

“*Porque la cubana es...*”: cubanía y personajes femeninos en *La novela de mi vida* de Leonardo Padura Fuentes

JULIA DE IPOLA

ENS-ULM – SORBONNE UNIVERSITÉ

jdeipola@clipper.ens.fr

1. En su *Contrapunteo del tabaco y el azúcar* (1940), el antropólogo Fernando Ortiz acuña el concepto de “cubanía” para dar cuenta de la esencia nacional cubana en su versión o su grado “consciente” y “deseado”. *La novela de mi vida* (2002) de Leonardo Padura Fuentes se ve atravesada por una búsqueda de definición y de reivindicación de la auténtica “cubanía”. Así, en una obra donde conviven la novela histórica, la autobiografía ficticia y la ficción heterodiegética, el autor entrelaza tres líneas narrativas que nos sitúan respectivamente en el siglo XIX –en la época de los prolegómenos de la independencia–, en las primeras décadas del siglo XX y en la Cuba posrevolucionaria de los años 1970 a 1990 –del quinquenio gris al Período especial–. En cada una de ellas, la relación de los personajes a la historia patria, la política, las costumbres, la literatura y la cultura –la comida, en particular– nacional se declina de modo tal que se dibuja, progresivamente, una pregunta –y, veremos, una respuesta– fundamental, reflejo de las preocupaciones del novelista: ¿qué significa ser cubano?
2. Los mencionados personajes son, sin embargo, esencialmente masculinos. *La novela de mi vida* es una obra androcéntrica, construida en torno a una concepción patrilineal de la filiación (Chevalier Cueto, 2021). Tomando las líneas narrativas en orden cronológico, constatamos que los personajes femeninos presentes en la primera, es decir, la de las memorias de José María Heredia, son, además de las mujeres de la familia directa de Heredia (la madre, la hermana, las hijas), esencialmente aquellas que mantienen un vínculo sexual y/o afectivo con el poeta: el amor platónico, Isabel Rueda, el amor de su vida, Lola Junco, la prostituta, Betinha (y su madama, Anne-Marie), la amante, Luisa Montes (presente en menor medida), la esposa, Jacoba. La segunda línea narrativa, la de la historia del manuscrito, gira en torno a la logia masónica matancera Hijos de Cuba, un universo de

tradición masculina, y las mujeres se encuentran casi, si no completamente, ausentes. La figura femenina más presente en esta segunda línea es tal vez el espectro de María de la Merced, cuyo dictamen sobre el destino del manuscrito persigue a lo largo de la primera parte de la novela a José de Jesús. En la tercera línea narrativa, que narra el exilio y retorno a Cuba de Fernando Terry, los personajes de Delfina (la viuda de Víctor con quien Fernando inicia una relación), Carmela (la madre de Fernando) y Santori (la decana de la Universidad y antigua tutora de Fernando) ofrecen un panorama más rico de personalidades y profesiones –reflejo de una evolución de la condición femenina–, aunque gravitan, una vez más, en torno al protagonista. Así, si bien el calibre de los personajes femeninos es desigual en las diversas líneas que componen la novela, queda de manifiesto que su rol es siempre netamente secundario.

3. Buscaremos entender esta tensión entre el esfuerzo de definición de la esencia nacional y la marcada ausencia o marginación, en la novela, de ni más ni menos que la mitad de aquella nación que se intenta captar. ¿Qué dice el tratamiento de los personajes femeninos en la novela sobre la cubanía tal y como la concibe Padura?
4. Esta pregunta guiará nuestro análisis, que se desarrollará en tres momentos. Para comenzar, nos interrogaremos sobre la construcción de los personajes femeninos, con el fin de comprender el estatuto singular de los mismos en la novela que, veremos, es esencialmente ficticio. En un segundo momento, estudiaremos las funciones de estos personajes en la acción y evaluaremos en qué medida la ficción ofrece una alternativa para repensar los roles de género en la novela. En un último punto, nos preguntaremos si el tratamiento de Padura refleja finalmente una cubanía machista que se encontraría si no denunciada, al menos expuesta: abordaremos entonces el significado político (y comercial) de las elecciones del autor en lo que a los personajes femeninos concierne.

