de mantenerse económicamente vivo. Heredia sugirió esta condición en su poema titulado *Himno al desterrado* :

La opresión me amenaza con muerte
En los campos do al mundo nací:

Más, ¿qué importa que truene el tirano?
Pobre, sí, pero libre me encuentro:
Sola el alma del alma es el centro:
¿Qué es el oro sin gloria ni paz?

Aunque errante y proscrito me miro,
Y me oprime el destino severo,
Por el cetro del déspota ibero
No quisiera mi suerte trocar.

Padura estilizó estos versos para la construcción narrativa de su novela. Así, en una de las cartas que Heredia como personaje envía a Lola Junco, señala que “algunos de los hombres que se presentan como la conciencia del país no fueron más que traficantes de poder, dispuestos a subastar su alma por los perfumes de la gloria y la riqueza”(331). Más adelante profundiza sobre el tema al referirse a estos hombres, como los que se “habían visto obligados a vender su alma y su inteligencia en el mercado de la vida y también se habían convertido en esclavos”(335).

En el siguiente pasaje de la novela, que se desarrolla durante un encuentro entre Varela y José María Heredia, podemos hallar una interpretación narrativa del poema señalado anteriormente :

Quizás ahora mismo no entienda lo que le estoy diciendo ni por qué. Pero llegará un día en que lo quieran utilizar, querrán comprar sus versos y su inteligencia, porque los déspotas, que siempre desprecian la poesía, saben que vale mas un poeta servil que un poeta muerto y los versos pueden dar lustre a las aristas terribles de las tiranías. Recuerde eso. Lo demás usted lo va a aprender solo, porque le sobra talento y deseos de ser poeta . (51)

La amenaza del poder crítico de la literatura aparece tematizado en la novela de manera recurrente, a través de los diferentes episodios en que se representa el poder colonial en la Isla. Lo mismo aparecen persecuciones como destierros, clausura de imprentas como encarcelamientos, retiros de fondos como censuras. Todos estos actos aparecen en la novela como recursos del poder para imponer la ideología dominante y restringir o suprimir la opinión y el tipo de discursos disponibles para una población que vivía en estado constante de choque con el poder colonial. José Antonio Saco afirmaba con desaprobación que en Cuba no había “leyes ni reglamento de imprenta”; y no los había porque no se podía publicar “ni una sola palabra” sin “la previa censura” la cual consistía en “la voluntad del censor, que a su vez “representaba toda la legislación” (Llorens 137).

José Antonio Saco protestaba por la prohibición en la Habana de los mejores poemas de José María Heredia, así como por la supresión de estrofas en los poemas que sí circulaban en la Isla. Saco fue un incansable defensor de la libertad de imprenta y de expresión en Cuba, al grado tal, de que él mismo en 1828 optó por comprar una imprenta en el extranjero, ya que los cubanos no podían criticar de manera abierta al régimen y la dictadura de Tacón, por medio de las publicaciones de la Isla. Saco también escribió al Ministro de Ultramar, comunicando que su trabajo de escritura no

podía desarrollarse con libertad, debido a que tropezaba continuamente con la ley de imprenta que servía “a V.E. de broquel” (Llorens 142).

Sin embargo, y a pesar de la censura y persecución por parte del general Tacón, en Cuba, no sólo se mantenía viva la polémica sobre la libertad de imprenta sino que se hacía literatura para fundar la patria. A este respecto, Padura implica una fuerte crítica contra el poder, que se encargaba de inventar historias de las que se servía para perpetuar el régimen colonial. Esta forma de legitimación, es lo que Thompson llama narrativización, que consiste en insertar las argumentaciones en historias que recuentan el pasado y que narran el presente como parte de una tradición inmemorial y apreciada. No sólo son argumentos, sino las narraciones mismas de cronistas oficiales e individuos que cuentan historias para justificar el ejercicio del poder (Thompson 92). En *José María Heredia: La patria y la vida*, Padura reflexiona sobre el mito fundacional de las letras cubanas:

Pienso, sin embargo, que muy pocos acontecimientos culturales pueden explicar mejor, hasta que punto el discurso nacional cubano fue una creación programada como necesidad histórica como el tan maravilloso hallazgo del Espejo de Paciencia del escribano Silvestre de Balboa.(51)

Esta reflexión se plasma en la novela en la voz de Heredia, quien dice estar viviendo en un país que va a “nacer sobre el manto de una mentira y una ficción pagada por unos viejos tratantes de esclavos”(295). Más adelante, agrega que resulta triste saber que están “naciendo a algo tan sagrado como la literatura sobre una mentira” (337). Para Padura la aparición de textos que contienen elementos falsos apuntando hacia un origen cultural diferente, mueve “a inquietantes sospechas”(La Patria 51). Es por eso que en la novela ataca fuertemente esta escritura de la historia por parte de “los dueños del poder”, quienes realizan “con omisiones, mentiras, evidencias armadas a posteriori, con protagonismos fabricados y manipulados”(La patria 51). Padura llama a la verdad

histórica “la puta mas complaciente y peor pagada de cuantas existieran”(36), y posteriormente utiliza el mismo calificativo en voz del General Tacón, para quien “la historia es una puta mal agradecida”(315).

Esta lucha por configurar discursivamente la cubanidad a través de la literatura y la historia era parte de las intenciones tanto del poder colonial dominante, como de los anti-colonialistas. Cada bando con intereses opuestos disputaba en el terreno de las ideas el control político de las instituciones. Al final, esta disputa respondía a la lucha por el control económico de la isla, basado en la esclavitud y el control del comercio.

Lo anteriormente expuesto, nos lleva a la necesidad de analizar las ideologías presentes en la isla y cómo aparecen representadas en la novela, para con ello entender la construcción política que ha marcado el destino de la Isla, y que la ha mantenido en una constante lucha interna y externa para crearse una identidad. Este tema será abordado con mayor profundidad en el capítulo tercero

1.3 La formación social de Cuba

La novela de Padura nos lleva por la historia de Cuba, valiéndose de la descripción de la relación existente entre las diversas facciones presentes en la Isla durante el siglo XIX. Dichas facciones buscaban consolidar sus intereses dentro del enrarecido momento por el que pasaba La Corona Española. A este respecto, es importante señalar que la historia de Cuba siempre ha estado relacionada con el tránsito de mercancías entre América y Europa, por el hecho de contar con una posición geográfica privilegiada. Además, Cuba ha sido un país que ha tenido en diversos momentos y en diversas magnitudes, influencias españolas, francesas, inglesas y estadounidenses, que han resultado en un crisol étnico y cultural para su formación que le confieren personalidad.

A este respecto, nos interesa examinar la manera en que Padura refleja las ideologías de las diversas facciones que han participado en la formación social de Cuba. Por ello analizaremos: a) la relación entre colonialistas e independentistas; b) la relación entre los criollos y la esclavitud en la Isla ; y c) el tratamiento que el autor da a la relación entre los revolucionarios y los exiliados que actualmente conforman parte de la identidad del pueblo cubano.

Desde luego, las relaciones entre estos grupos se han dado en condiciones asimétricas de poder. Padura recrea estas condiciones mediante el recurso de mezclar tres épocas de la historia cubana. El motivo que lleva al autor a intercalar estas épocas es mostrar la continuidad entre ellas, al tiempo que aprovecha la oportunidad para ejercer una crítica a la situación de Cuba en la actualidad y a las desviaciones de la revolución, la cual, a pesar de los sacrificios de muchos, no se refleja en las condiciones de vida del pueblo. Pareciera como si el destino de la Isla consistiera en un constante debate de ideologías sobre como es que se debe alcanzar la autodeterminación del país para formar la nación. El debate al que nos referimos ha estado presente en la historia de Cuba en los diversos tipos de enfrentamientos a lo largo de su historia, como lo han sido los enfrentamientos entre: amos y esclavos; anexionistas e independentistas y, militantes y disidentes.

Todas estas relaciones pueden ser vistas como el punto de convergencia en que se producen las relaciones de dominación y resistencia. Para tener una idea clara de esto en la novela nos detendremos en las implicaciones teóricas de esta afirmación. Podríamos definir la dominación como la instrumentación de estrategias para la consolidación del poder, ya sea de una clase social hacia otra o de un grupo étnico hacia otro. Lo esencial para la dominación es preservar un sistema, una formación social, cualquiera que ésta sea, y para ello se suele aprovechar de todo lo que se encuentra al alcance. Esto termina

eventualmente en un sistema de inclusión/exclusión que genera una reacción de igual magnitud, pero de sentido contrario; es decir, lo que conocemos como resistencia. En este sentido, la resistencia puede ser definida como todas aquellas acciones, conductas, creencias, mitos y obras de creación estética que, de manera verbal o no verbal, cumplen la función de contener provisionalmente las consecuencias y residuos ideológicos de la dominación (Parrilla 263). Dominación y resistencia viven juntas y comparten territorios, puesto que son recíprocas, se entrecruzan continuamente creando alternancias en las zonas de intersección, en las que cada facción utiliza sus estrategias ideológicas e intenta ganar terreno con respecto a los espacios de acción del grupo contrario.

Teniendo en cuenta estas distinciones, podemos afirmar que *La novela de mi vida* se haya enclavada en el conflicto que supone las relaciones de dominación y resistencia. Ello nos permite acceder a las ideologías de quienes están en el poder y de quienes luchan por la libertad; al tiempo que nos permite entender parte de la realidad cubana. Así mismo, pone de manifiesto que la unión de Cuba es una unión de intereses, pero que esa amalgama de ideas y costumbres es en realidad una pluralidad de polarizaciones entre blancos y negros, ricos y esclavos, militantes y disidentes, y funcionarios y escritores. Esta polarización está presente en las familias separadas de dentro y fuera de la Isla y en las amistades perdidas en una patria que ha pasado gran parte de su historia luchando por auto-determinarse.

1.3.1 Colonialistas e independentistas.

El marco ideológico de la novela de Padura está circunscrito a la mentalidad independentista de algunos intelectuales del siglo XIX, así como a las relaciones

internas de poder entre los intereses económicos dentro de la Isla (los independentistas criollos) y el imperio español.

Los españoles, quienes habían perdido todas sus posesiones en el nuevo continente, debido a los movimientos independentistas de la primera mitad del siglo XIX, no estaban dispuestos a conceder la independencia a la Isla. Cabe recordar que España pudo conservar a Cuba a cambio de ceder La Florida a los ingleses, y que tanto Cuba como Puerto Rico, fueron las últimas posesiones de España en América. En realidad, preservar sus últimos territorios era una tarea difícil para los españoles, pues como señala Terry Eagleton: “la hegemonía territorial es más difícil de construir en condiciones coloniales, pues en esa condición, cualquier ley será vista como extranjera e impuesta y las leyes visibles, siempre serán objeto de contestación. Los extranjeros siempre serán vistos como otros por su idioma o su color” (*Nationalism* 11).

Esta complejidad adquiere dramatismo en un pasaje de la novela lleno de riqueza ideológica. Padura recrea una entrevista entre José María Heredia y el General Miguel Tacón, representando la figura de éste último como la imagen del poder colonial y su discurso. Gran parte del discurso de Tacón está basado en una serie de estrategias ideológicas (subrayadas en los diálogos). Dichas estrategias ideológicas son variadas. A este efecto, hemos recurrido a la clasificación que lleva a cabo J. Thompson, en *Ideología y cultura moderna* para tipificar los modos de operación de la ideología que se observan en el discurso de Tacón. Para Thompson, los modos de operación de la ideología son: legitimación, simulación, unificación, fragmentación y cosificación (92-100).

En el fragmento que citaremos a continuación, el General Tacón busca la forma de legitimarse, y para ello recurre a uno de los modos típicos de la operación de la

ideología el consiste en universalizar la opinión de los cubanos y escudarse en la verdad de las mayorías .

- ¿Qué piensa usted de mí? Sea sincero, por favor...
- No creo que deba decírselo. Usted es mi anfitrión...
- Por favor, dígame.
- No creo que quiera oír mi verdad. Pienso que prefiere la de esos piquetes que salen a las calles y le dan vivas.
- Esa es la verdad de la mayoría. (312)

De igual forma busca legitimar su postura mediante la racionalización, explicando por qué permite la esclavitud, para lo cual argumenta la existencia de un motivo superior en la política:

- Es lamentable que algunos hombres, después de luchar por la justicia, se conviertan en injustos...Pero lo que ocurre en Cuba no es precisamente para estar alegres. Hay prosperidad, es cierto, pero nada compensa la falta de libertad. O la esclavitud, por ejemplo...
- Sí, es una infamia.
- Que usted alienta.
- Por motivos políticos. Y usted sabe que la política impone sus condiciones
- ¡Y a que precios! .(313)

Cuando Heredia le reclama sobre el régimen de censura y terror, Tacón responde que a veces conviene sacrificar a unos cuantos, independientemente de otras cosas. En su férrea voluntad de preservar el status quo del colonialismo español, la postura ideológica de Tacón recurre a la simulación de un grupo, para poderlos diferenciar y lograr con ello una desunión que justifique su actuación:

- [...] pero ha impuesto el terror, la censura y la delación como forma de vida en este país. Usted odia a los que hemos nacido en esta isla..
- ... ¿Está usted seguro de que censurar a dos o tres inteligentes es peor que permitir la indecencia, la inmoralidad, la constante agresión que imperaba en la prensa?

Cabe inferir, nuevamente, que Tacón se escuda en la posibilidad de un mal mayor, racionalizando su actuación mediante la comparación contra un mal mayor teórico, lo cual le permite continuar sin abrir la Isla a otras opciones de libertad diferentes a las de una colonia protegida por España.

- ¿Con esos señores se puede pensar en la independencia? ¿Esos son los que se oponen a la trata y a la esclavitud? No me haga reír...
- Es demasiado triste para que dé risa. Pero esos señores que quieren asumir el nombre de Cuba, no son Cuba. Que ellos vivan como viven no justifican el terror, ni la falta de libertad, ni la represión de los que piensan de un modo diferente.
- Eso es otra historia. Se me acusa de reprimir la actividad política en la isla, pero créame que lo hago para evitar males mayores. Este país tiene sobre sí los ojos de los Estados Unidos y de Inglaterra... De los males, el menor. Eso es política y es realismo.(314)

De igual forma fragmenta y cosifica al pueblo cubano:

- Nada justifica pasar por encima de la voluntad del pueblo.
- Pero señor Heredia, no sea iluso.¿De qué pueblo me habla usted?
No me dirá que habla por los negros delincuentes del manglar, ¿O por los esclavos que ni siquiera saben pronunciar el castellano? (313)

A pesar de tratarse de un diálogo producto de la ficción, estos ejemplos nos ayudan a entender la carga ideológica de los pensamientos de Miguel Tacón y la ideología y argumentos del discurso colonialista de dominación. Frente a este discurso, está el discurso de los independentistas o discurso de resistencia. Heredia nos describe antes de la entrevista, la imagen del poder colonial que perciben esos “dos o tres inteligentes”:

la insana curiosidad por conocer al hombre terrible que tenía en jaque a los dueños del país mientras llenaba la ciudad de plazas y monumentos donde sus simpatizantes se reunían para dar vivas a su nombre, se mezclaba con la repugnancia que me provocaba encontrarme con un implacable censor de toda idea liberal, al ejecutor del poder que se arrogaba el derecho a regular mi relación con Cuba, el militar despiadado que había expresado su odio contra todo lo americano. (311)

Para los independentistas, lo importante era crearse una unidad. Esta unidad está simbolizada en el diálogo con Tacón cuando Heredia le dice: “usted odia a los que hemos nacido en esta isla”(313). Los independentistas intentaban contrarrestar la dominación del poder colonial primero reagrupándose alrededor del territorio natal y de las costumbres. Muy en especial los “*letrados nacionalistas*”, como los llama Irma Llorens trataban de crear una identidad colectiva que los distinguiera de otros grupos y les permitiera intervenir de una manera más efectiva en los asuntos políticos y

económicos de Cuba, así como adquirir una mayor autoridad y autonomía profesional. La configuración de una identidad colectiva permitió al grupo letrado resistir —al menos discursivamente— la campaña de marginación llevada a cabo por los grupos conservadores del orden establecido (Llorens 202).

Para consolidar su posición anticolonialista, los letrados nacionalistas proyectaron una imagen de sí mismos que destacaba la presunta cohesión ideológica del grupo, así como el carácter colectivo de sus actividades profesionales. Esta cohesión está presente en la novela mediante la narración de las tertulias que se llevan a cabo en casa de Domingo del Monte, así como en el desarrollo de las revistas literarias, ampliamente analizadas con anterioridad.

Así, esta identidad colectiva era, en gran medida, una construcción discursiva que respondía al deseo de los letrados de asegurar de un modo u otro su posición en el campo intelectual cubano. Al mismo tiempo que se creaban una identidad gremial, se dedicaban a diferenciarse de los defensores del sistema establecido ya fuera para preparar el derribo de una autoridad, ya para combatir un gusto, o para propagar una doctrina o abrir la vía a una creencia superior (Llorens 209). Los letrados nacionalistas requerían valorarse como literatos y patriotas proponiendo algunas reformas, y buscaban identificarse como grupo diferenciado capaz de colocar a Cuba al nivel de los pueblos libres, concientes de que, bien manejada, la opinión pública era un arma potencialmente eficaz contra los excesos del colonialismo.

Los actos definitorios de toda colectividad son, según Paul Ricoeur, fundamentalmente políticos (229). Una comunidad histórica se convierte en una realidad política sólo cuando se vuelve capaz de decidir. Para Edward Shils en *Intellectuals in the Political Development of New States*, el carácter político del quehacer letrado es propio de las naciones en formación (387), que aspiran a superar su

situación colonial como en el caso de Cuba. Pero la pregunta importante para Heredia y los letrados era cómo se podía ser patriótico cuando no había patria. Por eso se tenían que construir una.

La determinación de los letrados cubanos de asumir voluntariamente toda una serie de responsabilidades cívicas tenía implicaciones políticas significativas, que reafirmaron la postura anticolonialista fundamental del grupo. De ahí que dentro de la novela aparece representado el discurso de los independentistas, en este caso, el de las logias masónicas, utilizadas éstas, como estrategias de resistencia, ya que mediante sus reuniones secretas los independentistas planeaban su separación de la Corona Española:

...iniciamos en esta logia que hemos bautizado con el nombre de Los Caballeros Racionales a veintiún nuevos miembros [...] y que por sus convicciones y libre albedrío se suman desde este momento a la lucha por la independencia de la isla, una contienda que no terminará hasta la constitución de la república libre y soberana de Cubanacán. (137)

Tal vez sería pertinente señalar el hecho de que Padura haya dedicado la novela a su padre, quien era maestro masón grado 33, “ y con él, a todos los masones cubanos”(9). Lo anterior representa una evidencia más, de que el proyecto ideológico del autor, se identifica con los movimientos históricos de liberación de la Isla.

Por el hecho de ser blancos y descendientes de españoles, los letrados gozaban de ciertas prerrogativas, cuyos límites fijaba y ponía en vigor la Capitanía General. Algunos tenían acceso a la riqueza material (como Domingo del Monte), pero las autoridades los veían con recelo y preferían a los peninsulares o a los criollos conservadores. Lo anterior hacía que la profesión del letrado-escritor fuera inestable y contradictoria. Por su parte, los escritores de la época manifestaban una actitud ambigua respecto de las instituciones oficiales. A veces asumían una actitud liberal-reformista y trataban de integrarse al sistema establecido sin cuestionar abiertamente sus principios y legitimidad; otras veces retaban a dichas instituciones al fundar sus propios centros de

trabajo. De ahí la dificultad para ellos, ya que dependían del mismo sistema institucional que rechazaban.

La movilidad social en la Cuba del siglo XIX se mantenía restringida por la dominación colonial, que dependía de los intereses de la Corona Española para perpetuar su política absolutista. Por ello, el poder colonial buscaba mantenerlos a raya y en ocasiones ejercía prácticas disolutivas, mediante el exilio. Heredia, José A. Saco y Félix Varela son tres personajes importantes de las letras cubanas que aparecen en la novela y que fueron exiliados. Para contrarrestar las prácticas disolutivas, los intelectuales buscaban formas de darle unión a su movimiento, no sólo desde el punto de vista de sus intereses, sino desde el punto de vista de una identidad. Los intelectuales-independentistas llegaron al extremo de crearse una tradición para dar cohesión a su grupo, inventando un evento inaugural que perduró en la memoria colectiva. Este acto fundacional tuvo una doble función. Por un lado, reafirmó al grupo, justificando sus proyecto literario y, por el otro les proporcionó una continuidad histórica.

Una parte importante de *La novela de mi vida* critica fuertemente este evento inaugural de las letras cubanas al poner en duda el hallazgo del poema épico *Espejo de Paciencia*, que contribuyó a la fundación de una patria inventada. Como citamos anteriormente, Heredia, el personaje, dice: "triste, demasiado triste, resultaba saber que estábamos naciendo a algo tan sagrado como la literatura sobre una mentira. Con asco quise desentenderme de todo aquello..." (337). Padura duda de la forma en que dicho poema épico apareció y cuestiona la existencia del mismo, al tiempo que critica la figura de Del Monte, señalándolo como el autor de esta "superchería".

La construcción ideológica de Cuba en el siglo XIX fue muy accidentada, tal y como lo hemos analizado. Por ello, debemos estudiar de manera complementaria el

entorno económico en el que esta formación social se configuró, así como las bases de dicho desarrollo, que contribuyó a que la dominación de la Corona Española se extendiera hasta finales del siglo.

1.3.2 Criollos y esclavos

En este punto es oportuno preguntarnos por qué tardó tanto Cuba en independizarse. Una posible respuesta es que el poder económico de la Isla no desarrolló las instituciones democráticas. Dicho poder, como en toda colonia española, radicaba en los criollos, es decir, en los hijos de españoles, nacidos en territorio cubano. Los criollos lograron explotar a la perfección las ventajas geográficas de la Isla y el momento de debilidad de la Corona Española. Lo mismo jugaban con la Corte Española, que con la sociedad cubana. El libre comercio, que se hizo posible por el cambio de leyes por parte de La Corona, fue lo que fortaleció los intereses económicos de la aristocracia criolla. Heredia lo explica claramente en la novela:

En aquel sitio amado de la naturaleza, a la vera del río San Juan, pero viendo cada mañana la triste salida de las dotaciones de esclavos hacia los campos de caña, viví a la sombra magnífica de una de las grandes fortunas cubanas, y comprendí definitivamente la imposibilidad de contar con los hacendados para iniciar una revolución: demasiado lujo, demasiado poder y dinero ponían en juego por un cambio político que, al fin y al cabo, no les reportaría mayores beneficios, y menos que ahora que volvían a tener en el trono a un rey títere, atado a los dineros cubanos para comer y vestir.(160)

Para los criollos, la esclavitud era una práctica social aceptada. La mano de obra esclava y el control laboral eran necesarios para exportar el azúcar, el tabaco y facilitar el tráfico de mercancías en una zona de excepcional valor geográfico en esa época. La misma institución de la esclavitud era una fuente de riqueza importante.

El grado de esclavitud y trato inhumano que se daba a los negros era extremo en la Cuba del siglo XIX. Heredia lo señala cuando dice: “Para la marquesa, como para todos los de su clase, un negro era menos que un perro, y por tanto inconcebible que pudiera

leer o escribir” (160) . La esclavitud marcó en gran medida la figura de Heredia; si la vida se lo permitiera, nos dice en la novela, dedicaría todas sus fuerzas físicas y mentales “a luchar contra lo peor que el hombre ha creado para satisfacer su mas despreciable voluntad de poder: la esclavitud y la tiranía”(75) . A este respecto, vale la pena leer *En el Teocalli de Cholula*, una de sus obras más importantes en su lucha contra las tiranías.

El imaginario social respecto a la esclavitud en la Cuba del XIX se encuentra muy claramente tipificado en la descripción que hace Heredia de una celebración por parte de los esclavos negros, la cual sirve al poder como estrategia de simulación para desviar la inconformidad de la población:

...serían alrededor de las cuatro de la tarde cuando enrumbamos hacia la vieja plaza de Armas donde, como cada 6 de enero, día de Reyes, se producía uno de los espectáculos más característicos y, para mí, deprimentes de La Habana: el baile de los cabildos de negros ante el palacio de los Capitanes Generales de la Isla [...] allí el capitán general recibía el saludo de los negros, mientras lanzaba hacia ellos unas simbólicas monedas como regalos de Reyes. (27)

Así, los esclavos negros representaban la imposibilidad de crear una nación independiente de España, tema recurrente en la novela. “¿y si los negros se sublevan, como en Haití?” (73), ¿y los negros, poeta? ¿Qué va a pasar cuando se subleven?”(156). Para Heredia, los negros eran la trampa de Cuba, pues consideraba que la esclavitud era un obstáculo para la independencia de la Isla. "No hay solución mientras haya esclavos. Nadie nos quiere apoyar... Es la trampa de Cuba"(158). Esto mismo es lo que lo lleva a expresar lo siguiente:

...ninguno de los cubanos que gozaban de influencia y poder se habían sumado a la sedición, aduciendo excusas como las de mis amigos para no enrolarse en una aventura en cuyo derrotero siempre aparecía una misma interrogante sin respuesta: ¿y los negros? (154)

Este mismo tema aparece en una conversación que el personaje Heredia sostiene con el Capitán General de la Isla, Miguel Tacón:

No piensa usted, señor Heredia, que impedir el caos en que puede derivar esta isla con una revolución en la que los primeros alzados serían los negros, que acabarían con nuestras instituciones y nuestra religión, es preferible a aceptar la sedición que usted mismo promovió hace unos años.(313)

Aún cuando describe la situación reinante de la relación entre los criollos y los esclavos, la novela no aborda el tema de la resistencia por parte de los esclavos. Sin embargo, Padura se ocupa del tema de la discriminación racial en la Cuba moderna, por medio de Miguel Ángel, personaje que representa a uno de los compañeros estudiantes de la facultad de letras, quien escribe un texto “amargo y esperanzador”, donde se revelaba el trauma histórico de las diversas etnias africanas que fueron sometidas a la esclavitud (41).

Todo esto apunta al hecho de que la relación de antagonismo entre la ideología colonialista y la independentista no llevó a Cuba a un cambio de estatus, debido a la relación tan fuerte del poder económico de los criollos y su explotación de la esclavitud. Tuvieron que pasar varios años para que Cuba forjara su independencia, la cual finalmente logró a fines del siglo XIX, catalizada por la intervención norteamericana, dando por terminada la lucha entre colonialistas e independentistas.

1.3.3 Revolucionarios y exiliados

La identidad social de Cuba esta conformada, no sólo por lo que está dentro de la revolución, sino también lo que está fuera de ella; está conformada, no sólo por sus habitantes, sino también por los exiliados que radican fuera .Esta extensión de la cubanía, que la desterritorializa, es la consecuencia de la forma en que las distintas clases y grupos sociales de la Isla han venido resolviendo sus diferencias, mediante la expurgación de los otros, que lo mismo son imperialistas, que contra-revolucionarios o “marielitos”. La condición insular de Cuba hace posible para unos salir de la cárcel de

agua, como la ha llamado Jesús Díaz, o, para otros, ser desterrados, como sucedió con José Ma Heredia. En cualquier caso, los exiliados, siguen siendo cubanos. Vale la pena preguntarse si es posible definir la Cubanidad sin Miami y sin radio Martí.

La frase de Fidel Castro “dentro de la Revolución, todo; fuera de la Revolución, nada”, pronunciada en un discurso oficial a los intelectuales en 1961, nos muestra lo difícil de la convivencia dentro del sistema socialista de la Cuba moderna. La ideología revolucionaria, no solo genera discursos como los de Fidel, cuya finalidad es perpetuar su permanencia en el poder, sino que también produce instituciones y mecanismos reales, como son los servicios de inteligencia, la policía y los delatores. Todo ello, por supuesto, genera contra-revolucionarios. Definidos éstos últimos como todos aquellos que se oponen a la revolución y cuya expresión última es su carácter de exiliados políticos.

Padura no trata el tema de la revolución directamente en la novela. Para transitar por la etapa moderna de Cuba, se vale de la ficción y al abordar el siglo XIX emplea la historiografía. Sin embargo, no desaprovecha este abordaje de las dos épocas para realizar una crítica a las condiciones sociales de la Isla. Algunas de ellas, resultado del modelo de la revolución y otras simplemente propias de la época.

