

## **“Un tiempo preciso y un espacio incommovible”: análisis de la última secuencia narrativa de *La novela de mi vida***

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

1. *La novela de mi vida*, 2002, de Leonardo Padura Fuentes, está atravesada por un ideal de espacio-tiempo literario que quizás encuentre su expresión más paradigmática en las dos secuencias finales de la diégesis de Fernando Terry. A partir de la ceremonia funeraria del profesor Mendoza, cuando, bebiendo juntos de la misma botella de ron, los Socarrones se reencontran, se miran “como si en realidad el tiempo pudiera detenerse, e incluso retroceder, y la memoria aliviarse de sus más enconados rencores” (Padura, 2002; 319), la diégesis se implanta en espacios reducidos y compartidos, marcados por un tiempo cíclico y retrospectivo. En la secuencia final, ese tiempo invertido, que era “como si”, es decir potencialidad, ilusión o deseo de los Socarrones, pasa a regir la narración misma como principio de composición, llegado el instante en que Fernando Terry ha de marcharse de Cuba.
2. En las dos secuencias narrativas anteriores a esta han sucedido los dos desenlaces de las otras dos diégesis de la novela: la quema del manuscrito en la de la logia Hijos de Cuba y la nota *post mortem* escrita por Jacoba Yáñez en los papeles ficticios del poeta Heredia. Lógicamente, en esta última secuencia narrativa habría de venir el desenlace del periplo de Fernando Terry, desenlace que viene siendo anunciado por una suerte de cuenta atrás, instalada al inicio de la segunda parte, a dos semanas de su partida. Este recuento de días antes del vencimiento de su visado se ha ido reproduciendo de secuencia en secuencia hasta llegar a este último amanecer. Entonces, dilatando, ralentizando el ritmo de la cuenta atrás, esta secuencia narra ya las horas, y hasta los instantes previos a la partida de Fernando, unos instantes donde la hermandad de los Socarrones, termina de remendarse en torno a la lectura en voz alta de la *Tragicomedia* de Enrique. La diégesis parte entonces del amanecer que sucede a la noche de

lectura, con todos los Socarrones y Delfina en la terraza de la casa de Álvaro, y va atravesando el recuerdo de esa noche en vela hasta alcanzar el instante narrado en presente del amanecer en “el día de la partida” (l. 6). De ese modo, trazando bucles temporales, la propia narración parece querer detener un instante al lector en la azotea con los Socarrones, vivos y muertos, como en el calderón final de una pieza musical compuesta de todas sus voces, e incluso de las voces de otros escritores cubanos.

3. Tomando como texto de referencia la edición Tusquets (colección Maxi) de la novela, realizaremos una lectura lineal de las páginas 340 a 342, es decir de la totalidad de la secuencia narrativa. Analizaremos en un primer tiempo, de la línea 1 a la 27, la composición narrativa, del alba a la noche y de la noche al alba, de un ensalmo espacio-temporal anclado en lecturas. En un segundo momento –entre las líneas 28 y 55– veremos cómo cuando la llegada definitiva del día alza el velo sobre la condición de personajes de los Socarrones, la revelación pítica de arcanos metaliterarios parece sustituir, en este tiempo detenido, el desenlace narrativo por uno de corte epistemológico. Llegaremos después a un tercer momento, entre las líneas 56 y 82, en que, en plena conciencia de la presencia del demiurgo, aparece un último repaso a los destinos ya consumados de los Socarrones y al destino en suspenso del propio Fernando.

### **1. Del alba a la noche y de la noche al alba: la composición de un ensalmo espacio-temporal anclado en lecturas (l. 1-27)**

---

4. Lo primero que llama la atención al adentrarse en esta secuencia final de *La novela de mi vida* es la combinación de tiempos verbales con que la voz narrativa compone la llegada del amanecer: formas en presente y en pretérito perfecto compuesto –que corresponde a la constatación presente de acciones terminadas (Bénaben, 2002; 246)–. Este anclaje narrativo en presente, empleado también en los últimos renglones de los papeles de Heredia (Padura, 2002, 338-340) está apareciendo ahora por primera vez en la línea narrativa de 1998. Esto provoca pues una ruptura en la dinámica temporal de la diégesis de Terry a la vez que se crea una continuidad con lo narrado en las páginas inmediatamente anteriores a esta secuencia, es decir, la llegada del poeta Heredia al final de su relato y al presente de su escritura. A pesar de la ausencia de todo relato marco que permita identifi-

car un auténtico presente de escritura en esta diégesis, el último amanecer de Terry, así asociado a lo que precede, toma con claridad el valor de una llegada al límite temporal del relato, a la meta más allá de la cual no queda más historia que narrar. Una vez alcanzado este límite, parece que el tiempo deje de correr para moverse circularmente, componiendo un instante eterno en el espacio reducido pero extensible de la azotea.

#### UN PERSONAJE PASIVO PARALIZADO EN UN ALBA CÍCLICA

5. Para describir la llegada del alba, la voz narradora crea un ciclo temporal que parte del presente –“se ve obligado” (l. 2)– para atravesar el proceso de “difuminación” (l. 3) del lucero del alba con una perífrasis en pretérito compuesto –“ha ido perdiendo” (l. 4)– hasta que la breve analepsis, al avanzar, alcanza de nuevo el instante presente, con “el telón que da inicio al día de la partida” (l. 6). Este es el primero de una serie de bucles temporales que unen pasado y presente, evocando la visión del cosmos en su sentido presocrático, es decir ordenado en ciclos eternos, visión que los gerundios “perdiendo” y “levantando” (l. 4 y 6) refuerzan, al encarar la acción en el tiempo inacabado de su realización. En consonancia con la cadencia lenta de estas formas durativas, el sintagma “milagro cotidiano” (l. 2) proporciona al proceso de “difuminación” del lucero del alba, la profundidad del misterio religioso y la eternidad de la iteración. La composición del párrafo entero es una expresión de lo cíclico: llegado el cierre en presente del bucle temporal, el final del espectáculo cósmico multicolor al que Fernando “asist[e]” constituye paradójicamente un inicio. El “telón” (l. 6) se levanta no al principio sino al final del primer párrafo. La despedida del oscuro manto de la noche corresponde al momento en que comienza la escena diurna. Incluso “el día de la partida”, que anuncia un final, se considera en su “inicio” (l. 6). Al abrirse esta secuencia narrativa, la promesa era la de un desenlace. Pero en este tiempo detenido parece estar orquestándose un primer acto. Efectivamente, con la llegada del telón aparece también la posibilidad de que el anclaje en presente sea la marca de una acotación inicial, como si de pronto el relato cambiara de género literario para trasladarse a la acción siempre presente, *hic et nunc*, de la función teatral.

6. Presentado como espectador de esta función cósmica y por ende expuesto a este tiempo que se resiste a avanzar, Fernando Terry aparece paralizado. Aislemos los adjetivos: su vista está “fija” (l. 1) y su semblanza es la de un navegante “perdido” (idem). Estos calificativos expresan doble-

mente su parálisis incluso antes de la aparición del primer grupo verbal “se ve obligado a asistir” (l. 2), del cual cada elemento, desde la elección de la perífrasis hasta la acción en infinitivo pasando por el contenido semántico del participio, expresa pasividad y falta de albedrío. Entonces nos podemos preguntar –pues la ambigüedad sintáctica de la primera oración lo permite– si “su difuminación” (l. 3) no es tanto o más la del propio personaje que la del lucero del alba.

