

Un poeta en Miami: la parábola de Eugenio Florit en la secuencia 41 de *La novela de mi vida*

CLARA CHEVALIER CUETO
SORBONNE UNIVERSITÉ – ENS-ULM
clara.chevalier@ens.psl.eu

1. En *La novela de mi vida* (2002) de Leonardo Padura Fuentes el personaje principal bien podría ser la isla de Cuba. Su autor, en el ensayo que abre su compilación *Yo quisiera ser Paul Auster*, se define de entrada como «un escritor cubano que escribe y vive en Cuba» (Padura, 2015; 10). Y sin embargo, escribe y publica entre 1998 y 2002 una novela cuyos protagonistas, Fernando Terry y el poeta José María Heredia, se van respondiendo a través de la historia de Cuba, por su experiencia compartida de hombres de letras en exilio fuera de la isla. Padura trata pues de capturar y comprender este exilio como experiencia ajena, desde la mirada del que ha podido y decidido quedarse en el país y que lo reivindica como postura personal, social y literaria.
2. La secuencia narrativa número cuarenta y uno de la novela, perteneciente a la diégesis de Fernando Terry –la tercera, por orden cronológico–, imagina el encuentro, en los años 1980, de este personaje inventado por Padura con un segundo poeta verdadero, Eugenio Florit. Análoga a la de Heredia, se esboza aquí la segunda reconstitución novelada de una vida real de poeta exiliado, espejo donde tanto Heredia como Terry pueden verse reflejados. Se sitúa el momento que nos interesa al inicio del último tercio de la novela. Sucede directamente a la secuencia narrativa en la cual Heredia llega a México, donde escribirá, al perder toda esperanza de volver a vivir en Cuba, su último poema. Precede asimismo a aquella, dentro de la diégesis de la logia Hijos de Cuba, en que se decide la entrega del manuscrito de Heredia a Ricardo Junco, iniciando así su salida del ambiente protector de la logia y el proceso que llevará a su destrucción (De Ípola, 2021; 2). Mientras que Padura orquesta esta pérdida doble y en dos tiempos históricos del hogar juntamente con la voz poética del lado de Heredia, del de Terry, al contrario, va construyendo una recuperación de estas dos mismas cosas al contacto de Cuba. Es la que nos ocupa la decimonovena

secuencia narrativa de Terry. En la decimoséptima, vuelve a escribir poemas por primera vez desde el inicio de su exilio, en la decimoctava se reconcilia con otro más de sus amigos socarrones, Conrado, y en esta, con la excursión a la playa de Santa María, reanuda un contacto íntimo con la naturaleza de la isla. Está recuperando a la vez y como en sinergia, amor, amistad, voz poética y cubanía. En este contexto preciso, viene a la mente de Fernando el recuerdo de Eugenio Florit.

3. Nos proponemos hacer un análisis exhaustivo de un breve fragmento dentro de esta secuencia: el momento en que Fernando conoce al poeta, que corresponde en la edición Tusquets de la novela (colección Maxi) a los dos últimos párrafos de la página 230 y a la totalidad de la página 231. Dicho fragmento interviene en mitad de este episodio de excursión a Santa María y forma parte de un nivel cronológico secundario diseminado por toda la novela: el relato recordado por Terry del final de los años 1970 y el inicio de los años 1980. Dentro del que se podría definir como un hilo narrativo tres y medio, pues, la memoria de Fernando nos brinda la continuación del periplo que quedó en suspenso en la decimoctava secuencia de su diégesis, cuando lo dejamos en 1980 a punto de salir de la isla por el Mariel. Leemos ahora detalles del exilio propiamente dicho, engastados bajo forma de ensoñación provocada por una conversación nocturna en el agua del mar. En los párrafos que preceden a estos, el exilio narrado no tiene realidad palpable ni caras amigas. Son lugares públicos: “Orange Bowl” o “Guggenheim”, un ático apenas mencionado en el centro de Madrid, alumnos, amistades e incluso amores a los que la narración no atribuye ningún nombre ni ninguna anécdota (Padura, 2002; 228-229). Lo más destacable de este periplo es el apego de Fernando a su cubanía y su lucha por no perder esa identidad. Después de haber tendido esta tela de fondo, el único rostro, la única presencia concreta es la de otro poeta cubano, Florit, a quien Fernando Terry fue a conocer en persona a su casa durante su exilio miamense.

4. En 1999, por las mismas fechas en las que redactaba Padura su novela, moría Florit en Miami. En los agradecimientos precisa el autor que fue Eliseo Alberto, hijo de Eliseo Diego y amigo de Florit, quien le “regaló” (2002; 11) la historia de este poeta vanguardista de la generación de Mariano Brull y Juan Ramón Jiménez, que al igual que Heredia, empezó realmente a vivir en Cuba con quince años, pasó la mayor parte de su vida como exiliado y del cual Padura también parece querer recuperar una memoria que considera borrada. *Post-mortem*, y de la mano tanto de Padura, escritor cubano de

Cuba, como de Eliseo Alberto, escritor cubano del exilio, esta anécdota aparece como un homenaje por parte de una suerte de pequeña república internacional de las letras cubanas. La secuencia comienza con unos versos de Florit en epígrafe: “...adónde iré, cuando se pare el corazón y mis manos se caigan hacia el suelo para abrirse un pedazo de silencio” (Padura, 2002; 227), versos sacados de “Nocturno I”. Este y los dos de Heredia, que abren respectivamente la primera y la segunda parte de la novela, son los únicos epígrafes del libro. Así hermanada a la de Heredia, esta vida de poeta miniaturizada es una pieza central en el desarrollo de una temática existencial y socio-histórica clave en esta novela: la relación entre el exilio y la inevitable insularidad cubana. Esta anécdota inserta, que puede a primera vista parecer un homenaje a Florit, pasa, a medida que avanza la narración, a valerse del poeta y de su despacho para construirse como parábola sobre la condición contradictoria y trágica de los cubanos exiliados.

