

## **Violencia sin filtro en *La novela de mi vida* (2002) de Leonardo Padura**

GRACIELA VILLANUEVA

UNIVERSITÉ PARIS EST CRÉTEIL / IMAGER (UR 3958)

maria-graciela.villanueva@u-pec.fr

1. Para escribir *La novela de mi vida* Leonardo Padura toma el camino imaginado en el proyecto novelístico que Miguel Ángel expone a Fernando Terry y sus amigos durante una conversación en 1974. Los Socarrones debaten sobre lo que se debe y lo que se puede escribir en la Cuba que les ha tocado vivir (en la secuencia I, 28, p.162-167)<sup>1</sup> y Miguel Ángel explica que lo que él quiere es escribir sobre el siglo XIX, pero mirándolo con los ojos el siglo XX y, pensando en voz alta, argumenta que “cuando hay tiempo por medio, el escritor es más libre, no sé, tiene menos compromisos con la realidad y puede...” (p.165).
2. Aunque la experiencia de Pierre Menard con su escritura del *Quijote* trescientos años después de Cervantes<sup>2</sup> nos lleve a preguntarnos si es posible que un escritor del siglo XX tenga ojos que no sean los de un escritor del siglo XX, queda claro que lo que Miguel Ángel busca es hablar no sólo del siglo XIX, sino sobre todo del siglo XX y que el modo que imagina para alcanzar su objetivo es un dispositivo de juegos especulares, alusiones, sugerencias e implícitos. Cuando su compañero termina de exponer su

1 La edición consultada de *La novela de mi vida* de Leonardo Padura es la de Barcelona, Tusquets (colección Maxi), 2019.

2 La técnica “del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas” es un juego. Menard imagina que el camino posible para escribir el Quijote es llegar a ser, en el siglo XX, Miguel de Cervantes, pero lo descarta por fácil. El narrador subraya con ironía que más que fácil es imposible: “El método inicial que imaginó era relativamente sencillo. Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, ser Miguel de Cervantes. Pierre Menard estudió ese procedimiento (sé que logró un manejo bastante fiel del español del siglo diecisiete) pero lo descartó por fácil. ¡Mas bien por imposible! dirá el lector. De acuerdo, pero la empresa era de antemano imposible y de todos los medios imposibles para llevarla a término, éste era el menos interesante. Ser en el siglo veinte un novelista popular del siglo diecisiete le pareció una disminución. Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo —por consiguiente, menos interesante— que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard” (Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”, 1974; 447).

proyecto, Álvaro ironiza: “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...” (p.165).

3. Considerando que en este pliegue metatextual de la primera trama de *La novela de mi vida* se explicita el proyecto general de la obra de Padura, no sorprende que cuando se trata de hablar del presente y del pasado cercano de Fernando Terry y sus amigos Socarrones, el narrador de la novela evite sistemáticamente dar precisiones sobre las identidades de quienes ocupan puestos de poder, es decir, que evite dar nombres, apellidos y detalles sobre los responsables del funcionamiento del sistema de poder y control en la Cuba castrista de los años 1970, 1980 y 1990. Puede sorprender a quien conozca un poco ese período de la historia de la isla que en la evocación de aquellos años el narrador evite incluso la palabra “revolución”. En un artículo de 2020, Raúl Caplán reflexiona sobre esta cuestión:

...la palabra “revolución” nunca aparece en la novela a propósito de la Cuba post-59: ésta solo aparece en las páginas de Heredia, y remite a la insurgencia contra el colonialismo español. Solo una vez aparece el término “revolucionario” a propósito de la época contemporánea, y es cuando Enrique le explica a Fernando que no fue él quien lo traicionó [...]. Dicho de otra manera, el término hace una sola aparición (fantasmal, para retomar la metáfora de Marx y Engels a propósito del comunismo) en la novela: aparece como adjetivo y, por si fuera poco, como antífrasis, pues por escrituras “no [...] revolucionarias” debemos entender escrituras no ortodoxas, anticonformistas, rebeldes, libres, escrituras no aprobadas por los censores del régimen, peligrosas para el Leviatán de turno (Caplán, 2020; § 5 y 6).