Los personajes de Padura que no representan a figuras históricas reflejan la problemática social actual de Cuba. Así, cada uno de los amigos de Fernando Terry se presenta como uno de los problemas que acosan a la Isla: Miguel Ángel, a quien apodan *el negro*, es víctima de la discriminación; Álvaro, escritor que va apagando su vida a fuerza alcohol, asegura estar muerto desde hace mucho tiempo y que la bebida es lo único que lo regresa a la vida; Tomás, escritor frustrado, está marcado por la constante rutina; Enrique, de preferencias homosexuales, muere en el transcurso de la novela y nunca queda aclarado si su muerte fue accidental o un suicidio.

Miguel Ángel por ejemplo, es expulsado del partido por haber publicado fuera del país:

- De lo que me ha pasado ahora no hay mucho que decir—soltó Miguel Ángel— Me cambié la casaca, como dice el Varo.
- Más bien te cambiaste hasta los calzoncillos, Negro.
- Es que de pronto todo me pareció absurdo y me desencanté... Después me botaron del Partido, del trabajo y me volví hipertenso. Hace dos años me dio una sirimba y por poco me muero. (177)

Por su parte, a Fernando Terry, escritor “*con una tonelada de mierda en el expediente*” (129), lo asignan a una revista menor llamada *Tabacuba*. Este hecho de la novela resulta interesante, ya que refleja la experiencia propia de Leonardo Padura, que fue castigado y expulsado de *El Caimán Barbudo* en 1983 por problemas ideológicos y fue enviado a *Juventud Rebelde*, publicación en la cual debía cubrir lo que nadie quería: textos de aficionados y movimiento juvenil (Reyes entrevista). Estos dos ejemplos nos llevan a comprender el significado de la frase “*dentro de la Revolución, todo; fuera de la Revolución, nada*”.

La revolución construyó diversos sistemas de control de comportamiento, clasificando las actitudes como socialmente deseables y no deseables. Con ello nace la figura del delator, que en términos de los contra-revolucionarios es *el colaboracionista*. En *El arte de la novela*, Milan Kundera señala que dicho término nació durante el proceso de oposición al nazismo y significa “estar voluntariamente al servicio de un poder inmundo”(139). Las prácticas de control de los partidos marxistas tenían una fuerte tendencia a fiscalizar la vida de sus militantes para que no se desviaran de su pensamiento revolucionario. En la novela, un policía cubano intenta reclutar como delator a Fernando Terry, para lo cual le señala su responsabilidades:

Como usted se imagina —continuó el policía—se trata de una acusación de suma gravedad, teniendo en cuenta la responsabilidad laboral y moral de alguien que trabaja directamente en la formación de las nuevas generaciones en una facultad donde la ideología tiene un peso tan importante... (25)

El tema de la delación está presente en las tres épocas de la novela. La delación de Heredia por parte de Domingo, la delación de los personajes de la logia masónica en 1930 y, por último, la delación de Enrique y de Fernando Terry en 1979. Debido a lo que él considera que fue una delación, que propició su expulsión de la universidad, Fernando Terry sale del puerto de *Mariel*, y se embarca hacia un exilio sin retorno. Con ello, pasa a formar parte de *los marielitos*, diminutivo, que junto con el de *escoria*, los cubanos han intentado estigmatizar a los más de cien mil cubanos que salieron de la Isla por voluntad propia en 1980. Este sobrenombre tiene una fuerte carga ideológica, pues trata de fragmentar aún más la identidad de los exiliados cubanos opositores al régimen.

La contemporaneidad de la delación y del exilio de Heredia crean en Padura la idea de que las cosas se repiten y que el exilio es un mal endémico de Cuba. Padura señala en una entrevista que en todo el mundo el exilio es desgarrador; sin embargo, duda que exista otro lugar donde se sufra “de manera tan raigal lo que sufren los cubanos”(Reyes entrevista). Este tema resulta de gran importancia para la comprensión de los recursos discursivos que Padura emplea en la novela; por ello lo estudiaremos más a fondo en el tercer capítulo de esta tesis.

Como hemos anotado antes, revisar el presente desde el pasado ha sido la forma de la que Padura se vale para escribir su novela “dentro de la revolución” y, aún así, poder denunciar la dominación del régimen socialista. Manejándose en el límite de lo que puede escribir para ser publicado en Cuba y lo que no, el autor aprovecha los paralelismos, semejanzas, simbolismos, para transmitir la compleja situación política en la que ha vivido Cuba y sus intentos de alcanzar una estabilidad política. Es por ello que el pasaje de la entrevista posee una importancia clave para entender las alusiones

que el autor hace respecto de la situación actual de Cuba y que aparecen en toda la novela.

Padura inicia el pasaje de la entrevista con el General Tacón en el siglo XIX con la fecha clave del triunfo de la revolución del siglo XX y termina con las siguientes palabras: "...desde su altura, con su uniforme brillante y cargado de grados, con todos sus honores y títulos a cuestas me miraba aquel hombre para el que yo lo sabía, la Historia no tendría perdón"(316). Esta es una inversión paródica de las palabras, que en el juicio por el fallido atentado en el cuartel Moncada, Fidel Castro empleó para terminar su discurso de defensa: "*condenadme, no importa, la historia me absolverá*".

Esta forma de escribir se debe en gran medida a la censura, que ha marcado a la literatura cubana al impedirle hacer una crítica directa a la política o a la sociedad. Sin embargo, lejos de convertirse en un obstáculo para algunos de los escritores, esta situación los ha empujado a buscar otras formas de expresarse, dando como resultado obras de gran talento que emplean un lenguaje oblicuo, que es el tema central de este trabajo. Investigar sobre como se escribe dentro de la revolución, pero en una condición de dominación, habrá de brindarnos la oportunidad de entender las estrategias de creación literaria desarrolladas por Leonardo Padura para criticar los incipientes logros de la revolución en materia de libertades, y criticar algunas de sus contradicciones, como lo son el contar con una población letrada y técnicamente preparada, pero carente de los mecanismos materiales de intercambio y difusión de las ideas, y que construye su discurso en base a abstracciones ideológicas como las que aparecen en el artículo 53 de la constitución de Cuba y que habremos de analizar en el siguiente capítulo.

Capítulo 2

Escribir dentro de Cuba

2.1 La escritura desde dentro

En *La novela de mi vida*, Padura nos narra la situación opresiva en que viven en Cuba quienes han tenido la intención de dedicarse a la literatura después de la revolución. Todos los personajes de la novela experimentan situaciones trágicas y poseen vidas sombrías o complicadas. El servilismo al Estado o a la revolución, el racismo, la homosexualidad y el alcohol, representan algunos de los problemas de la Cuba contemporánea en la que viven los personajes, todos ellos antiguos estudiantes de la facultad de Letras de La Habana. Cabe, por ello, inferir que este grupo de personajes representa simbólicamente las condiciones que viven los escritores “dentro de la revolución”.

Así, en el tratamiento que Padura da al tema de la censura dentro de un pasaje importante de la novela, en el que se lleva a cabo una tertulia literaria de las que acostumbraban realizar los estudiantes de la facultad de Letras, encontramos los diferentes hechos y circunstancias que afectan al escritor en el desarrollo de su proceso creativo y literario. Los estudiantes, conocidos en la novela como *Los Socarrones*, representan a un “grupo de empecinados [...] convencidos de poder cambiar el destino literario del país” (40), cuya fraternidad está “construida sobre la amistad y la inocente fe juvenil en la literatura y la vida” (41).

Los personajes alternan sus voces en la novela a través de diálogos con Fernando, o bien en conversaciones de grupo; como las que ocurren en sus tertulias. El personaje principal es Fernando Terry, profesor de la Escuela de Letras de la Universidad de la Habana, expulsado de la universidad por haber ayudado a Enrique a intentar salir de la Isla. Por esta circunstancia, es asignado a una revista menor llamada *Tabacuba*, de la

cual es expulsado. Debido a lo anterior, Terry en mayo de 1980 sale del puerto de *Mariel*.

Otro personaje es Tomás, novelista y profesor de la Universidad, que decide replegarse, para sumergirse en la rutina de la lucha diaria y encontrar la tranquilidad. Es considerado el cínico del grupo, y en determinado momento, renuncia a escribir. Delfina, por su parte, quien es estudiante de la facultad de Letras y especialista en artes plásticas, escribe sobre los pintores cubanos de la década de los ochenta. Víctor, otro de los estudiantes, es un personaje dedicado al cine; inicia su carrera como asistente del Instituto de Cine y posteriormente se convierte en director de cortometrajes. Víctor se casa con Delfina y más adelante lo envían a cubrir la guerra en Angola, donde muere víctima de una mina antitanque.

El personaje de Enrique, por su parte, es un escritor de teatro, homosexual. Autor de su *Tragicomedia*, es condenado por tratar de salir del país de forma ilegal. Una tarde es arrollado por un camión, dejando la duda de si fue un accidente o se lanzó al suicidio. Antes de morir le deja a Fernando la copia definitiva de su *Tragicomedia* (novela teatral), que trata sobre una Isla Perdida, “donde por todas partes se leen carteles en los que aparece la palabra PROHIBIDO” (264).

Conrado es un personaje que, con base en su esfuerzo y confiabilidad, ha subido en la burocracia y los asuntos del Estado. Por su parte, Arcadio, es un poeta proclive a los homenajes, premios y viajes. Cuando tiene un evento, sus compañeros no desean acompañarlo, pues trabaja en los órganos oficiales del Estado. Álvaro es un poeta que solo publicó dos libros y físicamente se ha ido consumiendo por problemas de alcoholismo. Miguel Ángel, *El Negro*, es militante por tradición familiar. Ha sido expulsado de una revista por *perestroika* y revisionista; también es expulsado del

Partido, por publicar fuera de Cuba, y en el transcurso de la narración escribe una novela sobre la Cuba del siglo XIX.

Todos estos personajes estudiantes llevan sus discursos al interior de las tertulias de *Los Socarrones* las cuales representan el espacio en el que se pueden tratar los temas que, debido a la censura, no pueden ser tratados abiertamente en público. Así, en el fondo de la novela subyacen el malestar y el desencanto producidos por los resultados de la revolución y sus contradicciones, las cuales, a consecuencia del marxismo dogmático han mantenido las libertades de los ciudadanos subordinadas a su interés, al tiempo que les inhiben aprovechar las oportunidades para insertar a la sociedad cubana de una manera más libre y natural a la sociedad mundial. Por medio de su escritura, Padura realiza una crítica al régimen castrista y a las instituciones de poder en una sociedad históricamente polarizada, como ha sido la sociedad cubana. Al simbolizar las prácticas ideológicas de la cultura revolucionaria, como lo son la militancia, la denuncia, las purgas y la censura, así como el exilio, secuela inevitable de esas prácticas, Padura no sólo cuenta la historia de Heredia y de Fernando Terry, sino que a través del diálogo que intercomunica a estas dos historias, deja traslucir las constantes históricas en el devenir cubano.

Por otro lado, el relato de Padura organiza la trama entre lo que es escribir dentro de Cuba y lo que es escribir fuera de la Isla, abordando el tema del exilio. La novela registra los mundos paralelos en los que los exiliados y los que permanecieron parecen vivir. Se trata de la excesiva politización de las manifestaciones artísticas desde dentro y desde fuera, tal vez haciendo referencia entre otras a aquel discurso de Fidel Castro de 1961 que terminaba con aquellas famosas palabras: «dentro de la Revolución todo, fuera de la Revolución, nada».

El problema fundamental para todo cubano consiste en saber dónde están los límites entre lo que está dentro y fuera de la revolución. “Habitualmente se ha entendido durante mucho tiempo que en Cuba uno tiene que estar «a favor de» o «en contra de» y eso ha sido un estigma” señala el propio Padura en una entrevista. Para él, quienes escriben dentro de Cuba, tienen que hacerlo “desde la inteligencia y desde una búsqueda de lo que es posible decir mediante recursos literarios. En Cambio, muchos escritores que salen del país decididamente hacen una denuncia abierta y muchas veces la literatura baja de tono y pierde nivel” (Rubio).

Como señalamos anteriormente, Padura aprovecha la escritura de su novela para hacer una crítica al sistema y a lo que significa escribir dentro de Cuba. Así, en voz de Enrique, uno de los personajes, nos dice: “Estoy preso en las cuatro paredes de esta isla. Y creo que después de todo me lo merezco: mi *Tragicomedia* tiene que ver con una isla perdida de la que nadie puede salir”(135). Más adelante enfatiza Enrique sus sentimientos: “es casi simpático, no? Tanto joder con la literatura, y la literatura termina vengándose de uno”(134).

La relación existente entre una literatura de dentro y una literatura de fuera ha sido siempre una relación de desacreditación mutua, como lo señala el historiador y crítico cubano Rafael Rojas en su artículo titulado *¿Qué es la literatura cubana?* :

Lamentablemente la dispersión de este campo intelectual no solo es geográfica: también es moral y política. El injusto aislamiento de Cuba impide la comunicación diáfana entre esos pequeños lugares que conforman el vasto territorio de la literatura cubana. La rica producción intelectual de la isla es muy poco conocida en la diáspora y la no menos rica producción intelectual de la diáspora tampoco es reconocida en la isla. Este desconocimiento mutuo genera incomunicación y recelo.

Esta distinción entre el adentro y al afuera de la Isla es importante para nuestro análisis. Por ello, consideramos necesario tipificar la escritura producida dentro de un espacio sujeto a restricciones de libre expresión, en relación a una *escritura libre*

realizada dentro de espacios sin restricción, libre de regulaciones por parte del Estado. Así mismo buscaremos analizar las diferencias con la escritura del exilio, realizada desde afuera de esos espacios restringidos. Para nuestro propósito de estudio, consideraremos un espacio de escritura sujeto a restricciones, es decir, aquellos lugares donde se da de distintas maneras la censura (formal o informal) o la persecución. Este tipo de espacios se caracteriza por sus limitaciones a la libertad de expresión, muy común en las dictaduras o regímenes totalitarios. En el caso de los países de habla hispana, las condiciones políticas de América Latina y de España de las épocas recientes nos dan la oportunidad de analizar este tipo de escritura bajo censura. Lo mismo en la España franquista, que en el Cono Sur, las dictaduras de los años setenta, nos proporcionan material suficiente para establecer los rasgos distintivos de estas atmósferas o espacios restrictivos y sus implicaciones en la escritura. En el caso de Cuba, encontramos en la propia constitución la imposibilidad de expresarse en cualquier contexto que no represente los ideales socialistas.

La primera característica que distingue a estos espacios es que están cerrados a la reflexión, es decir, los temas que normalmente vienen tratándose sufren de pronto una ruptura, provocando una discontinuidad en su desarrollo cultural. En su libro *Escrituras de sobrevivencia*, Sandra Lorenzano nos refiere al respecto la situación en la Argentina de 1976: "...el campo cultural fue brutalmente fracturado bajo la dictadura" (64). Esta ruptura, vulnera el principio de la libertad de creación "fracturando su continuidad cultural y generacional" (Roffe 910).

Las consecuencias de ésta ruptura están presentes en los temas de la narrativa de Ricardo Piglia. Al referirse al período de la dictadura argentina, este autor afirma:

En lo que se llama "los sesenta" había un espacio de reflexión diferente que, por no estar conectado a la política inmediata, permitía poner en el centro del debate temas que hoy han sido clausurados, como el de las transformaciones y la revolución. (*Crítica y ficción* 105)

A esta misma ruptura se refiere Mario Benedetti en *Letras de osadía*, al abordar la situación de las dictaduras militares que imperaban en los años setenta:

En los castigados países del Cono Sur se está gestando actualmente una situación que, en medio de las explicables urgencias, carencias y zozobras, aún no ha despertado la atención que merece. Me refiero a la ruptura provocada por los respectivos gobiernos de fuerza en el campo estrictamente cultural . (160)

Una segunda característica que se da en estos espacios está representada por las acciones de quienes están en el poder, las cuales, lo mismo se manifiestan a través de sus leyes, de sus persecuciones. Sobre este tema podemos citar a Manuel Andújar, quien al hablar de la situación de España bajo el general Franco, nos dice : "...contra estos selectos componentes de la población —los más lúcidos, sensibles y comunicativos— desencadenó el franquismo una interminable e implacable cacería. A su maraña de disposiciones prohibitivas añadió, así mismo de manera despiadada, las coacciones y la corrupción, funcionalmente sinuosa o cínica"(44).

Lo que de estas condiciones nos importa es establecer de qué manera la producción literaria toma en cuenta a ese poder, pues "el poder y sus funcionarios culturales son condición de la escritura y de la reproducción y circulación de esa escritura" (Guillman 357) . Tomando en cuenta lo anterior, podemos afirmar que la producción artística no puede ser estudiada sin tomar en cuenta el momento sociocultural en el que se desarrolla, ya que está íntimamente ligada a la realidad que la circunda.

La realidad cubana ha estado marcada por el control y el aislamiento cultural, así como por la constante supervisión de las actividades culturales que buscan mantener los ideales de la dictadura del proletariado. Es en este contexto donde Padura lleva a cabo la creación de su novela. A Padura le interesa escribir una novela contemporánea y para ella toma y modela los elementos que hacen de Heredia una figura contemporánea.

Su objetivo es explicar el presente cubano y verlo como una constante histórica que llega hasta hoy, a pesar de que hayan cambiado las formas externas. Esto compete sobre todo a los escritores, porque muchos de ellos han vivido la experiencia la censura y el exilio. Tal han sido los casos de Martí, Padilla, Cabrera Infante y Reinaldo Arenas, entre otros. A este respecto, Padura nos explica en una entrevista que, parte de sus motivos para inspirarse en la vida de Heredia, es representar lo que es escribir en Cuba:

cuando novelo la vida de José María Heredia voy buscando esencias de la vida cubana que puedo encontrar en su poesía y en su vida o cuando tomo a Virgilio Piñera como fuente de inspiración para el personaje del Marqués en Máscaras, es porque su literatura y su destino explican lo que puede significar de glorioso y terrible el oficio de escribir en Cuba. (Sierra 2005)

Así, *La novela de mi vida* nos ayuda a entender cómo funciona la represión sobre el cuerpo social, es decir, cómo deja huellas en la memoria. En relación a esto, y a través del discurso del personaje que representa a Heredia, Padura nos describe lo siguiente:

Recuerdo que en cada ocasión que entregaba uno de mis artículos, regresaba a casa sintiendo mi eterno temblor en las piernas, pues cada escrito podía significar mi encarcelamiento o muerte a manos de cualquier bando de forajidos uniformados. (24)

La manifestación más propia del orden represivo respecto a los escritores, se da por medio de la censura institucionalizada. Esta censura pone al escritor en situaciones límite, como las que Reina Roffe nos describe en su artículo, titulado *Omnipresencia de la censura en la escritora argentina*: 1) lo silencia, irrumpe en sus itinerarios creativos, frustra su vocación de escribir y de expresarse; 2) corrompe su lenguaje, lo fuerza a inventar eufemismos o a negar la realidad; 3) lo obliga a emigrar de su país, a vivir y crear un mundo ajeno(91).

En la novela de Padura estas situaciones límite están representadas en diferente manera o grado en la vida de sus personajes. Por ejemplo, no todos pueden emigrar o no todos lo desean. Hay quienes se quedan dentro y son blanco de la persecución.

Estos casos siempre han estado presentes en todos los países que han tenido dictaduras. Los escritores emigrados adquieren su notoriedad por haber salido y por usar un estilo contestatario y en ocasiones acusan a los que se quedan de ser cómplices del régimen que prevalece. Por su parte, estos últimos son quienes deciden permanecer “*en la casa paterna*”, como lo dice el poeta León Felipe, quien los distingue de “*los españoles de éxodo y del viento*”, al referirse a la época de la dictadura franquista de España. Son los que se quedaron con el salmo y la canción. En un poema que dedica a Ángela Figuera Ameyrich en el prólogo a *Belleza cruel*, el mismo León Felipe lo explica:

...de este lado nadie dijo la palabra justa y vibrante. Hay que confesarlo: de tanta sangre a costas, de tanto caminar, de tanto llanto y tanta injusticia[...]no brotó el poeta.

Y ahora estamos aquí, del otro lado del mar, nosotros, los españoles del éxodo y del viento, asombrados y atónitos oyéndoos a vosotros cantar: con esperanza, con ira, sin miedos.

Esa voz... esas voces... Ángela Figuera Aymerich... los que os quedásteis en la casa paterna, en la vieja heredad acorralada... Vuestros son el salmo y la canción. (5)

Así siempre se dará un diálogo crítico entre los escritores que se marchan y los que se quedan, entre los que resisten y los que se van, o entre los que deciden protestar y los que se callan. En la novela de Padura encontramos este contraste, entre los sentimientos personales de quienes se quedan o se tienen que ir, representado en un diálogo entre Fernando y Miguel Ángel:

—¿Y por qué escribiste los artículos que salieron en España?

—Porque creí que debía hacerlo... Ojalá yo hubiera podido hacer como tú. Sí me hubiera ido, creo que me hubiera evitado mil líos. Pero acuérdate que yo soy negro y donde quiera que llegue voy a ser un negro. Aquí estoy jodido, pero cuando camino por la calle sigo siendo persona. Además, yo creo que no hay que irse a ningún lado...

—Yo me fui porque no me quedaba mas remedio. No podía más. (177)

A este respecto la justificación de los que se marchan aparece representada de manera más amplia en otro personaje, Víctor, cuando Delfina, la novia de éste, le platica a Fernando lo siguiente: “Lo más duro que me confesaba era que muchas veces

había tenido miedo de hacer o decir cosas acá en Cuba. Y que en Angola, donde tenía que jugarse la vida todos los días, había descubierto que lo hacía sin miedo” (197).

Desde el punto de vista de la vida del escritor, Padura nos da su visión de lo que para él significan estas dos opciones en el caso de los escritores cubanos. Respecto a quienes se quedan adentro nos dice que:

...(adentro) tienes la ventaja de vivir directamente la experiencia de la vida cotidiana, de la comunicación con el lector si te publican tus libros y de acceder al mercado internacional si lo consigues; y tienes las desventajas, por ejemplo, de no poder comprarte una computadora si la tuya se rompe, de que tus libros rara vez se reediten, y de que algunos extremistas te consideren un oficialista por vivir en la isla... entre otras ventajas y desventajas.

En cuanto a las ventajas y desventajas de quienes deciden salir, Padura comenta que:

... (afuera) tienes las ventajas de que estás más cerca de los mercados editoriales, de que la distancia muchas veces te da una perspectiva, de que puedes tener una visión más cosmopolita de la vida, de que puedes tener acceso a muchos libros; y tienes la desventaja de que estás lejos, que difícilmente se te publique en Cuba y de que para volver a la isla, aunque sea de visita, necesitas pedir un permiso de entrada al país. (Literatura cubana, Boletín 9)

La distinción entre adentro y afuera no es aquí una mera categoría de análisis, sino que se trata de dos espacios que influyen y configuran el ambiente creativo de los artistas. Aun cuando estos dos espacios tienen sus propias reglas, se complementan recíprocamente y generan un espacio de intersección. Curiosamente, en el caso cubano, es en este último espacio donde se lleva a cabo la discusión de las ideas, motivo por el cual habremos de estudiarlo más adelante. Considerando que estos espacios se configuran también de manera oficial por las diferentes disposiciones legales de cada país, es importante revisar la constitución de los mismos, a fin de analizar si dichas disposiciones favorecen o no el libre intercambio de ideas, en relación con el carácter universal del derecho de libre expresión.

2.2 La censura: su definición

En esta sección analizaremos el concepto de censura, a través de su definición dentro del marco jurídico de los derechos y libertades universales del hombre. Posteriormente, revisaremos las diferentes formas en que se manifiesta la censura en Cuba como forma de dominación, así como la definición jurídica de su concepción de libre expresión.

Como fenómeno, la censura pertenece al ámbito de la vida pública y su estudio se extiende por varias disciplinas, incluyendo las leyes, la filosofía moral, la estética, la psicología humana y la política en su sentido más pragmático, entre otras. Para conocer mejor y combatir la censura, fenómeno universal que, al igual que el delito, está presente en todas las sociedades, hay que interpretar las causas y los orígenes y explicar los efectos de su acción. Para propósitos de esta investigación, nos interesa en especial estudiar los efectos que, como experiencia cultural de limitaciones y amenazas, tiene la censura sobre el escritor y su producción, así como las formas en que los autores han respondido a tales limitaciones. Aceptando que existen diferentes formas y ámbitos de censura, nos ocuparemos de aquella que es producida por el Estado, en su afán de regular la libre circulación de las ideas que considera contrarias a su ideología.

La censura es el término con el que se designa toda forma de restricción, negación, prohibición y sanción relacionadas con las formas de pensamiento y su difusión. *El diccionario UNESCO de ciencias sociales* nos ofrece, a este respecto, una definición más precisa de censura, la cual ha alcanzado cierta notoriedad. Se trata de la definición de Harold Lasswell:

... política de restringir la expresión pública de las ideas, opiniones, concepciones e impulsos que tienen o se creen que tienen la capacidad de socavar la autoridad gobernante o el orden social y moral que tal autoridad se considera obligada a proteger". (361)

En la política, la censura está en todas partes, pero en los regímenes totalitarios se hace más sistemática y evidente, para evitar que la sociedad civil conozca otras tendencias del pensamiento político o sea objeto de incitaciones a la rebelión. Para el sociólogo Pierre Bourdieu:

... cualquier expresión es un ajuste entre un *interés expresivo* y una *censura* constituida por la estructura del campo en el cual se presenta esta expresión, y este ajuste es producto de una eufemización que puede llegar al silencio, como caso extremo del discurso censurado. (15)

Por su parte, en un libro titulado *Persecution and the art of writing*, Leo Strauss señala que:

What is called freedom of thought in a large number of cases amounts to—and even for all practical purposes consists of—the ability to choose between two or more different views presented by the small minority of people who are public speakers or writers...if this choice is prevented, the only kind of intellectual independence of which many people are capable is destroyed, and that is the only freedom of thought which is of political importance. (23)

Podríamos decir entonces que a la luz de esto la censura es una práctica institucionalizada que condiciona y regula la emisión y difusión del pensamiento, restringiendo la que es, de hecho, la principal libertad política, es decir la libertad de libre expresión. Aquí debemos recurrir sin duda a uno de los escritos más importantes que en defensa de la libre expresión se haya realizado. Me refiero a la *Areopagítica* de John Milton, escrito publicado en 1644, cuyos planteamientos resultan muy vigentes y actuales en el mundo moderno. Para Milton, "al darle Dios la razón (a Adán), para escoger lo dejó libre, pues no hace la razón sino escoger (for reason is but choosing); de otra suerte hubiera sido mero Adán artificial, un Adán como el que aparece hoy en las titererías"(47).

En base a lo anterior, Milton aconseja al lector lo siguiente: "Lee cuantos libros vinieren a tus manos, pues te bastas para juzgar derechamente y examinar cualquier materia" (30). Así mismo, este autor duda de la utilidad real de la censura y de la

licencia previa para publicar, al señalar que: "no consideran sagazmente el negocio del hombre quienes imaginan que removerán el pecado al remover su materia"(48), criticando fuertemente el intento de regular las prensas, "para con ello enderezar los modales", pues en dado caso, debemos "regular toda casta de solaces y pasatiempo, todo aquello en que los hombres hallen su deleite "(44).

Es sabido que existen diversas formas y manifestaciones de censura que operan de manera abierta o velada, por medio de diferentes instituciones privadas, como las editoriales o los estudios de cine. Pero, en esos casos, el artista tiene caminos alternos para difundir su trabajo. La diferencia con este tipo de censura radica en que, en la censura que nos atañe, el poder público, quien debería ser el guardián de los derechos, se convierte en el perseguidor y violador de los mismos. El hecho de que existan otras formas de censura como las mencionadas no disminuye o diluye la importancia de la "censura de estado". Es por ello que consideramos oportuno evitar la generalización que nos lleva a señalar su presencia en todos los ámbitos, considerándola una práctica común, pues con ello sólo lograríamos vaciar de significado el término.