7. Esta actitud pasmada de hombre perdido se refleja en el mismo cielo, donde el panorama del amanecer se presenta como paisaje mental de una pérdida violenta de los puntos de referencia. El único adjetivo empleado para describir el cielo es “desleído” (l. 3), su única acción, la de ir “perdiendo” (l. 4). El lucero, guía de los marineros, sucumbe, víctima de una luz cuyo epíteto es el violento “avasallante” (ídem) y cuya acción destructora es “tragarse” (ídem). Un conflicto bulle al interior del ciclo eterno del amanecer en la azotea, pues la luz del día parecería querer arrancar a Fernando de su contemplación pasiva para invitarlo a llevar a cabo el acto fatídico de la partida anunciada, a asumir la acción dramática que ha de llegar, al alzarse el “telón” y comenzar, como en toda obra teatral, el diálogo (l. 7-9). Pero la postura de Fernando en mucho se parece a la de un actor con pánico escénico, y del mismo modo que del “día de la partida” solamente se contempla el “inicio”, el diálogo que comienza con el segundo párrafo no impulsa, sino que impide toda acción dramática.

8. “– Cuando quieras nos vamos” (l. 7). “– No sé cómo irme” (l. 9)... Con este breve intercambio, comienza un nuevo ciclo temporal que parte del presente de narración para acto seguido enfrascarse en una analepsis: “ha sido una noche larga” (l. 10), que atraviesa toda la noche hasta el final del cuarto párrafo para de nuevo alcanzar el día presente. En este segundo bucle, Fernando reitera la misma situación de parálisis que se adivina en el de su observación astral. Al hablar, Delfina lo invita a la acción, pero lo que él “recibe” (l. 7), colocado de nuevo en una postura pasiva, es la “caricia” (l. 8): contacto, no separación. En la “nuca” (l. 8): detrás, no delante. A pesar de la invitación a avanzar en el espacio y en el tiempo que suponen sus palabras, la acción física de Delfina lo hace mirar hacia atrás con el verbo “se voltea” (l. 9). Es entonces cuando las palabras de Fernando niegan la acción a la que está destinado “No sé cómo irme” (ídem). El actor no logra salir a escena. En este primer destello metaficcional, no se niega la partida misma, sino la capacidad del personaje –o más bien de su creador–

para componer la forma narrada en que ésta será cumplida. Fernando ya había asumido esta interrogación autoral en la secuencia número cincuenta y cinco, cuando le dice a Álvaro “Irme. ¿Qué otra cosa puedo hacer? Después ya veré cómo se compone esta historia” (2002; 308). Para Fernando, la partida es a la vez una evidencia y una imposibilidad. Pero si él no sabe cómo marcharse, la narración no puede avanzar. Así que retrocede. Salva su propia paradoja diegética alejándose del momento de la partida imposible con una analepsis hacia la noche que acaba de terminar. Noche que, bañada en lecturas, constituye a su vez un “ensalmo” (l. 28) temporal y espacial.

#### EL “ENSALMO” ESPACIO-TEMPORAL DEL INTERTEXTO FICTICIO

9. Esta analepsis, más larga y consecuente que la primera, es la de una doble mirada retrospectiva, pues Fernando recuerda la noche pasada en que, resucitando la voz de Enrique por sus escritos, recordó con los demás Socarrones el tiempo en que su amigo aún vivía. Doble retrospectiva que nos sume de nuevo en una narración de pretéritos perfectos, imperfectos y pluscuamperfectos. El primer “ensalmo” en esta doble analepsis es el de la tópica dilatación de la noche en la que el muerto habla e incluso resucita temporalmente: se enuncia directamente que “fue Enrique el que más tiempo habló” (l. 11), como si esta presencia fuera una realidad material, palpable, evidente y no un misterioso truco de magia novelesca o teatral. Y es que, efectivamente, su resurrección es propiamente literaria, pues nace de la voz literaria de Enrique, de su prosa, que revela su timbre único a través de la lectura en voz alta. El poderoso encantamiento por el que se materializa la didascalia inicial de su *Tragicomedia*, aquí citada por segunda vez en la novela, pasa por el oído “habían empezado a escuchar” (l. 13 y 14), y en esa voz revivida cabe Enrique entero, sus “gestos” (l. 21) y con ellos su presencia global, “su lugar en el centro de la representación” (l. 22 y 23). Y con todo esto su historia personal, resumida en la sucesión de anécdotas trágicas introducidas por tres conjunciones “como” (l. 23 y 24).
10. De ese primer ensalmo deriva otro propiamente temporal, que es la recuperación de la época mitificada de los “veinte años” (l. 21) compartidos. Además de la virtud de revivir a los muertos, a la obra del amigo se le atribuye “el poder clarificador de ir sustrayéndole años a la pretendida realidad de la vida” (l. 19 y 20). Esta formulación nos parece esencial para la interpretación de la secuencia entera. El gerundio “sustrayéndole”, que muestra de forma palpable el avance invertido del calendario, se aplica indirecta-

mente al grupo nominal “una fábula” (l. 18). Es decir que sustraer años es la acción propia de una palabra literaria cuya cronología, la de una “realidad de novela” (l. 21) se revela más verdadera que el tiempo vivido: “la pretendida realidad de la vida”. A este efecto se repite adrede el sustantivo “realidad” con y sin el epíteto, dando razón y empaque, llegado el momento del balance final, al título de la propia *Novela de mi vida* y a su interpretación de las palabras de Heredia (cf, los epígrafes de las dos partes. 2002; 13-183).

11. El de la novela de Enrique es pues el tiempo de una devolución de la existencia, ilustrada por el campo semántico de la restitución, con “volvían a tener” (l. 21) y “recuperaba” (l. 22). El texto afirma explícitamente que con la lectura retroceden los años. Pero podemos ir más allá: gracias a ella el pasado se persona de forma plena y sustanciosa.
12. Igual que en el tiempo de la lectura cabe toda una época de juventud compartida, en la azotea donde esta sucede –nos atreveríamos incluso a decir que en el espacio extremadamente reducido del manuscrito– cabe “[l]a geografía de cierta isla perdida” (l. 16 y 17). Esta materialización del paisaje literario viene caracterizada por una nueva perífrasis en gerundio, la cual acentúa el proceso de expansión que acompaña a la lectura y da a ver al lector, en vivo, el prodigio de un paisaje que “iba creciendo a sus pies” (l. 17. El subrayado es nuestro). La literatura, ejemplificada aquí con la *Tragicomedia* de Enrique, es generadora de paisajes contenidos, de países de bolsillo. Una isla con su mar, es decir un mundo completo, independiente y conmensurable. Un espacio cósmico, en definitiva. Este espacio ficticio en la ficción tiene más realidad, pues es enunciado, que el de la terraza, sustantivo que parece haber desaparecido de la narración durante la lectura, y que no aparecerá escrito de nuevo hasta que vuelva el día (l. 38).
13. Al fin y al cabo, la *Tragicomedia* de Enrique, ficción ficticia, intertexto inventado, pero no menos presente dentro del marco de unas comillas que lo resaltan, tiene tanta o más existencia que el propio destino de su autor en el espacio referencial de la novela. Este viene envuelto en un halo de misterio: “sin que ninguno [...] pudiera saber jamás” (l. 25) –tres negaciones y un subjuntivo–, y el comentario metaficcional del “azar fabricado” (l. 26), que anuncia la inminente metalepsis, pone en duda su autenticidad. Si el manuscrito logra revivir a su autor, este último queda supeditado a la lectura de la obra literaria, reina y todopoderosa. Como ya lo anunciaba el

título de la novela, se diluye la jerarquía convencional entre niveles de ficción, incluso la jerarquía entre realidad y ficción, en un todo literario poblado de ecos.