4. Extremando el juego con lo especular y lo implícito, lo que vuelve una y otra vez cuando se trata de designar a los que tienen el poder en la Cuba de las últimas décadas del siglo XX es la tercera persona del plural impersonal, la voz pasiva y las referencias a un *alguien* borroso (Caplán, 2020; § 14-16). La estrategia contrasta con la galería detallada de corruptos, traidores, prototraidores, semitraidores y criptotraidores con nombre y apellido del relato de la vida de José María Heredia.
5. Las interpretaciones del fenómeno que acabamos de describir divergen. Los detractores de Padura creen que al hablar de la época contemporánea el escritor esquivo los nombres propios para no incomodar a quienes están en el poder y evitarse de ese modo problemas. Raúl Caplán afirma, en cambio, en el artículo ya citado que la estrategia del escritor responde a la

voluntad de plantear un punto de vista matizado sobre la historia reciente de su país, un posicionamiento que pasa por una denuncia general en la que poco importan los nombres propios o la identificación precisa de los que ocupan u ocuparon puestos de poder. Las responsabilidades del fracaso de la revolución en el siglo XX resultan de este modo compartidas, como lo fueron las del fracaso del proyecto independentista en el siglo XIX, cuando abundaron los héroes, pero también los negreros, los envidiosos, los corruptos y sobre todo los personajes ambiguos, los hombres que dudaron, cambiaron e incluso traicionaron. Fernando Terry mismo resulta ser un personaje poco ejemplar, sobre todo si se tiene en cuenta que no duda en denunciar a su amigo Enrique con el objeto de salvar su propio pellejo. Si el desplazamiento de su cargo de la universidad es una injusticia, queda claro que su conducta está lejos de ser intachable.

6. Algunos críticos subrayan la cara oscura del personaje de Fernando Terry. Para Caroline Lepage, por ejemplo, el socarrón exiliado no es solamente un personaje que, como todo ser humano, pudo tener sus momentos de duda o debilidad y al que uno podría entonces inclinarse a leer como un posible *alter ego* de Padura, sino sobre todo la figura emblemática de la opción por el exilio, opción que la novela se empeña en condenar<sup>3</sup>. Fernando Terry y José María Heredia tienen puntos en común, es cierto, pero difieren en un detalle importante: Heredia se va de Cuba porque no tiene opción, en cambio Terry elige irse cuando posiblemente algunos meses de

3 El narrador despliega múltiples recursos para probar que el exilio de Terry es un error. Caroline Lepage et Diana Gil Herrero escriben: "Si l'on se concentre sur la trajectoire de Fernando Terry, on comprend la logique qui présidait à l'assemblage des trois premiers chapitres de la ligne 1 du récit : démontrer par A + B, depuis toutes les perspectives possibles, la totale, tragique et coupable *décubanisation* de l'exilé, incapable de renouer avec son identité culturelle, par lui-même d'abord (*cf* le chapitre 1), puis alors qu'il est accueilli dans une vraie maison cubaine, avec de vrais amis vraiment cubains, face à un vrai banquet vraiment cubain. Chaque chapitre composait un volet de l'argumentation sous-jacente, en trois temps, donc, comme dans toute bonne dialectique, destinée à le décrédibiliser et délégitimer en tant que vrai ami et vrai Cubain, justement... Avec cette conclusion « naturelle » que le miracle de sa *recubanisation* n'aurait pas lieu, y compris via le rituel d'une transsubstantiation démultipliée et hypersymbolisée. C'est pourtant bien de miracles qu'il s'agit dans le chapitre 4, qui marque en cela une rupture et tire le protagoniste de l'impasse / échec dans laquelle / lequel il se trouve enfermé... ; le sort ainsi, enfin, de la catégorie des zombies pour réintégrer celle des vivants, plus ou moins en phase avec la réalité environnante. De là à parler d'un réveil, et même, d'une résurrection cubaine de Terry, il n'y aurait qu'un pas » (Lepage y Gil Herrero, 2020). Si es cierto que por momentos parece vislumbrarse una rehabilitación de Terry, el conjunto de la novela acaba insistiendo en la desacreditación y la deslegitimación del exilio.

paciencia y buena letra le hubieran bastado para poder recuperar a su cargo en la universidad.