1. Galateas tropicales: el estatuto de las mujeres en *La novela de mi vida*

5. Nos concentraremos en la construcción de los personajes femeninos, a los cuales el lector accede de manera triplemente mediada. Veremos que en *La novela de mi vida* los personajes lo son en el sentido más literario del

término –creaciones novelísticas de escritores reales–, y que su estatuto ficcional se encuentra doblemente mediado, en la medida en que el acto de escritura masculino se ve puesto en *abyme*. En tanto las mujeres son escritas por hombres, accedemos entonces a los personajes femeninos a través de una mirada masculina; intentaremos mostrar que este prisma rige el acercamiento que se hace de dichos personajes y sistematiza su sexualización.

A. PERSONAJES LITERALMENTE LITERARIOS

6. Cuando hablamos de “personajes”, indica Philippe Hamon (1972), un primer problema se plantea en tanto la literalidad del término precede su *literariedad*: el término “personaje” no es exclusivamente literario y puede remitirnos a participantes o incluso ítems de cualquier tipo de texto o discurso; su utilización es corriente y elástica y permite generar categorías fijas, extraliterarias, como la de “personaje histórico”. *La novela de mi vida* se quiere, al menos en parte, una novela histórica; si bien esta caracterización merecería ser discutida en función de la línea narrativa que se considere, destaca en la obra la presencia de personajes históricos claves en la gestación de la literatura, el independentismo y el sentimiento nacional cubanos (José María Heredia, Domingo del Monte, Félix Tanco, entre otros) y el retrato minucioso e informado de ciertos ambientes claves para el devenir histórico-político de Cuba (como el de las logias masónicas de comienzos del siglo XX). Sin embargo, no aparecen, en *La novela de mi vida*, personajes históricos femeninos. La “noticia histórica” (p.343-345) bien refleja la tendencia que atraviesa la obra: si largos párrafos son dedicados a Domingo del Monte, Félix Varela, o incluso José Antonio Saco (cuyo rol en la diégesis es sin embargo menor), las mujeres (más precisamente: las mujeres de la vida de Heredia, pero volveremos sobre ello), son despachadas colectivamente en un breve párrafo en el que el autor se limita a evocar sus respectivas muertes.

7. Ciertamente, el rol de las mujeres en la historia política, e incluso literaria, del siglo XIX, incluso de comienzos del XX, era probablemente limitado; sin embargo, en vez de una recuperación o una reivindicación de actrices ocultadas, también, por un discurso histórico masculino (Gertrudis Gómez de Avellaneda, por ejemplo, brilla por su ausencia, a pesar de su admiración hacia quien fuera su tutor), Padura opta por la ficcionalización. Si algunos personajes femeninos existieron en el universo extra-textual como María de la Merced Heredia o Luisa Montes, no son considerados por

la Historia ni presentados por Padura como próceres o eminencias literarias y sus historias son, por otro lado, esencialmente ficticias. El ejemplo más revelador es tal vez en ese sentido el de la historia de amor de José María Heredia y Lola Junco, cuyo sustrato real se limita a unos cuantos poemas y, tal vez, alguna que otra escena de galanteo. La ficción paduriana hace de Lola una amante apasionada, una joven embarazada en una sociedad conservadora, y la figura y variable central para el recorrido vital de José María Heredia. La literalidad de los “personajes” femeninos no es otra que su *literariedad*. En *La novela de mi vida* las mujeres no escriben: son escritas.

B. PRODUCTOS DE ESCRITURAS MASCULINAS

8. Los personajes femeninos aparecen como resultados de la creación masculina a distintos niveles. La enunciación paduriana es de por sí masculina: la constatación puede aparecer como un recordatorio inútil o como un intento fácil por deslegitimar de un manotazo su discurso sobre los personajes femeninos. Pero intentaremos mostrar que la escritura de Padura no es solo la escritura de un sujeto masculino, sino una literatura que asume una masculinidad propia de un *boys' club* literario del que participan tanto la tradición en la que se inscribe explícitamente como los personajes-escriutores masculinos que él mismo construye.
9. Las referencias intertextuales y los ecos literarios presentes en la novela insertan a los personajes femeninos en un tejido de representaciones de raigambre masculina. Betinha, por ejemplo, la prostituta mulata fletera con quien se inicia sexualmente José María Heredia, no deja de recordar a las prostitutas icónicas de la literatura latinoamericana, y en particular del *Boom*, como la Pies Dorados de *La ciudad y los perros* (1963) y la Selvática de *La casa verde* (1966) de Mario Vargas Llosa, personajes emblemáticos del burdel –espacio singular de estas literaturas (Terrones, 2019). A propósito de Betinha, podemos también señalar que la escena en que Heredia redacta un poema para Isabel Rueda y Ponce de León “utilizando como escritorio la espalda de la durmiente Betinha” (p.46) parece hacer eco a aquella, muy similar, en *Les liaisons dangereuses* (1782) de Choderlos de Laclos, en la que el vizconde de Valmont le escribe a su amante apoyándose en la espalda de una prostituta. Los ecos con otros personajes femeninos son múltiples y por momentos más evidentes: Isabel es Belisa o Lesbia en los poemas de Heredia, y las descripciones que el poeta hace de su amor