UNA RECONCILIACIÓN GLOBAL: LA AMALGAMA DE LAS IDENTIDADES, DE LOS PERSONAJES A LOS GÉNEROS LITERARIOS

14. La obra de Enrique, es decir el intertexto ficticio, no es la única lectura al origen del “ensalmo” espacio-temporal. Desde el inicio de la secuencia, un primer eco poético ya se ha ido instalando discretamente entre las líneas del texto para ir enroscando y desenroscando el tiempo hipnotizado de la narración a la manera de un encantador de serpientes. Con el movimiento cíclico del sol entre noche, día y noche, con la expresión de una imposibilidad de dejar la isla por parte de Fernando, con el elocuente verbo “obligar”, esta escena, desde sus primeros renglones, explota como hipotexto “La isla en peso” de Virgilio Piñera: “La maldita circunstancia del agua por todas partes me *obliga* a sentarme en la mesa del café” (Piñera, 1943, v. 1. El subrayado es nuestro). Entonces, la noche a la que la narración vuelve tras la llegada del alba es ya en sí la expresión de una lectura, la del poema de acentos órficos compuesto por Piñera, antes incluso de verse a su vez habitada y expandida por la lectura del manuscrito de Enrique. Y Padura no sólo compone con Piñera en mente el *excipit* de su propio relato, sino que también lo explota para las frases del manuscrito que inventa e inserta en ese mismo final, pues la cita del *incipit* de la *Tragicomedia* trae ecos del mismo hipotexto que el primer párrafo de la secuencia. Por tomar un solo ejemplo, la elección de los instrumentos en la “música de guitarra, laúd, maracas y bongó” (l. 14) evoca varios versos de “La isla en peso”: “Cadmó, desdentado, se pone a tocar el bongó” (Piñera, 1943; v. 118), o “...la / piel toma la esencia de dos maracas pulsadas” (ídem; vv. 161 y 162). La figura de Enrique se superpone incluso a la del hombre Piñera, con una identificación de ambos autores por la homosexualidad, el ostracismo sufrido y la obsesión con esa isla sin salida. Al igual que se mezclan los niveles de realidad en la narración, también se responden y confunden los límites de la identidad de cada texto y quedan amalgamadas las nociones mismas de hipotexto e intertexto.
15. En efecto, la *Tragicomedia* de Enrique podría considerarse incluso como hipotexto del primer párrafo de esta secuencia, dentro de un sistema transtextual interno a la ficción. El inicio de la secuencia comparte con la cita del manuscrito que se nos brinda en este mismo fragmento el anclaje

en presente y la proximidad con la acotación teatral. Pero si el lector se detiene un instante a recordar la versión extendida de esta misma cita, que figura en la cuadragésimo octava secuencia narrativa, entonces se revelan ecos aún más evidentes entre la narración de la llegada del alba y lo que, si reconstituimos una cronología lineal dentro de la ficción, habrían leído los protagonistas apenas unas horas antes. “El sol comienza a nacer, tropical y alegremente, mientras el cielo, negro, se va pintando de gris hasta dar paso a un resplandeciente color azul” (2002; 264), rezan las indicaciones escénicas de Enrique. “Del negro al gris, cada vez más desleído, el cielo ha ido perdiendo su oscuridad y una luz avasallante termina por tragarse aquel punto luminoso del firmamento” responde en un juego de palimpsestos (cf. Genette, 1982) la voz narrativa de Padura al texto que él mismo ha inventado y que a su vez ya dialogaba con “La isla en peso”. Texto del cual podría incluso decirse, a efectos de la transtexualidad interna a la ficción, que suplanta la identidad del poema extraficticio de Piñera. El de Enrique logra pues ser intertexto e hipotexto de la ficción misma de donde emana. Y su voz forma un todo indiviso con la de Piñera y la de Padura.

16. Además de una amalgama transtextual, hay también en la *Tragicomedia* de Enrique una amalgama architextual. Para definir el manuscrito aparecen enunciadas dos categorías híbridas. Es esta una “novela teatral” (l. 16 y 17) y a la vez una “fábula premonitoria” (l. 17). Ambas expresiones, en un último comentario teórico apenas camuflado, permiten argumentar a favor de la confusión de los géneros como acto fundamental de creación, dentro de una novela marcada de principio a fin por una calculada ambigüedad architextual –a la vez epístola, autobiografía, novela histórica, novela de misterio, y en esta escala menor, teatro. Pero además, esta amalgama de los géneros y de los autores cuyo espacio común es la Cuba de Enrique –y detrás la de Padura–, también permite erigir la isla en nación de todas las literaturas, de todas las voces literarias fundidas y confundidas. Esta Cuba de atemporal esencia literaria es el terreno donde puede anclarse el ensalmo espacio-temporal de la azotea, que a su vez es “isla perdida” y también “isla en peso”.

17. En esta literatura amalgamada en torno al tema central de Cuba se apoya también la unión de la reducida sociedad cubana que representan los Socarrones. En la “carrera de relevos” (l. 11) con que se compara la lectura colectiva, elevándola a la categoría de ritual, el individuo, al igual que en la antigua lampadedromía –o carrera de antorchas– griega, se diluye para

dejar paso a la comunidad. Cada individuo va fundiendo su voz con la del muerto. En la suma de las voces de todos los Socarrones, resurge la de Enrique, cuyo timbre revivido emana de la síntesis de los timbres vocales de todos sus amigos. La voz de Enrique resulta de un coro que canta al unísono. Pero en esta peculiar lampadromía lectora, además de la comunidad, cada socarrón también se va borrando detrás de la obra literaria de ese muerto, del “manuscrito” (l. 12) que es la cosa misma que permite sellar la reconciliación de dicha comunidad. Los amigos se vuelven uno en torno a su patrimonio común, que resulta ser un libro sobre Cuba y que, así nombrado, evoca el otro manuscrito, el de Heredia, patrimonio que no lograron rescatar pero que también trataba de Cuba y también contribuyó a reconciliarlos. Leen todos, pero no se sabe quién empezó ni quién acabó, no se dan nombres, no se da listado por orden de lectura. Porque leyendo el manuscrito todos son Enrique. Es más, todos son paisaje y sonido cubano. El trance de la lectura los lleva, justo cuando uno de ellos ha de irse, a la reconciliación total; prácticamente a la fusión.

## **2. La revelación píctica de arcanos metaliterarios**

---

18. Una vez explorados los efectos de la “novela teatral” y evocado hasta el último trance de la vida de Enrique, se alcanza de nuevo el alba y, “con la llegada del amanecer” (l. 28), la narración avanza lentamente hacia el final de la analepsis. Entonces habría de llegar al fin el desenlace de la historia de Fernando, es decir la partida. Pero las revelaciones metaliterarias que trae la luz del día parecen sustituir el desenlace narrativo esperado –incluso tácitamente prometido– por uno de corte epistemológico.