7. Si volvemos a los juegos de espejos de *La novela de mi vida*, constatamos que Fernando Terry y Leonardo Padura también tienen puntos en común, pero entre ellos también hay una diferencia fundamental que tiene que ver con el exilio: en el contexto de la Cuba castrista Terry elige irse mientras que Padura elige quedarse. Hay otros detalles que subrayan el lado oscuro de Fernando Terry: Fernando no sólo fue capaz, a diferencia de Enrique, de denunciar a un amigo, sino que finalmente se demuestra que el joven socarrón, a diferencia de José María Heredia, no fue objeto de ninguna traición por parte de sus amigos cubanos. Para quienes hacen esta lectura del personaje de Fernando, el juicio de valor negativo del que es objeto *in fine* se ve confirmado por la larga serie de escenas en que cada uno de sus amigos (incluso Tomás y Conrado) le da una lección. Padura parece decir que los que saben, los que merecen respeto, los que pueden proponer una alternativa futura, son los que, contra viento y marea, hicieron el esfuerzo de permanecer en la Cuba. En el polo opuesto están los que se fueron y sobre todo los que eligieron irse, los que al tomar ese camino acabaron por perder su cubanía. Cuando se la lee de este modo *La novela de mi vida* se convierte en una forma de justificación de la opción de Padura de no abandonar nunca definitivamente su isla, aun cuando esa opción haya podido exigir la moderación en la crítica, aun cuando esa opción haya exigido muchas veces el silencio.

8. Como ya lo hemos dicho, cuando se trata de hablar de la Cuba castrista, *La novela de mi vida* se limita a mencionar algunos nombres de personajes ficticios responsables de aplicar un sistema que reprime toda disidencia, un sistema que se muestra implacable en el cumplimiento del lema de Fidel Castro: “Dentro de la revolución todo, fuera de la revolución nada”. Por eso, aunque haya referencias a las persecuciones y a los castigos que padecen quienes no respetan las normas que el régimen impone (por ejemplo, Enrique), estas referencias se hacen siempre de manera relativamente indirecta, dándoles la palabra con relativa parsimonia a los personajes que manifiestan una visión crítica. De manera análoga el narrador suele omitir detalles y violencia cuando se trata de evocar la sanción de que es objeto Fernando (sanción que hace que el personaje acabe por exiliarse).

9. En el marco de una novela de estas características llama la atención una escena en la secuencia I.23 (que comienza en la p.129)<sup>4</sup>. Se trata del relato de la experiencia de Fernando en la revista *TabaCuba* (a la que el joven ha sido enviado después de su despido de la universidad). La violencia se intensifica en la escena de la entrevista de Fernando y la dirección de la revista, justo antes de su último encuentro con Enrique (encuentro narrado en la segunda parte de la secuencia). En *TabaCuba* la violencia del régimen castrista se expresa con una fuerza que contrasta con el control general del narrador de la primera trama. Es como si en este caso Padura no hubiera logrado imponerse los filtros habituales. Violencia sin filtro, como los habanos de los que hablan los artículos que a Fernando le toca corregir.
10. Al pedirle a Padura un comentario sobre esta escena (el 19 de noviembre de 2021 durante una charla a distancia con el escritor en el marco de un coloquio parisino sobre las izquierdas en América Latina), el autor repitió declaraciones anteriores acerca de la inspiración de este episodio en su propia experiencia en *El caimán barbudo*. Padura recordó que los responsables de esa revista cultural cubana le reprocharon “serios problemas ideológicos” (esos fueron los términos que usó el escritor) y que, para darle la oportunidad de corregirse, las autoridades lo enviaron a trabajar a *Juventud Rebelde*, una publicación que trataba temáticas más generales que *El caimán barbudo*. En su evocación de esos hechos de su pasado en noviembre de 2021, Padura subrayó que el cambio acabó siendo muy positivo para él y que la oportunidad de escribir sobre temas diversos en *Juventud Rebelde* fue una muy buena escuela para su futura carrera literaria. Poco faltó para que le agradeciera a los funcionarios que lo sancionaron por haber contribuido a su formación como escritor. Es decir, que en lugar de reconocer y comentar la violencia extrema y el desprecio que la escena en
- 4 Un rasgo singular de la estructura de *La novela de mi vida* marca una diferencia entre la secuencia en la que se sitúa esta escena y todas las otras secuencias que componen la obra. La secuencia 23 de la primera parte es, en efecto, la única de toda la novela en la que se produce un movimiento de ida y vuelta completo entre las tres tramas. Dicho de otro modo: la secuencia 23 de la primera parte de *La novela de mi vida* es el único momento de la obra en el que se pasa de la trama III (protagonizada por José de Jesús Heredia) a la trama II (protagonizada por José María Heredia) y luego a la trama I (protagonizada por Fernando Terry) y se vuelve luego, simétricamente, a la trama II e inmediatamente después a la trama III. Este rasgo estructural aísla de manera singular este episodio de la trama I, un episodio que constituye, por otra parte, una analepsis dentro del relato del regreso de Fernando Terry a Cuba después de dieciocho años de exilio.