A quienes censuran, les gusta censurarse a sí mismos respecto del discurso público, con tal de controlar cualquier diseminación de signos. A este respecto, encontramos que a ellos les gusta definir la censura con eufemismos. Estos incluyen, por ejemplo, "la consulta voluntaria" de la dictadura española, el "control de publicaciones" en la URSS, las "directrices de publicación" argentinas, sin olvidar el eufemismo que nos interesa en especial: "la selección de lo que publicamos" en la Cuba de Fidel Castro. Esto es lo que Thompson considera una simulación, que consiste ocultarse, negarse o disimularse, o representarse de una manera que desvié la atención o que oculte las relaciones o procesos de dominación existentes (Thompson 92).

Según Olivier Reboul, “la naturaleza de una ideología es la de disimular su naturaleza de ideología”. Por ello, los eufemismos utilizados para llamar a la censura, pueden considerarse como técnicas de simulación. Para Reboul

Una ideología es necesariamente disimuladora. No sólo tiene que enmascarar los hechos que la contradicen, o quitarle la razón a las buenas razones de sus adversarios, sino que también, y sobre todo, debe ocultar su propia naturaleza. Si reconociese su esencia de ideología, se destruiría, como la luz suprime las tinieblas. Por eso se hace pasar siempre por otra cosa que lo que es: por la ciencia, por el buen sentido, por las pruebas, por la moral, por los hechos.(Reboul 20)

A pesar de sus eufemismos, la censura como institución o como prohibición, tiene una presencia tal, que se ha vuelto tan importante como para recibir un tratamiento legal, por lo que es necesario explorar su campo desde un punto de vista legal y jurídico.

2.2.1 La censura desde el punto de vista jurídico

Los derechos individuales y los derechos de pensamiento, así como su difusión por medio de la palabra escrita y hablada, tienen una tradición jurídica que les concede un valor objetivo y fundamental anterior y superior al Estado. Ya lo expresaba John Milton en *La Areopagítica* : “Dadme la libertad de saber, de hablar y argüir libremente según mi conciencia, por encima de todas las libertades” (90). En la *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano*, que emanó de la Asamblea Nacional de Francia, encontramos, por otra parte, dos artículos que confirman lo anterior.

Artículo X. Ningún hombre debe ser molestado por sus opiniones, aun religiosas, con tal de que su manifestación no perturbe el orden público establecido por la ley.

Artículo XI. La libre comunicación de los pensamientos y las opiniones es uno de los derechos más preciosos del hombre; todo ciudadano puede escribir e imprimir libremente, salvo la responsabilidad por el abuso de esta libertad, en los casos determinados por la ley . (Paine 101)

Esto mismo se expone en la *Declaración Universal de los Derechos Humanos* proclamada en 1948, en su artículo 19:

Todo individuo tiene derecho a la libertad de opinión y de expresión; este derecho incluye el de no ser molestado a causa de sus opiniones, el de investigar y recibir informaciones y opiniones, y el de difundirlas, sin limitación de fronteras, por cualquier medio de expresión.

En las constituciones de numerosos países encontramos por igual, algún artículo que ratifica y prohíbe la previa censura, como los artículos 6 y 7 de la *Constitución Mexicana*. En la *Constitución de Cuba* encontramos el caso especial que nos interesa para nuestra investigación, pues se trata de una subordinación de la libertad de palabra y prensa "conforme a los fines de la sociedad socialista"

Artículo 53.- Se reconoce a los ciudadanos libertad de palabra y prensa conforme a los fines de la sociedad socialista. Las condiciones materiales para su ejercicio están dadas por el hecho de que la prensa, la radio, la televisión, el cine y otros medios de difusión masiva son de propiedad estatal o social y no pueden ser objeto, en ningún caso, de propiedad privada, lo que asegura su uso al servicio exclusivo del pueblo trabajador y del interés de la sociedad. La ley regula el ejercicio de estas libertades.

En un estudio titulado *Los derechos fundamentales y el orden jurídico e institucional de Cuba*, de Ricardo Manuel Rojas del CADAL (Centro para la Apertura y Desarrollo de América Latina), encontramos un análisis de este artículo en el cual Rojas señala una contradicción básica, puesto que la única libertad de expresión que admite dicha ley "es aquella que está determinada a defender los ideales socialistas". Esta es una racionalización, que el Estado cubano lleva a cabo, con el fin de legitimarse. Esto, afirma Rojas, es contrario al "principio de libertad de expresión que garantizan los pactos internacionales", el cual "supone garantizar la libertad de expresar todo tipo de ideas sin condicionamientos ideológicas previos"(141).

A este respecto, Rojas señala que una sociedad que respeta los derechos fundamentales es aquella en la cual cada individuo posee la libertad de “manifestar cuáles son sus propios valores, y contribuir de ese modo a la búsqueda de la convivencia organizada en forma pacífica” dentro de dicha sociedad. Lo anterior, afirma Rojas, no es posible en Cuba, de acuerdo con su constitución (141).

Pero el artículo 53 regula no sólo los contenidos, sino también la capacidad de circulación de todos los medios de difusión masiva. A este respecto, Ricardo Rojas continúa su análisis de las implicaciones de este artículo señalando que:

Por otra parte, el monopolio estatal de los medios de comunicación, lejos de garantizar la libertad de expresión, es uno de sus enemigos más poderosos, pues lo que en realidad garantiza es el control gubernamental sobre la información y la opinión. El estado será el juez que determine qué puede o qué no puede comunicarse, cuál es la información que el pueblo necesita conocer y finalmente opinará en su lugar. Y en este sentido es muy importante recordar que la garantía de la libertad de prensa y expresión, como casi todas las garantías individuales, ha sido pensada como una defensa de los individuos frente al poder del Estado, de modo que pretender que se garantizará la libertad de expresar las ideas otorgándole el monopolio de los medios de comunicación al Estado, es una contradicción en términos.(142)

En relación a lo anterior, resulta muy ilustrativo conocer el grado de seguridad y arbitrariedad que el propio Fidel Castro muestra respecto a este tema en una entrevista sostenida con un periodista italiano. Por la importancia que reviste para nuestro estudio y para la vida cubana la opinión de su Presidente, reproduzco las palabras de Castro, aparecidas en un texto publicado en La Habana en 1987, titulado *Un encuentro con Fidel, entrevista realizada por Gianni Mina*:

Nosotros, más que establecer una censura, lo que establecemos es una selección de lo que publicamos. Los recursos con que contamos, el papel con que contamos, son insuficientes, y hacemos una selección y procuramos que se divulgue en la ciencia, en la literatura, en todo, lo mejor y lo más interesante. No te voy a decir que vamos a gastar el dinero y papel en publicar basuras; hay una limitación de recursos económicos.

Por otro lado, te digo francamente que un libro contrarrevolucionario no lo publicamos. Esa es nuestra opción, no ando con cuentos, y somos

partidarios de la más amplia publicidad: de obras literarias, de obras artísticas, de las más distintas corrientes del pensamiento cultural, y estilo, todo, somos partidarios. Pero no me digas que un libro contrarrevolucionario merezca los honores de que lo editemos. Son cosas diferentes. Hacemos una selección de lo que publicamos... Hay muchos libros, tanto de literatura como de política, que no sirven. Yo no tendría ningún temor a la publicación de un libro serio; un libelo no tenemos por qué publicarlo.

Somos partidarios de la mayor amplitud en las publicaciones, es nuestro criterio, pero no absoluta, total. Y no vamos a estar gastando dinero, recursos materiales, divisas, en comprar y publicar esos libros, cuando no nos alcanza el papel para todos los libros de texto, de ciencias, de literatura. Hay algunos miles de títulos aquí esperando ser publicados. Hay una lista larga de muchos escritores jóvenes, poetas, que están esperando la oportunidad de sacar sus libros. Y que nosotros los saquemos de la lista para traer un libelo contrarrevolucionario, aquí no tiene sentido.

Pero, por lo demás, cualquier libro de cualquier tema sea de religión — nosotros somos marxistas— leninistas y la iglesia trae decenas de miles de Biblias todos los años, y nosotros nos alegramos muchísimo, porque la Biblia es un libro muy interesante, es un libro que puede enriquecer la cultura de la gente, y vienen los libros de la iglesia y de cualquier teoría o del capitalismo; hay muchos libros de esos que hablan del capitalismo y otras cosas. Con tal de que sean análisis serios, estamos dispuestos a publicarlo todo. Libelos y basuras, no estamos dispuestos a publicarlos.(116-118)

Esta entrevista resalta la concepción que el régimen cubano tiene respecto de la circulación de ideas que considera contrarrevolucionarias. La búsqueda de una estandarización respecto de las ideas (Thompson 92), es la forma en que el Estado, busca su unificación, mediante la creación de un plano simbólico para sostener sus relaciones de dominación, sin tomar en cuenta las diferencias de los individuos.

La eufemización que hace de la censura y la arbitrariedad en la interpretación de lo que conviene al estado socialista, así como la regulación de los recursos escudada en la escasez, serán tratados más adelante, al analizar los espacios de acción del escritor y las formas en que se practica la censura.

2.3 Los espacios de “lo decible” y “lo no decible”

El intercambio de ideas está siempre regido por el espacio existente entre lo que es permisible y lo que no lo es, así como entre los lugares donde se puede decir algo y los lugares vedados. En la novela de Padura, estos últimos espacios están formados por las reuniones de las logias, las tertulias literarias del siglo XIX donde participaban José Heredia y Domingo del Monte, así como las tertulias de *Los socarrones* referidas anteriormente. Estos espacios permiten la discusión de los temas que a las autoridades no les agrada que sean tratados en público por considerarlos subversivos. Padura se vale de la representación de una de esas tertulias para tratar el tema de los escritores y la censura.

En dicha tertulia los estudiantes (personajes de la novela) abordan los temas de lo que es escribir y la relación entre lo que se puede decir y lo que no se puede decir, entre la censura y la autocensura, entre la literatura y la política, entre el intimismo, el escapismo y el oportunismo de los escritores. También se debate sobre lo que hay que escribir, ya sea la realidad presente o la historia, o temas restringidos como la homosexualidad, la discriminación, etcétera. Considerando la riqueza de este pasaje, es importante hacer un análisis detallado con el fin de entender lo que para un escritor significa escribir dentro de Cuba.

La censura fragmenta los espacios y altera los campos sociales donde se realiza todo intercambio cultural. Al regular los espacios, el Estado regula el intercambio para evitar que la sociedad civil conozca otras tendencias del pensamiento político o formas alternas de organización social. Ante estas condiciones, cuando las oportunidades de llevar a cabo una actividad política explícitamente abierta o declarada son escasas, los dominados, siguiendo a Scott (cf. p.61), encuentran alguna forma alterna de actuar, lo que lleva a que su actividad se traduzca en actos de resistencia. Así, entre la actividad

libre y la sumisión, existe un amplio espacio para posiciones intermedias, con la respectiva duda de cómo actuar.

Esta situación es representada en *La novela de mi vida* por medio de la conversación sostenida entre José María Heredia y el Padre Varela, quien le comenta a aquél que: “cuando se vive en opresión es muy importante saber lo que es posible hacer y decir en cada momento y también lo que no es posible ni hacer ni decir”(96). Esta misma interrogante entre lo que se puede decir o no se puede decir, la encontramos en la plática de la tertulia antes referida:

- ¿Tú sabes lo que yo creo, Enrique? —preguntó Arcadio—. Que debes olvidarte de esa Tragicomedia y escribir otra cosa. Si se traba tanto es por algo...
- Se traba porque quiero decir muchas cosas y unas no sé cómo decirlas y otras no sé si puedo decirlas.(162)

Los censores buscan crear intencionalmente esta condición, este umbral que enrarece el entorno del escritor y lo intimida o lo pone a dudar sobre si puede o no escribir algo. El hecho de saber que algo puede suceder, define parte del conjunto de las relaciones del subordinado con el aparato dominador. Esta intimidación en la cultura cubana podemos apreciarla en algunas declaraciones del escritor nacionalista Antonio Saco, quien en el siglo XIX, al referirse a la censura impuesta por las autoridades coloniales de esa época en la Isla, comentaba que fue “una medida tan eficaz de intimidación” que llegó a ser “internalizada por los letrados nacionalistas, hasta el punto de silenciarlos casi por completo” (Llorens 134).

De igual forma, en *Giving offense*, J.M. Coetzee nos explica cómo funciona esta internalización de la censura, que termina por alterar la conducta del escritor:

- ...by internalizing the censoring function, the individual writer became assimilated into the system, cooperating with the censor who controlled him, he had in a sense become a prototype of the “new individual” that communism sought to create.(141)

La intimidación puede llegar a extremos patológicos, llevando al escritor a una especie de paranoia, enfermedad que en particular se presenta en los regímenes autoritarios e inseguros, de los cuales el régimen soviético de Stalin es el principal ejemplo, a decir de J.M. Coetzee :

...the diffusion of paranoia is not inadvertent: it is used as a technique of control. Stalin's Soviet Union is the principal example: every citizen was encouraged to suspect every other citizen of being a spy or saboteur; the bonds of human sympathy and trust were broken down; and society fragmented into tens of millions of individual islets of mutual suspicion.(35)

Gran parte de la eficacia del aparato censorio, nos dice Javier Maristany en *Narraciones peligrosas*, reside en el hecho de que sus “reglas son parcialmente conocidas por los ciudadanos, lo que da lugar a una zona de indeterminación que multiplica los mecanismos paranoicos y la autocensura”(43). Se sabe que hay prohibiciones y listas negras de autores, obras, actores, periodistas, etc., pero se tiene muy poco acceso a ese tipo de información, pues los gobiernos pretenden dar una apariencia de libertad y tratan de mantener en la sombra toda su maquinaria represiva. El Estado persigue así una condición de discrecionalidad y arbitrariedad, pues sin ella su control social se esfumaría. No debemos olvidar, a este respecto, que lo que le molesta al sistema es el desplazamiento de su autoridad y la preocupación por las conductas de insubordinación. Ante estas condiciones, los dominados están siempre probando los límites de lo posible, mismos que sólo se encuentran mediante un proceso empírico de prueba y error, en el cual se va ganando el territorio simbólico. Al no recibir amonestación o castigo por algún desacato, otros explotarán esa apertura y se establecerá entonces, *de facto*, un nuevo límite de lo que se puede decir. Se ganará territorio. Un pequeño triunfo probablemente les dará ánimos a otros para ir más lejos y de esa manera el proceso podrá acelerarse rápidamente. Es precisamente a esto a lo que la autoridad le teme.

En *Los dominados y el arte de la resistencia*, de James Scott, encontramos un amplio estudio sobre las relaciones de poder y las reacciones de los subordinados. En dicho estudio, Scott intenta mostrar "cómo el proceso de dominación produce una conducta pública hegemónica y un discurso tras bambalinas, que consiste en lo que no se le puede decir directamente al poder" (21). Este discurso oculto se puede definir como la conducta "fuera de escena", más allá de la observación directa de los detentadores del poder (27), y se le considera como "el lugar privilegiado para la manifestación de un lenguaje no hegemónico, disidente, subversivo y de oposición"(50). Para Scott, ni las formas cotidianas de resistencia ni la insurrección ocasional se pueden entender sin tener en cuenta los espacios sociales cerrados, en los cuales esa resistencia se alimenta y adquiere sentido. Estas conductas y espacios son lo que él llama "la infrapolítica de los grupos subordinados". Con este término designa a "una gran variedad de formas de resistencia, muy discretas que recurren a formas indirectas de expresión" (44)

En *La novela de mi vida* encontramos estos espacios para el discurso oculto en las tertulias del siglo XIX, en las ceremonias de iniciación de los masones y en la tertulia de los estudiantes de letras. También encontramos los discursos públicos adecuados a las circunstancias en las entrevistas de Heredia con Tacón y en la de Fernando Terry con el director de la revista, en el momento en que aquél es despedido de la misma. Este conjunto de discursos públicos y ocultos, y las formas de moverse dentro de los espacios del poder en la novela, nos dan una idea de las diferentes posibilidades de interacción discursiva entre el campo literario y el campo sociopolítico dentro del régimen militar de Cuba.

Así, el espacio que se genera entre la zona de control de la hegemonía y la de la rebelión de los dominados, es un espacio de creación donde se producen las poéticas de

la resistencia. Javier Maristany considera que es en estos espacios donde se pueden llevar a cabo las “ficciones de resistencia”, que permiten que se dé el intercambio de acciones entre los bandos. Lo que Javier Maristany intenta en estas “ficciones de resistencia” es:

...captar la emergencia de lo no dicho todavía y evaluar de qué manera se efectúa el ajuste entre el sistema hegemónico y las prácticas heterogéneas en un contexto de comunicación fragmentado, obstruido, fuertemente controlado, que formaba la matriz sobre la que debía estructurarse— escribirse— la ficción literaria .(18)

Podemos explicarnos estas formas de resistencia valiéndonos de un reciente desarrollo en la psicología social llamado teoría de la reactancia, que recurre abundantemente a la teoría clásica de la agresión. Sin embargo, en vez de fundarse, como esta última teoría, en la agresión y en los impulsos instintivos, la teoría de la reactancia parte de la premisa de que hay un deseo humano de libertad y autonomía que, cuando se ve amenazado por el uso de la fuerza, lleva a una reacción de oposición (Scott 138). Pareciera, dice Scott, “como si hubiera una presión casi física por detrás de las palabras reprimidas” (18).

Para Scott, el discurso oculto “es de naturaleza reflexiva, en tanto trabajo de neutralización y negación del discurso público de dominación”(140). Se trata de un discurso que requiere ser trabajado o elaborado, lo que hace que el escritor se plantee la conveniencia de realizar algún movimiento contestatario, ante la presencia del poder en manos del censor. De la combinación del sentimiento de invasión por parte del censor en la mente del escritor y de su deseo de autonomía, nace la fuerza física de la que se vale para resistir y lo obliga a plantearse dos caminos: la resistencia y la contestación, por un lado; y la adhesión y la conformidad, por el otro . Así, el campo literario oscila entre esos dos extremos, los cuales están presentes en la novela de Padura en las figuras

de Fernando, Enrique y Miguel Ángel, la primera; y en las de Tomás, Álvaro y Conrado, la segunda.

2.3.1 Los caminos del escritor

Las posiciones de estos personajes se manifiestan en los intercambios de los diálogos en la tertulia anteriormente descrita. En ellos aflora la necesidad de la cautela o la resignación ante la imposibilidad de escribir:

—Yo no sé qué delirio tienen ustedes de andar metiéndose en la candela preguntó Conrado...mientras que Tomás contestaba

—A mí me gusta escribir por gusto. Yo lo que hago es que si se me ocurre algo que puede ser candela, lo apunto en algún lado pero no me meto a escribirlo. Total...

—Qué buena idea —dijo Álvaro—. Así no te buscas líos contigo mismo. Y más adelante:

—Yo ya no sé si quiero escribir, ni qué coño voy a escribir —intervino Álvaro—. Cuando termine la carrera me voy a meter a barman.(164)

En la posición de Tomás y Conrado se observa el reconocimiento tácito de que escribir cerca de los límites puede acarrearles consecuencias desfavorables, por lo cual, optan por no hacerlo, es decir, se resignan ante ese hecho y deciden llevar una vida más tranquila, evitando enfrentar al Estado. Álvaro, a su vez, también expresa su opinión sobre si conviene o no escribir y si, en todo caso, es mejor dedicarse a otra cosa, pudiéndose ver en ello una especie de evasión. De hecho, este personaje abandona la actividad de escribir después de publicar dos libros.

Así, en este pasaje se observan el conformismo, la renuncia y la evasión como tres formas de respuesta ante las presiones del aparato censor, mismas que pudieran considerarse como autocensura. Sin embargo, en estos casos se habla del abandono casi total de la acción de escribir, cosa que ocurre con los tres personajes dentro de la novela.

En cuanto a la autocensura como camino de convivencia con el aparato censor, ésta será analizada posteriormente.

Por otro lado, encontramos la posición de Miguel, Fernando y Enrique, representada en el diálogo de éste último, que anotamos a continuación:

—Qué buena idea —dijo Álvaro—. Así no te buscas líos contigo mismo.
—Pero si no nos metemos en líos estamos muy, pero que muy
Jodidos —saltó Enrique—. La literatura tiene que ver con la realidad, y la
realidad no es el paraíso. La literatura es también la memoria de un
país y sin memoria. (165)

En la opinión de Enrique vemos un camino alterno para enfrentar la escritura, que consiste simplemente en escribir sobre la realidad. Este camino surge no sólo de una reacción ante el aparato censor, sino también de una concepción muy propia de los artistas, de considerarse la conciencia de la sociedad. En el ensayo *Emerging from censorship*, Coetzee analiza este concepto partiendo de que la relaciones entre los escritores y el Estado nunca han sido fáciles, y que la hostilidad de parte de ambos lados se ha institucionalizado y agudizado. Lo anterior por la tendencia de los artistas de asumir como su rol social, y en ocasiones como su vocación o destino, el ejercicio de poner a prueba, constantemente, los límites del pensamiento, de la representación, de la ley y de la oposición misma, mediante formas en las que, quienes están en el poder, son acorralados y se sienten incómodos y ofendidos (Coetzee 44).

Esta concepción es tratada por Padura en la tertulia, por medio de la intervención de Miguel Ángel, quien plantea en dos ocasiones si escribir no es en sí un acto político:

—¿Tú crees entonces que el escritor es la conciencia crítica de la sociedad? —seriamente preguntó Miguel Ángel.
—Oye, métete el manual de marxismo en las nalgas —casi gritó Enrique—. El escritor es un tipo muy jodido, lleno de angustias, que vive en un país y escribe de lo que pasa o lo que no pasa en el país. Y si es un escritor de verdad, trata de ser sincero consigo mismo, aunque escriba de los marcianos.(164)

Así, en la vehemencia de la respuesta de Enrique vemos un enfado muy claro, relacionado con su interés de otorgar una función política a la literatura. A este respecto, es importante señalar que, en diversas entrevistas, Padura aborda directamente este asunto:

Yo sé que puedo escribir con una libertad absoluta en ese sentido, siempre sabiendo que existen límites que no debo transgredir para que mis libros circulen en Cuba... Pero incluso estos límites no me interesa transgredirlos, porque cuando yo pase estos límites, caería en el terreno abierto de la política. (Weiser entrevista)

Hemos señalado antes el alto grado de politización de la literatura cubana, tanto por su función como instrumento ideológico del marxismo, como por la escisión de la Isla entre los de adentro y los de afuera y, en consecuencia, la mutua descalificación que todo ello ha conllevado. Padura analiza este tema de la tendencia al valerse de la literatura como medio político. Al respecto encontramos este tratamiento en el siguiente intercambio de ideas entre Miguel Ángel y Tomás; el primero, un militante del partido, y el segundo, un profesor de la Universidad de la Habana :

—¿Tú sabes lo que yo voy a hacer en la novela que quiero escribir?
—volvió Tomás—. Voy a olvidarme de la política, de cualquier cosa que huelga a política. Porque lo que tiene jodida a la literatura cubana es el delirio de la política.
—No seas berraco, compadre —terció Miguel Ángel, con su cigarro en los labios—. La política está en todo. Y claro que se puede escribir de política, pero lo que no se puede es dejar que la política sea lo más importante.(163)

Tenemos, entonces, que nuevamente aparece la opinión de Miguel Ángel en lo que concierne a que la escritura sobre la realidad implica un punto de vista político. En efecto, se trata de un debate importante que se lleva a cabo en la tertulia. Pudiera decirse que, en tal debate, Miguel Ángel es a la vez el promotor y moderador de la discusión. En el fondo, este personaje representa el pensamiento crítico de Padura, pues es a través de él que se plantean las interrogantes y los problemas sobre lo que se escribe. No debemos olvidar, a este respecto, que es él quien inicia y termina la discusión en la

tertulia, es él quien envía sus escritos para publicarse fuera de Cuba, y es él quien propone escribir una novela sobre el siglo XIX con el fin de poner espacio temporal de por medio. El uso de esta voz ajena por parte de Padura será tratado con mayor profundidad en la última sección de este capítulo.

Padura tiene su visión propia de lo que es la relación entre literatura y política y de lo que es el “delirio por meterse en candela” y “el delirio por la política”. Él mismo señala en una de sus entrevistas, que:

... respecto a la política, que es indudablemente lo que siempre se le pregunta a un escritor cubano, puedo decir que he escrito sobre lo que me interesa escribir y no he escrito sobre lo que no me interesa, al menos en términos artísticos. Otros escritores tienen opiniones políticas que expresan abiertamente en sus libros, pero yo prefiero que la política esté en el subtexto que en el texto, pues soy un escritor y no un político.
(*Literatura cubana* Boletín 9)

A Padura no le interesa que su literatura se convierta en una literatura política, porque lo mismo se escribe a favor que en contra. Para Padura, “la literatura que se mete en el terreno de la política puede ser devorada por ella”(Wieser). Mucho pudiera decirse sobre literatura y política, pero, en todo caso, pudiera ser mas esclarecedor para nuestros propósitos analizar la escritura de Padura en la visión de Enrique y Fernando. Cuando Enrique manifiesta que “la literatura tiene que ver con la realidad, y la realidad no es el paraíso”, nos deja ver que el efecto político de la literatura es, como señala Mario Vargas Llosa, “el de despertar en nosotros una conciencia respecto de las deficiencias del mundo que nos rodea para satisfacer nuestras expectativas, nuestras ambiciones, nuestros deseos”. Desde su perspectiva, “eso es político”, ya que contribuye a “formar ciudadanos alertas y críticos sobre lo que ocurre en derredor”(*Literatura y política* 57). Esta es la misma intención de Fernando Terry cuando dice:

—A mí no me importa un carajo la política. Yo escribo poesía y lo que me interesa es la gente, si sufre o si se enamora, si tiene miedo de morirse o le gusta el mar.

—¿Y eso no es una posición política? —preguntó Miguel Ángel.

Para Mario Vargas Llosa, “la literatura no debe ser política, en todo caso; no debe ser sólo política, aunque es imposible para una buena literatura no ser también– y subrayo *también*– política. Es decir, dar cuenta de la problemática social, del debate sobre los problemas del común, los problemas compartidos y su solución”(71). Mientras que para Vargas Llosa, por ejemplo, la literatura y la política “deben acercarse y mantener una relación dialéctica, en el sentido más clásico de la palabra” (72); para Padura “la política y la literatura son un matrimonio mal llevado, en el que sabes de antemano que la literatura será el sexo débil, el elemento que vera en peligro su identidad y función” (*Literatura cubana* Boletín 9)

Por otro lado, el camino de la política en la literatura, parece ser una vía para escritores “oportunistas”, como lo describe Padura en la novela cuando Miguel Ángel dice lo siguiente:

—Ahora, que algunos escritores aprovechen la política para hacer carrera, eso es otra cosa.
—No, ésa es la cosa, ésa es la cosa... hay una pila de oportunistas congraciándose con lo que escriben...(163)

De hecho, este es el camino que sigue Arcadio para construir su carrera en Cuba.

Al intervenir en la tertulia, este personaje nos explica sus motivaciones:

—Tú ves las cosas muy fáciles —opinó Arcadio—. Pero si de pronto te sacan de tu trabajo, no te publican más, no viajas más...
—Si fue por lo que escribí, y creo en lo que escribí, y fui sincero con lo que escribí, pues me jodo callado —aseguró Álvaro—.Pero no bajo la cabeza para volver a viajar, a publicar, a figurar...
—Hazte el guapito... -susurró Tomás.
—¿Y si de verdad cambias de manera de pensar? ¿si de verdad te convences de que lo que estabas escribiendo era perjudicial y no debiste escribirlo nunca? .(164)

Más adelante en el desarrollo de la novela, esta posición le acarrea a Arcadio un desaire de sus compañeros, cuando ninguno acepta ir a uno de sus recitales de poesía al que los había invitado (177).

Hemos venido analizando los caminos del escritor que pueden ir desde una evasión o una renuncia, hasta un escapismo, un oportunismo, un enfrentamiento o una persecución. Estas opciones siempre formaran parte de la vida de los escritores en regímenes dictatoriales, pues ningún escritor es nunca libre, ya que existen demasiadas convenciones, compromisos y restricciones políticas. En el caso propio de Leonardo Padura, su decisión ha sido escribir a pesar de que a algunas personas sus libros les resulten incómodos, como lo señala en una entrevista sostenida con Stephen Clark :

Y sin embargo los libros se han publicado en Cuba, se han divulgado, han sido leídos, todo en un ambiente mas sosegado. Yo sé que mis libros en muchos casos no son del gusto de determinadas personas que piensan que ésa no es la manera en que debe escribir un escritor cubano. Pero lo importante es que me permitan hacerlo y seguir viviendo en Cuba que es una opción que yo he decidido.