platónico y de Lola Junco, calificándolas de “ninfa[s]” (p.46), poniendo de relieve la corta edad de la primera (“tenía ella apenas doce años”, p.46) y previniendo al mismo tiempo cualquier acusación de “pervertido” (p.46) dejan flotar en estas escenas un aire nabokoviano –que la coincidencia del nombre de Lola contribuye a generar.

10. La escritura masculina de los personajes femeninos se encuentra, por otro lado, puesta en *abyme*. Toda la línea narrativa de José María Heredia, al ser una autobiografía ficticia, constituye una metaescritura: Padura escribe a los personajes femeninos poniendo en escena a un José María Heredia que consagra sendas páginas –volveremos sobre ello– a la “grupa” de Lola, a las dotes sexuales de Betinha, a las curvas prematuras de Isabel. Similarmente, Fernando Terry, tras pasar la noche con Delfina y despertarse encontrándola “dormida con el pelo sobre los ojos, la boca levemente abierta y un seno descubierto”, se dedica a “escribir su poema sobre una mujer dormida” (p.264-265), cuyo tono se puede adivinar por precedente descripción marcadamente erótica a cargo del narrador externo omnisciente. La mirada masculina se encuentra puesta en escena y, en la medida en que Padura se escribe también a sí mismo a través de sus personajes, una connivencia se genera entre las distintas instancias de la narración.

C. ESCOPOFILIA Y SEXUALIZACIÓN

11. Por último, en lo que concierne a las interacciones entre personajes femeninos y masculinos, notamos que éstas también se ven atravesadas por una mirada propiamente masculina. La escopofilia, cuyas manifestaciones en la novela son múltiples, se traduce en una sexualización casi sistemática de los personajes femeninos, cuyas descripciones reflejan en el plano literario lo que, en el mundo del cine hollywoodense, Laura Mulvey (1975) ha teorizado como el *male gaze*. Esta tendencia a la presentación de los personajes femeninos como objetos de deseo a través de la identificación con la mirada del protagonista masculino se hace evidente en las secuencias de las memorias de José María Heredia, puesto que están escritas en primera persona y por ende enfocadas a través de dicha mirada, como advertimos cuando el poeta comenta, respecto de Lola Junco, que “el escote de su vestido revelaba protuberancia de dos senos erguidos y la parte posterior de su falda se alzaba con la promesa de una grupa capaz de competir con la Betinha” (p.64), poniendo así el foco (por medio de un primerísimo primer

plano, para hilar la metáfora cinematográfica) en los atributos sexuales de la joven.