### LA LUZ DEL DÍA: PÉRDIDA Y REVELACIÓN

19. Al llegar el día, el primer verbo atribuido al sujeto “Fernando” es “sentir” (l. 29). De nuevo, más que un llamado a la acción, la venida del amanecer supone para él un cambio de percepción. Con el estímulo sensorial de la luz, viene primero a confirmarse el sentimiento de pérdida del personaje, expresado a través del verbo “se deshizo” (l. 28). Pero rápidamente esta pérdida deriva en una revelación: la del “destino de personajes trágicos” (l. 30) de todos los presentes. La palabra esencial es “personajes”. Este sustantivo marca una primera etapa de la revelación metaliteraria que hará las veces

de desenlace. Se produce en la conciencia de Fernando lo mismo que se produjo con el lucero del alba: desaparece la familiaridad reconfortante a la vez que se revela, como se levantó el telón al final del primer párrafo, una verdad más profunda y desconcertante. El imaginario de la luz es llevado por el lado simbólico de la toma de conciencia. Evoca ese saber fatal que constituye el momento esencial de los desenlaces en las tragedias griegas, cuya herencia la narración ha ido estableciendo por pinceladas a lo largo de la secuencia: “carrera de relevos”, “telón”, “fábula premonitoria”. En este tiempo que se balancea constantemente entre noche y amanecer sin que llegue nunca la mañana con su desenlace diegético, lo que se perfila es un desenlace epistemológico, donde la revelación divina difuminará en una luz “avasallante” (l. 4 y 32) el sentido conocido de la existencia, dándole acceso al personaje a otro nivel de realidad. La revelación no se limita a yuxtaponerse o derivarse de la sensación de pérdida de Fernando: se produce, intrínsecamente en clave de pérdida. Tras los dos puntos que anuncian la definición del “destino de personajes trágicos” de los Socarrones, podemos leer “*sin* voluntad propia, *sin* expectativas *ni* futuro discernible, cargados *con* el fardo de un pasado avasallante, marcado *por* las frustraciones, las sospechas, las distancias y los resquemores” (l. 31 a 33. El subrayado es nuestro). La preposición “sin”, asociada a la “voluntad”, a las “expectativas” y al “futuro”, niega a la vez todo presente y todo porvenir. La preposición “con” se aplica al “pasado”, que, asociado a la imagen del fardo, está dotado al contrario de una presencia concreta e imponente, derivado en una lista de cuatro elementos todos en plural para un mayor efecto de abundancia. El destino compartido de los Socarrones consiste pues en salir perdiendo. Perdiéndolo todo. Incluso toda perspectiva de futuro. Esta definición del destino es paradójica, pues la cuestión del personaje trágico habría de orientarse hacia el porvenir, pero el que evoca la introspección de Terry es un destino que no atañe al futuro sino al pasado.

20. Vemos la aplicación práctica de esta condición problemática de “personajes trágicos” en los pensamientos inmediatos y en las acciones de Fernando Terry cuando la luz del día le permite, de vuelta al presente y con el segundo bucle temporal cerrado, ver el mar: “El mar –otra vez el mar– engañosamente apacible, empieza a dorarse con la luz del sol” (l. 34 y 35). De entrada, se pone en práctica su condición de personaje, de ser sin acción ni palabra propia por la enunciación entre guiones de la cita “otra vez el mar”, que, aparte de nutrir la abundante colección de fórmulas iterativas

que presenta esta secuencia narrativa, instala de nuevo un juego doble de intertextos. Es este el título de la novela *Otra vez el mar*, de Reinaldo Arenas (1982), pero la fórmula ya apareció citada de forma anacrónica por el personaje Heredia, al partir de México en la decimotercera secuencia de la novela (2002; 71). La cita es pues a la vez interna y externa a la ficción y Terry se disuelve doblemente por la repetición de unas palabras que llevan las voces amalgamadas de Arenas y del Heredia personaje de la novela. El adverbio “engañosamente”, que sucede inmediatamente al inciso, es de nuevo una cita, esta vez puramente intratextual, de la novela de Enrique (l. 15). Las palabras que emanan de su introspección no le pertenecen, sino que son la ocasión de expresar, a través de su mirada, lo que parece ser una esencia literaria cubana que trasciende las épocas históricas gracias al diálogo anacrónico y metaliterario entre escritores reales, novelados y ficticios (Lucien, 2020).

21. Si los pensamientos de Fernando revelan su naturaleza de personaje, en sus acciones trasparece la tensión entre destino y retrospectión que pudimos observar en su definición de la condición de “personajes trágicos”. Para lograr vislumbrar el mar, de forma literal y concreta, Fernando debe escrutar el horizonte. Con la expresión “resquicio difícil” (l. 35) y el verbo “contempla” (l. 36), la mirada de Fernando, insistente y aplicada al recién fragmento de mar, introduce a nivel simbólico cierta noción de videncia. Se le aparece entonces la sombra de un futuro sin el mar, en Madrid: “¿Cuántos años más estará obligado a vivir lejos del mar?” (l. 37). Pero apenas enunciado ese futuro bajo forma de interrogación, apenas rozada esa perspectiva incierta, en vez de afrontarla con la enunciación de una hipótesis y con la mirada proyectada hacia el mar que le promete una travesía de vuelta a Europa, hacia el horizonte de las cosas por venir, Fernando vuelve la mirada hacia el interior, hacia un presente que ya casi es pasado: “la terraza” (l. 38), como para oponerse a la fuerza que lo empuja de vuelta hacia tierras ultramarinas y orientar su videncia en dirección de las “botellas, vasos y latas vacías” (l. 38), testigos de lo ya acontecido. Fernando no logrará volverse vidente de lo que le *sucedirá* a él a partir de ahora, sino de lo que ya les *ha sucedido*, a él y a todos los Socarrones, hasta ahora.

#### EL RITO DEL CAFÉ: HACIA EL MÁS ALLÁ DE LA FICCIÓN

22. A este efecto, después de la lectura en voz alta, el café matutino funge como segundo rito colectivo propiciador de una analepsis, y ahora también

de una metalepsis. Es un café comunitario. En una misma oración se suceden una enumeración nombres, es decir la lista de aquellos amigos que, en plural, lo “beben” (l. 39) el nombre del amigo restante, “Conrado” (l. 40), que lo prepara y al fin el de la mujer “Delfina” (l. 40) que se acerca a Fernando para servírselo. Esta implicación de toda la pequeña comunidad socarrona, añadida al “obligado silencio” (l. 39), expresión de norma y de solemnidad, contribuye a construir una atmósfera ritual entorno a la bebida. Por tratarse de café, sobre todo de café compartido, el que se instaura es un rito propiamente cubano. Y también propiamente literario, pues el eco del primer verso de “La isla en peso” –“obligado”, “café”– aparece de nuevo, incansable en sus regresos cíclicos.

23. La que le proporciona el café a Fernando, cual nuevo oráculo de Delos, es Delfina. No bien esta “se acerca a él” (l. 41) con el brebaje, incluso antes de que el café toque los labios de Fernando, una fuerza superior e implacable le impone una retrospectiva, con la inmediatez del adverbio “[e]ntonces” (l. 41). De nuevo queda privado de albedrío. Terry no recuerda, sino que “*debe* recordar” (l. 41. El subrayado es nuestro), atravesado independientemente de su voluntad por el efecto combinado del olor a café con la visión de Delfina llevando las tazas. Este efecto inmediato es el de una clarividencia orientada hacia el pasado, así como hacia realidades más allá de la ficción, en una metalepsis que ahora se vuelve evidente.