5. Realizaremos una lectura lineal del fragmento, acorde a la progresión cronológica del texto. En un primer tiempo, analizaremos la descripción de este evocador espacio insular del poeta exiliado, de la línea 1 a la 17. En un segundo momento –líneas 18 a 39– veremos cómo el texto se concentra en el poeta como hombre aislado en y por un espacio con aliento a exilio. En un tercer y último momento, entre las líneas 40 y 56, nos enfocaremos en las dinámicas estériles de una vida exiliada dentro de una cubanía desgastada: la del poeta y su hermano Gerardo.

1. La descripción del evocador espacio insular de un poeta exiliado (l. 1 – 17)

6. En el recuerdo de Fernando, el encuentro narrado se produce con el espacio que habita el poeta a la vez que con su persona. Se puede incluso considerar que un primer contacto muy superficial se produce con la casa, a través del poco auspicioso “sonido hueco de casa deshabitada” (2002; 230). Este primer augurio lo viene a borrar la entrada teatral de Florit, en automóvil de época. Un anciano que a primera vista resulta deslumbrante, en consonancia con el despacho privado que le descubre a su huésped.

LA ENTRADA POR EL GARAJE: BAJO EL SIGNO DE UN ASOMBRO MARAVILLADO

7. “En lugar de dirigirse a la entrada principal, el poeta había metido la llave en una puerta que Fernando supuso daba al garaje” (l. 1-2)... Cuando Fernando entra en el despacho de Florit, parecería que siguiera encandilado por la llegada del anciano, figura del intelectual respetado, con su guayabera “blanca e impoluta”(2002; 230), tan pura en su cubanía como evocadora de una aparición divina. Este personaje, que de entrada aparece muy cubano y muy puro, es una figura admirable, un arquetipo antes de ser un hombre: “el poeta”. Llegado el momento de descubrir el interior de la casa, aún deslumbrado por esa blancura, Terry se encuentra de entrada con una sorpresa. El penúltimo párrafo de la página 230 comienza con la locución preposicional “en lugar de”. La entrada al lugar se hace ya bajo los auspicios de lo inesperado, de lo sorprendente y sobre todo de lo paradójico. Los dos hombres no están entrando por donde deberían. El pluscuamperfecto “había metido la llave en una puerta” sugiere una acción realizada antes de que el personaje en quien la voz narrativa se focaliza, en este caso un Fernando sorprendido, haya podido entender lo que sucede. Las palabras del anfitrión “ven, pasa” (l. 3) –dos imperativos, tres sílabas– no dan preámbulos, sino que invitan a experimentar directamente el lugar y dejan que este se le presente por sí solo al huésped. Acto seguido, la locución adverbial “de inmediato” (l. 3) refuerza este efecto, que más que de rapidez es de asombro. La entrada sucede “de inmediato”, es decir sin que se vean los *medios*, como por arte de magia, ante los ojos de un Fernando encandilado, que “recib[e] la sensación de estar atravesando el espejo hacia el país de las maravillas”(l. 3-4). Es de notar la extrañeza en la elección del verbo recibir con el complemento directo “sensación”: dicha sensación no emana de él sino del garaje. El lugar le estalla en la cara a Fernando.
8. Antes aún de ser sometida al escrutinio de una descripción detallada, esta esquina escondida tras la puerta de atrás se ve pues asociada a la *Alicia* de Lewis Carrol. Se define entonces como un lugar aislado del mundo exterior, y sobre todo de la cotidianidad. Llamado a ser reinterpretado más tarde, este intertexto marca en un primer momento la filiación del despacho de Florit al mundo literario del espacio paralelo, dándole al garaje una cualidad de refugio mágico. El paso por la puerta se realiza con el aspecto durativo del gerundio “estar atravesando el espejo”. Es un pequeño viaje, una travesía por la materia mágica y translúcida del espejo al otro lado del cual ya nada es igual ni puede ser alcanzado por aquello que anda afuera.

9. La evocación de un “país de las maravillas” (el subrayado es nuestro) anuncia además el proyecto del poeta exiliado y su recepción por parte del invitado: este garaje contiene un país entero. Y es que el primer elemento enunciado tras los dos puntos que abren la descripción es el tamaño de la habitación, “unos cuatro por seis metros” (l. 5). Muy precisa es la medida – exactamente veinticuatro metros cuadrados– para ir precedida por un determinante indefinido. Más que imprecisión, “unos” indica un espacio de doble fondo, en el cual cabe poca cosa, pero también una vida entera, un país del garaje, maravilloso por el mero hecho de caber entero en veinticuatro metros cuadrados. Este tema, lo retomará más tarde la diégesis de Terry, cuando el protagonista vaya a buscar la caja donde están guardados los objetos que Enrique le quiso ceder (2002; 262). Estamos ante un garaje insular, pequeño y resguardado del resto del mundo, y el país de las maravillas que se alcanza tras la travesía por el espejo será justamente Cuba, o su reflejo maravilloso.