12. Sin embargo, el mismo mecanismo aparece en la tercera línea narrativa –cuyo narrador es heterodiegético–, pero se encuentra enunciado de modo más prosaico: “lo único que quiero es ver tetas, muchas tetas” (p.197), insiste Álvaro ante la perspectiva del paso por Varadero en la segunda visita a Colón. Del mismo modo, cuando Fernando Terry observa a Delfina, tras su reencuentro, el narrador comenta a través de la mirada del protagonista que ella “seguía llevando el pelo largo, suave en su caída hasta los hombros, conservaba la oscuridad impoluta de sus grandes ojos, y los años parecían haber fracasado en el intento de vencer la piel de sus brazos largos y morenos de siempre” (p.59), enfatizando su feminidad a través de la mención del pelo largo, su pureza, su eterna juventud como prototipo –y exigencia– de la belleza femenina. Como lo sintetiza el título de la canción que lo retrotrae a Cuba durante su exilio, la cubana es, en esencia, linda.
13. Finalmente, advertimos que la pulsión escópica se encuentra incluso presente en la segunda línea narrativa, donde los personajes femeninos están, sin embargo, casi completamente ausentes. En su primera aparición en la novela, José de Jesús, que aguarda a sus hermanos masones para acudir a la ceremonia de la entrega del manuscrito, busca “el mejor modo de invertir los próximos treinta minutos” (p.33), y considera ir a observar mujeres al parque, pero renuncia a dicho plan porque “el espectáculo de la belleza femenina alarmaba sus sentimientos de frustración ante su ya olvidada capacidad sexual” (p.33). Las mujeres son “belleza femenina”, y la belleza femenina un “espectáculo”: entretenimiento y fascinación –una vez más, ficción–.
14. De este modo, si los personajes femeninos ocupan un lugar en el proyecto literario paduriano –y por ende en su idea de la cubanía–, lo hacen justamente como personajes, en el sentido literario del texto. Todo sucede como si las mujeres no tuvieran nada que ver, en el fondo, con la “verdad histórica”, problemática fundamental de la novela: del principio al final de ésta, los hombres conservan el monopolio del relato, de los relatos –entre los cuales, también, el relato nacional. ¿Puede haber, sin embargo, una posibilidad de reivindicación de los personajes femeninos en el universo mismo de la literatura, una subversión de los roles de género? ¿La ficción no es acaso –como afirmaba Vargas Llosa (1989)– aquel espacio donde

todos los combates son posibles? ¿Qué propone Leonardo Padura en este sentido? Es lo que estudiaremos en un segundo momento, concentrándonos en los roles de los personajes femeninos en la diégesis de la novela.

2. Los personajes femeninos y las acciones o una poética del *care*

15. Si nos interesamos, siguiendo a Barthes (1966), en la definición de los personajes por su “participación en una esfera de acciones”, el suspenso es limitado: los personajes femeninos, más allá de algunas excepciones sobre las que volveremos más adelante, desempeñan roles tradicionalmente atribuidos a las mujeres (roles de cuidado) y ocupan lugares subalternos respecto de los hombres (son madres de, esposas de, amantes de). En este segundo momento, intentaremos una clasificación taxonómica de los roles femeninos en *La novela de mi vida* y nos interrogaremos sobre los límites de ésta. Veremos que, en su mayoría, los personajes femeninos pueden ser clasificados en la tríada esgrimida por Simone de Beauvoir (1949) en la segunda parte del segundo tomo de *Le deuxième sexe*, sobre los roles propiamente destinados a las mujeres en la sociedad: la madre, la esposa, la prostituta.

A. MADRE

16. Las madres en *La novela de mi vida* son las que ocupan primordialmente un rol de cuidado. La crítica feminista anglosajona ha teorizado como el *care* un tipo de ética y un conjunto de prácticas que, en el marco de una sociedad patriarcal, se encuentran feminizadas y subsecuentemente desvalorizadas (Gilligan, 1982). Las formas de cuidados que llevan a cabo las madres–amas de casa es uno de los ejemplos más significativos de esta lógica, que, en la novela, tiende a traducirse en una estereotipificación, una romantización y un relativo borrado de estos personajes.
17. Carmela, la madre de Fernando Terry –quien tiene ya más de cuarenta años– es el prototipo de la madre-devota, que “había compartido durante todos aquellos años [los] sufrimientos” (p.207) de su hijo, que le prepara, madre-cocinera, su “pozuelo con el dulce de coco cubierto por dos lascas de queso blanco” (p.207), que lo consuela, madre-cariñosa, llamándolo “mijo” (p.209). Carmela aparece siempre asistiendo a su hijo, cuando no a

su hijo y a sus amigos (le sirve café a Miguel Ángel, a Enrique) y tanto su sufrimiento como su devoción se encuentran romantizados: Carmela es esa madre sacrificada que suscita en el lector algo que se sitúa confusamente entre la compasión ingenua y la incómoda admiración.