24. Un nuevo diálogo transtextual, esta vez con el español Miguel de Unamuno y su novela o “nivola” *Niebla* (1914), podría estar dando inicio a la metalepsis en paralelo con la retrospectiva, como si ambas cosas estuvieran intrínsecamente asociadas. El complemento circunstancial de modo yuxtapuesto al verbo “recordar”, “como si en ese instante le decretaran su momento de morir” (l. 41 y 42), puede dar a entender, en un primer nivel de interpretación, que a Fernando la vuelta al exilio que le imponen, evocada en filigrana a través del exilio pasado poblado de cafés saboreados “en solitario” (l. 43) que ahora recuerda, se le antoja semejante a una condena a muerte. Lo acosa pues, vívido y detallado a la manera de las visiones de un moribundo, un pasado que paradójicamente es también su porvenir. Pero este complemento circunstancial también constituye, a nuestro parecer, un guiño al capítulo treinta y uno de *Niebla*, que narra la rebelión de Augusto Pérez contra su autor don Miguel, quien responde condenándolo a muerte. Entonces, al invocar a las figuras del personaje y el autor nivolescos para que sirvan de reflejo a Fernando y a su creador Padura, éste último podría

estar confesando su decisión de matar simbólicamente, o en todo caso de desvanecer a su personaje ahora, antes de tener que inventarle el ya mencionado “cómo ir[se]” que a ambos les resulta problemático. Los giros impersonales “le decretaran” y “le han impuesto” (l. 43), dejan en efecto intuir la acción de instancias superiores. Y estas –primera ocurrencia de un paralelo tácito que el párrafo siguiente vendrá a nutrir– podrían ser tanto las autoridades castristas, cuyas leyes imponen su vuelta al exilio, como la voluntad y la mano del demiurgo Padura. A la vez que compara su partida obligada con una condena a muerte, Terry quizás también esté comprendiendo subterráneamente que, por decreto de su creador, ha alcanzado los límites de su existencia. Una clarividencia desarrollada pues a distintos niveles, todos ellos enmarcados en “el primer café de la mañana” (l. 44).

25. El café y Delfina fungen también como combinación propiciadora de la metalepsis cuando ella se ve transformada en “su mujer” (l. 45). Es esta una sorprendente incoherencia dentro de la diégesis. Podría ser un lapsus de Fernando, expresado en estilo indirecto libre. Pero más bien, o también, es un juego de la voz narrativa. Aprovechando el sencillo acto de amor de Delfina al entregar la taza de café, acto que evoca la vida conyugal, la narración podría estar jugando a disolver la coherencia del relato y a demostrar que puede, con dos palabras, inventarles otra suerte a Fernando y Delfina en la novela. El aparente error revela las potencialidades, la flexibilidad propia de la ficción. No existe esposa en la versión conocida y narrada de la historia de Fernando Terry, pero el acto de Delfina, promesa de un café compartido, quizás sea un portal metaléptico hacia otro mundo ficticio donde lo comparten como marido y mujer, mundo ficticio que el autor pudo pero no quiso construir. En el hiato que provocan esas dos palabras “su mujer”, se vislumbra pues el más allá de la ficción y queda de nuevo recordada a contraluz la sombra de la mano de Padura.

26. Para que Fernando pase del “como si” a la “certeza” (l. 47) en cuanto a la existencia de esa mano, es decir al nivel superior de clarividencia metaficcional, ha de mediar la palabra falsamente anodina de Delfina, pitonisa del café. No parece haber nada revelador en el contenido de su parlamento, pero sí resulta elocuente la forma en que este se ve orquestado. La voz narrativa lo define como una “advertencia” (l. 46), es decir una invitación a prestar atención. Acto seguido, se refiere a Delfina como “su mujer”: la desdobra, la modifica. Vuelta sacerdotisa proteiforme de un rito cafetero que manifiestamente modifica la percepción, Delfina habla, y la narración

reproduce la cita exacta de su lacónico parlamento: “–Cuidado, está caliente” (l. 46). Esta forma de anunciar la “advertencia” para luego citarla, asociada con la brevedad del aviso mismo, confiere a las sencillas palabras de Delfina un cariz pítico, una cualidad próxima a la de un oráculo cuyo sentido oculto ha de ser interpretado. El Café “caliente” está al centro del parlamento y quizás haya que entender que las características del brebaje se aplican también al personaje que lo recibe, es decir, que en un segundo nivel de interpretación Delfina está leyendo en la bebida lo que le sucede al hombre. El adjetivo “caliente” podría cobrar aquí el sentido que se le atribuye en el contexto de una búsqueda, el aviso de un hallazgo próximo. Detrás, o a través de esta “simple advertencia” en torno al café se puede leer esta otra: “caliente”, Fernando. “Cuidado”, que estás a punto de acceder a un saber terrible. Pues al decir Delfina “Cuidado, está caliente” se juxtapone a esas palabras, como si de ellas emanara, el sintagma “La certeza” (l. 47). Orquestada en *crescendo* con la luz del día, con el café, con las palabras de Delfina, esta revelación metaficcional es el contenido central del desenlace de esta línea narrativa. Un desenlace de corte epistemológico en vez de diegético.

EL ACCESO A LOS ARCANOS DIVINOS: UNA DOBLE LECTURA POLÍTICA Y METALITERARIA

27. “La certeza” que abre pues el párrafo siguiente es, ahora sí, explícitamente la de un sometimiento colectivo a la voluntad de un demiurgo escritor. Así lo expresan sin ambages la segunda ocurrencia del sustantivo “personajes” (l. 47) y la comparación del universo conocido por Fernando con “una hoja de papel” (l. 50), entre otros elementos. El verbo ya no es “sentir” sino “revela[r]” (l. 50). El tiempo y el modo pasan del subjuntivo imperfecto “como si [...] le decretaran” a un rotundo presente del indicativo: “revela”, “atenaza” (l. 50 y 51). Pero este conocimiento certero, en indicativo, no es el resultado de ningún proceso de deducción por parte de Fernando. Es una verdad revelada, que la divinidad que maneja su suerte y su mente le transmite por ciencia infusa.
28. Por una parte, se trata de su existencia dentro de un “argumento moldeado” (l. 48), es decir, de un universo limitado y controlado. Si desde el principio de la secuencia venimos observando cómo a nivel de la narración, el uso del presente, los bucles temporales y la presencia de paisajes contenidos en espacios diminutos van alimentando la idea de una ficción que está

alcanzando sus propios límites espacio-temporales, ahora esos principios de construcción aplicados dentro de la diégesis pasan a ser formulados explícitamente, bajo forma de arcano revelado: los Socarrones, comprende al fin Fernando, están todos “encerrados en los márgenes de un tiempo demasiado preciso y de un espacio inmovible” (l. 49 y 50). A nuestro parecer, la comprensión de estos “márgenes” como tales por parte de Fernando es el uno de los puntos culminantes de la metalepsis a escala de la novela entera, pues hasta la presente secuencia se han ido insertando entre sus páginas diversas figuras microcósmicas de Cuba, como lo son la logia matancera, el despacho-garaje de Eugenio Florit e incluso la “isla perdida” de Enrique y la propia azotea donde sucede esta secuencia final. Ahora, a esta colección de miniaturas o Cubas heterotópicas (Coquil, 2020) se añade *La novela de mi vida* en su totalidad, provocando una *mise en abyme* global. No pudiendo avanzar más allá del instante presente, la ficción se desnuda, despojándose de todos sus trampantojos hasta que solamente queda la “hoja de papel”. Entonces, semejante al protagonista del film *The Truman Show* (Peter Weir, 1998) interpretado por Jim Carrey, quien al final de la película alcanza y recorre la base de la cúpula pintada de azul celeste que delimita su microcosmo de ficción, Fernando, en los últimos renglones de su historia, logra acariciar con la punta de los dedos las esquinas del papel.