UNA LISTA IDEAL DE LAS ARTES CUBANAS

10. En efecto, en un principio la descripción del lugar es un verdadero sueño de erudito. El narrador ofrece una descripción del lugar por disciplinas artísticas, como si brindara al lectorado una lista ideal de las artes de Cuba.
11. En la descripción del lugar, no predominan en un principio los tiempos imperfectos ni los epítetos calificativos, sino las comas y las acumulaciones. Más que una descripción física del lugar, es un catálogo. Salta primero a la vista de Fernando la literatura, aunque por ahora solamente es mencionada a través de la ubicuidad de los libros: “libros del piso al techo” (l. 5). Más abajo, parecería, en la jerarquía personal del poeta, es decir en “los pocos espacios vacíos” (l. 6), viene la pintura. Con “Amelia Peláez” (l. 7) y “Romañach” (l. 8) aparecen los paisajes de naturaleza, con “Portocarrero” (l. 7) los paisajes urbanos, con “Carlos Enriquez”, “Abela” y “Mijares” (l. 8-9), las personas. Es una vuelta a Cuba de la mano de artistas aclamados –saludada sea de paso con Amelia Peláez la única aparición de la obra de una artista femenina en toda la novela. El ambiente visitado, compendio de referencias más que verdadera visión física de una habitación, aparece como un elogio a la cultura y al buen gusto de un poeta conocedor del arte de su país, y a la vez como cierto número de ventanas que permiten que estos pocos metros cuadrados tengan vistas a toda Cuba, en su campo,

su ciudad y su gente. Después de la literatura y de las artes visuales, la memoria de Fernando evoca “un piano” (l. 9), instrumento por antonomasia de la excelencia musical cubana, cuyos mayores exponentes en los años 2000, desde los que escribe Padura, son precisamente los pianistas Bebo y Chucho Valdés. Al objeto, se le antepone el complemento circunstancial de modo: “con el teclado abierto” y aparece un epíteto: “una manoseada partitura” (l. 10), indicando implícitamente que el hombre es músico, lo cual garantiza una forma de autenticidad en la presencia del instrumento. La elección del compositor que figura en la partitura no es anodina, pues se trata de Carlos de Fuentes, familiar del poeta y gran estudioso de la música folclórica cubana. Es esta la miniatura de una Cuba mejorada, controlada, únicamente poblada de referencias cultas y de cierta calidad artística; una micro-Cuba ideal. Claude Lévy-Strauss en *La pensée sauvage* describe la emoción artística particular que se siente ante una miniatura, para argumentar que el modelo reducido es la forma por excelencia de la obra de arte (Lévy-Strauss, 1962, 34). Conmensurable y contenido en lo que los ojos abarcan, este garaje es asimismo un ideal artístico concentrado, situado en un lugar recóndito, tras la puerta que no es. Vienen entonces a la mente las otras micro-Cubas presentes en la novela: la azotea donde se reúnen los Socarrones, la cámara secreta de la logia masónica de Matanzas, la Isla Perdida de la novela de Enrique, sendas ideas de la isla que la novela va coleccionando como barcos en sus botellas. Pero el barco embotellado de Florit, por fascinante que resulte, ni es un barco verdadero ni puede navegar.

12. Si aparece declarada la filiación con Lewis Carrol, aquí también entra en juego la magia inquietante del episodio de la cueva de Montesinos en el *Quijote* de Miguel de Cervantes (1605, cap.23). La cueva, lugar recóndito, exiguo y difícil de acceso, contiene un campo y un castillo y allí el ingenioso hidalgo se encuentra con el famoso anciano Montesinos, tantas veces leído y soñado, al igual que aquí se produce el encuentro con el poeta Florit. Asimismo, como la cueva de Montesinos, el garaje de Florit contiene una inquietante ambigüedad. Y es que si la partitura “manoseada” con el teclado “descubierto” son garantes de la auténtica vena musical del poeta, también estamos frente a una serie de referencias “manoseadas” es decir un tanto manidas en su buen gusto convenido. Del mismo modo que la partitura se ve “manoseada”, la bandera de cuba está “descolorida” (l. 10-11). Estos primeros epítetos dentro de la descripción del lugar, epítetos largos y antepuestos, muy visibles, muy audibles, marcan la llegada progresiva de lo

inquietante. El espejo de Alicia, con estos leves indicios, puede recibir un segundo sentido: esta estancia es un reflejo pálido, ilusorio. Otro hipotexto posible es el del *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe (1719) y la construcción por bricolaje de una casa occidental en una isla desierta, en un destierro sin remedio. Pero del mismo modo, la cueva de Crusoe es a la vez una bellísima proeza y un mero sucedáneo.