18. María de la Merced, madre de José María Heredia, es en un primer momento presentada por José de Jesús como la “férrea abuela” (p.36), como una figura tutelar que deja creer por un instante en un orden matriarcal en la familia del poeta, similar al que instaura Úrsula Iguarán en *Cien años de soledad*. No obstante, María de la Merced no es sino un fantasma, y un fantasma que, ante todo, vela por su hijo, incluso post-mortem (después de la muerte de su hijo e incluso de la suya propia), dado es ella quien decide no entregar el manuscrito del poeta a Esteban Junco, pues teme su destrucción y considera “que la memoria de su hijo merecía otra suerte” (p.119). Una vez más, su rol se define por el cuidado de su hijo, el protagonista masculino.
19. El rol materno es fundamental en *La novela de mi vida*, tanto en el siglo XIX como a finales del siglo XX. No es casualidad que Delfina solamente “no haber tenido un hijo” (p.117), ni que Santori, un personaje de mujer intelectual e independiente, aparezca sin embargo como la gran arrepentida por la desgracia de Fernando Terry, como aquella que se reprocha no haberlo protegido lo suficiente o, en otras palabras, aquella que falla en su rol paramaternal.

B. ESPOSA

20. La figura primordial de la esposa en *La novela de mi vida* se encuentra en la tercera línea narrativa, encarnada por Jacoba, que ocupa en este sentido un rol particularmente convencional: el casamiento de José María Heredia, anunciado a Silvestre al comienzo de la segunda parte de la novela, aparece como un esfuerzo por parte del poeta de normalización de su vida. El papel de Jacoba es ante todo el de un complemento, una extensión –anatómica, incluso– de su marido. El propio José María Heredia cuenta cómo su “fiel y amada Jacoba” se ha vuelto su amanuense, tomando al dictado las “páginas finales” de sus memorias (p.338), y es también ella quien redacta la carta final del poeta a Lola Junco. Su brazo es una extensión de su marido, demasiado débil para escribir, su anatomía es un complemento mecánico del poeta del cual la esposa, a su vez, cuida. Pero dicha

extensión está atravesada por la diferencia sexual: al comienzo de la novela, al leer por última vez las memorias, José de Jesús contempla el contraste entre “la letra viril” de su padre que precede a “la caligrafía redonda y sutil de Jacoba” (p.34). La caligrafía se vuelve también un marcador de género, la de Jacoba es una escritura sensual pero sin substancia propia.

21. La figura de la esposa está no obstante presente desde el paratexto: en los “Agradecimientos”, Leonardo Padura menciona a su propia esposa, Lucía López Coll, por “su paciencia, consejos literarios y otras satisfacciones necesarias –indispensables–” (p.12). La esposa vuelve a aparecer ligada a la actividad literaria del autor, pero su rol se ve aquí redoblado por una alusión –desafortunada– al terreno sexual, que funciona (en un espacio particularmente poroso en cuanto a los límites entre realidad y ficción) como un marcador de la connivencia entre Padura, su narrador y sus personajes en lo que a las relaciones de género concierne, y que no deja de recordar que la esposa permite al escritor no solo escribir (como en el caso de José María Heredia), sino escribirse, como hombre, como sujeto viril capaz de afirmar su vigor sexual.
22. En este sentido, destacamos que si Delfina juega en cierta medida el rol de la esposa-viuda ideal en la primera línea narrativa (tras la muerte de Víctor nunca se ha podido “enamorar otra vez” (p.198), pero sigue suscitando la fascinación de los hombres, y defiende casi veinte años después la inocencia de su marido en la desgracia de Fernando), su personaje se desliza entre varias categorías: es viuda pero es también amante de Fernando, es “un imán capaz de alarmar los instintos sexuales de los Socarrones” (p.60), como lo son, ante todo, las figuras de la tercera parte de la taxonomía: las depositarias de la libido masculina.

c. Prostitutas y amantes

23. La figura de la prostituta, y más generalmente el espacio del lupanar, como hemos comentado, inscribe a *La novela de mi vida* en una tradición propiamente latinoamericana. Así, y en línea con la tradición de esta literatura, Betinha es una figura femenina dotada de un espesor considerable. La esclava fletera es descrita como particularmente sabia y aparece propiciando consejos al joven José María Heredia en el terreno del amor y al final de la novela se ha vuelto ella misma matrona de un burdel; por otra