29. Por otro lado, la conciencia de Fernando accede al arcano, desarrollado con mayor insistencia, de “la tragedia irreparable” (l.51) que comparten todos los Socarrones, es decir de su condición misma de personajes sin albedrío. Se despliega entonces un discurso metaliterario un tanto machacón y convenido sobre el sometimiento de los personajes de ficción a su creador, al cual se alude con tres fórmulas distintas en seis renglones: “designios ajenos” (l. 48), “voluntades superiores” (l. 52), “señores del Olimpo” (l. 53). Destacan la metáfora convenida de las “marionetas” (l. 51) –debidamente acompañada de la negación restrictiva “no han sido más que” (ídem)– o el uso abundante de participios adjetivales –“construidos” (l. 47), “manipulados” (l. 48) , “encerrados” (l. 49), “guiadas” (l.52) – que señalan la imposición de las acciones autorales sobre sus personajes, mantenidos en una función de sujetos pasivos dentro de la oración.

30. Pero, lejos de venir solamente a nutrir el eco unamuniano, esta reflexión sobre la libertad del personaje de ficción se desarrolla a nuestro parecer en un doble plano, tanto político como metaliterario. Como lo constata Raúl Caplán, en *La novela de mi vida*, si bien las realidades coti-

dianas tanto del quinquenio gris como del tardocastro posterior al Periodo Especial trasparecen a través de la experiencia vivida de Fernando y sus amigos, la palabra “Revolución” está totalmente ausente, y el nombre de Fidel Castro queda borrado, cuando se observan repetidas ocurrencias de los nombres de otros dictadores como Tacón, Machado o Batista (Caplán, 2020). Asimismo, cuando se trata de hablar de las autoridades del régimen, los personajes de la diégesis de Terry pasan por terceras personas del plural, con valor impersonal. Así Tomás: “A cualquiera le pasaban la cuchilla...” (2002, 266). O el policía Ramón: “Me botaron en el 89. Un lío con unas obras de arte... No me probaron nada, pero me soplaron” (2002, 320). Teniendo en cuenta el trato alusivo de las realidades políticas en esta diégesis, una no puede dejar de ver, tras sintagmas como “voluntades superiores”, “designios ajenos” o “señores del Olimpo”, sin cara, sin nombre y expresadas en plural, una referencia al régimen castrista, y tras los participios adjetivales ya citados, la experiencia vital de una generación nacida en los años 1950, que creció, se formó y desarrolló su carrera en la Cuba revolucionaria.

31. Desde un punto de vista discursivo, la decisión de superponer al final del relato una alusión a la opresión del régimen con consideraciones metaliterarias sobre el libre albedrío no es, ni mucho menos, inocente. Tampoco lo es el imaginario divino desarrollado en todo el párrafo. La expresión de una opresión política desplazada al monte “Olimpo”, contenida en la imagen del dios que “molde[a]” (l. 48), su creación con barro, ve diluirse su especificidad histórica dentro de esos imaginarios de eternidades cósmicas, de verdades inmutables. De este modo Padura logra incluir una obligada consideración respecto al régimen que, de hecho, está expulsando a Fernando, a la vez que atenúa la potencial acusación que esta pueda contener. Pero sobre todo logra hacer que su obra literaria domine, incluso engulla las contingencias de la historia política. Al calor del paralelo, diluidos de nuevo los niveles de realidad, se confunden el destino de personajes y el de sujetos de una dictadura en una única verdad cósmica, atemporal y pesimista: la vida es una novela y los personajes, sea que compartan la misma generación de cubanos o las mismas páginas de un libro, no tienen potestad ni albedrío, pase lo que pase y sea cuando sea. Esta revelación divina, monolítica, formulada en presente y a la luz naciente del día, constituye el desenlace epistemológico en el cual, por los propios efectos de lo aprendido, Fernando habrá de difuminarse en vez de partir, en vez de actuar.

### 3. “Cumplir con su *moira*”

---

32. Ya en plena conciencia de la presencia su demiurgo, Fernando repasa con él los destinos de los Socarrones, colección de telares acabados cuyos hilos las Moiras ya pueden cortar, antes de ser arrastrado, a despecho, hacia la última pasada en la trama del suyo propio.

EL “RETRATO DE FAMILIA”: UN ANTI-EPÍLOGO, COMPUESTO DE TRAGEDIAS YA CONSUMADAS

33. Como consecuencia lógica del conocimiento al que acaba de acceder, de su comprensión de la tragedia colectiva que “los atenaza”, “Fernando mira a sus amigos y piensa” (l. 56). Se despliega entonces una enumeración de nombres, cada uno acompañado de un breve resumen de la situación del personaje, evocando a primera vista la estructura de un epílogo. Pero lo que se está produciendo es más bien un nuevo bucle temporal, esta vez a nivel macroestructural, es decir a escala de la novela entera. Se repite aquí, en otro orden y resumido, el “retrato de familia” (2002, 37) que Fernando Terry compuso mentalmente, ofreciendo al lector una presentación de cada amigo por orden de asiento, la primera vez que todos los Socarrones se reencontraron en la azotea de Álvaro. Desde ambas extremidades del “laberinto de espejos” (De Ípola, 2022; 10) que es *La novela de mi vida*, ambas escenas se reflejan entre sí, creando un nexo, ya no entre dos tramas o épocas históricas, sino entre dos momentos al interior de una misma diégesis. Un nexo que proyecta la última página del relato y los últimos instantes de Terry en la isla de vuelta hacia las primeras secuencias narrativas y el inicio de su estancia, en contradicción con toda noción de epílogo. El tiempo cíclico observado a pequeña escala en la presente secuencia se verifica también en la estructura global de la novela, e incluso dentro del recorrido personal de Fernando y sus amigos. En efecto, al reproducir los mismos esquemas mentales que a su llegada, Fernando demuestra que, si bien Cuba le ha devuelto parte de su ser, él no ha progresado. Es más, teniendo en cuenta que está a punto de partir por segunda vez hacia el exilio, se podría incluso afirmar que está repitiendo su propia tragedia: tanto la de su recorrido vital como la de su mente excesivamente atormentada. Se aplica pues a escala de su historia privada el mismo movimiento cíclico que, a lo largo de toda la novela y a través de un constante juego de reflejos entre las tres tramas, ha

regido –como apunta Renée-Clémentine Lucien– la Historia de Cuba (Lucien, 2020).