LA TOMA DE CONCIENCIA DE UNA INSULARIDAD OBSESIVA

13. Tras la sospecha instalada con estos dos epítetos, se produce en la conciencia del protagonista una epifanía sobre las carencias de este despacho que llega con su observación detallada de la biblioteca anteriormente evocada. Entre las líneas 14 y 16, una lista de autores cubanos va haciendo brotar en la mente de Terry –de forma bastante pedagógica, de hecho– una serie de interrogaciones sobre la cubanía omnipresente en el lugar. Veamos pues la etapas de esta epifanía orquestada:
14. La larga y compleja oración que conduce a las interrogaciones de Fernando comienza con la puesta en marcha del aire acondicionado: “Mientras el anciano ponía a funcionar el aire acondicionado, Fernando se había acercado a las estanterías” (l. 12-13). El giro sintáctico “mientras” más imperfecto del indicativo engasta una acción dentro de otra, y así el sistema de climatización, como si fuera la banda sonora de una escena cinematográfica, engloba con su falso aire la inminente toma de conciencia. El A.C., característico en los interiores miamenses, no puede más que recordarnos la falsa Cuba para turistas del cabaret Tropicana que evoca Guillermo Cabrera Infante en *Tres Tristes Tigres*: “este frío de los ricos de nuestro clima acondicionado” (Cabrera Infante, 2017, 16). En paralelo con el –literal– cambio de atmósfera, Terry “se había acercado” (l. 13), en pluscuamperfecto, a la estantería de los libros. Aparece pues ya delante de la estantería, en una coreografía fluida, como atraído inmediatamente hacia la pista de los libros por el mal agüero del aire acondicionado. Intervienen entonces por segunda vez dos puntos y una lista de nombres (l. 14). Esta permite seguir desde dentro la mirada de Terry y su conciencia mientras contrasta autores, efecto que queda patente con la observación “mucho Martí” (l. 15). La lista termina por “Heredia...” (l. 16), cerrando el triángulo entre los dos poetas reales y el personaje ficticio. Fernando lee una docena seguida de nombres cubanos, antes de que la duda lo detenga. Las preguntas en estilo indirecto libre que emanan de la lista de nombres (l. 16-17) retoman las dis-

ciplinas artísticas: “autores”, “pintores”, “músicos”, con una insistente repetición del adjetivo “cubanos” al final de cada una de las cuatro oraciones interrogativas, lo cual marca a la vez la cadencia de la epifanía de Terry y la de la monomanía del Florit personaje de Padura.

15. Una vez constatada la insularidad maravillosa del lugar, inicialmente como refugio, esta misma insularidad, a través de la serie de preguntas, pasa a ser percibida como reductora. En contraparte del sufrimiento del exilio, se habría esperado cierto cosmopolitismo, un enriquecimiento cultural al contacto con la literatura anglosajona. Y si esta literatura anglosajona queda plasmada en los intertextos e hipotextos de los cuales se nutre el propio Padura para componer la escena, su Florit imaginado, en cambio, aparece obnubilado por Cuba.

2. El poeta aislado en y por un espacio con aliento a exilio (l. 18-39)

16. La constatación de la relación problemática del hombre con Cuba a través del espacio, hace que Terry vuelva la mirada, una mirada nueva, hacia el cuerpo mismo del anciano. Entonces van alternándose elementos que evocan la precariedad y la artificialidad del lugar con elementos del declive físico y poético que parece estar aislando a Florit.

EL ESPECTRO DE LAS NAVIDADES FUTURAS

17. “Cuando Fernando se volvió, ya Florit ocupaba uno de los dos sillones de mimbre colocados en el centro de la habitación” (l. 18-19)... De nuevo no se expresa el movimiento de Florit sino su resultado. Esta parábola elude los desplazamientos. Se fabrican posiciones, imágenes significativas: “ya Florit ocup[a]” otro símbolo de cubanía, el sillón de mimbre, que no está sencillamente en el centro de la habitación, sino que está “colocad[o]”, es decir puesto artificialmente en un sitio que no es el suyo. En este pasaje, todo lo cubano fuera de Cuba no parece muy bien adaptado. Y en cuanto al anciano aparecido, cual un espíritu, dentro de este sillón, la voz narrativa no se esfuerza en evocar con imágenes desplazadas e indirectas sino que afirma sin ambages que su atuendo blanco parece haber “crecido hasta convertirse en una especie de mortaja” (l. 20-21). Estos dos símbolos de cubanía, sillón y guayabera están aplastando a un Florit que, pasado el des-

lumbramiento inicial, a Fernando se le antoja “diminuto” (l. 20). A la mortaja se añade con la misma insistencia didáctica la sordera, enunciada doblemente: en la narración con la acción del “audífono” y en el discurso del personaje mismo que dice estar “más sordo que una tapia” (l. 25). El barniz del angélico “poeta” del inicio se va descascarillando. La ilusión deja paso al desencanto. Se rompe el ensalmo.