parte, su culto a Yemanjá, la mujer-peze, cuyo amuleto conservan el poeta primero y más tarde José de Jesús, da cuenta del universo de creencias del cual Betinha aparece como principal representante. No es casualidad si el poeta moribundo decide pasar con ella sus últimos días en la isla. Y es que Betinha es un espacio conocido, un cuerpo familiar para el poeta, un ser capaz, también, de cuidarlo: recordemos que al comienzo de la novela, en un gesto casi maternal, la prostituta le explica al joven poeta con paciencia y ternura por qué no pueden estar juntos. Por último, más allá de la admiración por la sabiduría de la mulata brasilera y del interés por su espiritualidad, José María Heredia destaca que “sus máximos atributos estaban en la habilidad de su cuerpo para satisfacer las demandas de su cuerpo” (p.44): Betinha, como muchas veces las amantes (Luisa Montes, la “fogosa y desgraciada mulata”, víctima de un femicidio que no aparece sino evocado *ad hoc* en la trama de la novela) o semi-amantes (Delfina) de las diversas líneas narrativas, es en buena medida un cuerpo, un medio para la satisfacción masculina y la afirmación de su potencia sexual. Pero la otra potencia, la literaria, la que concierne la consistencia del personaje, aparece, una y otra vez, sacrificada en aras de la ostentación viril.

24. Los roles femeninos en la acción son convenidos, en su mayoría tradicionales. Advertimos que la categorización propuesta funciona más claramente en la primera línea narrativa, y que en la tercera los personajes pueden deslizarse más fácilmente de una categoría a otra, tendiendo a desdibujar los límites entre ellas, no tanto para cuestionarlas, tal vez, como para homogeneizarlas en torno a la noción, entendida en sentido amplio, como parece hacerlo el propio autor en el paratexto, de *care*, que parece incluir la hipersexualización como uno de los requisitos de las mujeres cubanas. La ficción paduriana no es entonces, en ese sentido, subversiva en materia de roles de género: inventa, pero no genera posibles. Los personajes femeninos son ficticios, pero el convencionalismo en materia de género es genuino: ¿hay ahí, entonces, una representación de la auténtica cubanía? ¿una exposición, si no de una opresión sistémica, al menos de una cultura y una tradición machistas?

3. ¿Una representación de la auténtica cubanía?

25. En esta tercera y última parte, nos preguntaremos si la representación que Padura ofrece de la realidad cubana a través de sus personajes femeninos puede ser entendida como un gesto crítico o al menos revelador de una autenticidad cubana problemática. Veremos que, si bien se puede leer en filigrana una historicización realista de los roles de género, la sexualización y la marginación de los personajes femeninos aparece más reproducida –y vendida– que discutida.

A. ¿UNA GARANTÍA DE REALISMO HISTÓRICO?

26. En una entrevista con Marta María Ramírez en 2011, Padura comenta el revuelo que las escenas de sexo entre José María Heredia y la prostituta Betinha han podido causar, que desestima so pretexto de realismo: el personaje de Heredia se comporta “como cualquier joven blanco de la sociedad esclavista cubana”. El autor reivindica una forma de autenticidad en su tratamiento de la intimidad del poeta, que inscribe en un contexto histórico particular que, en este caso, concierne también el rol de los personajes femeninos en la sociedad.

27. En ese sentido, cabe interrogarnos sobre la evolución histórica de los personajes femeninos en la novela. En la primera línea narrativa, que se sitúa en el siglo XIX, Lola Junco debe ocultar su embarazo y hacer pasar a su hijo ilegítimo como el de su hermano (“tú sabes lo que eso podía significar aquí en Matanzas”, le dice José de Jesús a Ramiro Junco cuando le revela sus orígenes, p.145), Luisa Montes es asesinada por adúltera, Teté es esclava, Betinha también (aunque luego matrona), Anne-Marie aparece enaltecida pero cae luego en desgracia por el carácter ilegal de su actividad. En la Cuba posrevolucionaria de los años 70-90, Delfina trabaja en la industria del arte, afirma frente a Fernando su deseo sexual (“¿nos acostamos allá abajo o vamos para mi casa?”, p.198), y Santori es descrita como una profesora de calibre, experimentada, respetada por sus alumnos, y probablemente lesbiana (sus alumnos sospechan de sus “empedernidas preferencias sexuales”). Las mujeres de la Cuba de finales del siglo XX, Padura muestra que Las mujeres de la Cuba de finales del siglo XX pueden vivir su profesión y su sexualidad con más libertad que las del siglo XIX, sin duda: ¿entonces la Revolución trajo, o traía, o debía traer, un proyecto de emancipación femenina? Lo cierto es que la constatación sobre la evolución de los

roles femeninos entre el siglo XIX y el final del XX valdría para aproximadamente cualquier país occidental, con o sin Revolución. Y tal vez, en ese sentido, lo más interesante sería estudiar no tanto las fracturas –obvias– entre un universo y otro, si no más bien las continuidades.