Escribir dentro de un espacio restringido y lograr ser publicado es una muestra de la convivencia con la censura. Para algunos, puede significar que se trata de escritos que han tenido que ser ajustados para decir lo políticamente correcto. Para otros, puede significar que se han evadido temas y han quedado en el tintero o que se perdió el sentido contestatario del escritor. Sin embargo, hay casos de escritores que logran traspasar el umbral de la censura y comunicarse con sus lectores sobre temas que son importantes para ambos en ese tipo de espacios. Cualquiera que sea la apreciación de lo que significa publicar hacia adentro de un régimen totalitario, lo cierto es que sólo el propio escritor puede decirnos lo que ha hecho o ha dejado de hacer.

Por otro lado, los espacios abiertos o cerrados, no son las únicas arenas en las que se debate un artista o escritor. Existe otra dimensión en la que la censura actúa de manera poco visible. Hablamos de la dimensión psicológica que termina por afectar al escritor y a su mundo interior, es decir, su psique. Nuevamente, lo que nos interesa es la forma en que la censura externa impone un entorno enrarecido que transforma la manera de pensar y explorar las posibilidades de decir algo, ya sea de manera

consciente o inconsciente. Es importante estudiar, entonces, el punto en que la censura se convierte en autocensura. La autocensura puede obedecer a diversas causas, pero para propósito de esta investigación, lo que nos interesa es el efecto que la persecución causa en el escritor, así como las alternativas de éste para hacerle frente.

2.3.2 La autocensura y la psique del escritor

Nada en mi experiencia, ni en las lecturas que he hecho, logra persuadirme que la censura del Estado no es inherentemente una cosa mala, nos dice Coetzee en el prólogo a sus ensayos; y agrega que los daños que ésta fomenta exceden a la larga, y no sólo a la larga, cualquier cosa que pudiera fluir de ella. Para Coetzee, la escritura no florece bajo la censura. Esto no significa que las órdenes del censor o la internalización de la figura del censor, sean las únicas o las principales presiones sobre los escritores: hay otras formas de represión, heredadas, adquiridas o auto-impuestas, que pueden sentirse de manera más dolorosa. Dentro de esas otras formas, la más frecuente es la de autocensurarse. Padura llama a la autocensura “la más lamentable de las censuras” (213) y nos lleva a través de ella en diversos pasajes de la novela. Así, Álvaro, dentro de la tertulia que hemos venido comentando, nos ofrece una síntesis cuando nos dice a la manera de Hamlet: “¿Me autocensuro o me censuran?, esa es la cuestión”(162).

A nivel individual, es muy probable que el enfrentamiento con el censor llegue a cobrar una importancia en la vida interior del escritor, lo cual repercute en su principal ocupación que es la de escribir. A partir de ella, la figura del censor es internalizada en la psique del artista. De hecho, la censura externa puede retar al escritor a estimular su creatividad, mientras que los obstáculos que éste es capaz de generar o convocar por sí mismo pueden tener efectos más duraderos sobre su trabajo creativo. Así, pudiéramos

decir que tanto la censura como la autocensura conviven juntas dentro del mismo escritor, y que sus efectos sumados pueden alterar en buena medida su agenda.

El escritor se ve entonces acuciado, como señala Reina Roffe, “no sólo por la censura del Estado, sino por un estado de censura” (910). La intersección entre la censura de Estado y el estado de censura produce una zona o atmósfera de miedos, que se convierten en precauciones, las cuales, a su vez, se convierten en prudencia y, posteriormente, terminan alterando los motivos y las motivaciones del escritor. El autor español Manuel Andújar, en un artículo titulado *Exilio interior y autocensura en España (1939-1975....)*, se refiere a estas consecuencias como “las nefastas consecuencias de un sistema apuntalado en el siniestro maridaje de censura y autocensura” (39).

A este respecto, es conveniente hacer notar aquí la referencia que sobre este tema hace J.M. Coetzee, en relación a las consecuencias que la censura crea en los escritores, cuando cita el caso del cubano Reinaldo Arenas:

The Cuban novelist Reinaldo Arenas wrote of an atmosphere of “unceasing official menace” in his country that made a citizen “not only a repressed person, but also a self repressed one, not only a censored person but a self censored one, not only one watched over, but one who watches over himself” .(35)

Padura nos lleva a transitar por este camino de la experiencia de quienes tienen que escribir en condiciones de censura mediante la representación de la vida de José María Heredia. Así, en *La novela de mi vida* encontramos el siguiente párrafo al respecto:

Gracias a la siempre alerta generosidad de Silvestre y a un envío especial de mi tío Ignacio, pude pagar los costos de una edición en la cual, pensando en su eventual circulación en la isla, me plegué a la más lamentable de las censuras: la de autocensurarme y suprimir del libro todos los poemas que de alguna manera más o menos directa se referían a la libertad de Cuba. Al aceptar aquella castración, tan inevitable como definitivamente cruel, estaba yo iniciando –otra vez yo era el iniciador– la triste modalidad de la censura en la literatura cubana, aunque

presentía que mi ejemplo iba a tener a lo largo de los años muchos seguidores .(213)

Esta “castración” de las ideas se manifiesta en varias formas. En el personaje Heredia encontramos la supresión de material que pudiera retar al poder, ante la posibilidad de que su libro circule en la Isla. Más adelante, encontramos otra vertiente de la autocensura, que se refiere a la exclusión: “...como ofrenda a la tiranía, debí imprimir toda mi poesía patriótica como pliego final del segundo tomo, para excluirla de los libros que planeaba encuadernar y enviar a Cuba” (251). Como se puede advertir, existe diferencia entre estos casos, pues en el segundo se trata sólo de una exclusión de material en un libro que sí circulará completo en territorio extranjero. Por otro lado, es importante señalar que esta autocensura territorial no es garantía de nada, pues como observamos dentro de la novela en el caso de Miguel Ángel, sus problemas empiezan precisamente cuando publica fuera de Cuba.

La autocensura puede darse no sólo con relación a los espacios de circulación, sino también durante el proceso de creación, es decir, antes de escribir o después de hacerlo. Los personajes de Enrique y Víctor nos señalan estas posibilidades durante la tertulia de *Los Socarrones*:

—Se traba porque quiero decir muchas cosas y unas no sé cómo decirlas y otras no sé si puedo decirlas.

—Las que uno no sabe cómo decirlas son las más cabronas... las otras dilas para meter tijera hay tiempo, así que no empieces a censurarte tú mismo desde ahora. (162)

Tenemos aquí una aclaración importante, ya que, mientras “meter tijera” es una acción consciente, autocensurarse durante el proceso creativo puede ser inconsciente. Uno es un fantasma de día, racionalizado; el otro un fantasma de noche, internalizado. A este respecto, *la tragicomedia* de Enrique representa a estos fantasmas que terminan siendo el motivo por el que desea salir del país y que lo lleva a terminar encerrado en la

cárcel. Este es un ejemplo en la novela de lo nocivo que es para la psicología del escritor la omnipresencia de la censura.

2.4 La censura practicada

¿Por qué un poema, por insultante que sea, no es ignorado como la pequeña molestia que es? ¿Por qué una valentona de un escritor es importante para el Estado? No es accidente que, con la proliferación de los hábitos de lectura, la censura del Estado tome un carácter más sistemático, propagador y riguroso, como si el Estado identificara a los escritores y sus editores no tanto como sus enemigos (aunque, de hecho, sean catalogados así), sino como sus rivales en el poder (Coetzee 42). En consecuencia, resulta claro que lo que la institución censora quiere evitar a todas luces es la comparación de mundos alternos.

En el caso de la dictadura española, Manuel Abellán refiere cómo el franquismo se afirmaba negando su contrario, es decir, no lo hacía imponiendo una concepción propia de lo que había que hacer, sino tratando de evitar a toda costa que cualquier otra ideología o fuerza política destacara. Se trataba de un deliberado intento del Estado por filtrar y mediatizar, no sólo la información y connotaciones que el libro –novela, poesía o teatro– contuviera, sino también la difusión de valores estéticos contrarios a aquellos que las fuerzas políticas en el poder estimaban subyacentes a la cultura, y por ende, únicamente admisibles (111-135).

En el caso de Cuba encontramos que, tanto la constitución, como las declaraciones de Fidel Castro, buscan regular los medios de publicación (oral y escrita) evidenciando la intención de acallar cualquier postulado opuesto a la revolución. A este respecto, en la entrevista anteriormente citada Fidel señala claramente su postura al comentar lo siguiente: “no me digas que un libro contrarrevolucionario merezca los

honoros de que lo editemos”. Así, para el presidente cubano su idea de “fuera de la revolución nada” sigue vigente después de 25 años; desde su discurso de 1961, hasta la entrevista realizada en 1987, en la cual insiste al declarar que un “libelo” no tiene por qué publicarse. Se trata así de eliminar toda idea que pueda retar al sistema.

Esta censura, a la que Fidel Castro se refiere con el eufemismo “*selección de lo que publicamos*”, es disfrazada por él bajo el pretexto de la escasez de papel, pero en el fondo es una forma de regular el libre tránsito de las ideas en la Isla. Fidel argumenta escasez de recursos para esconder su actuación frente a lo que él llama libelos o literatura contrarrevolucionaria. Es probable que exista algo de razón en sus argumentos, pero las formas utilizadas en la realidad, no pueden evitar pensar que se trata solo de una argumentación para disfrazar sus intereses de carácter ideológico. Ante la selección de materiales antes referida, hay quienes tienen que publicar fuera o salir de la Isla a un exilio sin regreso. La historia de Cuba está llena de estos casos. Basta mencionar a Zoé Valdez, Guillermo Cabrera Infante, Jesús Díaz, Reinaldo Arenas, entre otros. Para estos escritores, las opciones han sido el ostracismo, el exilio o la cárcel.

Por otro lado, Padura declara en una entrevista preparada por el Diario Vasco que: “con respecto a los escritores incómodos, la posición del estado ha sido la de marginarlos” (*Cubaencuentro* entrevista). Este tema es tratado en la tertulia por Conrado, cuando le pregunta a Álvaro lo siguiente: “Oye, Varo, ¿ya se te olvidó a cuánta gente sacaron de circulación por lo que escribieron y hasta por lo que no escribieron?”. A lo que Álvaro contesta “No, no se me olvidó, claro que no se me olvidó”. (163)

De manera que tenemos ya dos métodos reales de censura en la Isla. Uno, mencionado por su propio presidente como la “selección de lo que publicamos”, y otro tratado de manera eufemística por el escritor de la novela: el de la “gente que sacaron

de circulación”. Pero la imaginación de los regímenes autoritarios no tiene límites, de tal modo que en ocasiones puede llegar a casos extremos como el de Rodolfo Walsh en Argentina, quien desapareció al día siguiente de publicar una carta abierta al régimen militar de Argentina en la década de los setenta. La carta iniciaba de la siguiente manera:

La censura de prensa, la persecución a intelectuales, el allanamiento de mi casa en el Tigre, el asesinato de amigos queridos y la pérdida de una hija que murió combatiéndolos, son algunos de los hechos que me obligan a esta forma de expresión clandestina después de haber opinado libremente como escritor y periodista durante casi treinta años. (Walsh *Carta abierta*)

Desafortunadamente la documentación de casos de persecución literaria en Cuba, siempre ha estado muy viciada, debido a las tendencias de los exiliados de Miami a explotar los casos, lo cual a veces contribuye más a perder la objetividad del tema que a otra cosa. De igual forma, frecuentemente el gobierno cubano considera cualquier crítica de oposición como una agresión al Estado socialista. Estos puntos de vista antagónicos por lo general buscan explotar ideológicamente el tema. Sin embargo, al margen de la documentación de los casos, es un hecho que dicha persecución existe. A este respecto en un artículo publicado en *Letras Libres* en junio del 2001, titulado *Una cárcel rodeada de agua*, Jesús Díaz aborda el tema de la persecución en la Isla:

...el diario digital *Encuentro en la red* (www.cubaencuentro.com) publicó una denuncia escrita en febrero de este año por Marta Beatriz Roque Cabello, Félix Bonne Carcasses y René Gómez Manzano, que padecieron prisión política por el “delito” de escribir y publicar, junto a Vladimiro Roca, una crítica de la realidad nacional titulada *La patria es de todos*. En su reciente denuncia los tres exigen la libertad de Roca, que sigue en prisión por un capricho personal de Fidel Castro: castigar en el disidente Vladimiro el “delito” de ser hijo de Blas Roca, un ilustre dirigente comunista ya fallecido. (22)

Padura aborda el tema de los métodos de la censura en el siglo XIX, en el que la persecución llegó a extremos como el que acabamos de referir, valiéndose del personaje que representa Heredia, quien nos lleva por las circunstancias que vivió este poeta

durante su estancia en México en aquella época: “el grado sumo de horror de aquellos días se tocó, cuando, a instancias de los curas, comenzaron a destruirse imprentas, a quemarse libros por considerarse sediciosos o inmorales, y a fusilarse a impresores y editores”(249). Más adelante, el personaje Heredia nos relata en la novela cómo sentía el poeta este terror en cada ocasión que entregaba sus artículos: “regresaba a casa sintiendo mi eterno temblor en las piernas, pues cada escrito podía significar mi encarcelamiento o muerte a manos de cualquier bando de forajidos uniformados” (249). A este respecto, es oportuno anotar que Heredia, sufrió la cancelación de su revista *El fanal*, a consecuencia del retiro de fondos.

Así, tenemos que, en relación a la situación de censura en la Cuba contemporánea, la novela nos pasea de forma ficcionada por expulsiones, marginaciones, exilios, delaciones y autocensuras, pero no hay ningún pasaje que mencione una censura de línea dura, como lo hace en la parte de la vida de Heredia en el siglo XIX. Así, por ejemplo, encontramos la expulsión de Miguel Ángel de la revista donde trabajaba “luego de ser acusado de perestroiko y revisionista[...]sobre todo cuando se supo que había publicado fuera de Cuba algunos artículos que cuestionaban su anterior postura de creyente convencido” (40); y la de Fernando Terry de la revista *Tabacuba*, que sucede durante una entrevista de Fernando con el director de la misma, quien le responde a sus propuestas de cambios en la publicación con estas palabras:

—¿Tú sabes, cuadro, a quién le encanta esta revista? Al compañero ministro. ¿No te parece un poco loco decirle que se la vamos a cambiar porque un inteligente que trabaja aquí dice que es una mierda? Mira, cuadro, yo te veo muy, pero muy jodío. (132)

Recordemos que el propio Leonardo Padura fue despedido en 1983 de *El Caimán Barbudo* por problemas ideológicos y pasó a *Juventud Rebelde* como castigo. Ya anteriormente, Guillermo Cabrera Infante había sufrido el cierre de la revista *Lunes*, que dirigía a principios de los sesenta en Cuba. Aquí cabría preguntarnos el motivo por

el cual, los pasajes que aluden a la censura violenta, se presentan geográficamente en México y no en Cuba, y por qué en el siglo XIX y no en el siglo XX.

La censura siempre puede allegarse otros medios a la suma de las prácticas que ha establecido en relación a las actividades de creación y producción literaria. Esto, tomando en cuenta que puede ser de igual o mayor impacto intervenir en la producción física de los textos. Esta forma adicional de practicar la censura se da mediante el control de los canales de producción y circulación de los materiales que pudieran ser “nocivos”, y se consigue convirtiendo al editor en interlocutor de la censura. De esta manera, la autoridad, mediante acciones diversas, logra presionar a las casas editoriales. Tales prácticas eran comunes en la dictadura Española y en la de Argentina. Manuel Abellán nos señala el caso español:

Por otro lado, la consulta voluntaria inaugurada por la ley de prensa e imprenta acrecentó todavía más la cautela y las actividades para censurar ejercidas por los asesores o directores literarios de las casas editoras [...] Se insistió en no confundir la libertad de expresión con la libertad de prensa e imprenta. La primera es un derecho individual, la segunda tenía que ver con la “comunicación con la colectividad” por lo que caía en otro ámbito. Esto modificó y creó una nueva modalidad censoria pues obligó a los editores a vigilar. (118)

Por su parte, en *Omnipresencia de la censura en la escritora argentina*, Reina Roffe nos relata la misma situación durante la dictadura de 1976-1983 en su país:

Los editores y los libreros, ante posibles sanciones, prefirieron publicar y vender libros extranjeros de consumo. Gran parte de los lectores, por fuerza mayor, debieron “limpiar” sus bibliotecas y optar por el fascismo del típico *best-seller* americano o del *love story* local, evitando de ese modo riesgos y pensamientos perturbadores. (Roffe 910)

El control de los medios editoriales en Cuba se lleva a cabo en la regulación de los medios de producción. Esto se debe a que es el Estado quien maneja la política editorial, la disponibilidad de papel y la regulación de los medios “al servicio del pueblo socialista”. Recordemos que, en palabras de Fidel Castro “hay algunos miles de títulos (...) esperando ser publicados” (Mina 117).

Por otro lado, lo que podemos advertir, tomando en cuenta las diferentes prácticas en relación a la censura, es que el Estado, no teniendo la posibilidad lógica de establecer criterios para llevarla a cabo, convierte a la arbitrariedad en su instrumento. Así, la aplicación de los criterios de censura dependen del “capricho” de los censores y del miedo de estos a ser a su vez, censurados por sus superiores si dejan escapar algo. A este respecto Manuel Abellán nos habla en su estudio del “alto grado de arbitrariedad individual en la aplicación de los criterios”, según sea la preparación del censor y el territorio que tiene a cargo”(94). Los censores deben emitir sus informes basados en diversos criterios, a los cuales se refiere Abellán al señalar una lista de preguntas que seguramente les sirve de pauta:

1)¿ataca al dogma?, 2)¿a la moral?, 3)¿a la iglesia y sus ministros?, 4)¿al régimen y sus instituciones?, 5) ¿a las personas que colaboran o han colaborado con el régimen?, 6)¿los pasajes censurables ¿califican el contenido total de la obra?. (Abellán 19)

La arbitrariedad es avalada, claro está, por las leyes y los censores. En relación a lo anterior Manuel Abellán menciona que en la España de 1959 a 1975, “diecinueve decretos y una orden han regulado, establecido, reglamentado, dictado, conferido, dispuesto y refundido un complejísimo sistema de libertad de prensa e imprenta, que al igual que el decálogo se resume en dos: libertad de expresión y acatamiento de la ley” (117). Por su parte, Coetzee señala la existencia en la Unión Soviética de 70,000 burócratas supervisando la actividad de 7000 escritores, y una misma relación de diez a uno en su país, Sudáfrica(34).

2.4.1 Las paradojas de la censura

Pero la censura también tiene su lado paradójico, el cual consiste en que, en ocasiones, el resultado es precisamente el contrario al deseado, ya que confiere a los textos más notoriedad de la que pudieran tener. Esta paradoja ha sido señalada desde la

época de la Roma antigua por Cornelio Tácito, y retomada por John Milton en *Areopagítica*, cuando, refiriéndose a ella, el autor señala que: “esa violencia entorpecedora acaba siempre dando con un evento opuesto al fin que se encaminara: en vez de suprimir sectas y cismas, lo que hace es realzarlos y revestirlos de nombradía. El castigo de ingenios destaca su autoridad”(punitis ingeniis gliscit auctoritas)”(69). Cornelio Tácito, historiador romano, se refería a esta paradoja en ocasión del juicio del historiador Cremetius Cordus:

His books, so senators decreed, were to be burnt by the aediles; but some copies were left which were concealed and afterwards published .And so one is all the more inclined to laugh at the stupidity of men who suppose that the despotism of the present can actually efface the remembrances of the next generation. On the contrary, the persecution of genius fosters its influence; foreign tyrants, and all who have imitated their oppression, have merely procured infamy for themselves and glory for their victims. (*The annals book IV-35*)

Bajo un régimen de censura, los textos censurados son leídos con extraordinaria atención. El censor puede cortar y quitar lo que desee, pero todo texto tiene un contexto. La ausencia de lo censurado se mantiene detrás, no sólo como una cicatriz en el contexto, sino como una marca del deseo del censor, rápidamente advertida por el ojo avizor, obsesionado con ver lo que quiere ver (Coetzee,139). La censura entra así en un círculo virtuoso a favor del escritor. Mientras más draconiana sea la persecución del Estado, más se notará la seriedad que toma la escritura; mientras más seriamente se tome la escritura, más atención se pondrá a la hora de escribir; por otra parte, mientras más atención se ponga al escribir, más crecerá el potencial diseminativo de la escritura. El libro que es suprimido acapara más atención como fantasma de la que se podía haber acaparado si hubiera estado vivo; el escritor que es hoy amordazado será famoso por haberlo sido. Aún el silencio puede ser elocuente en un ambiente de censura, como lo

señala Montesquieu. Coetzee lo resume con las siguientes palabras: “no matter what the state does, writers always seem to get the last word”(44).

La importancia del libro prohibido se ha dado en todo tipo de épocas y de espacios. En relación a la Cuba colonial, Irma Llorens resalta el hecho de que los escritos de Antonio Saco, en los que éste condena severamente la represión política en Cuba en el siglo XIX y la supresión de la libertad de expresión y de imprenta, deben su fuerza y eficacia no sólo a su franqueza, sino “también al hecho de que tales escritos logran entrar y difundirse clandestinamente en la isla” (137).

En *La insoportable levedad del ser*, Milan Kundera, quien conoció en carne propia las consecuencias de la censura, nos señala el valor del libro prohibido en la sociedad contemporánea: “la cultura sucumbe bajo el volumen de la producción, la avalancha de letras, la locura de la cantidad. Por ese motivo te digo que un libro prohibido en tu país significa infinitamente más que los millones de palabras que vomitan nuestras universidades” (109).

Aquí, bien pudiera citarse el caso de *Aura*, novela corta de Carlos Fuentes que llevó a una escuela de México, a despedir a una maestra a instancias del secretario del trabajo, durante la presidencia de Vicente Fox. Por el contenido erótico de la novela, la escuela cesó a la maestra quien ponía a sus alumnos a leer el texto. Cuando Carlos Fuentes fue entrevistado sobre el tema, señaló que el proceso de censura lo beneficiaba.

Así, esta paradoja de la censura contribuye a animar a los disidentes y escritores a producir textos, pues saben que encontrarán eco en sus lectores y en sus censores. La pregunta que debemos plantearnos ahora es cómo se puede resistir y retar a la censura, no solo desde la clandestinidad, sino de forma más abierta. La clandestinidad tiene sus reglas, pero lo que nos interesa aquí es estudiar la forma que toman los textos que pueden circular libremente, aún a pesar de las condiciones de censura.

2.5 Respuestas estéticas a la censura

Salga el dolor a las voces
 Si quiere mostrar lo grande
 Y acredite lo insufrible
 Con no poder ocultarse
 Salgan signos a la boca
 De lo que el corazón arde,
 Que nadie creará el incendio
 Si el humo no da señales.

Sor Juana Inés de la Cruz

Con el objeto de explicar el porqué de las conductas disidentes y de su gran variedad de formas de resistencia, es necesario partir de la premisa de que existe en el ser humano un deseo de liberarse de toda relación de dominación. Este deseo se da en distinto grado en cada individuo o grupo de individuos y, aun cuando no siempre se puede manifestar, lo cierto es que difícilmente el individuo puede soportar su represión

A este respecto, y como habíamos mencionado anteriormente, este deseo se traduce en lo que Scott llama *la infrapolítica* de los grupos subordinados. Este término designa a una gran variedad de formas de resistencia muy discretas, que recurren a formas indirectas de expresión a las que Scott se refiere con el término de discursos ocultos (50). De acuerdo a Scott, este ocultamiento se hace necesario en todo tipo de comunicación o mensaje, a fin de evadir la censura y ofrecer una visión alterna de los acontecimientos a quienes se identifican con las mismas causas y buscan, entre otras cosas, hacer tolerable su situación en tanto llega el día en que puedan transformarla.

Tal vez la literatura sea la forma por excelencia de plantear verdades alternas y ofrecer la visión de otros posibles mundos. Vista así, la literatura puede ser empleada para plantear desafíos al poder, al retarlo por medio de su lenguaje, o para alterar la distribución del mismo. Lo anterior, tomando en cuenta que el Estado siempre busca deslegitimar otras verdades que no sean las suyas. A diferencia de lo que se suele pensar, la relación entre la literatura —entre novela, escritura ficcional— y el Estado, es

una relación de tensión entre dos tipos de narrativas sobre la verdad. Podríamos decir que el Estado también narra, que también construye ficciones, que también manipula ciertas historias, en lo que Thompson llama narrativización. Por su parte, la literatura construye relatos alternativos, los cuales entran en tensión y conflictividad con el orden que se intenta legitimar al desmitificar esas narrativizaciones que construye el Estado. El gran problema es cómo encontrar la fuerza y las formas de dar acceso a los individuos a narraciones alternas a las del Estado.

A este respecto, en un ensayo titulado *Cinco dificultades para escribir la verdad*, Bertolt Brecht nos menciona las formas en que es posible acceder a la verdad o a una verdad alterna a la oficial. De acuerdo a Brecht, y en referencia a tal verdad alterna, hay que tener el valor de escribirla, la perspicacia de descubrirla, el arte de hacerla manejable, la inteligencia de saber elegir a los destinatarios y, sobre todo, la astucia de saber difundirla. Pero ¿puede realmente un escritor plantear otra verdad?, ¿qué puede hacer, suponiendo que ya haya resistido la autocensura, la evasión o el ostracismo?

Para sobrevivir dentro de un marco de narraciones contrapuestas y de censura y exilio interior, los escritores que desean expresar su verdad, deben, en términos de Brecht tener “la astucia de saber difundirla”, lo que los obliga a negociar su realidad por medio de recursos como la alegoría, lo grotesco, la elisión, la alusión, la ironía o la parodia. A este respecto, Mario Benedetti comenta que “la censura es un desafío al que el artista suele responder con imaginación, enriqueciendo sus insinuaciones clandestinas y perfeccionando el arte de la entrelínea”(Subdesarrollo 161). Por su parte, Manuel Abellán menciona que “los devaneos con la censura han sido un acicate para el escritor, ya que es la oblicuidad o *écart* precisamente, lo que hace posible establecer la distinción entre un simple texto y un texto literario” (106). Ya sea un acicate o un desafío, la realidad es que la respuesta a la censura se llega a convertir en un juego de

ingenio bastante sofisticado y de consecuencias impredecibles e inimaginables. De tal manera que un trabajo desarrollado bajo censura tiene un modo de existencia diferente al de un trabajo nacido en circunstancias no restrictivas. En el primer caso, su publicación se convierte en un acto con una significación social mayor. Debido a ello su lectura es más compleja, más sospechosa y, por ende, consiste en una actividad más alerta.

En los diversos análisis sobre la escritura bajo censura que hemos citado hasta ahora, encontramos referencias a la necesidad, por parte del escritor, de recurrir de manera explícita y consciente a un lenguaje que permita evadir y retar a la censura. Este tipo de lenguaje es lo que se conoce como *lenguaje esópico*¹ o *escritura entre líneas*. Es importante señalar que estas dos formas de lenguaje no son empleadas exclusivamente para evadir la censura; sin embargo, y para propósito de nuestro análisis, nos interesa el uso que se les da en situaciones concretas de represión, es decir, como respuesta a la censura.

Podríamos a este respecto referirnos a estas formas de lenguaje empleando el término *contracensura*, del cual se valen Roberto Hozven y Raúl Canovas para describir “la práctica del camuflaje y su desciframiento implícito”. Para Canovas(1977), la contracensura consiste en “desarticular el sistema discursivo represor, para generar el discurso censurado por ese sistema”.

Por su parte, en *Exorcising History: Argentine Theater under Dictatorship*, Graham-Jones sostiene que la contracensura, a diferencia de la autocensura, es activa y constituye una fuerza de resistencia. A este respecto, el hecho de que permita la acción

¹ *Aesopic language*. A name invented by Mikhail Saltykov (1826-89) to describe the language of dissident political writing. It was a form of literary disguise to pass censorship. So named after Aesop (6th c. BC), the Greek fabulist who is sometimes thought of as making political points. Much aesopic writing is circumlocutory or cast in fable form. The reader has to read between the lines and interpret the hints and allusions. Saltykov himself wrote a large number of satirical sketches couched in such language. (J.A. Cuddon,. Dictionary of literary terms and literary theory).

la convierte en una alternativa positiva a la doble atadura de la censura externa y la autocensura. En otras palabras, la contracensura revela o anticipa la censura externa. Se dirige al lector para sugerirle que tiene a sus ojos una "página en sordina", por lo que debe descifrar y recuperar posibles signos subversivos (Rommens 5).