18. Reseco en su mortaja, podría ser Florit el *memento mori* viviente, el espejo del porvenir en que Terry, exiliado desde hace pocos meses, se puede proyectar. El paralelo viene reforzado por la presencia de dos sillones de mimbre gemelos: no bien surge esta aparición en el sillón, Terry “busc[a]” por sí mismo el asiento análogo a la vez que interroga al anciano sobre la exclusividad cubana de su biblioteca (l. 22-23). La imagen del espejo ya pasa de Carroll al ominoso reflejo del yo por venir en el *Cuento de navidad* de Dickens (1843). Florit es una suerte de espectro de las navidades futuras. El que se presentaba como bello lugar insólito acaba entonces de tomar, con esta aparición espectral hecha de transparentes metáforas pedagógicas, valor de apólogo: el de un hombre joven que se mira en un hombre viejo. Esto sobre todo cuando sabemos que Terry, desde su ensoñación en el agua del mar, acaba de recordar cómo llevó esa misma lucha por seguir siendo Cubano: “cada día pensaba en la isla” (2002; 229).

UNA CUBANÍA DESFASADA

19. Una vez que Florit se pone el audífono, la pluma de Padura, que no pierde de vista el homenaje al intelectual muerto, le permite matizar su obsesión de exiliado. “acá” y “allá” (l. 28), con deícticos solamente, el anciano va señalando literatura internacional, pero no se cita a ningún autor, ni título alguno, con que la sensación de monomanía que Terry ha experimentado no acaba de perder vigor. Termina su discurso Florit con “es una biblioteca de setenta años” (l. 31). Esta afirmación es de doble filo. Produce una innegable admiración por el viejo sabio, pero, al mismo tiempo, es la prueba que dicha biblioteca está anticuada.
20. Un breve repaso a las biografías de los autores anteriormente citados permite ahora afirmar que la colección de libros del Florit personaje de Padura está compuesta de obras de artistas muertos: Mañach, Ichaso, Lezama, Villaverde, Martí, Casal, Brull, Boti y Heredia. Eliseo Diego y Baquero podrían constituir dos excepciones a la regla, pues murieron en los

años 1990, después del periodo en que la escena está ambientada. Pero ya habían muerto cuando Padura escribe la novela, y cuando el lectorado la recibe. El anciano se ha compuesto una Cuba perfecta pero que, tras estos setenta años, ya no existe y ha quedado reseca.

LA REVELACIÓN: UNA ATMÓSFERA DEMASIADO CONTROLADA

21. De nuevo, un nivel de comprensión superior del poeta y de su espacio dentro de la conciencia de Fernando se ve anunciado por “[el] aire acondicionado” (l. 32). Este grupo nominal abre un párrafo narrativo que interrumpe el diálogo en los sillones, con su ya instalada cualidad de preludeo a las revelaciones. La frase central del fragmento, la conclusión a la cual llega Fernando, “aquel hombre, salido de Cuba hacía más de treinta años, jamás se había ido de la isla” (l. 34-35), frase reveladora de la paradójica condición del exiliado ante la “indestructible circunstancia insular” (2002; 264) es indisociable de la presencia de la climatización. El “temblor” inquieto de Fernando (l. 33) es pues una síntesis de ambos elementos: el aire acondicionado y la condición vital que este sintetiza como símbolo. En efecto el aire acondicionado forma incluso parte de la revelación, pero no por su “frío” físico (l. 34). Sino conceptualmente, por la paradoja de un hombre tan lejano de las realidades cubanas, con sus comodidades ajenas a la isla, y a la vez tan atrapado en Cuba.
22. Esta insularidad sin la isla y sin la sociedad isleña se asocia pues a un aislamiento que pasa del hombre al espacio que le responde y le corresponde: el aislamiento que supone la sordera en el cuerpo del poeta encuentra su equivalente espacial en la falta de ventanas del garaje. Solamente al haber formulado en su mente esta frase central, “jamás se había ido de la isla”, solamente al haber visto de verdad al hombre, puede Terry ver de verdad el espacio. El embrujo que se rompió en cuanto al aspecto angélico de Florit se rompe ahora para el garaje, con que interviene a esta altura de la anécdota, y no antes, el verbo descubrir: “[e]ntonces descubrió que el recinto no tenía ventanas” (l. 36). Ante los ojos de Fernando, que ya dejaron de estar encandilados, se levanta el velo sobre la ilusión mágica de los cuadros-ventana que abrían la habitación hacia horizontes cubanos. Las “maravillas” percibidas a primera vista eran mero ilusionismo, un engaño que ahora queda destapado, “descub[ierto]”. Esas obras de arte tapan, pues, pero no remedian la falta de ventanas del que no deja de ser un garaje, una caja polvorienta, un ataúd. La atmósfera controlada por el aire acondicio-

nado, asociada a la mención de la “mortaja” de Florit, evoca incluso un ambiente de morgue. Termina de concretarse la invocación del espectro dickensiano por parte de Padura, pues implícitamente, al comprender al fin dónde se encuentra, el joven exiliado se ve enfrentado, al igual que Ebenizer Scrooge, al estado de aislamiento en que podría acabar sus días. Este estado moral se encuentra cristalizado en la imagen simbólica de un garaje sin ventanas, de un despacho-desván abarrotado de recuerdos de la isla. “Entonces descubrió que” también es fórmula de apólogo. Tras la imagen del hombre joven mirándose en el hombre viejo vemos cómo el espacio mismo también cobra sentido de enseñanza filosófica.