*Tabacuba* plasma (que era lo que nuestra pregunta buscaba), Padura prefirió, una vez más, poner filtros a su versión de los hechos.

11. En los párrafos siguientes nos proponemos poner a un lado la lectura que de esta escena hace su propio autor y volver simplemente al texto. El episodio de *TabaCuba* está a cargo de un narrador heterodiegético con focalización en Fernando Terry. El relato del modo en que se comportan los responsables de la revista y las metáforas animales utilizadas para condensar los sentimientos del protagonista permiten apreciar la violencia de la escena. El discurso directo, el discurso indirecto y el indirecto libre utilizados para reproducir las palabras del director y del administrador de la revista y la reducción la vida de Fernando en *TabaCuba* a algunos episodios (pocos pero elocuentes) contribuyen a caracterizar a los funcionarios que ocupan puestos de poder en la Cuba castrista y a demostrar su incapacidad para aceptar toda forma de pensamiento crítico.

12. Cuando Fernando llega a la revista, las palabras del administrador, transcritas en discurso indirecto libre (como lo demuestra la reproducción de modismos, del lenguaje vulgar y de la sintaxis de la lengua oral), anuncian el modo en que el joven será tratado:

Al recibirlo, el mulato administrador de la publicación, antiguo administrador de una granja tabacalera que alguna vez llegó a ser Vanguardia Nacional en la Emulación Socialista, había sido contundente y preciso: la única plaza existente era la de corrector, y si lo admitían allí era porque alguien lo mandaba, pero al menor resbalón lo soplaban como bola por tronera: bastantes problemas tenían como para además estar recibiendo a gentes con una tonelada de mierda en el expediente. Así que a la primera, ya sabía por dónde salir y él Teodoro Zaldívar, hasta le regalaba el medio para la guagua (p.129).

13. En el párrafo siguiente, la prolepsis que anuncia que todo terminará “de un modo vergonzoso y devastador” (p.129) no deja espacio alguno a la libre interpretación del lector. Los siete meses de trabajo en *TabaCuba* permiten a Fernando experimentar todas las formas del aburrimiento y comprobar la mediocridad de una revista compuesta por artículos “pésimamente escritos” (p.130), artículos compuestos por un diseñador que se siente con derecho a abusar sexualmente de la empleada de limpieza sin que nadie, excepto Fernando, le ponga límites. Para darle sentido a tantas horas de su vida, Fernando redacta un informe con sugerencias y propuestas para mejorar la calidad de la revista y solicita al director una cita con el objeto de entregarle su informe. Llegado el día de la entrevista, el director llega tarde, está borracho, elige un habano para fumarlo y no invita a Fer-

nando y retarda el inicio de la conversación porque se va al baño y obliga a Fernando a esperarlo nuevamente durante diez minutos). La cita textual de las palabras del director -en las que confluyen ironía, desprecio y vulgaridad- es elocuente:

“Coño, cuadro, se me había olvidado que me estaba esperando mi corrector estrella”.