El teatro, la novela y la poesía, como algunas de las múltiples resistencias de la cultura, producen un contradiscurso prudentemente camuflado, creando un espacio alternativo que aprovecha las fisuras dejadas por la hegemonía. Lo anterior, aunado a la posibilidad de varias lecturas posibles según el código del receptor, hace factible sustraerse a las restricciones de la palabra establecidas por la censura. Los escritores publican sus "metáforas en el filo de la navaja" (Benedetti *Subdesarrollo* 102) como forma de evitar las repercusiones de la censura .

Así, este tipo de estrategias fueron utilizadas en Chile y Argentina, según explica Graham- Jones en *Exorcising History*:

Some examples of countercensorial strategies employed in plays staged in dictatorship Chile and Argentina include parody, the orphaned quote (i.e., inserted "canonized" text so that it carries the potentially censored message), the double entendre, and transference (i.e., breaking the controversial message up so that different, fragmented "voices" carry a piece of the message and not one is solely responsible).(21)

2.5.1 El arte de la entrelínea

*después de todo es lindo
inventar contraseñas
en la misma nariz del enemigo
y en la conciencia de que cada sílaba
viene de un escondrijo*

Mario Benedetti, *Clandestina*

En *Persecution and the art of writing*, Leo Strauss, se pregunta si algunos de los grandes escritores de todos los tiempos no habrán adaptado sus técnicas literarias a los requerimientos de la persecución de sus épocas, presentando su visión sobre las

preguntas importantes exclusivamente *entrelíneas* (26). Este tipo de escritura a que hace referencia Strauss (mensajes), tienen la ventaja, de que mientras el juego permanezca dentro de los límites legales, es decir, violencia aparte, la contracensura es difícil de combatir por dos motivos: los códigos y los lectores. Lo anterior se debe a que un escritor cuidadoso siempre será más inteligente que el censor más inteligente como tal, pues la carga de las pruebas recae en el censor. Para Strauss, la persecución no puede evitar que la verdad se diga, pues cualquier persona con pensamiento independiente puede hacerla ver, siempre y cuando se mueva con prudencia. En cuanto a los lectores, es de sorprenderse lo rápido que se adaptan, convirtiéndose en buenos interpretadores de signos. Esta forma de decir la verdad es lo que Strauss llama la entrelínea:

Persecution cannot prevent even public expression of the heterodox truth, for any of independent thought can utter his views in public, and remain unharmed, provided he moves with circumspection. He can even utter them in print without incurring any danger, provided that he is capable of writing between the lines.

....Persecution, then, gives rise to a peculiar writing, and therewith to a peculiar type of literature, in which the truth about all crucial things is presented exclusively between the lines. The expression "writing between the lines" indicates the subject of this article. For the influence of persecution on literature is precisely that it compels all writers who hold heterodox views to develop a peculiar technique of writing, the technique which we have in mind when speaking of writing between the lines.(25)

Escribir entre líneas es, de hecho, una estrategia común para transgredir los límites impuestos por la censura, cuya ingenuidad pone al censor, que es capaz de leer entre líneas de la misma manera que el escritor es capaz de escribir entre ellas, en una desventaja táctica; a menos que pueda de alguna forma demostrar la presencia de algo donde parece que hay nada, un vacío, se arriesga al ridículo. Este tipo de escritura ofrece las ventajas de toda comunicación privada sin tener la desventaja de sólo llegar a unos cuantos. Así mismo, tiene todas las ventajas de una comunicación pública sin tener su más grande desventaja, la de la pena capital para los autores (Strauss 25).

El arte de la entrelínea puede contar con toda una serie de recursos y reformulaciones. En su análisis titulado *La censura y la creación literaria en España*, Manuel Abellán cita, al respecto, las palabras del ministro G. Arias-Salgado importante funcionario español, quien, en su calidad de censor, se refiere a la imposibilidad de evitar toda transgresión de las normas. Todos los aspectos que enumera, constituyen los recursos con que cuenta el arte de la entrelínea.

Ante los secretos de la gramática, la habilidad de la alusión, la sutileza de los recursos literarios, las ambivalencias de alguna familia retórica, las segundas intenciones que para el público son perfectamente inteligibles como primera, los trucos de la confección y titulación, el lugar del periódico al que se condena la nota, el comentario, la glosa, la información sugeridas por la autoridad —ardid conocido de los lectores—; ante el silencio que puede ser tan significativo, ante el mismo elogio, desmesurado *ex profeso*, la técnica judicial de tribunales ordinarios puede resultar ineficaz e inadecuada en la mayoría de los casos ". (87)

En *Censorship and Interpretation*, Annabel Patterson lleva a cabo una revisión de la relación entre el Estado y los escritores de la Inglaterra del siglo XVI, en la que estudia el delicado balance entre la necesidad del Estado de mantener un control sobre los escritores y la necesidad de estos de comunicarse con una audiencia contemporánea, en temas sobre los cuales no se cuenta con la aprobación del Estado. Su tesis se basa en la necesidad de codificar y enmascarar el impulso literario. En el capítulo titulado “The hermeneutics of censorship”, ofrece una visión amplia del tema, enfocándose en el efecto que la censura tiene como experiencia de limitación y amenaza en la psique y los productos del escritor. Al hacer una revisión de la censura, Patterson sostiene que la hermenéutica de la censura se desarrolló en Inglaterra a mediados del siglo XVI, pero aclara que esto fue producto de un redescubrimiento del sistema retórico clásico. Para ella es claro que, siempre que la necesidad aparece, el mismo sistema es reinventado. Así, refiriéndose a la situación en Rusia, nos comenta lo siguiente:

...according to Daniel Balmuth, Russian writers at the end of the nineteenth century “became expert at the use of elliptical language, at innuendo and allusion, at the art of saying explicitly what they meant and not meaning exactly what they said”. This Aesopian language, which included “the art of knowing when to say nothing”, was the medium of a quiet but sustained critique of their government.(19)

Irma Llorens, en su estudio sobre las letras cubanas del siglo XIX, abordado en el capítulo I de ésta investigación, analiza la forma en que los nacionalistas cubanos de esa época sorteaban la censura. Llorens refiere que en una carta escrita a un colega en 1836, Félix Tanco comentaba que tal situación (las limitaciones impuestas por la Junta de Censura) obstaculizaba “los intentos de los letrados nacionalistas de propagar sus ideas”, pues los obligaba a expresarse “en clave”, lo que muchas veces oscurecía demasiado el sentido de sus escritos. Para Llorens, esta carta es particularmente interesante, pues “sugiere que, en el campo intelectual de la Cuba colonial decimonónica”, existía “una especie de código secreto, de discurso críptico” que debía ser descifrado por un lector “alerta y competente”, que compartiera, además, la ideología de los escritores

Cualquiera idea cubana por inocente que sea, si la has de dar a luz, tienes que vestirla a la española [...] tienes en fin que ponerle un escudo de fidelidad [...] De manera que para discernir, para columbrar la intención sana y patriótica del que escribe, para desentrañar esa idea cubana oprimida por un diluvio de vocablos de plataforma, es necesario ser un lince de entendimiento, y muy práctico para percibir el verdadero rumbo que lleva la idea [...] No es muy agradable, ni todos saben escribir de este modo. ¿Y poseen los leyentes esta perspicuidad, esta táctica, este escalpelo colonial? No. (Llorens 141)

La cita de Tanco pone de relieve la duplicidad sutil pero efectiva de muchos textos, en una época en la cual una minoría marginada por el autoritarismo del régimen colonial tiene que ingeniárselas constantemente para expresar de modo indirecto sus ideas políticas.

Estos tres ejemplos sobre la relación entre el Estado y los escritores en España, Rusia y la Cuba del siglo XIX, confirman que cuando la necesidad aparece, los escritores reinventan el uso de su lenguaje para adaptarlo a las circunstancias de censura. A este respecto, consideramos que algunos textos literarios resumen de manera efectiva el concepto de la entrelínea y el lenguaje esópico, tal es el caso de la siguiente estrofa de Mario Benedetti, que forma parte del poema *Las cartas no escritas* publicado en *El mundo que respiro*:

Las cartas no escritas si algún día se escriben
se adornan con palabras o palabrotas
apelan a ardides en plena sintaxis
y dicen lo que dicen sin decirlo. (123)

Así, en cómo decir lo que decimos sin decirlo, está la esencia de la entrelínea. Como señalábamos antes, este tipo de escritura se convierte en una lucha de ingenios, en la que el escritor se recrea comunicándose con sus lectores, al tiempo que mina la autoridad del censor. Ya sea como medio efectivo de comunicación, o como reacción a las restricciones por parte de las autoridades y sus representantes, la entrelínea es un recurso apropiado para producir y difundir mensajes en las propias narices del enemigo, creando significados para los lectores, quienes buscan específicamente este tipo de escritos como medio de resistencia a la dominación.

2.5.2 La problemática de la entrelínea

Es importante señalar que el lenguaje esópico y la escritura entre líneas, si bien contribuyen a afrontar la censura, también plantean una problemática adicional para los escritores y el desarrollo de su literatura. Me refiero a cuatro áreas específicas, en las cuales se pueden presentar condiciones problemáticas derivadas de esa forma de escritura. La primera se presenta cuando, por el uso excesivo de ese recurso, la escritura se vuelve opaca o inaccesible a los lectores, a quienes más tarde se les debe dar pistas para descifrarla. Así mismo, los censores terminan por familiarizarse con los códigos y lo que antes era oculto se vuelve público, es decir convencional. Lo anterior no solamente alerta a los censores, sino que los exaspera, lo que obliga a buscar nuevos códigos. Esto provoca que la escritura pierda todos sus rasgos de vida.

La segunda condición problemática se deriva de que los censores, que a su vez actúan siguiendo órdenes de sus superiores, no siempre se mueven en los límites de la legalidad. Ya hemos hablado de la arbitrariedad como instrumento de la censura; tomando en cuenta lo antes expuesto en relación a este tema, pensar que la censura juega limpio sería ingenuo. Si bien la contracensura extiende sus límites y sus espacios de acción para contrarrestar los discursos hegemónicos, esto no elimina los riesgos; por el contrario, puede incluso incrementarlos si los censores, sintiéndose burlados, optan por cambiar de métodos. No olvidemos que la historia está llena de exilios, castigos y desapariciones de escritores en tiempos de dictaduras.

A lo anterior, debemos agregar que el lenguaje esópico y la escritura entre líneas no sólo se emplean para evadir la censura. Hay quienes se valen de ellas como recursos literarios, sin intención de enfrentar o evadir a la censura. Desafortunadamente para estos últimos, su época específica y su ambiente pueden sugerir una connotación

política donde no la hay. En su ensayo sobre el escritor polaco Zbigniew Herbert, Coetzee señala lo siguiente:

Herbert is an allusive and ironic poet not because he uses allusiveness and irony as devices to evade the censor's red pencil, not even because the history of his times has made him wary and indirect by temperament, but because allusiveness is for him a mode of humanistic affirmation, and irony an ethical value, (Coetzee 152)

Tenemos por último que, entre tanto juego de palabras y de intercambio de ingenios, se presenta el problema de si podemos volver a tratar a los clásicos de manera genuina, sin que el aparato censor presuma alguna segunda intención o sospecha. Cuando la realidad es cruda o dura, ¿escribir sobre ella es forzosamente subversivo? No creemos que sea así. En el teatro, la poesía o la literatura, siempre habrá clásicos que nos hablen sobre las verdades universales, pero leerlos o representarlos en tiempos de dictadura puede ser riesgoso. Sin embargo, hay quien toma ese riesgo y sale bien librado. A este respecto, recordemos que Jean Paul Sartre logró representar *Las Moscas* en París, durante la ocupación alemana. Lo hizo no tanto como un acto de heroísmo, sino como el acto propio de un escritor que resiste. La duda siempre consistirá en saber reconocer la línea que separa una realidad de una intención subversiva. Desafortunadamente, el estado de alerta de escritores y censores en una condición de regulación, por lo común altera la agenda literaria del escritor, distrayéndolo de su función, que es la de escribir.

Lo que abordaremos a continuación es el tipo de escritura que adopta Leonardo Padura, con el fin de hacer una crítica social de Cuba en *La novela de mi vida*, y en qué medida logra comunicar al lector el desencanto de la revolución y los problemas que ha representado ésta para un sector de los escritores cubanos.

2.5.3 La entrelínea de Leonardo Padura en la novela

Padura logra hacer una crítica social de Cuba en la novela valiéndose de diversas estrategias narrativas, por medio de las cuales muestra la vida de los jóvenes cubanos y sus experiencias en relación a las contradicciones de la Revolución. Como hemos señalado anteriormente, Padura no lleva a cabo su propósito de manera directa, pues como declara en una entrevista, prefiere “que la política esté en el sub-texto que en el texto”, argumentando que es un escritor y no un político (*Literatura cubana* Boletín 9). Al respecto, dice estar “literariamente agradecido con Hemingway sobre todo por lo que él llamó aquella técnica de mostrar solamente un octavo de lo que uno quiere decir y lo otro mantenerlo en el subtexto” (Clark entrevista). De esta forma evita expresar de manera explícita su crítica social, sin que ello signifique una renuncia a realizarla.

Para lograr lo anterior, Padura entrelaza las historias de sus personajes, mostrándonos de manera indirecta (oblicua, como él dice) el desencanto de la revolución y su ideología, el presente cubano y sus exilios, la imposibilidad de las discusiones abiertas, las fiscalizaciones de las vidas individuales por parte del régimen, así como el enojo contra la tiranía y las figuras del poder.

Así, encontramos que en la novela de Padura subyace el desencanto de la revolución, y la vida de los personajes que representan a los estudiantes transcurre en un entorno altamente ideologizado por ella, lo cual influye en la manera en que construyen las decisiones que van configurando sus vidas. Tenemos por ejemplo, que Fernando Terry comenta en la tertulia que le “encantaría mirar por un huequito el futuro (...) dentro de veinticinco años, a ver qué cosa va a haber hecho cada uno, qué va a ser cada uno”. El deseo de esta mirada es lo que lleva a Padura a narrar las vidas de los personajes, vidas que sin duda son accidentadas y toman senderos objetivamente

difíciles. Enrique, por ejemplo, se siente “preso en las cuatro paredes de la isla” y su *Tragicomedia* tiene que ver con “una isla perdida de la que nadie puede salir”(135). Miguel Ángel, a quien de pronto todo le parece absurdo y se desencanta, es expulsado de la revista “luego de ser acusado de perestroiko y revisionista”. Víctor muere como camarógrafo en Angola, donde tiene que “jugarse la vida todos los días” (197). Tomás se queja de “ser profesor de la bicentenaria y benemérita Universidad de la Habana y tener que desayunar con un cocimiento de hojas de naranja [...] y en cuarenta años haberse comido un barco de chícharos” (267) . Por su parte, el propio Fernando Terry al contar su vida, confiesa haberse ido porque no le quedaba su historia y confiesa: “más remedio”. “No podía más”, dice, “tuve que irme y mi vida se fue a la mierda” (118). Todas estas desventuras sumadas tienen, por supuesto, la intención de mostrar las huellas que el régimen de la Revolución ha dejado en *Los Socarrones*.

Ya en el primer capítulo de esta tesis analizamos la forma en que Padura, para llevar a cabo gran parte de la novela, recurre al siglo XIX y la representación de la vida de José María Heredia. Sin embargo, llama la atención que Padura en la propia novela señale cómo y porqué hace uso de este recurso. Padura hace una declaración expresa de la voluntad de no tratar el presente de Cuba, pero mencionándolo; es decir enfatiza algo que profesa estar dejando fuera. Así, advertimos este tipo de paralipsis o preterición cuando el narrador, al referirse al borrador de la novela histórica decimonónica escrita por Miguel Ángel, la describe como una trama por medio de la cual se puede “hacer una lectura oblicua del presente cubano”, del cual no hay en cambio, “una sola referencia directa”(41).

Dentro de la novela, Miguel Ángel, a quien pudiera considerarse representante de la conciencia objetiva y filosófica del grupo, justifica el porqué de una novela sobre el siglo XIX , al señalar “que cuando hay tiempo de por medio, el escritor es más libre ya

que tiene menos compromisos con la realidad”. Esto es visto por Enrique y Fernando como escapismo; sin embargo, con el fin de avalar la idea, Padura recurre a otro personaje (Álvaro), quien comenta lo siguiente: “me gusta eso... nosotros escribimos sobre el XIX y les dejamos lo que pasa ahora a unos socarrones del 2074 y ellos les dejan sus líos a los del 2174 y así todo el mundo vive en paz y escribe sus novelas sin autocensurarse”(165).

La discusión de los problemas de Cuba se llevan a cabo en las tertulias de Heredia, en las de *los socarrones*, y en las reuniones de las logias masónicas, lo que nos indica la imposibilidad de que estas discusiones se realicen en foros abiertos. Estas tertulias representan un espacio para discutir lo que no se puede hacer en las aulas o en público. En “un país donde cada acto secreto engendra una delación”(136), Padura critica la tendencia a fiscalizar la vida de los militantes y no militantes. De hecho, en la novela fiscalizan la vida de Miguel Ángel, la de Fernando y la de Enrique. Como consecuencia de ello, uno es expulsado; otro, exiliado y el tercero, Enrique, preso por querer salir de la isla. Esta fiscalización de las actividades de los ciudadanos se aborda, así mismo, en los relatos de los intentos fallidos de Heredia por publicar revistas literarias en la Isla en el siglo XIX, los cuales ponen de manifiesto el control y la regulación de imprenta al interior del país.

Por otro lado, si bien la novela no profundiza en los acontecimientos del éxodo cubano del Puerto del Mariel en 1980, lo importante es que Fernando, el personaje principal, se exilia durante ese éxodo masivo hacia Miami. Al respecto, Padura critica la posición de ambos lados de la Isla hacia los exiliados de ese período, (tema que será abordado en el siguiente capítulo). Fernando se siente hostigado por ambas partes; primero, en el Orange Bowl en Miami, “con sus oídos todavía lacerados por los insultos” que debía escuchar el que pretenda salir de Cuba (59) y más tarde, cuando

experimenta el “desprecio de los viejos emigrados cubanos” quienes también lo consideran “una escoria”. Lo anterior implica que, a su condición legal de *hispanic* debe “sumar la degradante categoría social de *marielito*” y que tampoco se sacude en su estancia en Union City , New Jersey (228).

Padura, como todo hombre de letras, tiene su propia manera de aludir a la verdad histórica por medio de paralelismos, semejanzas, simbolismos, alegorías; recursos que muchas veces resultan más efectivos para explicar la complejidad de un período histórico, que la descripción de los historiadores. Así, el pasaje en el que Heredia narra su entrevista con el general Tacón inicia preparando el camino para los paralelismos entre las dos épocas históricas y sus actores: “La Habana vivía el júbilo de año nuevo de 1837 y yo, como un fantasma, pasé junto a la alegría sin tener ojos para ella”(309). Padura trata de enmascarar su crítica, al tiempo que nos da indicios por medio de detalles vinculados al conocimiento general . Si cotejamos la figura del General Tacón con la figura y obra real de Fidel Castro, encontramos una serie referencias analógicas entre ambos políticos, las cuales no son gratuitas, ya que van mas allá de una evidente crítica política a una dictadura particular, pues, como reseñaremos más tarde, poseen una carga de ira contra la tiranía.

El pasaje que inicia con la referencia a la fecha conmemorativa de la revolución, frente a la que el personaje pasa sin compartir la alegría, continúa con la reseña de la entrevista con “aquel hombre que llenaba plazas y monumentos donde sus simpatizantes se reunían para dar vivas a su nombre”. A este respecto, quién no conoce los grandes discursos, de más de cuatro horas, que Castro pronuncia las masas revolucionarias, los cuales, no debe sorprendernos, podemos encontrar en su versión taquigráfica con la transcripción de vivas, aplausos y risas, en un portal oficial de Cuba. Volviendo a la novela, tenemos que la descripción de la figura de Tacón por parte de Heredia continúa,

en tanto se acerca la hora de la entrevista con “el militar despiadado” que ha “expresado su odio contra todo lo americano, así como su amor a los uniformes y grados”, de los que no se despoja nunca”(310), detalles que son de todos conocidos adentro y fuera de la Isla. Padura continúa reflejando en el pasaje de la entrevista con Tacón, la imagen de Castro, Así, nos dice: “de él contaban leyendas desde que podía vivir sin dormir, trabajando noches enteras, hasta que poseía una memoria insólita y severa para recordar cada orden y deseo”(316). Esta imagen, la podemos comparar con los comportamientos recientes de Fidel Castro, quien en una *Proclama al pueblo de Cuba* publicada el 31 de julio del 2006, escribe: “el 80 aniversario de mi cumpleaños, que tan generosamente miles de personalidades acordaron celebrar el próximo 13 de agosto, les ruego a todos posponerlo, con motivo del enorme esfuerzo realizado[...] días y noches de trabajo continuo sin apenas dormir... todos los detalles de este accidente de salud constan en radiografías endoscópicas y materiales filmados”.

De igual forma, Padura se refiere al tema de los grados militares, cuando describe la forma en que estaba firmada la invitación a Heredia por parte del General Tacón:

y bajo su firma aparecían anotados -como era de obligatorio cumplimiento- los cargos políticos y honoríficos que ostentaba, con esa manía de los tiranos de hacer acompañar sus nombres con tan ridículos epítetos que presumen cuan poderosos son: desde vizconde de Bayamo, marqués de la Unión de Cuba, caballero de la Insigne Orden del Toisón de Oro, hasta los de teniente general de los Ejércitos Nacionales y gobernador y capitán general de la isla de Cuba. (310).

Si comparamos la manía por los cargos y títulos señalada en el párrafo anterior, con la forma en que Fidel Castro se comporta en la proclama ya descrita, podemos encontrar grandes similitudes. Así, encontramos que Fidel transfiere sus poderes de “Comandante en Jefe de las heroicas Fuerzas Armadas Revolucionarias, Primer Secretario del Comité Central del Partido Comunista, Presidente del Consejo de Estado

y del Gobierno de la República de Cuba, Presidente del Consejo de Ministros, Impulsor Principal de los Programas Nacionales”, a su hermano Raúl, en la fecha ya señalada.

Por último, la narración de la entrevista finaliza con una alusión fulminante: “desde su altura, con su uniforme brillante y cargado de grados, con todos sus honores y títulos a cuestas, me miraba aquel hombre para el que yo lo sabía, la Historia no tendría perdón”(316).

Cuando analizamos este pasaje en su conjunto, así como la entrevista de Fernando Terry con el director de la revista *Tabacuba* (de la cual es expulsado), encontramos un sentimiento de coraje y rabia hacia la figura de Tacón. Por otro lado, es el propio narrador quien correlaciona ambas entrevistas, cuando señala que la entrevista que Fernando ha sostenido con el director es “una entrevista quizás tan degradante” como la que siglo y medio antes sostuvo Heredia con el “sátrapa Miguel Tacón... sólo que Heredia era un gran poeta y Tacón un genio de la tiranía”(133). Más adelante en la novela, poco antes del final, Heredia relata su sentimiento tras esta entrevista:

Los tres días que había pasado en la isla antes de mi partida, luego del encuentro con Tacón, fueron quizá los mejores de mi amarga estancia en Cuba. La descarga de pus y la ponzoña que llevaba dentro, que solté en el despacho del capitán general, había sido como una sangría para mi alma y hasta para mi cuerpo, que incluso sintió recuperar fuerzas mermadas por la galopante enfermedad.(332)

¿Como debemos interpretar “la descarga de pus y ponzoña” que lleva dentro Heredia?, tal vez la respuesta se encuentra al final de la novela, pero en la figura de Fernando:

¿Es posible rebelarse? Se preguntaba después, ya por pura retórica, sólo para abrir más la herida, pues sabe que el acto de rebeldía es el primero que les ha sido negado, radicalmente extirpado de todas sus posibilidades y anhelos .(342)

Padura logra rebelarse mediante la escritura y, para desplegar su crítica social, recurre al entretejido de lo verídico y lo ficticio poniendo a dialogar las dos historias en

el tiempo. De ellas surge, en otro plano, una tercera historia que constituye la continuidad o recurrencia de ciertas constantes de la historia de Cuba. Por otra parte, la narrativa de Padura, posee un alto contenido testimonial, a través del cual el autor plasma algunas de sus experiencias personales. Los rasgos de la personalidad de Fernando y de José María Heredia, permiten a Padura hacer la crítica social que él desea, al trasladar discurso a otros. Así mismo, la estilización que hace de los poemas que Heredia escribió en el siglo XIX, le permiten trasladar esa misma crítica no solo a otros, sino en el tiempo. Al emplear los discursos de otros como portadores del suyo, logra describir “lo que puede significar de glorioso y terrible el oficio de escribir en Cuba”. (Sierra).

En cuanto a la construcción discursiva de la novela, vemos que está basada en eventos y material histórico recopilado por Padura, en los que realiza un recuento de la vida de Heredia y su exilio. Así, los datos históricos incluidos en la novela revelan una selección de eventos por destacar y una organización de los mismos, de tal manera que se establecen entre ellos relaciones que favorecen la producción de sentido. De ahí que, a lo largo de la novela y en sus diferentes etapas, se den una serie de encuentros y desencuentros de Heredia con un sinnúmero de personajes históricos. Estos encuentros y desencuentros permiten la reconstrucción histórica de la época de su exilio en su dimensión política y social, con la participación de múltiples personajes, cuyos hilos el autor entreteje para formar numerosos diálogos argumentales, creando con ello una estructura compleja donde se da la yuxtaposición y confluencia de dos momentos históricos diferentes, que adquieren al mezclarse una nueva significación.

Esta selección y organización de los eventos por destacar confiere al exilio de Heredia un signo trágico. El exilio constituye una parte importante del pasado histórico representado. El exilio de Heredia es central en la novela y en torno a él se organiza la

reconstrucción ficcionada del pasado. Pero el exilio no sólo es una estrategia narrativa al servicio del argumento, sino que además se trata de un asunto fundamentalmente temático para la vida de Cuba, como se analiza en el tercer capítulo de esta tesis. Es importante señalar a este respecto, que Padura recurrió a personas exiliadas que viven en la actualidad, en aras de configurar su narración de este tema. Así, en los agradecimientos que aparecen al inicio de la novela, incluye a Eliseo Alberto, escritor exiliado, por el hecho de haberle regalado la historia de Eugenio Florit, a quien Padura incluye como personaje para describir la vida del exilio en Miami.

Las estrategias narrativas que Padura utiliza son variadas. En la introducción se hace hincapié en que la selección de eventos, y la forma en que estos se han de narrar, como se ha observado, permiten que se establezcan una serie de relaciones que les den sentido. A este respecto, el autor señala lo siguiente :

Aunque sustentada en hechos históricos verificables y apoyada incluso textualmente por cartas y documentos personales, la novela de la vida de Heredia, narrada en primera persona, debe asumirse como obra de ficción [...]la existencia real del poeta y de los personajes que lo rodearon [...] ha sido puesta en función de un discurso ficticio en el que las peripecias reales y novelescas se entrecruzan libremente. Así, todo lo que Heredia narra ocurrió, debió o pudo ocurrir en la realidad, pero siempre está visto y reflejado desde una perspectiva novelesca y contemporánea. (11)

A estas características se suma el marco de la Noticia Histórica que aparece al final de la novela, a manera de epílogo en cuanto a documento anexo a la narración, el cual parece cumplir con su función de legitimar la autoridad del texto en cuanto a su fidelidad a ciertos eventos históricos. De igual manera, Padura echa mano de gran parte de los poemas de Heredia para describir el ambiente de la época del poeta y sus sentimientos. En ocasiones lo hace estilizando dichos poemas y otras veces como una cita intertextual, para dar más fuerza a las descripciones que hace Heredia en primera persona. De esta forma, el autor activa una serie de motivos y simbolismos asociados

con el exilio en su dimensión metafórica (la división de Cuba) y con el destino de la Isla. Poemas como el *Himno del desterrado*, *La Estrella de Cuba* y *En el Teocalli de Cholula*, sirven de marco para exponer los sentimientos del poeta en forma narrativa y dotar de un sentido simbólico al devenir de Cuba. Al estilizar los poemas, Padura logra emplear el tiempo histórico de Heredia para abordar las posiciones de quienes están adentro o tienen que salir de la Isla, de quienes controlan la Isla; pero a su vez la explotan y provocan que se divida, y de quienes aspiran a una libertad y reunión de todos los cubanos.