23. La suma del aire acondicionado y la falta de ventanas con su consecuencia lógica, la luz artificial, acaba de rematar la metamorfosis del lugar. Si la condición del exiliado se revela como paradójica, su hábitat también se transforma en algo contradictorio: una Cuba fría, privada de la cálida luz del sol con sus “dos lámparas gélidas” (l. 37). Aparece la imagen de una Cuba de archivo, con sus hileras de libros escritos por hombres ya muertos, su luz grisácea, su falta de ventanas y su temperatura controlada. La mirada modificada de Fernando Terry, a la vez que percibe una transformación del lugar de ensueño en pesadilla, alcanza también la idea de la artificialidad con el epíteto “irreal” (l. 38). A la vez que expresa un onirismo insano, “aquella atmósfera irreal” es ante todo distinta de la auténtica atmósfera de la isla y el recuerdo esbozado del Tropicana de Cabrera Infante vuelve ahora con fuerzas renovadas. Con un llamativo adverbio antepuesto, el sintagma adjetival que viene a calificar dicha atmósfera, “obstinadamente aislada” (l. 38-39), sentencia la contradicción trágica del poeta, tan “aislado” y a la vez tan lejos de la isla, profundamente atrapado en su *impasse* existencial. Una condición trágica que el pedazo de conversación que sigue y la entrada del hermano Gerardo vienen a confirmar.

3. Las dinámicas estériles de una vida exiliada dentro de un cubanía desgastada (l. 40-56)

24. Al cambiar el párrafo, dos preguntas de Fernando Terry se suceden, como si dependieran la una de la otra: “Porque usted nunca volvió a Cuba, ¿verdad? (l. 40), “¿Y no siguió escribiendo?” (l. 44). El aislamiento y el

desecamiento físicos del hombre y del lugar invitan ahora al huésped a ahondar en la historia y en la vida moral y artística del poeta.

LA POESÍA ACALLADA DEL EXILIADO...

25. A ambas interrogaciones el Florit personaje responde por la negativa, pasando por cierta evasión respecto a cada pregunta. Elige hablar de su muerte, tanto física como literaria: “Todo el mundo está muerto. Nada más faltó yo” (l. 42-43), “Ya estoy seco” (l. 46-47). A la segunda pregunta en particular, que claramente apunta con su pretérito “*siguió* escribiendo” (el subrayado es nuestro) a toda actividad literaria en los años de exilio, Florit responde en la ficción cortocircuitando su juventud estadounidense para afirmar que en el ocaso de su vida “casi no escrib[e]” (l. 46), sin explicitar que la inactividad actual tiene que ver con la edad, y que el exilio no “sec[ó]”, ni mucho menos, su pluma. De haber considerado rigurosamente la pregunta, la respuesta del Florit personaje tendría que haber sido que sí, siguió escribiendo. Es esta una traición literaria a la obra poética y a la carrera estadounidense de Florit. Padura provoca la mentira sin mentir, la mentira por omisión, haciendo responder a su personaje en presente, “no escribo”, a una pregunta enunciada en pretérito. Del mismo modo, la ficción de Padura le pone al poeta un pie en la tumba, cuando su muerte sucederá más de diez años después de la anécdota ficticia.
26. Este discreto desplazamiento de las respuestas conduce tácitamente al lector implícito a vincular directamente la permanencia del poeta en el exilio con el olvido, con la muerte y con el síndrome de la página en blanco. Es esencial en esta militante asociación de ideas el adjetivo “seco”. La imagen de lo seco resulta particularmente elocuente aplicada a un poeta que escribió numerosos textos sobre el mar y al interior la parte de *La novela de mi vida* titulada “los destierros, el mar y los regresos”. La palabra está minuciosamente elegida en tanto que es el antónimo a la vez de la condición de insular auténtico y de la fuerza poética de la obra juvenil de Florit. “[S]eco” representa una castración insular y literaria en cuatro letras.
27. Es entonces, precisamente cuando acaban de quedar asociados destierro, muerte en vida y muerte de la inspiración, cuando llega Gerardo con el café a revelar otras formas de desgaste en la cubanía de Florit.

...SU CUBANÍA DE MUSEO...

28. Tras la detallada descripción de las piezas artísticas y literarias cubanas presentes en el despacho de Florit, la entrada de Gerardo propicia la aparición de otro elemento definitorio de la cubanía a lo largo de la novela: la comida y la bebida. La bandeja que trae el hermano da lugar por última vez a una lista desglosada tras dos puntos (l. 49-51). La voz narrativa aplica pues al desayuno el mismo escrutinio que al despacho. Compuesto por un café solo y otro con leche, acompañados con las tostadas de rigor para mojar, este parece, en su sencillez, un desayuno cubano perfectamente ejecutado.
29. Pero, al igual que el sillón estaba “colocado” en medio de la estancia, el borde de las tazas está “*pintado* de verde” (l. 51. El subrayado es nuestro). A pesar de que las tazas, como dirá más tarde el poeta, son piezas traídas de Cuba, el adjetivo deja suponer que ese borde verde no les pertenece, sino que se lo han puesto. El desayuno, traído así en una bandeja, parece de exposición y esta actitud un tanto almidonada desentona con la idea de hospitalidad cubana que quedó patente en la invitación a comer genuina, espontánea e improvisada de otro anciano, Salvador Aquino, la cual sucedió *dentro* de la isla en la decimosexta secuencia narrativa de la novela (2002, 89). Llegado el momento de comer, la guayabera del poeta, después de haber sido mortaja, pasa también a colocarse del lado de las piezas de museo, con la advertencia del hermano “que tuviera cuidado de no mancharse la guayabera” (l. 52-53). El atuendo no puede sufrir los riesgos reales del uso cotidiano. El aspecto archivístico o museográfico del despacho garaje corresponde pues con los hábitos del poeta, los solitarios y los compartidos en su relación con Gerardo.