[...]

- Vamos, cuadro, cuela para acá.

[...]

- Pérate un momento, cuadro, voy al baño... (p.131).

14. La comparación de Fernando con un animal resume el sentimiento de humillación que el personaje experimenta. Cuando el director vuelve del baño acompañado por el administrador, el narrador de la escena pone de relieve el modo en que este “observó a Fernando como se mira a un ornitorrinco y se sentó, sin decir palabra, con su eterno y maloliente tabaco en la boca” (p.131). A la violencia del silencio y de la espera, se agrega entonces la del intercambio verbal en discurso directo, un diálogo en el que queda claro que el director interpreta el informe de Fernando como una crítica a *TabaCuba*. La oposición entre el tuteo del superior y el tratamiento de respeto de Fernando confirma la distancia entre ambos. El director es irónico y por momentos ni siquiera se dirige a Fernando, sino que le habla al administrador:

...me gusta -y miró al administrador-. Así debe ser la gente, Zaldívar, preocupado [sic] por su trabajo. Lo que pasa -y ahora miró a Fernando-, es que ése no es tu trabajo: lo tuyo son las galeras y las erratas, y creo que el compañero Zaldívar te lo explicó bien, ¿no? (p.132)

15. Fernando pasa entonces de ornitorrinco a reptil:

...[Fernando] pensó que salir reptando de aquella oficina no era un modo especialmente degradante para un tipo como él, convertido en un despreciable reptil de barriga húmeda al cual se le ocurrían ideas tan brillantes como la de hacer informes (p.132).

16. Y la descripción del director se completa cuando el narrador lo hace hablar en portugués (el director le dice a Fernando “*vete embora*”). Este detalle permite aclarar que quien ahora dirige *TabaCuba* antes combatió en Angola y mostrar, usando el discurso indirecto, que se trata de alguien capaz de jactarse de haber “tumbado más negros que nadie en la compañía del capitán Macho Cojones” (p.132). El director acaba profiriendo una amenaza hacia su corrector cuando le recuerda que la revista *TabaCuba* le

encanta “al compañero ministro” y que el ministro puede enfadarse mucho si se entera de que “un inteligente que trabaja aquí dice que [la revista] es una mierda” (p.132).

17. La escena concluye cuando Fernando, después de “ser botado de allí como un perro” (p.133), contempla la ciudad y recuerda al “sátrapa Miguel Tacón, con quien José María Heredia había sostenido una entrevista quizá tan degradante como la que él acababa de tener con el director” (p.133). Esta conclusión es en realidad excesiva, ya que, más allá de los puntos en común entre ambas escenas, es innegable que durante el encuentro entre Heredia y Tacón (secuencia II, 25, p.309-316) se produce un verdadero intercambio de argumentos, mientras que en la escena de *TabaCuba* el intercambio se limita al juego de pura humillación del poderoso respecto del subalterno. El caso es que, una vez más, el narrador no deja espacio alguno para la interpretación del lector respecto de cómo debe entender lo que acaba de leer. El filtro aclaratorio es, creemos, innecesario, ya que la violencia de la escena (violencia poco común en el discurso de la novela y en el discurso de Padura) sabe hablar por sí sola.
18. El episodio de *Tabacuba* nos hace pensar en una escena, diferente pero análoga, incluida en *La grande*, última novela del escritor argentino Juan José Saer publicada en forma póstuma en 2005. Escena análoga, decimos, porque lo que se narra es, como en *La novela de mi vida*, un encuentro entre dos personajes que son completamente distintos y ocupan lugares antitéticos en la escala del poder. Nos referimos al episodio de *La grande* en el que Tomatis (personaje que vuelve en varias novelas y cuentos de Saer) va a ver a Mario Brando, un hombre muy antipático que en el pasado ha asumido, en los debates literarios locales, posiciones claramente opuestas a las suyas. Desde el punto de vista ideológico Brando está en las antípodas de Tomatis, pero este necesita verlo porque quiere pedirle que hable con un cuñado suyo, que ocupa un puesto de general en el ejército, y le pida información sobre el paradero de Elisa y el Gato, sus amigos desaparecidos. La escena de Saer es de una violencia extrema porque Mario Brando, con la vista fija “en un punto impreciso de la habitación, más bien en la altura” y con las manos “elevadas ante la boca” que se tocan “sin ruido por las yemas, con los dedos estirados” (Saer, 2005, p.238), deja que Tomatis farfulle nerviosamente dos veces la historia completa de la desaparición de sus amigos y se esfuerce en exponer correctamente los argumentos de su defensa. La única respuesta que recibe a cambio es la invitación de Brando a mirar la