34. Tampoco han progresado los Socarrones, cuyas etiquetas –“alcohólico” para Álvaro (l. 57), “creyente” para Miguel Ángel (l. 59), “cinismo” para Tomás (l. 61), “lépero” para Conrado (l. 63)– son exactamente las mismas que las del inicio. Son entidades fijas, seres estáticos. La potencialidad de su ser, con giros verbales como “no merecía ser” (l. 56 y 57) o “podía haber sido” (l. 58), se concibe en pasado. Es esta la expresión de destinos ya consumados, zanjados, no solamente sin remedio, sino sin siquiera un lapso de tiempo disponible antes de su cumplimiento. Si Fernando está a punto de repetir –incluso ya está repitiendo– su tragedia, la de sus amigos socarrones sencillamente ya había sucedido al comenzar la novela. Si esta última secuencia narrativa no ofrece al lector ningún final abierto, los últimos renglones del relato tampoco sirven para emitir las sentencias propias de un desenlace cerrado, para que ninguna “*moira*” (l. 78) venga a cortar los hilos de ningún telar. Pues los de los Socarrones, al igual que los de “Ulises” (l. 78) y “Heredia” (l. 79), en resumidas cuentas, son telares de hilos ya cortados. En vida, presentan destinos propios de seres ya muertos. Entonces, si hay un anclaje narrativo en presente, es porque no hay futuro desde donde escribir: se ha cerrado toda perspectiva. No hay oráculo más que en pasado, o en presente, que es lo mismo, pues no hay novela –literalmente– tras esta escena. Es este entonces un epílogo al revés, que no cuenta el después, sino que revisa el antes: un anti-epílogo.

35. Lo que se orquesta en su lugar es un análisis del demiurgo, por medio de Fernando Terry, sobre los destinos que compuso. Fernando corrobora su teoría de que ni él ni sus amigos son reales a través del vocabulario del exceso: “exceso de cinismo” (l. 61), “demasiado evidente” (l. 63), “desproporcionada” (l. 65), en lo que parece un reproche indirecto al creador por su “ensañamiento” (l. 61 y 62). Y a través de su conciencia de personaje, despunta la voz de Padura, armando una suerte de auto-crítica metaliteraria a modo de despedida. Génesis 1:31: “Y vio Dios todo lo que había hecho. Y he aquí que era...” excesivamente cruel. Solamente Delfina escapa al “ensañamiento” del creador. Quizás en un último arranque de sentimentalismo convenido. Pero más probablemente, porque su postura subalterna de musa consiste en aliviar por su presencia a la vez servicial y erótica –“real, palpitante y hermosa” (l. 68)– la atormentada conciencia del hombre condenado, no en compartir la fatalidad de su destino. Sea como sea, algo en su

en su posición “extraña en medio de aquellas tristes vidas de novela” (l. 68 y 69) lleva a Fernando a querer, en vano, cuestionar los designios del hado, con la pregunta que abre el párrafo siguiente.

UN SUTIL JUEGO DE FOCALIZACIONES, QUE PERMITE UN DIÁLOGO OCULTO ENTRE EL PERSONAJE Y SU DEMIURGO

36. Reproche y cuestionamiento fomentan una forma de intercambio entre personaje y creador, ya desde el antepenúltimo párrafo del relato. Y este intercambio se produce sin romper el marco falsamente homogéneo de la narración en tercera persona. Veamos, a partir de ese párrafo, cómo regresa, casi bajo forma de diálogo, la alternancia entre focalización interna y focalización cero omnisciente que ya ha sido observada en otros pasajes de la diégesis de Terry (Lepage, 2020).
37. Entre las líneas 56 y 61 se formula una oración originada en “Fernando mira [...] y piensa”, anclada de principio a fin en una focalización interna al personaje, puesto que todas las observaciones que en ella se desarrollan son complemento del verbo “piensa”. Pero, en la siguiente oración aparece un comentario entre guiones: “con toda intención” (l. 63). Tanto la ruptura causada por los guiones, como la alusión a una “intención” del demiurgo, es decir a su interioridad, nos llevan a deducir que este comentario nos saca un instante de la mente de Terry, en un aparte teatral del narrador, y detrás de él, del demiurgo mismo.
38. De los apartes llegamos al diálogo en el párrafo siguiente. Primero es sencillamente un diálogo interno, sin cambios en la focalización. El personaje se formula interiormente dos preguntas: “¿Siempre habrá sido así?” Y “¿Es posible rebelarse?” (l. 70 y 75). Y, acto seguido, se da a sí mismo las respuestas, cargándolas con el mismo doble sentido metaficcional y político-histórico observado en el desarrollo sobre los “señores del Olimpo”. La voz narrativa marca activamente la focalización valiéndose de verbos de enunciación y de pensamiento, todos asociados a Fernando: “se pregunta entonces, al recordar” (l. 70) para la primera serie de pregunta y respuesta, “se pregunta después” (l. 75) y “sabe que” (l. 76) para la segunda. A la primera pregunta, tomando el ejemplo del fundador Heredia atrapado en “los flujos y reflujos de la historia” (l. 72) y condicionado por un “signo novelesco” (l. 73 y 74), Fernando le da implícitamente una respuesta afirmativa, que renueva de paso la idea de tiempo cíclico y la superposición de Historia

cubana e historia narrada. A la segunda, pasando por un nuevo giro impersonal, “el acto de rebeldía es el primero que les ha sido negado” (l. 76. El subrayado es nuestro), se responde a sí mismo por la negativa, desde un punto de vista tanto metaliterario como político. Estas respuestas son una última ocasión para aplicarle a la Historia, de la Colonia a la Revolución, los mismos principios eternos de la ficción. El diálogo interno, al mantener la misma focalización en Fernando, parece incluso expresar una armonía, una conformidad entre los principios de la novela histórica paduriana y las consideraciones de un personaje que, aun a despecho, constata y acepta los principios de composición de su autor.

39. Pero inmediatamente después, se introduce una tensión entre las focalizaciones y las posturas de ambos, cuando se abre la temática del destino individual de Fernando. A modo de conclusión sacada de este diálogo interno, interviene la consideración siguiente: “Sólo le queda cumplir su *moira*, como Ulises enfrentó la suya, aun a su pesar, o como Heredia asumió la suya, hasta el final” (l. 77 a 80). No hay en la oración entera verbo de enunciación ni de pensamiento. No figura marca alguna de la entidad que emite de esta reflexión. Podría estarse manteniendo la focalización interna, en estilo indirecto libre. Pero Fernando responde a esto, en estilo directo, empleando un adversativo: “– Sí... *pero* es que ahora no sé cómo irme” (l. 80. El subrayado es nuestro). El personaje responde pues a una entidad externa, para quien pronuncia las palabras en voz alta, saliendo de la introspección, proyectándolas hacia afuera. Existe una oposición, una tensión entre dos criterios distintos. Quizás sea esta una pugna entre Fernando y el autor, emisor de la frase “Sólo [te] queda cumplir [tu] *moira*”, reproducida en indirecto libre por el narrador. Un autor que finge pues querer llevar a cabo el desenlace final, para que su personaje sea quien le confiese que no está en medida de cumplir con esa “*moira*”. O quizás el diálogo emane de un aparte fallido en el cual la narración en focalización cero habla al lector directamente, sin pasar por la conciencia de Fernando, pero es interceptada por un Fernando Terry que ahora ya sabe de su condición y de la presencia de alguien que narra su existencia. En ambos casos, observamos cómo, del mismo modo que se ha levantado “el telón” sobre la ficción, también cae la cuarta pared narrativa: la incomunicación entre demiurgo o narrador omnisciente y personajes. Como nada avanza, todo va desmantelándose. Bajo el efecto de la luz cegadora de la mañana de la revelación, los límites entre narración y ser narrado se difuminan, a la vez que este ser en sí se difumina.