Por su parte, las diferencias de opinión de los protagonistas (Heredia y Del Monte, Miguel Ángel y Fernando), adquieren un funcionamiento simbólico, mostrándose como representaciones narrativas de la falta de coincidencia con que el problema de la independencia o el de la revolución , se han abordado en la Isla.

De igual forma, los paralelismos entre el destino trágico de Heredia y los personajes del siglo XIX como Varela y Antonio Saco, y los de Fernando Terry y Enrique en el siglo XX, sutilmente dan a entender que la historia problemática de la Isla continúa. La dimensión metafórica del exilio —la historia vista como un continuo devenir, como un proceso todavía no concluido— también se nos muestra a lo largo de la novela. Heredia se ve enclavado en el continuo fluir e irreversibilidad de “los vientos de la historia” (338).

Aquí es importante señalar que la concepción del tiempo histórico como un continuo devenir pretende dilucidar si existe o no salida para Cuba. Esta discusión sobre el sentido de la predestinación, de la fatalidad, y la adversidad de la fortuna, propia del sentido trágico de la vida de Heredia y de Fernando, se vuelve un tema reiterativo en la narrativa de Padura. Existen un gran número de pasajes en los cuales se alude al tema (que será abordado en el siguiente capítulo) y que sirven al autor para plantearse la

interrogante de si no será también así el destino de la Isla. Así, Heredia nos dice lo siguiente : “Fuí un iluso al creer que este país era capaz de revertir su destino. Pero no tiene remedio, y no lo tendrá en mucho tiempo, quizás no lo tenga nunca”(158). Como hemos señalado antes, la novela narra la historia de Cuba como un devenir, como un proceso inconcluso. De esta manera, Heredia pareciera simbolizar los orígenes de una historia de exilio que va a recorrer toda la historia de Cuba y continúa hasta el presente. De ahí que, desde el punto de vista del devenir histórico y los sueños de independizar a Cuba, lo trágico no es literario, sino histórico.

De igual forma, en la construcción de la novela, tenemos escenas narradas que son pura exterioridad, las cuales, a pesar de usar un lenguaje descriptivo, contienen referencias a la idea del destino y de los designios superiores. En congruencia con esto, tenemos la imaginería de cuño romántico en torno al aspecto portentoso de la naturaleza. Hay pasajes relacionados a los volcanes de México, a las cataratas del Niágara, al mar y a las fuerzas de la naturaleza que azotan a la Isla. Por otro lado, en ocasiones el autor nos refiere la vida en la Isla y su gastronomía, sus paisajes y su riqueza natural, su clima tropical, junto con la descripción del perfil geográfico de la Isla y sus atardeceres en el horizonte. La imaginería romántica está siempre presente aun cuando los personajes sólo son capaces de advertirla en determinados momentos de reflexión y melancolía ante la salida o regreso a la Isla. Así, la mayoría de estas descripciones sirven para mostrar la pequeñez del hombre cuando se compara con la naturaleza, a la vez que refuerzan las ideas de Heredia sobre la impotencia del hombre ante “los vientos de la historia”(338) y las “decisiones dictadas por hados superiores” (329).

Como señalamos antes, para realizar las descripciones del ambiente cubano del siglo XIX, Padura recurre a la estilización de los poemas de Heredia. La estilización,

señala Bajtín, se da: “en el caso de que la palabra del autor se presente de modo que se perciba su caracterización o tipicidad en relación con una persona determinada, con una cierta posición social, con una manera artística especial”(273). Así, encontramos por ejemplo la estilización que hace Padura del poema *La estrella de Cuba*, cuando nos dice: “fui un iluso al creer que este país era capaz de revertir su destino. Pero no tiene remedio, y no lo tendrá en mucho tiempo, quizás no lo tenga nunca. Un país que prefiere una tiranía a enfrentar los riesgos que sean, se merece todas las tiranías” (158). Esta estilización proviene del siguiente verso del poema original de Heredia : “Que si un pueblo su dura cadena/ no se atreve a romper con sus manos/ bien le es fácil mudar de tiranos/ pero nunca ser libre podrá”.

Así, para describir la forma en que Heredia ve a Cuba, Padura recurre al poema *El Himno del desterrado*. Heredia, en la novela, señala: “escogería a Cuba como mi patria poética, pues aquel país oprimido y corrupto, vital y generoso, tenía los encantos necesarios para que un poeta diera rienda suelta a su creatividad” (45). Pero más adelante se pregunta si no hubiera sido mejor para su fortuna, salud y hasta para su poesía, elegir otra patria que no fuera aquella isla “en cuyo seno conviven, en su grado mas alto y profundo, las bellezas del mundo físico y los horrores del mundo moral” (72). Para su hijo Jesús, Heredia fue uno de los seres “nacidos en aquella isla pródiga en riquezas materiales y en miserias humanas” (34) . Padura debe emplear el estilo de la época, así como los puntos de vista propios y las valoraciones de tal época. Por ello recurre al poema original de Heredia que dice: “¡ Dulce Cuba ¡ en tu seno se miran / en su grado mas alto y profundo / la belleza del físico mundo / los horrores del mundo moral”.

Podemos explicar la estilización utilizada por Padura en los términos que Bajtín emplea cuando nos describe este recurso:

No en cualquier época es posible una palabra directa del autor, no toda época posee un estilo, puesto que el estilo presupone la existencia de puntos de vista y valoraciones autoritarias e ideológicamente establecidas. En tales casos sólo queda el camino de la estilización o la búsqueda de formas literarias de la narración que posean una manera determinada de ver y representar el mundo. Cuando no existe una forma adecuada para la expresión inmediata de las ideas del autor, es necesario echar mano de la retracción de estas ideas en la palabra ajena. En ocasiones, los mismos propósitos artísticos son de tal índole que solamente pueden ser realizadas mediante la palabra bivocal. (Bajtín 280)

A Padura, le interesaba reconstruir un escenario que tuviera verosimilitud. Al recrear a Heredia por medio de una narración en primera persona, y valiéndose de sus poemas logra trasladarnos a la época en cuestión y rescatar las imágenes que Heredia había plasmado en su poesía. Tal es el caso de la descripción que él hace de un huracán que azotó la ciudad de Matanzas en 1822: “La experiencia de ver ante mis ojos la fuerza desatada de la madre de las tormentas me hizo comprender una vez más, la pequeñez insondable del hombre ante las potencias del cielo y la naturaleza” (128) . En esta ocasión, para recrear el pasaje, Padura echa mano del poema de Heredia *En una tempestad*, relacionando la descripción del estado de ánimo de Heredia con el huracán, así como su invocación y enfrentamiento con él mismo.

Por otro lado, la narrativa de Padura recurre, además de a las estilizaciones, al uso de varias voces como fuente de conciencia, dando a cada uno de los discursos de sus personajes una valoración importante en la construcción de sentido de su novela, alterando el discurso de Fernando dándole un sentido diálgico. Bajtín diferencia la novela monológica de la novela polifónica. En la primera, se transmite una concepción única y general del autor y a ésta quedan subordinadas y amalgamadas las visiones de cada uno de los personajes. En la segunda, existe una concepción general del autor, a la cual se agrega el punto de vista de los personajes, quienes adquieren un discurso importante en el mundo novelesco. Este tipo de novela irrumpe y altera la autoridad de un discurso único.

Como señalábamos antes, *La novela de mi vida* presenta las vivencias de los estudiantes de la escuela de letras de La Habana en la década de los setenta. Los estudiantes se reúnen en tertulias para realizar al interior de las mismas una crítica a la situación de la sociedad cubana y sus instituciones. Dichas tertulias se asemejan a las que realizaban los letrados cubanos durante la primera mitad del siglo XIX, donde discutían la situación de la Isla bajo el régimen de la Corona Española. En la novela de Padura, las discusiones y los diálogos al interior de las tertulias es uno de los procedimientos de enmascaramiento del discurso del autor mediante diferentes narradores, mismo que promueve la presencia de diferentes discursos en la novela y fomenta, por ende, el dialogismo en toda la obra. Estos discursos son los encargados de denunciar los problemas de quienes han buscado dedicarse a la tarea de escritor.

Por otro lado, tal diversidad de perspectivas no es casual, ya que, por medio de los diálogos con los personajes, Fernando Terry establece un diálogo con su conciencia; es el yo que consigo mismo permite conocer sus reflexiones sobre sus propios conflictos. Mediante este proceso dialógico el personaje tiene la posibilidad de redefinirse a sí mismo mediante una revisión de su vida y de la posición que ocupa en su mundo, a través de la visión de los otros. Esta otredad del discurso es utilizada de manera parecida a la señalada por Mijaíl Bajtín respecto a la escritura de Dostoievski en la novela *Crimen y Castigo* :

No obstante, cada persona forma parte de su discurso interno no como carácter o tipo ni como personaje que participara del argumento de su vida (hermana, novio de la hermana, etc.), sino como símbolo de una determinada orientación ideológica, como símbolo de una solución práctica de los mismos problemas ideológicos que lo destrozan a él. Apenas un personaje aparece dentro de su horizonte, en seguida llega a ser personificación viva de la solución de su propio problema personal, solución que no concuerda con la suya; es por eso que cada persona llega a perturbarlo y adquiere un papel definido en su discurso interno. Raskólnikov suele confrontar, comparar o contraponer a todos estos personajes, los hace contestarse unos a otros, alternar sus voces o desenmascarse mutuamente. Como resultado, su discurso interno se

desenvuelve como un drama filosófico cuyos personajes son los puntos de vista sobre el mundo, encarnados y convertidos en vivencia.(Bajtín 351)

Tenemos entonces que, de forma similar a la señalada en la apreciación de Bajtín, Padura va entretejiendo la novela de manera tal que se va conformando una unidad, la cual nace de las conversaciones entre Fernando Terry y cada uno de sus compañeros de la escuela de letras . En dicho discurso se encuentran intercaladas las voces de tal forma, que el sentido no lo da un solo sujeto, sino dos (discurso dialógico). Los personajes se cuentan los hechos entre ellos y el lector se entera de lo que éstos se cuentan. De esa forma, la idea de Fernando Terry se pone a prueba, se verifica, se afirma o se refuta por ellos. Así sucede, por ejemplo en los diálogos entre Fernando y Miguel Ángel, cuando discuten sobre la militancia en el partido y el desencanto que la revolución ha producido en él. De manera similar, Fernando reflexiona sobre los avatares de Enrique y su nula posibilidad de que su obra se publique en la Isla, al tiempo que reflexiona sobre si no tuvo culpa en la delación tras el intento de escapatoria de este personaje. Lo mismo ocurre cuando platica con Tomás sobre lo que significa ser profesor de la benemérita Universidad de La Habana y las carencias que esto conlleva. Estos ejemplos muestran la forma en que Padura emplea los parlamentos de otros personajes para representar la autorreflexión de Fernando.

En cuanto a los diálogos, los parlamentos que se les atribuyen a los personajes deben entenderse como el discurso propio de éstos con una orientación convergente. Los estudiantes universitarios son los protagonistas y sus voces plantean las diferentes crisis —desconciertos— que sufre el pueblo cubano. Así, cada discurso, por sí mismo, expresa su descontento particular; cada uno por su parte declara su disconformidad, su turbación, sus desacuerdos y clama por un mundo mejor. La fusión de los diálogos entre las voces de *Los Socarrones*, con el de Fernando Terry, constituyen una

colectividad más que una individualidad, pues los personajes son los encargados de narrar el mundo novelesco a manera de un discurso de voces complejo e inacabado .

Pero Padura va mas allá en el manejo del diálogo. Existen pasajes importantes donde el autor da voz a un personaje por medio del discurso de otro, como cuando Fernando lee la novela del siglo XIX escrita por Miguel Ángel, o cuando lee la *Tragicomedia* de Enrique. Así, encontramos al narrador reproduciendo el discurso de Fernando, quien a su vez reproduce el de Miguel Ángel y Enrique. De esta forma, transmiten su propia palabra y la palabra de otros en una gran red de diálogos tejidos a través de sus obras dentro de la novela. Ambas novelas internas son percibidas como ciertas posiciones de sentido, respecto a lo que es escribir dentro de “una isla de cuatro paredes”(134).

Así, Padura logra, mediante los enunciados de sujetos diferentes, distribuidos de una manera determinada, realizar su intención, logrando su “última instancia de sentido” al utilizar la palabras ajenas en el mismo sentido que sus aspiraciones de realizar una crítica al interior de la sociedad cubana, sin recurrir a un enfrentamiento directo.

2.6 Literatura y disidencia

Dentro de una sociedad presa, nos dice Eduardo Galeano, la literatura libre sólo puede existir como denuncia y esperanza(214). La literatura disidente es un recurso de lucha que la minoría dominante busca deslegitimar, pero que se vuelve eficaz, pues es difícil de perseguir, ya que "viva vuela la palabra, que no hay aduana que la pare ni jaula que la enjaule"(250).

La literatura como narración, como medio retórico y género de expresión, puede influir en las personas, en los ciudadanos de a pie, ayudándolos a ver la realidad.

Sabemos que ninguna dictadura cae, si no se le empuja. Por ello, el oficio de escritor contribuye a narrar y denunciar lo que ocurre, a mantener la memoria por medio de la narración, y a evitar que las historias de abuso se vuelvan a repetir. Este tipo de literatura trabaja en varios campos de acción más allá del placer estético que produce leerla. La literatura disidente forma opinión pública, desarrolla respaldo al interior de un movimiento, funciona como argumentación ante la sociedad civil, como propaganda, y además entretiene al contrincante.

Mario Benedetti nos ofrece su visión respecto a este tema. En 1973 (antes de su exilio), el autor escribió lo siguiente:

“La literatura por sí sola no ha hecho revoluciones políticas, pero sí cabe reconocer que a lo largo y a lo ancho de la historia de nuestra América; hay muchas obras que han contribuido a esclarecer conflictos, a reconocer las variadas formas de la dignidad, a profundizar en las causas de una lucha, a acompañar el avance de un pueblo”. (*El escritor* 82)

Sabemos que el poder no deriva del lenguaje, pero "el lenguaje puede utilizarse para plantear desafíos al poder, para subvertirlo, para alterar las distribuciones de poder a corto y largo plazo" (Wodak 31). Sabemos que, en términos de disidencia, podemos emplear un lenguaje contestatario, un lenguaje de primer orden, que se identifica con lo testimonial. Pero también podemos echar mano de otro tipo de lenguaje, un lenguaje de segundo orden (metáforas, alegorías, etc) que está sujeto a interpretaciones. Así mismo, sabemos que cada vez que lo requiere, el hombre encuentra la manera de convivir con la dominación, en espera de la llegada de mejores condiciones, y que mientras eso sucede, encuentra la manera de retar a quienes están en el poder.

Al analizar el tema del libro y su lugar en la cultura, George Steiner, en *Los Logócratas*, considera que “los que queman los libros, los que expulsan y matan a los poetas, saben exactamente lo que hacen. El poder indeterminado de los libros es

incalculable...” (59) y agrega que “las relaciones entre la censura y la creatividad de primer orden puede revelarse extrañamente fructíferas” como en el caso de Pushkin y Pasternak (91). Steiner, citando también a Borges añade que “la censura es la madre de la metáfora”.

Así entonces, con creatividad, el escritor resiste y se da a la tarea de enunciar lo indecible, de manera que su palabra emerge de la confrontación con la imagen censurada por una realidad política. En el ejercicio de transcribir esta situación, el autor necesita vencer la propia auto-censura y su temor de transgredir las barreras de la palabra prohibida para, con ello, tal vez no sólo transitar por las crisis, sino también crear las bases, para eliminarlas.

Capítulo 3 Exilios y destierros

3.1 Exilios y destierros en Cuba

El exilio, es uno de los temas esenciales de la novela de Padura. Naturalmente, como la censura, la delación y el exilio se entrecruzan, se yuxtaponen y se complementan mutuamente. Así, las dos partes de la novela, tituladas *El mar y los regresos*, la primera y *Los destierros*, la segunda; ponen en escena a varios personajes que representan a la masa de los exiliados cubanos con sus problemas cotidianos, luchas políticas, sueños y compleja psicología. Padura busca humanizar considerablemente el exilio al darle un tratamiento con alto tinte nostálgico, lo cual no debió ser fácil de ficcionalizar, considerando que él mismo no es ni ha sido nunca un exiliado. Este hecho es importante, pues la mayor parte de las novelas que hablan del exilio son escritas por exiliados con un tinte exageradamente político y contestatario. En este capítulo analizaremos cómo construye Padura su narración para tratar este tema que ha marcado la historia de Cuba.

En un ensayo producto de la investigación que realizó para preparar la novela, y que publicó después de ésta bajo el título *José María Heredia: la patria y la vida*, Padura analiza de manera histórica (casi biográfica) la vida del poeta y su relación con Cuba. Para Padura, Heredia fue:

el primer gran poeta cubano, el primer gran desterrado cubano y el primero de los nacidos en esta isla, condenado a morir en el exilio, sin haber encontrado jamás una cura para esa compacta nostalgia por la patria, que también él, precisamente él, inaugura entre nosotros. (*La patria* 20)

De este hecho parte para establecer el exilio como una constante histórica de Cuba. En la novela aparecen personajes desterrados pertenecientes a la misma generación de Heredia, como Del Monte, Saco, Tanco y Echevarría, quienes también murieron lejos

de Cuba. Sin embargo, Padura señala el de Heredia como un destierro inaugural, lo cual convierte a este poeta en el “primero de muchos desterrados de su generación” un escritor que “hizo de la nostalgia su emblema y del desarraigo un componente de la cubanía con el que todavía lidiamos” (*La patria* 30). Así, para Padura el exilio sigue siendo una constante en la vida nacional. En una entrevista publicada en el año 2000 (mientras preparaba la novela), señala lo siguiente:

La vida cubana ha estado marcada por los exilios. Si te digo que los dos grandes poetas cubanos del siglo XIX, que son José María Heredia y José Martí, vivieron la mayor parte de su tiempo en el exilio, eso te da una medida de hasta qué punto, desde la fundación de la cultura cubana, el exilio es una constante. (Clark 6)

Esta constante del destierro es también tratada en la novela, por medio de otro personaje, Fernando Terry, con la diferencia de que Padura, a este último, lo considera un caso de exilio y no tanto de destierro. A este respecto, es oportuno señalar la diferencia entre el exilio y el destierro. Sí nos referimos al *Diccionario de la Real Academia Española* encontramos que el exilio es: la separación de una persona con respecto de la tierra en que vive, expatriación que se da generalmente por motivos políticos, mientras que el destierro es una pena que consiste en expulsar a alguien de un lugar o territorio determinado, para que temporal o perpetuamente resida fuera de él. Es echar a alguien de un territorio o lugar por mandato judicial o decisión gubernamental.

Ambos términos, a pesar de sus diferencias en modalidad, tienen en común el desarraigo, es decir, la pérdida del vínculo fundamental entre la tierra y la vida. Pero Padura marca una diferencia para el caso de Heredia, la cual tiene implicaciones importantes para quienes tienen la esperanza de un regreso. El exilio, cuando es voluntario, permite la esperanza de regresar; mientras que, al ser producto de una orden o juicio, se convierte en perpetuo. Esta imposibilidad de regreso marca a Heredia:

Para cerrar aquel año tétrico llegó a mi alojamiento la noticia de que había sido condenado a destierro perpetuo[...] Sin embargo, todos los

miserables encauzados —entre los que yo me hallaba— sufriríamos cárcel o destierro[...]Y en ese instante comprendí que había dejado de ser un exiliado para convertirme en un desterrado .(204)

Como castigo o pena, el destierro impone la carga adicional de una posible injusticia, que al venir de otros se suma como una variable más a la ya compleja carga de sentimientos de quien se separa de su tierra. Padura alude a este tema en dos ocasiones dentro de los monólogos de Heredia quien señala: “ la crueldad de un castigo tan repetidamente practicado por los que funcionan como dueños de patrias y destinos, y se arrogan el derecho de decidir la vida de quienes disienten de ellos”(211). En esta cita es clara su crítica al poder y a quienes lo detentan, y más adelante, mientras Heredia reflexiona sobre una nueva ley de indulto, expresa lo siguiente:

Yo no sé si en el futuro otros hombres sufrirán igual condena que la mía y vivirán por años como desterrados[...]pues padecerán el más cruel de los castigos que pueden prodigar quienes, desde el poder, ejercen como dueños de la patria y el destino de sus ciudadanos .(270)

Decíamos que el exilio, a diferencia del destierro, es voluntario. Sin embargo, esto no significa que no obedezca a motivos políticos. Uno puede salir de su país por sentirse perseguido o para huir de un régimen represivo, pero también puede hacerlo porque busca de mejores condiciones de vida para él o su familia. En este caso estamos hablando ya de migración, pero como lo veremos mas adelante, existe una obsesión en los cubanos por autoproclamarse exiliados. Casi todos los exilios son motivados por ambos argumentos. Eduardo Galeano, por ejemplo, señala esta misma composición en el caso del exilio uruguayo: “En el exilio hay escritores y también hay albañiles y mecánicos torneros” (248).

El exilio como huída se representa en la novela por medio de Enrique, quien dice estar preso en las cuatro paredes de esta isla (135). Enrique no llega a huir; de hecho, lo meten a la cárcel por intentarlo. Inicialmente, el de Heredia también es una caso de huída, que después se convierte en destierro. Por otro lado, el exilio como elección es el

que representa el personaje de Fernando Terry, quien sale en el éxodo masivo del *Mariel* porque no le queda “más remedio. No puede más” (177). Así mismo, aparecen los exilios de otros personajes, como el del poeta Eugenio Florit, un autoexiliado en Estados Unidos desde los años cincuenta, nacido en España pero que en determinado momento elige ser cubano “ya mítico aunque a la vez olvidado en su patria de nacimiento y excomulgado en su patria de adopción” (229); y el de Ricardo Junco (familiar de Heredia) y su familia, quienes se fueron a Miami en el 59, y a quienes un familiar se refiere diciendo: “No pudieron sacarlo todo, pero se llevaron bastante, no crea. Y allá viven como reyes, y mírenos a nosotros, luchando con un paladar”(150).

El exilio llega a tener formas variadas, que si intentamos definirlo, no sabemos si se trata de una experiencia, un punto de vista o una condición. Ya sea como castigo, como el caso de Heredia; como huida, como el de Fernando; o como elección, como el de Florit, el exilio aparece en la novela marcando la vida de los cubanos.

3.2 El exilio cubano como problema

Padura tiene el mérito de haber insertado su realidad en una perspectiva histórica, mostrando cómo el destino del exilio es recurrente en la cultura cubana y cómo los cubanos lo viven “con intensidad dramática”. En una entrevista, el autor señala que en todo el mundo el exilio es desgarrador; sin embargo, duda que exista otra gente en el mundo que “lo sufra de un modo tan raigal como lo sufren los cubanos” (Reyes 4). Y es que la dimensión del exilio cubano está marcada por dos tipos de desproporción respecto de otros exilios. Me refiero a la desproporción respecto de su misma población y a la geografía de su exilio, que no posee la dispersión normal de los exilios y que parece más una escisión de la Isla.

Respecto a su magnitud, Padura nos dice que “hablamos de un país donde la quinta parte de la población ha emigrado, lo cual no es poco” (Reyes). Esta dimensión, por sí sola, puede no ser la raíz de su desproporción; lo que sucede es que, cuando analizamos el problema geográficamente, advertimos que no es una diáspora como la mayor parte de los exilios. El sociólogo Max J Castro, en su ensayo titulado *Más que una diáspora*¹, señala que “la inmigración cubana contemporánea no ha seguido ese patrón, es como si se resistiera a comportarse como diáspora[...]no podría hablarse de diáspora correctamente, pues 88% de los cubanos que viven fuera de Cuba viven en Estados Unidos”.

Aún así, para Max J Castro vale la pena hablar de “diáspora” en todo caso “ porque es, de forma compleja y a veces contradictoria, una extensión de la nación, un desprendimiento que cuenta para Cuba hoy y mañana”. Él mismo se pregunta qué puede ser aquello de no ser diáspora. Para él, “el término exilio sin duda describe a un sector de la población cubana residente en el exterior. Es un término evidentemente político y politizado, el preferido de la mayoría de los militantes anti-castristas en el destierro” (100). Sin embargo, no se puede generalizar al emplear el término *exiliado*, pues hay quienes en los noventa salieron de Cuba por motivos económicos. Si fuera así, habría que llamar exiliados a todos los mexicanos o latinos que han emigrado a los Estados Unidos. Volviendo a Castro, para él, “la discusión no es banal”, pues existen diferencias significativas entre el exilio y otros sectores de la emigración que configuran la variopinta población cubana de los Estados Unidos.

Para comprender lo anterior, en este mismo ensayo, Max J. Castro nos describe como se creó la comunidad cubana en el exterior, desde el estallido de la revolución. Para él, esto ocurrió en cuatro olas migratorias, cada una de las cuales presenta un

¹ Diáspora es el nombre que se da a la dispersión de grupos humanos que abandonaron su lugar de origen

determinado perfil sociodemográfico y socioeconómico y una forma de tránsito diferenciada: “La primera ola después de 1959 estaba formada por políticos, empresarios, clase altas y la clase gobernante de los tiempos de Batista”. La segunda ola, “compuesta por desafectos del proceso revolucionario en sí”. Estas dos olas son las que él considera que conforman el exilio histórico fundacional de Miami. La tercera ola es la del Mariel en 1980, compuesta por más de 122,000 personas. El *Mariel*, “la más intensa y la más corta de las olas”, continúa el proceso de diversificación clasista de la emigración, conteniendo, además de personas de clase media y obrera, un componente de personas marginadas o estigmatizadas dentro de la sociedad cubana”. Por último, una cuarta ola se da en 1994 con la crisis de los balseros. Así, estas cuatro olas dan forma a lo que hoy es la migración cubana en Miami, la cual “experimenta una vertiginosa y drástica cubanización, donde el *English only* fracasa”, y donde el peso específico de los cubanos es muy alto (102-104).

Este peso específico se traduce en la politización extrema de esta migración. Para Max Castro, “lo que la hace importante es su empoderamiento” el cual lo lleva a considerar que “el poder económico de los cubanos podría jugar determinados roles en Cuba el día de mañana” (113). Desafortunadamente, ese poder se ha utilizado para confrontar y luchar contra la Isla y, en consecuencia, provocar más su aislamiento. Esta es la paradoja del exilio cubano:

La primera paradoja radica en el hecho de que, mientras el ser exiliado y no inmigrante es un aspecto central de la visión de sí del destierro cubano en Estados Unidos, ese destierro ha tenido un éxito rotundo como inmigrante mientras que ha sufrido un sinnúmero de decepciones y frustraciones. (113)

A este respecto, la visión del sociólogo Max J Castro y la del escritor Padura convergen, ya que el primero considera que “más de cuarenta años de *movilidad* ascendente en Estados Unidos le ha comprado al exilio una política de línea dura frente

a Cuba, pero no le ha eximido de más de cuarenta años de *soledad*” (113), mientras que para Padura, “lo que sí es indiscutible[...]es que ha sido un trauma nacional del cual no hemos salido y no vamos a salir en mucho tiempo” (2005, 6)

3.3 El rostro del exilio

Cuando Heredia apenas deja Cuba, al llegar a Boston, se pregunta mediante un diálogo interior si acaso no hubiera sido mejor quedarse, pues empieza a sentir lo que son las primeras marcas del exilio: “Estaba terriblemente solo, en un país desconocido, con una lengua que no dominaba, dependiendo para vivir del dinero de mi tío y en medio de aquel clima capaz de aterrorizarme”. Estas reflexiones internas contienen una parte de los problemas que representa el exilio como consecuencia de la desterritorialización física, aspecto que lo lleva a preguntarse: “¿Era esto mejor o peor que la cárcel? ¿Tenía el exilio ese rostro tan poco amable?” (189). Esta pregunta se mantendrá constantemente en su memoria y marcará parte de sus pensamientos, aunque a veces de manera contradictoria, pues, por otro lado, en ocasiones él mismo considera el exilio como una cárcel. Esto se ve reflejado en sus reflexiones: “mi cárcel, curiosamente, era el ancho mundo, porque para mi infortunio, mi espacio de libertad y vida estaba en el territorio de la isla donde había nacido y a la cual se me impedía volver” (211).