... Y SU FRATERNIDAD FRÍA

30. Aparte de la comida, el último elemento definitorio de la cubanía en *La novela de mi vida* que aparece con la entrada de Gerardo, es la persona misma, el hermano. Este entra con cuatro cafés, dos para cada una de las dos personas. De forma prácticamente literal, la situación responde a las primeras palabras del relato, que concentran la cubanía que Fernando Terry trata de recuperar: “Ponme un café doble mi hermano” (2002, 15). Pero el hermano se limita a traer el “café doble” bien presentado, como si no fuera hermano sino mayordomo, en un acto desprovisto de lo que define

la fraternidad en la novela y en los códigos morales de Padura: compartir. Eugenio y Gerardo son hermanos que no comparten, los comentarios que le hace Gerardo a Eugenio recuerdan los de un cuidador de geriátrico, podríamos añadir de geriátrico estadounidense, con la mención a las características “vitaminas” en comprimidos (l. 52), equivalente comestible del A.C.

31. La observación de Fernando Terry sobre los “movimientos tan seguros” de Gerardo (l. 54), tanto que no pueden más que revelar un “ritual” diario (l. 55), prevé y programa la interpretación del lector implícito, impidiéndole comprender el acto de servicio como una excepción debida a la presencia de un invitado. Es importante, vital, para la función didáctica de la anécdota vuelta parábola que esta relación de servicio sea indubitablemente rutinaria y que la relación distante entre los hermanos tenga toda la apariencia de haberse enquistado en su trato cotidiano. A su vez, la cualidad particular de estos “movimientos” refuerza la imagen subyacente del personal doméstico, que la salida viene a sellar definitivamente. Al salir, el hermano pronuncia las palabras “que les aproveche” (l. 56), empleando una tercera persona del plural que lo excluye, antes de desvanecerse en dos palabras, en tres sílabas: “y salió” (l. 56), con el laconismo y la discreción propios del servicio.
32. Además de sus lecturas y de su creación poética, también los lazos de fraternidad del personaje Florit, noción central para la definición que el autor le da al ser cubano, están en cuidados paliativos. O en todo caso funcionan con el mismo ronroneo sordo y constante del aire acondicionado.

Conclusión

33. Al analizar el breve fragmento en que Fernando conoce a Eugenio Florit, comprendemos que la intervención de este segundo poeta no ficticio en *La novela de mi vida* va más allá de la anécdota o incluso del homenaje. El guiño pasa a ser una pieza argumentativa, la anécdota se convierte en parábola cuando el hombre y su espacio pasan a constituir un mismo personaje, víctima de la misma momificación. O más bien cuando la interioridad que el autor Padura le inventa al poeta exiliado se exterioriza, se vuelve visible en los objetos y en la atmósfera reinante en el despacho-desván, para llegar a componer un espacio simbólico del exilio ilusorio. Aquí lo ilusorio, la ilusión, son tomados como conceptos de doble filo: maravilla, ideal, y en el

fondo engaño. Padura logra exponer la condición contradictoria que le atribuye al cubano en el exilio valiéndose de esta ambivalencia de la ilusión. Juega con su Cuba microcósmica. Cuba guardada en la cueva, oculta y maravillosa en apariencia. Pero también Cuba fenecida, metida el garaje, espacio del polvo y de los cartones viejos, atrapada en un ambiente de cámara de archivo. La insularidad exacerbada que Padura le otorga a su tercer avatar de autor cubano exiliado viene miniaturizada en un microcosmos que, por ser un concentrado, se entiende con más claridad como símbolo de la condición de su habitante. Y con la presencia de un Fernando joven que se ve reflejado en Florit, esta condición se vuelve extrapolable, *ejemplar*. Así nace una parábola.

34. ¿Qué implica esta parábola en la estrategia narrativa de Padura?
35. Para Fernando este recuerdo se enmarca en una conversación en el agua, espacio intermedio, ni en la isla ni fuera de la isla, cuando justamente le queda más o menos una semana de visado, y acaba de decirle a Delfina que es feliz y que tiene miedo (2002; 227-228). Si Terry se acuerda en ese momento de Florit, es porque entonces ese encuentro cambia de sentido para él. Ahora reinterpreta la anécdota. De este encuentro, sacó en los años 1980 una primera conclusión: tenía que ser capaz de salir del todo de Cuba si quería vivir. Intentó pues olvidar y le pidió a sus amigos que no le escribieran. Ahora, desde Cuba, saca otra lección: para vivir y crear, no puede estar en otro lugar. Ahora lo entiende, pero es tarde. La ley no le permite quedarse. Esta parábola lo lleva a una revelación, la cual, al llegar tarde, alimenta la tragedia migratoria de Fernando.
36. ¿Y qué aporta esto a la estrategia discursiva de Padura?
37. La parábola es ante todo una advertencia por el ejemplo. Este espacio de Cuba ultracongelada, que ni vive ni progresa ni acusa contrastes, traduce el postulado que si un cubano se va porque no está dispuesto a vivir lo feo de Cuba pierde también lo real y lo fecundo de la isla. En el olor de la Habana descrito en las primeras líneas de la diégesis de Heredia, se mezcla el “cagajón de caballo con la brisa del mar” (2002; 20). Entonces este fragmento se revela como una advertencia tanto para Terry como para el lector cubano. Si con Laurent Cantet y el propio Padura, queremos considerar el reencuentro con Cuba como un *Regreso a Ítaca* (Cantet, 2014), la Cuba recordada desde el exilio parece más bien una peligrosa Isla de los Lotófa-