luna a través de un telescopio instalado en su oficina y el ofrecimiento de acompañarlo hasta la puerta de salida. La humillación es tanto más violenta cuanto que Brando no dice absolutamente nada en respuesta a lo que Tomatis le está pidiendo. Ni siquiera dice no, simplemente se calla y disfruta del sufrimiento de Tomatis, que sabe que es imposible para él ponerse a decirle a Brando lo que realmente piensa porque si lo hiciera, sus amigos y él mismo podrían correr enormes riesgos. Tomatis, que antes hablaba (y que en general siempre habla mucho) ahora debe callarse. Como en el diálogo entre Fernando Terry y el director de la revista en la que trabaja de la novela de Padura, el que arbitra los silencios es el que tiene el poder.

19. En el contexto de *La novela de mi vida* llama la atención la violencia de la escena de *TabaCuba*, una violencia que a Padura no le interesa comentar. Esto quedó claro cuando durante la charla a distancia con el escritor en el coloquio parisino sobre las izquierdas en América Latina al que ya nos hemos referido insistimos en volver sobre ese episodio de la primera parte de la novela. Padura nos explicó entonces que la escena importante de la novela no es la de las desventuras de Fernando como corrector de una revista, sino la que narra la entrevista entre José María Heredia y Miguel Tacón. Nos permitimos disentir con el autor. La escena de violencia sin filtro de *TabaCuba* nos parece particularmente eficaz para condensar toda una época de la Cuba revolucionaria y para entender los motivos que llevaron a muchos cubanos a optar por el exilio. Podemos entender que no resulte grato recordar la violencia que allí se evoca, pero nuestra impresión es que, a través del uso del discurso directo, del discurso indirecto y del discurso indirecto libre así como de la caracterización de los personajes y la selección de los episodios que resumen esa etapa de la vida de Fernando, esa escena condensa toda una serie de matices que se ven opacados en la versión controlada y explicada de la historia del siglo XIX escrita -como dice Miguel Ángel- “desde ahora” (Padura, 2002; 165), que resulta ser al mismo tiempo una versión controlada y explicada de la historia del siglo XX. Las explicaciones del autor o de los críticos pueden multiplicarse, pero la escena de *TabaCuba* permanece. Son páginas que, aunque el tiempo haya pasado, nos permiten seguir oyendo ciertas voces de la Cuba de los años 1970.

## **Bibliografía citada**

---

BORGES Jorge Luis, “Pierre Menard, autor del Quijote”, *Ficciones*, 1944. Edición consultada: *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p.444-453.

CAPLÁN Raúl, “Nadie es profeta en su tiempo: la revolución cubana en *La novela de mi vida* de Leonardo Padura Fuentes”, *Crisol*, nº13, 2020. En línea. <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/issue/view/75>

LEPAGE Caroline y GIL HERRERO Diana, “De la première à la dernière ligne de la ligne 1 : La novela de mi vida de Fernando Terry – chapitre 4, p. 51-54”, *Crisol*, nº13, 2020. En línea. <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/issue/view/75>

PADURA Leonardo, *La novela de mi vida*, 2002. Edición consultada: Barcelona, Tusquets (colección Maxi), 2019.

SAER Juan José, *La grande*, Buenos Aires, Seix Barral, 2005.