A ese rostro poco amable del exilio, se agrega en la novela el sufrimiento psicológico derivado de las condiciones anímicas en las que llega a caer un exiliado al sentirse “siempre añorando la patria, eternamente extranjero, lejos de la familia y los amigos, con mil historias inconclusas y perdidas a las espaldas, hablando lenguas extrañas y muriendo de deseos de volver” (270). Así, la dimensión física y la dimensión anímica del exilio, configuran en la novela la enorme carga negativa y deficitaria que

tiene esta experiencia para quien la vive. Padura pone de relieve la magnitud de esta crisis al narrar cómo lo viven los personajes centrales de la novela, Fernando y Heredia, para quienes el exilio posee un carácter circular del que no es posible encontrar salida.

El círculo vicioso del exilio que Padura describe, inicia cuando alguien sale de la Isla, cuando ese alguien se va, huye o lo corren; la causa puede ser cualquiera, el hecho es que se va. El exiliado se va a otro lado, a donde pueda ir, a donde marque la tradición, a donde lo reciban o a donde se encuentre con su lengua; se va, dejando todo atrás, la tierra, el hogar, los amigos, la lengua. El exiliado abandona todo y esto le pesa, pero no puede hacer otra cosa, su situación es simplemente inevitable. Una vez afuera, aparecen la ira y el enojo, pero es esto o la cárcel, por no decir el infierno. Sin embargo, nadie puede comprender la experiencia hasta que la vive, y es entonces cuando se pregunta si tenía que ser así. Pero la vida tiene que seguir y hay que asumir el daño y continuar. El exiliado empieza de nuevo y se encuentra con amigos solidarios, pero también con otros que no lo son tanto, quienes lo ven con mirada xenofóbica. De hecho, también los suyos, los de su misma patria, lo tratan con desprecio. Por ello nunca se adapta y vive desarraigado en todos los sentidos, y entonces se mueve a otro lado a empezar de nuevo, y se vuelve a acordar de cuando inició, y el recuerdo lucha con el olvido, y así el tema se vuelve enfermizo. Pero lo rescata la memoria, el exiliado se aferra a ella y anhela su regreso, tal vez posible, para terminar preguntándose, en todo caso, para qué regresar.

Anteriormente habíamos tratado las causas y las vertientes que podían tomar los diversos tipos de exilio y las diferencias entre ellos. Lo que ahora abordaremos es la manera en que Padura construye y ficcionaliza el círculo vicioso descrito en el párrafo anterior, al tiempo que nos muestra el impacto en quienes lo sufren. En referencia a lo anterior, debemos tener en cuenta que para Padura, el tratamiento de este tema no debió

ser una tarea fácil, ya que él no ha experimentado el exilio de manera personal. Afortunadamente, Padura no sobrepolitiza el tema, simplemente lo describe, sin rehuir a las implicaciones políticas de su tratamiento.

Los sentimientos negativos del exiliado se inician con un extrañamiento respecto de su situación al encontrarse en una condición incierta. Así, cuando Heredia se refiere a sus primeros días, los recuerda asegurando que estaba “terriblemente solo, en un país desconocido, con una lengua que no dominaba”(189); por su parte, el caso de Fernando Terry contiene las mismas características iniciales, pues vive tres meses de incertidumbre “bajo una carpa asfixiante en los jardines del Orange Bowl de Miami” hasta que una iglesia protestante de Fort Lauderdale toma “la responsabilidad de su custodia y sostenimiento”(228).

Después de este extrañamiento inicial, el exiliado se enfrenta a la necesidad de superar su nuevo problema, que consiste en la asimilación de su incómoda situación. Este proceso por lo general comienza con una explosión de sentimientos de ira y enojo. Así, cuando Fernando se refiere a su salida mediante un plática sostenida con Delfina, no repara en mostrar ira y enojo: “Mi vida se hizo una mierda, Delfina, tuve que irme de aquí sin querer irme, todo lo que quería ser se hizo humo, y tú eres lo único que puede salvarme de ese pasado” (118). Lo mismo hace al platicar con Conrado: “He tenido que tragarme veinte años fuera de Cuba y voy a tener que soplarme todos los que me quedan viviendo en casa del carajo”(221).

Este tipo de ira, por así llamarla, se da también en otros momentos de la novela. Al respecto, Padura señala en una entrevista que el exilio es una “obsesión enfermiza que nos persigue a todos”, y añade: “No por gusto en la novela está el episodio del encuentro de Fernando Terry con Florit (Reyes). En dicho encuentro, Fernando pregunta al Señor Florit sobre su salida y su exilio: “Porque usted nunca volvió a Cuba

¿Verdad?” A lo que Florit contesta: “No, me fui de un solo golpe” (231). Más adelante, le pregunta nuevamente lo mismo: “Maestro, ¿cómo han sido estos años fuera de Cuba? “Como todos los exilios: muy jodidos”, responde Florit (232). Esta obsesión enfermiza se transforma en la necesidad imperiosa de borrar el pasado, como en el caso de Fernando, a quien “en aquella necesaria amputación del pasado”, lo que mas le ayuda es recordar “la conversación con el viejo Eugenio Florit” (233)

Durante este encuentro, el Señor Florit invita a Fernando a pasar a una habitación; al respecto, el narrador señala que Fernando “tuvo la sensación de estar atravesando el espejo hacia el país de las maravillas: la habitación de unos cuatro por seis metros, estaba tapizada de libros de piso a techo. Donde había autores, pintores músicos y la bandera cubana”. Un poco más adelante, el señor Florit pregunta a Fernando lo siguiente: “¿Ve esas tazas de café? Traje doce de Cuba y ya nada más me quedan cuatro[...] me encantan esas Tazas. Todas me las robé, una a una, del café Vista Alegre”(232).

La lucha entre el recuerdo y el olvido es una constante en la novela. Para ilustrar esto, tenemos un fragmento en el cual Florit comenta a Fernando lo siguiente: “nunca he podido matar mi pasado[...]creo que nadie puede”. Para Fernando, el Señor Florit jamás se ha ido de la isla ya que el poeta vive atado “a los libros, a las pinturas, a la música, a la bandera, a las tazas de café” del país donde ha vivido y escrito por tantos años. Fernando considera que Florit ha permanecido “amarrado a una vida” que ya no existe por demasiados años. También opina que el exilio de Florit es “una cárcel”, y su único consuelo es reproducir a Cuba “en otra isla de cuatro por seis metros”(233). Por ello, después de escuchar la *Linda cubana* —canción de Eduardo Sánchez de Fuentes, quien fuera tío del Señor Florit— Fernando experimenta “la agobiante certidumbre” de que, por su salud mental, lo mejor es olvidarse de Cuba (229).

El exilio no sólo plantea los problemas relacionados con la patria que se deja atrás, sino también aquellos que surgen con quienes viven en el territorio al que se llega. Tomando en cuenta que no todos los exilios tienen motivaciones políticas, sino que en muchas ocasiones se deben a cuestiones económicas, la empatía que podría existir por un perseguido se transforma en aversión contra quienes se considera que llegan a quitar el trabajo. Eduardo Galeano se refiere a este tema al hablarnos de quienes tienen que buscar “bajo otros cielos” el pan cotidiano que se les niega en la propia tierra. Al respecto, Galeano aclara que “el destierro no es un camino de rosas cuando hay que ganarse la vida peleando a brazo partido en países que tienen otra historia y otra manera de hablar y de vivir”(248).

En el caso de Fernando, este problema se presenta durante los tres años que pasa en Union City, New Jersey, donde tampoco deja de ser “*hispanic* y *marielito*” (228). Sin embargo, este mal trato no proviene sólo por parte de los extranjeros; también suele venir de los emigrados que ya tienen más tiempo asentados en el nuevo país y que se sienten también invadidos. Así, el exiliado vive haciendo frente a los desprecios de los extranjeros y de los suyos, de los de adentro y de los de afuera.

La variedad de términos que emplea Padura para describir la relación entre los nuevos exiliados y los exiliados ya mayores en Miami, así como la relación con quienes se quedan, nos habla del carácter de marginación y degradación social que puede llegar a tener la condición de exiliado. Los términos despectivos como “*paria*”, “*escoria*”, “*marielito*”, “*hispanic*” entre otros, nos hablan de esa condición degradada por parte de *los otros*. En la novela, Fernando es quien recibe este tipo de insultos y agravios desde adentro y desde afuera, primero mientras trabaja como albañil en Miami, donde siente “en la piel el desprecio de los viejos emigrados cubanos” que también lo consideran “una escoria”. Asimismo, durante los meses que vive como un paria “encerrado en los

jardines del Orange Bowl”, Fernando lleva en sus oídos los insultos que debe escuchar todo el que pretenda salir de Cuba(59) .Como se puede notar, estos insultos vienen de los mismos cubanos, a los cuales Fernando debe “sumar la degradante categoría social de *marielito*”(228).

El desarraigo que se experimenta por todas las condiciones que se han venido analizando, crea en el exiliado una necesidad de buscar un mejor acomodo que le pueda dar un ambiente menos hostil y marginado, donde pueda lograr su adaptación, pues lo que debería ser una edad de consolidación se convierte para la mayoría de los exiliados en un recomienzo. Los exiliados, nos dice Mario Benedetti en *Letras de Osadía*: “pasan por cuatro o cinco exilios en un penoso peregrinaje de frontera en frontera” (134). Para él, esto constituye lo que llama un “arraigo tan nómada”(Inventario 88). Este nomadismo es el que aparece en la novela tanto en la figura de Heredia como en la de Fernando. Heredia pasa períodos de su exilio en Boston, Nueva York y gran parte de su vida en México. Por su parte Fernando pasa parte de la vida en su “largo exilio miamense-neoyorkino-madrileño” (62). Fernando emprende así un nuevo viaje, ahora hacia España, “en busca de su yo perdido, al menos, de otra atmósfera, otras costumbres y la sonoridad entrañable de su lengua” (228). Esta constante búsqueda de un lugar donde no haya la marginación que han encontrado en otros lados, es lo que caracteriza el peregrinaje de ambos y lo que les hace pensar en un posible regreso.

El exiliado parece vivir atrapado entre sentimientos contrarios y paradójicos. Lo mismo lucha por olvidarse, como por cobijarse en la memoria. Así, el exiliado, de tanto andar por varios lados anhela regresar al lugar de donde salió. El círculo vicioso del exilio regresa entonces a su punto inicial. Resulta singular que la primera parte de la novela se llame “el mar y los regresos”, pues una característica común de los exilios de Heredia y Fernando es el regreso, pero también la necesidad de una segunda salida. La

dualidad de sentimientos se da en ambos casos. Fernando, por ejemplo, cada día piensa en la isla, aun cuando sabe que su regreso está vedado por su condición de <<emigrante definitivo>>” (228), pero también, en ocasiones, se pregunta qué pasaría si volviera :

Además...¿de qué viviría?, ¿resistiría tener por jefe a un director como su viejo conocido de *TabaCuba*?, se acostumbraría otra vez a los rigores económicos del país, a recorrer la ciudad en bicicleta, a inventar los modos de conseguir la leche en polvo, el café y la carne cuando se agotaran los dólares que trajera? (298)

Lo mismo ocurre con José María Heredia, quien al salir por segunda ocasión de la Isla sabe que se está despidiendo definitivamente de Cuba, y siente “una mezcla de dolor y alivio”. Heredia sale así de Cuba recordándose a sí mismo que sale sin poesía, sin amor y “sin revolución en la bolsa rota de su futuro”(332).

Todos los problemas que hemos analizado, constituyen así el tratamiento circular, que Padura da al “rostro poco amable del exilio” y que constituye la condición cubana. Para él, el exilio “ha sido un trauma nacional” del cual los cubanos no han salido y no van a salir en mucho tiempo. Padura anhela que ese trauma se resuelva en los años futuros “de la mejor manera para la cultura, para la política y para la vida cubana en general, porque una Cuba diferente, nueva —como decía Martí, con todo y para el bien de todos— hay que hacerla también con los cubanos que viven en el exilio”(Clark 7). Por ello, Padura analiza el exilio para entenderlo y trata de explicarlo a través de las historias de sus dos personajes principales, trasladando al lector a un pasado histórico, el siglo XIX cubano vinculándolo con la historia de Fernando en el siglo XX. Sin embargo, esta vuelta al pasado no se puede justificar o explicar sin pensar en el presente desde el cual esta novela se escribe. La novela de Padura provoca un cuestionamiento de la historia a través de la reescritura de la misma, y brinda la posibilidad de comprender y redefinir la relación en el presente entre el poder y la escritores, mediante las dos historias del exilio.

El pasado histórico sirve a las intenciones de esta novela por el análisis de la posición ideológica de la clase dominante, ya que la época en que se sitúa parte de la novela, el siglo XIX cubano, se caracteriza, entre muchas otras cosas, por las luchas internas por el control y el dominio político de la Isla, el cual sigue siendo el tema central de la Cuba actual, polarizada por el imperialismo estadounidense y la ideología socialista.

Al retomar Padura un tiempo histórico para ficcionalizarlo, abre la posibilidad de que la interacción del diálogo entre las dos historias ficcionadas, signifique un cambio en la percepción de las relaciones con el poder y facilite el entendimiento de los procesos de dominación a los que ha estado sujeta la Isla y sus habitantes. Poner a dialogar las dos historias, intercalándolas en el tiempo para compartir el mismo espacio insular, contribuye a establecer la continuidad en la vida de la Isla, donde la manifestación más característica ha sido la lucha por el poder y la autodeterminación nacional. Al poner a dialogar las dos historias, mediante la intertextualidad y diversos recursos de estilización como los señalados en el capítulo dos, así como mediante la simetría y paralelismos entre las dos historias, Padura crea un *continuum* o en el que se da la discusión sobre lo que es y ha sido el uso de las letras al servicio de la ideología en Cuba. Este continuo le permite al autor crear una unidad estética y desarrollar su proyecto ideológico.

Padura reconstruye las fuerzas y los intereses que han estado presentes en la Isla por más de dos siglos. Para Padura, la época de José María Heredia representa un espejo de su época. La intención de la novela no es sólo hacer una denuncia, sino también un esfuerzo por comprender y dar cabida a una reflexión sobre la situación

colectiva de la Isla y sus contradicciones. Es, sobre todo, un pretexto para iluminar los sorprendentes paralelismos históricos en relación con el presente.

Así, las constantes de autodeterminación, dominación de clases, y dominación ideológica, transitan por ambas historias, en un entretreído que las unifica y establece el destino de la Isla y el de sus habitantes, marcados ambos por el exilio de una manera dramática. Este “inapelable” y “trágico destino de la isla”, “marcado por el designio de los dioses” es desarrollado por Padura de manera profunda en la reconstrucción de la vida de José María Heredia, pues en más de treinta ocasiones se refiere a él durante la novela. De hecho, la novela termina sentenciando que a Fernando “sólo le queda cumplir su *moira*, como Ulises. O como José María Heredia cumplió la suya” (342), dejando ver el carácter trágico de ambas historias.

3.4 La idea del destino en la novela de Padura

José María Heredia, personaje principal de la novela, se caracteriza por permanecer sumido en la duda existencial, pues para él nada tiene claridad en su vida, no tiene certezas y los acontecimientos que le van sucediendo y que lo llevan al exilio generan crisis personales e inseguridades y se desarrollan, a su parecer, de una manera trágica. La idea del destino, como predestinación o camino inevitable en la vida está siempre presente en Heredia como forma de explicación para cada cosa que le pasa, ya sea positiva o negativa. Así, para configurar la idea del destino en la novela, Padura se vale de diferentes sinónimos, como lo son, *hado*, *sino*, *designio* y *moira*, enfatizando con ello el carácter mítico del término.

Estas acepciones señalan a su vez otra palabra que aparece reiterada: “fatal”, que proviene del latín *fatalis* y cuyo significado es: “Perteneiente o relativo al hado o sino.

Determinado por el hado², inevitable. Desgraciado, infeliz. Malo. Que trae malas consecuencias”. Podríamos, en base a las definiciones anteriores, hablar entonces de predestinación. Para algunas personas, el destino-hado-sino y demás analogías son palabras cuyo significado son el reflejo de la ignorancia o el temor a lo desconocido, de la necesidad de encontrar explicación a todo, por más incoherente y absurda que esta explicación pueda llegar a ser. En un sentido no filosófico, el concepto de destino también se emplea para expresar la conjunción de circunstancias en la vida de un individuo o de un pueblo entero.

En el *Diccionario de Filosofía* de Martínez Echeverri, encontramos otra explicación del concepto del *destino* :

Aquello que está establecido de antemano sobre el porvenir, y que es inalterable a pesar de los esfuerzos que se realicen para desviarlo ó modificarlo. Tal concepto expresa la noción de una fuerza que predetermina los acontecimientos en la vida de las personas. Para los griegos, la suerte tanto de los humanos como de los dioses, dependía de las deidades del destino (*Moiras*); y ésta es la esencia de la tragedia desde sus primeros tiempos (Sófocles, Eurípides) hasta Shakespeare, quienes representaban mediante la dramaturgia esa especie de suerte que tocaba a cada ser .

Ya habíamos mencionado que Padura termina su novela haciendo una referencia directa al concepto clásico del destino en los griegos, al mencionar a las moiras y a Ulises. Por ello, es conveniente rastrear en la mitología griega quiénes eran las moiras. Éstas, fueron las tres hijas que Zeus tuvo con Temis, su segunda esposa. Tienen por nombres Cloto, Laquesis y Atropos, y son las encargadas del destino de todo ser humano. Ese destino es simbolizado por un hilo “que la primera de *las moiras* sacaba de

² *Hado*: divinidad o voluntad divina que regula de una manera fatal todos los acontecimientos. || Encadenamiento de los sucesos considerado como necesario y fatal. || Circunstancia a que una persona o cosa ha de llegar inevitablemente. || Entre los ocultistas, fuerza ciega e ineluctable, componente necesario de la providencia divina y de la relativa libertad del hombre (Diccionario de la Real Academia Española)

su rueda, que la segunda enrollaba y que la tercera cortaba cuando llegaba el término de la vida que representaba” (Grimal 1966). Esta explicación resulta interesante si tomamos en cuenta el concepto de la “vida que se representa”, pues de ella se han derivado expresiones metafóricas como juguetes del destino o marionetas del destino.

Tenemos entonces que el concepto griego es, en sí, una exhortación a aceptar el destino, ya que, de acuerdo a él, las fuerzas de la naturaleza y el designio de los dioses son eternos y están por encima de todo; de modo que sólo quien los logra conocer advierte que gana más arriesgándose y viviendo de conformidad con ellos. Tradicionalmente, esta posición ante la vida se caracteriza como trágica, pesimista o fatalista. Trágica, porque representa la lucha del ser humano contra un orden cósmico que castiga inmisericordiamente cada vez que intenta alterarlo; pesimista, porque sostiene que lo negativo a los intereses siempre prevalece, y fatalista, porque sujeta la vida humana a un destino inexorable.

Al igual que Sófocles se plantea, tanto en Edipo como Antígona, la interrogante sobre si somos realmente libres y dueños de nuestro destino, Padura se plantea, la pregunta: “¿es posible rebelarse?”(342) . Padura trata este tema en relación a la vida de sus personajes de Cuba y desarrolla su idea del destino, no sólo como un punto terminal, sino como un transitar en presencia de fatalidades recurrentes, al estilo de la tragedia clásica. Literariamente, Padura construye la idea del destino mediante el desarrollo de cuatro formas en las que éste se manifiesta: el destino como designio de seres superiores (clásico), el destino como suma de circunstancias, el hombre como instrumento o juguete de los dioses, y el destino como obra de Dios.

Para José María Heredia, el destino es algo impuesto e irremediamente ineludible y su cosmovisión gira en torno a ello. Desde su perspectiva, el destino es parcial e indiferente, por lo que lo considera responsable de absolutamente todo lo que

le sucede, ya sea negativo o positivo. Así, por ejemplo, Heredia explica a Lola Junco que las suyas han sido “decisiones superiores dictadas por hados fatales que ya parecían grabados en nuestras frentes, las que se impusieron para decretar el curso de nuestras vidas” (329). De igual forma, “con la marcha segura de los destinos inapelables” (226), conoce a Jacoba, quien más tarde se convierte en su esposa. Heredia considera que su existencia ha estado “llena de peripecias impuestas por el destino, más que deseadas o buscadas” por él y se considera a su vez “un hijo de la historia”(123) que piensa que, aunque se hubiera escondido, la historia le habría ido a tocar a la puerta. Heredia no se explica el hecho de que durante el paso de un huracán que azota la Isla, la fuerza desatada por la “madre de las tormentas” se haya llevado a un toro y no a él, hecho que lo lleva a “comprender una vez más, la pequeñez insondable del hombre antes las potencias del cielo”(128).

La marca del destino también está presente en la introducción de la *Tragicomedia* de Enrique. En ella se otorga al mar un papel importante respecto a la Isla, pues éste permanecerá siempre “rodeándola, oprimiéndola y cerrándola en sí misma”, y complementará “el sino de los personajes y determinará incluso su ser histórico, marcado por esa indestructible circunstancia insular”(264). Así como al principio de la *Tragicomedia* de Enrique aparece esta marca del destino, también aparece al final de la novela de Padura, como se señaló anteriormente.

El destino aparece en la novela también como suma de circunstancias. Para el hijo de Heredia, su padre “fue un pobre tipo metido en asuntos que lo desbordaban” (146). Desde su perspectiva, Heredia fue un “hombre atrapado por los vientos de su tiempo (81), para quien “los rigores de la vida siempre terminaron por imponerse” (275). Heredia, al escribir sobre la novela que es su vida, considera que en ella “se encierra algo más que la existencia de un pobre hombre, arrastrado por los vientos de la historia

y el infortunio, atrapado por las mareas del poder” (338) Heredia, desde su imaginería romántica, no deja de describirse como alguien “llevado por los vientos del destino”(285), alguien a quien el destino, más cruel con él de lo que merecía, le cobra al fin, “con altísimos intereses” su estancia en la hostil y lejana Nueva York.

La idea del destino está también presente en Fernando, quien a su vez se pregunta si tendrá “capacidad y posibilidades de enmendar el destino de los años finales de su existencia”(209). Para él, “lo absurdo de su destino” le parece ahora “simplemente ridículo” (280).

Así, la idea de Padura respecto a que somos una suma de circunstancias se manifiesta cuando describe al policía que delató a Fernando, pues ese hombre "podía ser cualquier cosa: policía, masón, cristiano, vendedor de puercos y lo que la vida le obligara a ser”(321). En la novela uno se da cuenta que no sólo el policía es lo que la vida le obliga a ser. Todos los personajes de Padura son lo que son , obligados por las circunstancias.

Padura aplica esta misma noción para el destino de la Isla. Así, por ejemplo, cuando Heredia platica con sus amigos exiliados en Nueva York, se refieren al “trágico destino de la isla” (160) y más adelante en la novela, Heredia desiste de luchar por la independencia de “un país atrapado en el destino fatal que se merecía y deseaban sus prohombres. ¡Pobre Cuba!” (225). Tenemos entonces que Heredia no ve salida para los problemas de la Isla. Para él, Cuba no tiene manera de independizarse y se lamenta al respecto con las siguientes palabras: “fui un iluso al creer que este país era capaz de revertir su destino. Pero no tiene remedio, y no lo tendrá en mucho tiempo, quizás no lo tenga nunca. Un país que prefiere una tiranía a enfrentar los riesgos que sean, se merece todas las tiranías.”(158). Este destino trágico de la Isla, también aparece en la novela de

Miguel Ángel, pues en ella también se revela el “trauma histórico de una raza esclavizada y discriminada” (45).

Una tercera forma de abordar la idea del destino por parte del autor, es mediante la noción de que el hombre es un juguete de los dioses o un simple personaje al que le toca representar un papel en la vida. Así, de acuerdo a Fernando Terry, Heredia se pregunta si su vida no es una ficción “alarmado por la desproporción de los fatales designios” que lo persiguen, y considera que el poeta ha “comprendido al fin su carácter de personaje novelesco” cuando se pregunta hasta cuándo acabará la novela de su vida(185). Por su parte, al iniciar el exilio en 1823, Heredia considera “haber sido lanzado a una especie de hoyo sin paredes ni fondo” en el cual flotaba “como una marioneta”, sin un lugar preciso al cual dirigir su vista, sus pasos, sus expectativas” (189).

Al respecto, Padura nos narra ya para terminar la novela, cómo “Fernando pudo sentir cómo los años regresaban a ocupar su sitio irreversible en el destino de personajes trágicos que les había tocado vivir: sin voluntad propia, sin expectativas ni futuro discernible, cargados con el fardo de un pasado avasallante”(341). Ya casi al final, Fernando repasa lo que ha sido la vida de sus amigos y tiene la certeza de que:

todos ellos han sido personajes contruidos, manipulados en función de un argumento moldeado por designios ajenos, encerrados en los márgenes de un tiempo demasiado preciso y un espacio incommovible, tan parecido a una hoja de papel, le revela la tragedia irreparable que los atenaza: no han sido más que marionetas guiadas por voluntades superiores, con un destino decretado por las veleidad de los señores del Olimpo, que en su magnificencia apenas les han otorgado el consuelo de ciertas alegrías, poemas cruzados y recuerdos todavía salvables. (342)

Como personajes de una tragedia griega clásica, Padura ha retratado en este párrafo la vida de *Los socarrones*, quienes han sido lo que la vida les ha exigido ser, sin más libertad que la de seguir su destino. Con ello, Padura formula su idea del destino no sólo en Heredia, Fernando y la Isla ,sino también en el resto de sus personajes.

Por último, el tema del destino está tratado ya no como la voluntad de los dioses, sino como la voluntad de un Dios que rige el Universo. Heredia dice comprender “la pequeñez de la voluntad humana ante los designios de Dios” (201), mientras está frente a las portentosas cataratas del Niágara y expresa su deseo de dirigirse a Dios “y decirle que hay castigos capaces de exceder las culpas de un hombre” (193) . Por su lado, José de Jesús, hijo de Heredia, reflexionando sobre “El Gran Arquitecto del Universo”, quien no sólo hizo las montañas y los ríos, “sino que también podría destruirlos” se pregunta “qué no sería capaz de hacer entonces, con algo tan ínfimo como el destino de un hombre”(147).

La idea de Padura sobre el destino convierte a la novela en una novela dramática, en la que el exilio se vive como la constante histórica de la Isla y repercute en las diferentes tragedias de los personajes. Todos ellos intentan de modo distinto elevarse y realizarse sobre las pocas posibilidades que les ofrece el medio; sin embargo, sus esfuerzos culminan en fracasos, calamidades y rendiciones, en base a una sumisión y aceptación de su condición. Tal sucede en los casos de Fernando, Tomás, Álvaro, y Enrique entre otros. Como seres que han probado la amargura de la revolución y sus promesas incumplidas, ninguno le gana la partida a la vida; la única tal vez es Delfina, a pesar del suceso trágico de la muerte de Víctor, al encontrarse cubriendo la guerra absurda en Angola.

Así, si esta novela es una imagen simbólica—crítica del país— la visión no puede ser más pesimista. La Isla es una sucesión de tragedias que parecen destruirla y todo este pesimismo aparece implicado en la novela. Al mostrar al país a mediante algunas de sus peores imágenes como la explotación, el racismo, la humillación, las traiciones, la persecución y dominación en todos los niveles (desde el político hasta el lingüístico), Padura desarrolla un ambiente de fatalidad inevitable para quienes viven en la Isla.

De hecho, podemos encontrar de manera palpable esta fatalidad en los sentimientos de tragedia de Fernando, quien por más que intenta ya sea escaparse o evadirse de su relación con la Isla y su vida en ella, no puede mentalmente eludirla, a pesar de haberse exiliado, pues siempre quedan los recuerdos y la memoria. Padura llega a hiperbolizar este sentimiento mediante el uso reiterativo de imágenes que asaltan la memoria. Así, por ejemplo, encontramos que Fernando sufre “demasiadas veces aquellas imprevisibles rebeliones de su conciencia”(15) y “jamás llegó a curarse de sus alevosas embestidas” (58). Para él, esas “trampas de la memoria”, propias de todo exiliado, llegan a “convertirse en una angustia adormecida” que arteramente sube a flote “ciertas noches insobornables”(15). Así, por más que intenta olvidar, Fernando parece siempre ser acechado por “flechazos del recuerdo”, que lo persiguen “con una insistencia desgarrante”(59) y con frecuencia afloran “de la gaveta recóndita de su conciencia” (68). Aun cuando regresa, el pasado lo asalta “en cualquier rincón de la ciudad” (210).