B. AUTÉNTICO EXOTISMO

28. Tanto la Revolución como la feminidad cubana exacerbada, hipersexualizada, tienen una dimensión que se quiere folklórica. Una y otra se encuentran tal vez ligadas: en *Máscaras*, Mario Conde se define a sí mismo como “machista-estalinista” (haciendo referencia a la expresión, más usual, de machismo-leninismo), porque el imaginario de la Revolución es también un asunto esencialmente masculino.
29. La autenticidad de esta cubanía que supone la sexualización permanente y la relegación a roles estereotípicos de la mayoría de los personajes femeninos se ve menos problematizada que folklorizada y más reivindicada que expuesta. Así lo muestran, por ejemplo, los chistes de los Socarrones y en particular el de Tomás a propósito de Delfina, “la mujer de los mosqueteros”, puesto que es “una para todos” (p.61). El toque de humor, reproducido por el narrador (una vez más, en perfecta connivencia con el personaje: la sintaxis busca generar un remate que haga reír al lector), genera comunidad en el grupo masculino, y excluye al personaje femenino (Ponce, 2020) –aquel que, por su trabajo en los medios artísticos, podía encarnar una forma de evolución de la condición femenina.
30. Resultaría ingenuo considerar que el autor es una simple víctima de aquello que describe, que su propio tratamiento de los personajes femeninos es un síntoma más de aquella cubanía esencialmente machista. En la medida en que busca la complicidad –y, veremos, en particular el placer– del lector, la representación de los personajes femeninos en *La novela de mi vida* puede difícilmente ser considerada como meramente descriptiva: el gesto de Padura tiene –como toda la novela, por cierto– una dimensión programática. Esta programación consiste menos en la concepción de un proyecto nacional machista y excluyente –sería absurdo considerar que las ambiciones del autor conciernen en primer lugar la perpetuación o profundización de un sistema patriarcal– que en la construcción de una obra capaz de generar una sensación de autenticidad, de dar a ver esa Cuba de edificios demacrados, sueños frustrados, cuerpos morenos y curvilíneos y ron en

exceso. La Cuba de *La novela de mi vida* es una Cuba cuya autenticidad está hecha a medida, en consonancia con las tendencias turísticas que buscan experiencias “genuinas” en espacios recónditos y considerados como “exóticos”. De allí, tal vez, la llamativa recepción de Padura en tierras europeas (Peeters, 2020).

C. LITERATURISMO SEXUAL

31. Así, la mulata hipersexualizada, con toda su carga mitológica, constituye un atractivo exótico y folklórico en la misma medida que las descripciones habaneras o la mención del ajiaco. Las escenas eróticas no solo dan cuenta de la escopofilia de los personajes, sino que llaman al voyeurismo del lector (o, al menos, intentan seducir a cierto tipo de lector). Así lo hace, por ejemplo, la escena de sodomía entre Heredia y Betinha (“y ella me ofreció la rosa oscura de su ano; yo, como una fuente inagotable, eyaculé tres veces; ella me bañó con su lengua, cual toalla perfumada y cálida; yo bebí hasta el fin los jugos de su pozo insondable; ella me auguró la inmortalidad de la fama; y yo le prometí un poema de amor”, p.48), que parece buscar impactar al lector (aunque su resultado sea tal vez ante todo una descripción convenida, que suscita incomodidad ante todo) ya sea por su potencial iconoclasta en lo que a la figura de Heredia concierne o por su carácter, más que erótico, pornográfico. La presentación de mulatas sensuales, de mujeres eternamente jóvenes, de jovencitas sexualizadas, en última instancia, vende: Cuba es un destino literario de turismo sexual. Anne-Marie, la madama del lupanar, “bella y extrovertida” (p.31), lleva el mismo nombre que la editora francesa de Padura. El comercio de la prostitución florece en la isla, la “fama” (p.31) de Betinha no cesa de crecer, y Anne-Marie está “en la cumbre del negocio” (p.27); Padura es editado en Europa y sus obras se venden en varios idiomas: ¿qué concluir, sino que en el siglo XIX como en el siglo XXI, el talento sexual de la esclava fletera vende?