gos. La moraleja está servida: no se vaya usted de Cuba, pues es inútil querer huir.

38. Para lograr esto, Padura parte de un Florit que vive atrapado en una Cuba extranjera, en un exilio estéril. Pero lo hace traicionando, simplificando la historia del verdadero Florit, quien sí escribió en los Estados Unidos, quien antes de irse a la paradigmática Miami de la *Little Havana* vivió en la cosmopolita Nueva York y allí enseñó y llegó a ser un reconocido teórico de la literatura, quien incluso conoció en el exilio un amor sincero, el de Ned Rogers, el cual duró décadas y marcó su poesía. *La novela de mi vida* calla, además, las razones legítimas que llevarían al poeta a no volver a Cuba al final de su misión diplomática en Nueva York. Padura se concentra solamente en el ocaso de su exilio, el cual presenta fuera de contexto. Incluso un detalle en el epígrafe de la página 227 lo cambia todo. “adónde iré cuando se pare el corazón y mis manos se caigan al suelo para abrirse un pedazo de silencio”, cita Padura. Pero, si no corta el verso, sí mutila el sentido de la oración. En “Nocturno I”, la estrofa completa reza

Déjame. Porque no tengo más amor dentro del pecho endurecido
que este amor a la tierra, o al mar, o a los vientos, o a las estrellas apagadas,
adonde iré, cuando se pare el corazón y mis manos se caigan al suelo para
abrirse un pedazo de silencio (Florit, 110).

39. El poeta sabe perfectamente adónde va: esos lugares, “tierra”, “mar”, “vientos” y “estrellas”, son presentados de hecho como sus últimos amores en el universo. Pero Padura, añadiendo incluso una tilde para formar el interrogativo, fabrica la existencia de un vagar en el poema de Florit: “¿adónde iré?”. Se vale del epígrafe, y más allá, de la idea misma del homenaje a Florit, como argumento narrativo de sus posiciones en cuanto al exilio.
40. Hablando desde el lugar del autor que nunca se marchó, en una novela que justamente explora las relaciones entre exilio y cubanía literaria, Padura instala definitivamente con Florit la asociación entre las ideas de exilio en el siglo XX, castración literaria y desgaste de la cubanía. Buscando modelos legítimos de autor cubano del siglo XX tras los pasos de un Heredia fundador, Padura erige ante el espectro de un Florit seco la proyección de un Terry potencial, aquel que hubiera sido si no se hubiera ido, cuya identidad perdida el mismo personaje empieza a entrever, recordando desde el agua. Y Padura quizás sea el que más se parece a ese Terry que pudo ser y no fue, que pudo haberse quedado. En el ya citado ensayo inau-

gural de *Yo quisiera ser Paul Auster*, Padura explica en efecto que él no puede ser otra cosa que autor Cubano y que tal es su “desafío histórico o filosófico” (2015; 9). A nuestro parecer, con esta parábola, con este contraejemplo, *La novela de mi vida* invita a construir, no microcosmos desde fuera como el garaje de Florit, sino logias, azoteas y grupos de autores como los Socarrones. Es decir, microcosmos desde dentro.

Bibliografía

CABRERA INFANTE, Guillermo, *Tres tristes Tigres* (1967), Barcelona, Seix Barral, 2017.

CANTET Laurent (director y guionista), PADURA FUENTES Leonardo (guionista), *Retour à Ithaque*, Mozinet, 2014.

CARROLL Lewis, *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, London, Macmilan, 1872. En línea: <https://archive.org/details/throughlookingglo1carr>

DE CERVANTES Miguel, *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1605. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-ingenioso-hidalgo-don-quixote-de-la-mancha--9/>

DEFOE Daniel, *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, London, William Taylor, 1719. En línea: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015078548446&view=1up&seq=9>

DE ÍPOLA Julia, “¿La novela de tu vida? El lector ideal en la secuencia 42 de *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/380>

DICKENS Charles, *A Christmas Carol*, London, Chapman & Hall, 1843. En línea: <https://www.bl.uk/collection-items/first-edition-of-a-christmas-carol>

C. CHEVALIER CUETO, «Un poeta en Miami: la parábola de Eugenio Florit...»

FLORIT Eugenio, *Antología penúltima*, Madrid, Plenitud, 1970.

LÉVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

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

_____, *Yo quisiera ser Paul Auster*, Madrid, Verbum, 2015.