El sentimiento de autocompasión en Fernando se convierte en una especie de coraza, y culpar a alguien de sus desgracias es un alivio para sus frustraciones. Este sentimiento es tan fuerte, que llega a ser advertido y cuestionado incluso por tres de sus compañeros, quienes por haber experimentado condiciones similares le reprochan sus conductas y actitudes de trágico y amargado. Dentro de uno de los diálogos individuales que Fernando sostiene con sus compañeros después de su regreso a la Isla, Arcadio le reprocha de la siguiente manera: “Oye, ¿ por que te pasas la vida creyendo que el mundo está contra ti? (247) .

Por su parte, más adelante Tomás le reclama por medio de las siguientes palabras: “¿ Tú sabes lo que te pasa a ti? Pues que eres un trágico y te gusta tenerte lástima . Te encanta ver la mierda de los demás y no hueles la tuya”(266). Tomás lo acusa de haber “vivido amargado y jodido” y de consolarse “viendo y creyendo lo que

le conviene ver y creer.” El mismo Tomás, después de hacerle una descripción de sus tragedias personales como profesor en la Universidad de La Habana, le señala que la vida ha sido difícil, pero no se pasa el día “llorando por los rincones” y lamentándose de cómo podía haber sido su vida(266). Por último, tenemos el caso de Delfina, quien también le reprocha lo mismo: “eso es lo que no acabas de entender, Fernando, a todos nos pasan cosas, buenas y malas, a veces son más las malas que las buenas, es verdad, pero uno no puede estar quejándose todo el día, como tú” (117).

Por otro lado, los sentimientos de tragedia, fatalidad e inevitabilidad, aparecen también mediante la figura del suicidio. Padura hace varias alusiones al tema. Cuando la madre de Fernando le pregunta si sabe lo que está haciendo con su vida, Fernando le responde “creo que sí, me estoy suicidando” (207) y más adelante le vuelve a decir “tenía que regresar, vieja. Aunque fuera para suicidarme” (211).

La idea del suicidio pasa por la mente de Fernando en cuatro ocasiones, como lo describe el autor en el siguiente pasaje :

Aunque la idea era tan vieja que había aprendido a convivir con ella , la certeza de estar atentando contra su vida retornaba ahora con una tenacidad amarga. La había sentido por primera vez en 1978, cuando decidió no volver a la revista *TabaCuba* ; le oprimió el corazón en 1980 cuando, sin tener de quien despedirse, atravesó la hilera de enardecidos que lo calificaban de escoria antisocial, para abordar el yate que lo llevaba a un exilio del cual, bien lo sabía, no tendría regreso; la había recuperado cuando en Madrid, se encaminó hacia el consulado para pedir permiso de visita y volver a la isla a desenterrar su pasado, más que el de Heredia. Pero ahora la convicción de estar poniendo una bomba bajo sus pies lo agobiaba con la misma intensidad que la sensación de estar en medio de un sueño feliz, del cual temía despertar” (207)

El suicidio³ como vía de escape aparece en la novela representado por otros personajes; tal es el caso de Martí “quien había vuelto, para morir”(210). También aparece en la mente de Heredia en el pasaje ante las cataratas del Niágara, cuando al

³ El suicidio de hecho, es un tema con historia en la historia de Cuba. Tenemos por ejemplo, el caso del desenlace final de la vida de Martí, y el caso de del ex presidente Carlos Prío Socarrás que se suicidó en público.

estar en “aquella piedra, sobre la cual había imaginado muerte y sentido de resurrección” comprende otra vez “la debilidad de la línea que separa la vida de la muerte”(201). Por último, el suicidio como escape también está relacionado con la figura de Enrique, quien muere “destrozado por un camión”, sin que nunca se sepa “si una maligna distracción o una meditada intención lo empujó aquella noche de 1979 contra la mole de acero del KP3 soviético”(43).

La suma de acontecimientos desfavorables, así como la carga de sentimientos de impotencia ante los eventos del destino, otorgan a la novela un sentido trágico que convierte a la vida de los personajes en una vida dramática. Al hacer esto, Padura reconoce que el problema de Cuba está en su colectividad, no en sus hombres, quienes escapan de la escisión de “buenos o malos”. La vida de los personajes de Padura es una vida normal, como la de cualquier ciudadano en cualquier país; para Padura, el problema llega cuando los hombres en el poder quieren decidir como debe ser la vida y marcar el destino de todo un país.

Así, el destino de Cuba en la novela está marcado por secuelas de frustraciones nacionales y de fatalismos históricos. El devenir cubano, definido éste como el proceso de ser, está marcado por el peso de la colonia que ha dejado una herencia de dominación al interior, que se ha traducido en una serie de luchas históricas contra de los autoritarismos que han estado presentes en diversos períodos de la formación de Cuba, primero en tiempos de la colonia, y luego como república. La polarización de clases no se ha eliminado y continúa dejando una secuela de frustraciones que se reflejan en las condiciones socio económicas de los ciudadanos y en el exilio cubano

Este destino parece inalterable, a pesar de los deseos en diferentes épocas de modificarlo. La lógica de la confrontación sigue marcando la vida cubana, como si

siempre existiera la crispación de la vida política, que exige la eliminación de los opuestos.

Padura le da un sentido trágico a este devenir, resaltando una especie de culpa heredada en Fernando Terry, a quien la vida también se le escabulle por el empuje arrollador de los hechos. El destino se constituye así una relación, no un punto aislado. En Heredia se observa la vida desde una vida finalizada, mientras que en Fernando, la vida se observa mientras se va realizando, mientras siente la fuerzas del destino empujando su existencia.

Por ello, el grito cubano de angustia, de acusación o de alerta se convierte en la novela en obra artística, gracias a la sensibilidad del autor, que transforma la realidad histórica en dolor, desesperación, ira, frustración y cualquier otro sentimiento o pasión, que hace que el lector sienta empatía con el pueblo cubano.

Conclusiones

Al analizar *La novela de mi vida* y adentrarnos en la forma de escritura utilizada por Leonardo Padura, hemos transitado necesariamente por el tema de la censura política y la forma en que esta escritura responde a ella. La novela de Padura adquiere una especial importancia por el hecho de haber sido escrita dentro de Cuba y abordar el tema del exilio y la censura, temas difíciles de tratar al interior del país. Llama la atención que Padura haya podido tratar el tema del exilio a profundidad, a pesar de no haberlo vivido personalmente, aunque sí puede ser que lo haya pensado.

La novela fue publicada en el bicentenario del natalicio de José María Heredia, un momento en el cual se analiza la necesidad de abrir los temas cubanos al debate y lograr con ello una autorreflexión sobre la actualidad de la revolución. Este tema es importante, pues el grado de rezago democrático que manifiestan las instituciones de la Isla pone en riesgo la estabilidad futura, ante el eventual cambio en el acomodo de las fuerza políticas de Cuba.

Padura participa con esta novela, además, en el debate sobre el exilio y sus implicaciones para Cuba, tema que, como hemos señalado, ha sido una constante histórica para la Isla. El texto resulta enriquecedor en la medida en que muestra la visión de alguien que no ha experimentado el exilio. Así, la novela, aborda el tema de una manera histórica y objetiva, dejando a un lado la actitud contestataria propia de gran parte de los escritores cubanos exiliados. Lejos de la oscuridad espacial y temporal que genera el exilio, Padura puede acceder de manera directa a la vida real en Cuba, para con ello realizar una crítica social de las condiciones que han dado origen al exilio cubano. Al abordar desde distintos

ángulos el tema de la dominación, la lucha de clases y las minorías, Padura logra adentrarse en la problemática del poder y la literatura.

En cuanto a la crítica social de esta novela, tenemos que va dirigida al incumplimiento de las promesas de la revolución y a sus contradicciones. Al analizar lo anterior desde la perspectiva de personajes que se dedican a la literatura en diferentes campos, Padura logra ahondar en el tema del control cultural en la Isla y la censura, al criticar la burocracia de las distintas instituciones literarias, así como sus mecanismos y formas de control, los cuales benefician, sólo a aquellos que están dentro de la revolución. Así, al analizar las vidas de todos los personajes estudiantes de letras, a excepción de Arcadio, encontramos que están marcadas de manera desfavorable, por sus relaciones con el Estado.

Por nuestra parte, hemos analizado este tema concientes de que la censura política no es la única amenaza que afronta el escritor en Cuba. Sabemos que existen otras formas y fantasmas que afectan al desarrollo de la libre expresión de las ideas, entre las que se encuentra, por ejemplo, el control por medio de los “mecanismos de mercado”. Consideramos al respecto que la diferencia importante que hemos estudiado, es la relativa a las implicaciones de la persecución en la escritura. En este contexto, el nacimiento de un libro disidente adquiere una dimensión claramente diferenciada, en relación a los otros tipos de censura.

El tema de la escritura bajo censura no es un tema nuevo ni agotado. La escritura bajo restricciones ha existido desde siempre, pues como señala George Steiner, “la censura es tan vieja y omnipresente como la escritura misma” (91). De acuerdo a este autor, los actos de escritura y su consagración en los libros manifiestan relaciones de fuerza.

Padura analiza las relaciones del poder y la obra literaria a través del personaje de Heredia. Lo hace criticando, tanto los mecanismos con los que el poder se sirve de la

literatura, para la reproducción ideológica y el control de posturas independientes o disidentes, así, como las estrategias con que los escritores subordinan sus ideas para servir al poder y beneficiarse. Pero al mismo tiempo, Padura nos hace ver, a través de sus personajes, el potencial subversivo de la obra literaria y sus manifestaciones como forma de resistencia ante la dominación, como en los casos de Heredia y Enrique.

La novela de mi vida nos ha dado la oportunidad de analizar las repercusiones de esta forma de resistencia, al abordar las relaciones entre la censura y las formas de hacerle frente, pues en ella, no sólo se llevan a cabo estrategias creativas, sino que también temáticamente se aborda la censura en los diálogos de los personajes. Padura ha sabido retratar a través de ellos los espacios y las opciones que tienen los escritores para enfrentar la censura oficial. Así mismo, ha sabido presentar, las situaciones que se originan en la zona de tensión del intercambio de ideas con el poder y que están retratadas a través de los múltiples y polifacéticos intercambios que nacen de las condiciones propias del exilio. Al respecto, se representan en la novela los intercambios entre el país de origen y el nuevo, entre los desterradores y los desterrados, entre la memoria y el olvido, entre la realidad y el deseo, entre el escritor y sus textos.

Para realizar lo anterior, Padura ha recurrido a la integración de múltiples estrategias narrativas con las que lleva a cabo su crítica al presente cubano, como son el uso de la entrelínea o el subtexto, (como él lo llama); el lenguaje esópico; las estilizaciones de los poemas de Heredia, escritos en pleno fervor independentista y el uso de varios discursos con sentido dialógico. Estas estrategias narrativas otorgan a la novela el sentido oblicuo que el autor ha buscado. Pero Padura también se vale de la novela para llevar a cabo una auto-reflexión y auto-crítica sobre la relación de los escritores con la revolución, y por medio de

diversos personajes narra los caminos para quienes han querido dedicarse a la literatura en la Isla.

Alguien podría cuestionar la utilidad práctica de analizar estos intercambios y estrategias narrativas, en un mundo en donde la palabra escrita se ve atacada por la avalancha de imágenes y tiene que sobrevivir a nuevas situaciones, en las que la cultura se ha convertido mayoritariamente en un bien comercial. Posiblemente esto diluya su valor, pero el valor del libro disidente, del libro prohibido, radica precisamente en su capacidad de despertar un espíritu crítico. En este sentido, el libro disidente es como una partícula genética capaz de generar los anticuerpos de resistencia ante la dominación. Por ello, lejos de disminuir su valor, se incrementa, al sacarnos del marasmo al que nos llevan las ideologías.

Esto es lo que Padura ha hecho con su novela. Ha logrado brindar un espacio para la reflexión sobre la situación del exilio cubano, más allá de la saturación propagandística de los exiliados en Miami, para con ello, abrir las puertas para una discusión en otro nivel sobre los anhelos de reunión de los cubanos y la superación de sus diferencias.

La censura y el exilio de escritores ha estado presente no sólo en Cuba, sino en muchos otros países y en diversas épocas; y no hay nada en el horizonte que nos indique que no va a continuar, de ahí la importancia de analizar críticamente el tema. El entrenamiento para una buena ciudadanía debe basarse en ejercicios de tolerancia, que eviten el exilio como única salida. Por ello hay que estar atentos a todo aquello que la censura intenta para hacerse valer. Nuestros tiempos requieren de una reflexión sobre la censura, pero también de un planteamiento sobre los excesos de la libre expresión. Consideramos que una posición liberal nos puede estar llevando, sin desearlo, por caminos de alto riesgo. Nos referimos al daño que se hace al utilizar el concepto de la libre expresión, para justificar la

comercialización sin freno de imágenes eróticas y violentas; el que se hace, bajo la misma bandera, de la divulgación sin freno de ideas segregacionistas y fundamentalistas, situaciones que pueden llegar a ser más graves que la censura misma. El ideal miltoniano de que lo falso será derrotado por lo verdadero, si estos se enfrentan al descubierto y fuera de la censura, parece ahora pertenecer a un mundo diferente al nuestro. Sólo la reflexión dedicada podrá llevarnos a otro nivel más allá de la segregación y la barbarie.

Estudiar esta novela, evitando la carga altamente ideológica que contienen muchas de las informaciones que nos llegan de la situación en Cuba, ha representado un fuerte desafío. Ignoramos, hasta qué punto hemos logrado evitar un sesgo mayor. Si alguno de los lectores encuentra sesgado este análisis, tendremos que admitir que aun nuestra propia escritura manifiesta entonces una relación ideológica.

Sabemos que el tema no se agota con estas reflexiones, pero creemos que, si en algo esta investigación contribuye, como dice Leo Strauss, a “dar respuesta mediante la educación a la pregunta política por excelencia, de cómo reconciliar un orden que no sea opresión, con una libertad que no sea licencia”, habremos cumplido nuestro propósito al transitar por esta aventura literaria.

Bibliografía

- Andujar, Manuel. *El exilio interior y autocensura en España (1939-1975)*. Cambio. Num 12. México: Edit extempo, 1978
- Abellán, Manuel L. *Censura y creación literaria en España (1936-1976)*. Barcelona: Ediciones Península, 1980.
- Ainsa, Fernando. *Rescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina*. Venezuela: CERLAG, 2003.
- Ainsa, Fernando. *La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana*. Cuadernos Americanos 4[28], 1991.
- Arias, Salvador. *Aire y fuego en la raíz: José María Heredia*. Cuba: Centro estudios Martianos, 2003.
- Bajtín, Mijaíl M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Balderston, Daniel. *The historical novel in Latin America*. Maryland: Hispanica, 1986.
- Benedetti, Mario. *El escritor latinoamericano y la revolución posible*. México: Ed Nueva imagen, 1977.
- "Los de adentro y los de afuera" *.Subdesarrollo y letras de osadía*. México: Alianza editorial, 2002.
- "Los temas del escritor en el exilio". *Subdesarrollo y letras de osadía*. México, Alianza editorial, 2002.
- " Otra noción de patria. La casa y el ladrillo". *Inventario*. México: Ed. Nueva imagen, 1978 : 88
- .." Noción de patria". *Inventario*. México :Ed. Nueva imagen. 1978 : 415
- " Clandestina". *El aire que respiro*. México :Alfaguara, 2001.
- "Las cartas no escritas". *El aire que respiro*. México: Alfaguara, 2001.
- Brecht, Bertolt. *Writing the truth: five difficulties*. New Cork: Grove press, 1966.
- Bruner, Jerome. *La fábrica de historias*. Derecho, literatura, vida. Argentina :FCE ,2003.
- Cano Ballesta, J. *Las estrategias de la imaginación. Utopías literarias y retórica política bajo el franquismo*. Madrid: Siglo XXI, 1994.

- Castro, Max J. "Más que una diáspora". *Cuba hoy y mañana*. Rojas , Rafael (coord). México: Planeta,2005.
- Cisneros Altamirano, Adolfo. *Cambio de guardia. Una elaboración nuevo historicista de la dictadura de Odría*. Latin American Studies Association. 1977
- Coetzee, J.M. *Giving offense*. The University of Chicago Press, 1996.
- Collinwood, Robin George. *Idea de historia*. México: FCE,2004
- Cruz, M. "Voces dominantes y voces disidentes: análisis crítico del discurso periodístico Almeriense del sigloXIX". *Revista electrónica de estudios filológicos*, Num 4.2002
- Cymerman, C."La literatura hispanoamericana y el exilio". *Revista Iberoamericana*. Vol.59.1993 : 523
- Domenella, Ana Rosa. *(Re)escribir la historia desde la novela de fin de siglo*. México: UAM 2002.
- Ducrot, Oswald. *Decir y no decir. Principios de semántica lingüística*. Barcelona: Anagrama,1972.
- Eagleton, Terry. *Ideología. Una introducción*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Eagleton, Terry. *Nationalism Colonialism and literature*. Univ. of Minnesota,1992.
- Elmore , Peter. *La fábrica de la memoria*. La crisis de la representación en la novela histórica latinoamericana. Perú : FCE,1997.
- Flaubert, Gustave. *Salambó*. España: Edit. Bruguera ,1969.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Trad Alberto González Troyano. México : Tusquets, 1973.
- Figuera Ameyrich, Angela. *Belleza cruel*. México Compañía General de ediciones,1958.
- Galeano, Eduardo. "Defensa de la palabra". *Nosotros decimos no*. México: Siglo XXI Editores. 1989.
- Galeano, Eduardo. El exilio, entre la nostalgia y la creación. *Nosotros decimos no*. México: Siglo XXI Editores. 1989.
- Gallagher, Catherine, Greenblatt, Stephen. *Practicing new Historicism*. Univ. of Chicago press.2000
- Garabano, Sandra. *Reescribiendo la nación. La narrativa de Ricardo Piglia*. México: UACJ, 2003.

- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil*. Argentina: Siglo XXI editores,2003.
- González Echevarría, Roberto. *Mito y Archivo: una teoría de la narrativa Latinoamericana*. México: FCE,2000.
- Grimal, Pierre. *Mitologías. Del Mediterráneo al Ganges*. México: Larouse,1966.
- Graham-Jones, Jean. *Exorcising history. Argentine theater under dictatorship*. NJ: Associated University Press, 2000.
- Hayden White. *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós, 2003.
- Hutcheon, Linda. "Historiographic Metafiction : The Pastime of Past Time "A Poetics of Postmodernism. *History, Theory, Fiction*. pp. 105-123. New York & London : Routledge,1988.
- Jitrik, Noe. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos.1995.
- Kohut , Kart .*La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la modernidad*. Madrid : Iberoamericana.1997.
- Kundera, Milan. *La insoportable levedad del ser*. Barcelona: Tusquets,1993.
- Lorenzano, Sandra. *Escrituras de sobrevivencia*. México: UAM, 2001.
- Llorens, Irma. *Nacionalismo y literatura*. Lleida: Asociación Española de estudios Literarios Hispanoamericanos, 1998.
- Lukacs, Georg. *La novela histórica*. México:editorial Era. 1966.
- Martínez Echeverri, Leonor. *Diccionario de Filosofía*. Bogotá. Panamericana.1997.
- Maristany, José Javier. *Narraciones peligrosas. Resistencia y adhesión en las novelas del Proceso*. Buenos Aires: Biblos , 1999.
- Menton, Seymour. *La Nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: FCE, 1993.
- Mery Giraldo, Luz.(1997) "Fin del milenio y escritura del vacío" en " *La invención del pasado*", pp. 43-50 . Kohut (ed) Madrid: Iberoamericana
- Milton, John. *Areopagítica*. México: FCE, 2002.
- Miná, Gianni. *Un encuentro con Fidel*. La Habana, Cuba: Oficina Publicaciones del consejo de Estado,1987.
- Muñiz- Huberman, Angelina. *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*. Barcelona : Gexel-UNAM.1999.

- Padura, Leonardo. *La novela de mi vida*. Tusquets: Barcelona 2002.
- Padura, Leonardo. José María Heredia. *La patria y la vida*. Cuba: Ediciones Unión. 2003
- Parkinson Zamora, Lois. *La construcción del pasado*. México. FCE. 2004
- Parrilla, Eduardo. *Carnaval y liberación: la estética de la resistencia en Figuraciones del mes de marzo*. Puerto Rico: La Editorial. Univ. de Puerto Rico, 2007.
- Patterson, Annabel. *Censorship and interpretation*. The University of Wisconsin Press, 1984.
- Pavel, T.G. "Narraciones literarias". *Discurso y literatura*. Madrid : Visor, 1999
- Penedo, Antonio, Pontón Gonzalo. (comp) *Nuevo Historicismo*. Madrid: Arco Libros, 1998.
- Perus, Françoise. (comp). *Historia y literatura*. México: Instituto de investigaciones Dr. José Ma Mora, 1997.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Piglia, Ricardo. *Respiración Artificial*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Pineda B., Alvaro " Del mito a la posmodernidad. El escritor en el mundo de hoy". *La invención del pasado*. Kohut (ed) Madrid: Iberoamericana, 1997.
- Pons, Ma Cristina. *Memorias del olvido .La novela histórica del siglo XX*. México: Siglo XXI editores , 1996 .
- Reati, Fernando. *Nombrar lo innombrable: violencia política y novela argentina*. Buenos Aires: Legasa, 1982.
- Reboul, Olivier. *Lenguaje e ideología*. México: FCE, 1986.
- Ricoeur, Paul. *Hermeneutics and the Human sciences: essays on language, action and interpretation*. New York: Cambridge UP, 1981.
- Roffe, Reina. "Omnipresencia de la censura en la escritora argentina". *Revista Iberoamericana*. Vol. 51. 1985 : 909-915
- Rojas, Ricardo M. *Los derechos fundamentales y el orden jurídico constitucional de Cuba*. CADAL.
- Rommens, Aarnoud. *C de censura*. Image & Narrative. www.imageandnarrative.be, issue 12, 2005
- Ryan, Michael. *Teoría literaria. Una introducción práctica*. Alianza Editorial: Madrid, 2002
- Saézn, Inés. *Hacia la novela total: Fernando del Paso*. Madrid: Editorial Pliegos. 1994

- Scott, James. *Los dominados y el arte de la resistencia*. México: Ed Era, 2002.
- Simpson, David “La crítica literaria y el retorno a la historia”.(Comp. Antonio Penedo y Gonzalo Portón). *Nuevo Historicismo*. Madrid: Arco Libros,1998.
- Shils,Edward. *Intellectuals in the political development of new states*. Mouton,1965.
- Steiner, George. *Los logócratas*. México: FCE.2007
- Strauss, Leo. *Persecution and the art of writing* .Univ. of Chicago Press,1988.
- Thomas, Brook *El nuevo historicismo y otros tópicos de la vieja usanza*
- Thompson, John B. *Ideología y cultura moderna*. México: UAM, 1993.
- Ugarte, Michael. *Literatura española en el exilio*. España: Siglo XXI editores SA.
1999 : 21-36
- UNESCO. *Diccionario UNESCO de las ciencias sociales*. España:Planeta,1987.
- Van Dijk, Teun A. *Ideología : Una aproximación multidisciplinaria*. Gedisa.
Barcelona.2000 : 90-105 y 328-389.
- Van Dijk, Teun A (ed). *Discurso y literatura. Nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios*. Madrid : Visor, 1999.
- Vargas Llosa, Mario. *Literatura y política*. México: ITESM, 2001.
- Walsh, Rodolfo. *Carta abierta a la junta militar*. Marzo 24, 1977.
www.literatura.org/Walsh/rw240377.html
- Wodak, R.y Meyer, M. *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa
2003.
- .

Bibliografía (Entrevistas Internet)

Casagrande, Grazia. Il destino di Cuba. Entrevista. Feb 2005.
http://www.cafeletterario.it/interviste/padura_fuentes_leonardo2.html

Cino,Luis. Goles censurados.
 <<http://www.cubanet.com>>

Clark, Stephen. Entrevista.
http://www.andes.missouri.edu/andes/cronicas/scpadura/sc_padura1.html

Cubaencuentro.com. Entrevista: Leonardo Padura Fuentes: En Cuba no se reprime a los escritores, se les margina”. Octubre 2004.
<http://www.cubaencuentro.com/cultura/noticias/20041014>

Il destino di Cuba. Entrevista. Mayo 2005.
http://www.davidegiacalone.it/costume/il_destino_di_cuba

Juventud rebelde. Leonardo Padura: La novela de su vida. Enero 2006
http://www.jrebelde.cu/2006/enero-marzo/ene-15/cultura_leonardo.html

Literaturacubana.com Entrevista. Año 1. Boletín 9. Septiembre 2003
<http://www.literaturacubana.com/boletins/sept/>

Padura Fuentes. Octubre 31,2002
<http://www.stradanove.net/news/testi/vips-02b/vapic0511020.html>

Padura,Leonardo. José María Heredia o la elección de la patria. La Isla en peso.2005
<http://www.uneac.com/laislaenpeso/num09/carta3.htm>

Reyes,Luis. Somos historia.. La Isla en peso.2005
<http://www.uneac.com/laislaenpeso/num11/entre..htm> Piccone, Marilia. Entrevista a Leonardo

Wieser,Doris. “Leonardo Padura: Siempre me he visto como uno más de los autores cubanos”
 Espéculo: Revista de estudios literarios 29 (2005). 23 Sep 2005.
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/padura.html>

Bibliografía (Entrevistas Bases de datos)

Acosta,Dalia. [Global Information Network](#). New York: [Apr 5, 2002](#). pg. 1
Literature-Cuba: Leonardo Padura relishes walking a fine line.

<http://0-proquest.umi.com.millennium.itesm.mx/pqdlink?index=10&did=277711551&SrchMode=1&sid=1&Fmt=3&VInst=PROD&VType=PQD&RQT=309&VName=PQD&TS=1147117366&clientId=23693>

Mora,Rosa. [El País](#) .Barcelona. June 24, 2005 Base de datos ISI EMERGING MARKETs
"Con boleros y libros rindo homenaje a la cultura cubana"

[http://0-site.securities.com.millennium.itesm.mx/doc.html?pc=MX&doc_id=79456066&auto=1&query=la novela de mi vida&db=es_1y d&hlc=es&range=range&fromdate=20050101000000&todate=20080507000000&sort_by=Date](http://0-site.securities.com.millennium.itesm.mx/doc.html?pc=MX&doc_id=79456066&auto=1&query=la%20novela%20de%20mi%20vida&db=es_1y_d&hlc=es&range=range&fromdate=20050101000000&todate=20080507000000&sort_by=Date)

Rojas,Rafael. [Reforma](#). Mexico City: [Dec 1, 2002](#). pg. 4
¿Qué es la literatura cubana?

<http://0-proquest.umi.com.millennium.itesm.mx/pqdlink?index=6&did=248632231&SrchMode=1&sid=1&Fmt=3&VInst=PROD&VType=PQD&RQT=309&VName=PQD&TS=1147117366&clientId=23693>

Rubio, Carlos. [Mural](#). Guadalajara, Mexico: [May 1, 2002](#). pg. 9 Base de datos de PROQUEST

Entrevista/ Leonardo Padura/ Narra Padura obsesión por regresar a Cuba

<http://0-proquest.umi.com.millennium.itesm.mx/pqdlink?index=8&did=693393001&SrchMode=1&sid=1&Fmt=3&VInst=PROD&VType=PQD&RQT=309&VName=PQD&TS=1147117366&clientId=23693>

Sierra,Sonia[El Universal](#). Mexico City, Mexico: [Aug 29, 2005](#). pg. n/a .Base de datos de ProQuest

La Cuba de hoy vista desde el ayer.

<http://0-proquest.umi.com.millennium.itesm.mx/pqdlink?index=0&did=888640261&SrchMode=1&sid=1&Fmt=3&VInst=PROD&VType=PQD&RQT=309&VName=PQD&TS=1147117366&clientId=23693&cfc=1>