Conclusión

32. Los personajes femeninos entonces son personajes ante todo literarios –las mujeres se encuentran ausentes o borradas de la Historia–, secundarios y convencionales, que en el plano político reproducen, e incluso fetichizan los estereotipos de género en Cuba. El rol en la novela de estos perso-

najes, menor, se define constantemente respecto de los personajes masculinos, los personajes femeninos además de secundarios, son subalternos. Estos cuidan de los hombres, satisfacen a los hombres, asisten a los hombres, y son así medios para la afirmación de sujetos masculinos glorificados en su virilidad. Y si dichas dinámicas son reflejos, al menos parciales, de una realidad, la ficción no los subvierte, no los repara, pero tampoco los discute. La novela de Padura, al oscilar permanentemente entre la afirmación de una ambición historicista y una reivindicación enérgica (cuya vehemencia, por momentos, parece incluso el síntoma de una incomodidad) de su carácter ficcional, construye un proyecto literario equívoco y un discurso histórico-político opaco que, en muchos casos, le permiten, según se entienda, escribir con libertad o eludir responsabilidades.

33. Al menos en lo que a las mujeres concierne –aunque tal vez no solo–, la “auténtica cubanía” que presenta la novela es en buena medida una Cubanía Auténtica ®, es decir una cubanía artificialmente constituida como auténtica en la que las mujeres ocupan un rol estereotípico cuando no subalterno y en la que el prisma masculino hace del machismo un elemento folklórico y aceptable. Así, la paradoja inicial se resuelve sencillamente: el sujeto nacional, que se quiere universal y genérico (Scott, 1998), es sexuado –es masculino.

Bibliografía

BARTHES Roland, “Introduction à l'analyse structurale des récits”, *Communications*, 8 : *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, 1966.

CHEVALIER CUETO, Clara, «"Hijos de Cuba" o "hijos de puta": los lazos paterno-filiales en *La novela de mi vida* de Leonardo Padura Fuentes», *Crisol*, série numérique 13, 2021. En línea: <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/388/434>

CHODERLOS DE LACLOS Pierre, *Les liaisons dangereuses*, Paris, Hachette, 1782.

DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe. Tome II : L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, 1949.

J. DE IPOLA, «*Porque la cubana es...*»: cubanía y personajes femeninos...»

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Debolsillo, 1967.

GILLIGAN Carol, *In a Different Voice*, Cambridge, Harvard University Press, 1982.

HAMON Philippe, «Pour un statut sémiologique du personnage», *Littérature*, n°6, 1972.

MULVEY Laura, «Visual pleasure and narrative cinema», *Screen*, vol. 16, n°3, 1975.

PADURA Leonardo, *La novela de mi vida*, Barcelona, Tusquets, 2002.

_____, *Máscaras*, Barcelona, Tusquets, 2005.

PEETERS, Elodie, “La réception française et espagnole de la tétralogie havanaise de Leonardo Padura Fuentes”. Thèse de Doctorat, Université Paris-Nanterre, 2020.

PONCE Néstor, «Socarronería y sociedad: una forma de leer la realidad cubana en *La novela de mi vida* y *La transparencia del tiempo*», *Crisol*, série numérique 13, 2020. En línea: <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/266/283>

RAMÍREZ, María Marta, “Leonardo Padura: con la pluma y la espada”, *Inter Press Service*, 17/04/2011. En línea: <https://www.ipscuba.net/sin-categoria/leonardo-padura-con-la-pluma-y-la-espada/>

SCOTT Joan, *La citoyenne paradoxale : les féministes françaises et les droits de l'homme*, Paris, Albin Michel, 1998.

TERRONES, Félix, *Un sueño hecho ficción*, Valencia, Calambur, 2019.

VARGAS LLOSA Mario, *La casa verde*, Barcelona, Seix Barral, 1966.

_____, *La verdad de las mentiras*, Madrid, Alfaguara, 1989.