LA DIFUMINACIÓN DEFINITIVA DE FERNANDO

40. En todas estas consideraciones sobre el devenir de los personajes, se menciona en términos concretos el contenido de cada destino, menos uno. La de Terry es la única “*moira*” que no merece su propio resumen: al sintagma “su *moira*”, sigue directamente la conjunción comparativa “como” que introduce el parangón con las de Ulises y Heredia, sin que haya espacio para definir la suya propia. Anteriormente, su pensamiento se ha expresado en palabras de Piñera, Arenas, y Enrique, ahora su destino se disuelve en las expectativas fijadas por Ulises y Heredia, colocados en un mismo plano como ejemplos de héroes épicos – de nuevo superpuestos Historia y ficción, Antigüedad y Modernidad. Su destino se sobreentiende tras las referencias a otros personajes. Es mera función narrativa, y al declararse incapaz de llevarla a cabo, Fernando se vuelve un personaje disfuncional.
41. También su palabra falla. Primero intervienen tres puntos suspensivos “Sí...” (l. 80). Y lo que al fin logra decir Fernando tras ese silencio, es una variación discreta de la única frase ya pronunciada por el personaje en estilo directo. Su discurso, compuesto por un silencio y una repetición, está encallado. En toda la secuencia, Fernando habla dos veces para repetir obsesivamente lo mismo. Excepto que entre el inicio y el final de la secuencia, el acto de palabra “le confiesa” (l. 9) pasa a ser “apenas consigue decir” (l. 80). Fernando se está apagando y de esto son señales tanto la negación de la acción que reitera, “no sé cómo irme”, como la pérdida misma de su voz. El narrador-autor le está arrebatando la palabra que le dio al inicio de la novela.
42. A ese último e ínfimo eco de palabra sucede una acción, la última, la de beber café, expresada a través de una perífrasis verbal que lo vuelve a colocar en la función sintáctica del sujeto pasivo: “es férreamente obligado” (l. 81). La acción profundamente cubana que es el beber café no emana de él ni deriva de su voluntad. Quizás la verdadera naturaleza de su “*moira*” sea ese acto tan sencillo y a la vez tan cargado de sentido simbólico. Respondiendo a su incapacidad de decidir cómo irse, el demiurgo Padura le tapa la boca y le agarra la mano para obligarlo a empezar –demasiado tarde– a ser cubano. Es este un destino aparentemente diminuto, irrisorio, pero donde cabe todo el discurso paduriano sobre el exilio, desde la insalvable contradicción del ser que no puede ni estar en la isla ni existir sin ella hasta la

cubanía precaria de los exiliados, dependientes de que manos ajenas y cubanas del interior les otorguen de nuevo esa identidad.

43. Algo notable a nivel estructural es que el destino de este personaje consiste en existir infinitamente en un ciclo que lo lleva de vuelta al inicio de la novela. De nuevo acabamos con un inicio, como sucedió en el primer párrafo de la secuencia. Primero por el adjetivo “primer sorbo” (l. 82) que nos oculta el final de la acción, asentando las últimas palabras del relato en un gesto apenas iniciado. Segundo, porque se establece, a través del participio “obligado”, empleado en una perífrasis pasiva, un nexo con la primera oración de la secuencia: “Fernando Terry se ve obligado” (l. 2). Pero, sobre todo, porque este primer-sorbo-final crea un bucle temporal mayor que los abarca a todos, que abarca la novela entera. Y es que responde a “Ponme un café doble, mi hermano” (2002; 15), devolviéndonos a las primerísimas palabras del relato. Toda la novela cabe entonces entre el instante en que Fernando pide un café y aquel en que se lo puede beber. Una vez Cuba le haya curado la enfermedad de la memoria, una vez que tenga la taza entre sus manos, Fernando, a falta de saber cómo marchar, podrá despedirse por disolución, en un café que es la imagen metonímica tanto de la novela como de la isla.

#### 4. A MODO DE CONCLUSIÓN: LA NOVELA DE MI ISLA... Y LA ISLA DE MI NOVELA

44. Llegados al final de este análisis, decir que la narración se enfrenta al desenlace anunciado a lo largo de toda la segunda parte de la novela se nos antoja debatible, cuando no cuestionable. A nuestro parecer, Padura coloca, en el lugar donde habría de ir un desenlace, algo cuya construcción narrativa contradice la noción misma del relato con desenlace: un espacio-tiempo simbólico y cíclico, propio del mito, algo que en vez de proyectarnos hacia la inminente partida, nos devuelve a los primeros instantes de la llegada. Más que “resolución”, “apertura”, o “conclusión”, la palabra central que define la acción literaria en este último fragmento es “difuminación”. Difuminación de la frontera entre pasado y presente, de la separación entre el espacio de la ficción y el de la narración omnisciente, difuminación entre géneros literarios: novela, teatro, mito, epopeya y tragedia. Difuminación del propio Fernando.
45. El mecanismo es más complejo, pues –quizás también más perverso– que el simple silogismo narratológico que consistiría en afirmar que, puesto

que el relato no muestra la partida de Fernando, el narrador-autor se las arregla para que técnicamente Fernando consiga quedarse. Fernando ha de irse. Su partida ya ha sido anunciada y confirmada como única opción por el propio personaje. Pero clausurar la novela con su partida supondría seguirlo hacia su exilio y, así, soñarle a él nuevas andanzas, dándole la espalda a la isla. Entonces, la narración encuentra su límite temporal, se apaga, alcanza el inapelable presente de narración a tiempo para no abrirle un hipotético espacio de vida después de Cuba. Y ya nadie lo mira al partir. Fernando Terry es personaje principal de su tragedia, pero no es el protagonista de su línea narrativa. Nos damos cuenta de que, si la voz narrativa privilegia una acción cíclica para el *excipit*, es porque quizás no parte de Fernando para contar su estancia en Cuba, sino de Cuba, para observar a Fernando mientras pasa allí un mes. El personaje se ve entonces enganchado a la isla por una acción, la de beber café, que sella los márgenes de una estancia cubana sin llegada ni partida narradas.

46. Con ojos que le permiten ver el mar de Heredia y de Reinaldo Arenas, con manos que, al aferrar su café, invocan el recuerdo de Piñera, Fernando se ve engullido por un patrimonio literario que lo supera y lo absorbe. Nunca fue más que una herramienta para componer una oda –o una tragedia– a la isla de todos esos autores que justamente, Terry el “marielito” ni fue, ni es, ni será. Lo que Padura propone en lugar del desenlace diegético es una re-fundación mítica de Cuba en y por la literatura, la cual permite ir disolviendo al personaje en café y agua de mar, para que quede solamente la comunidad cubana, exculpada por omisión de la expulsión que está a punto de suceder. Una sociedad que trata de renacer de sus cenizas a través de varias manos que escriben: la de Heredia, la de Reinaldo Arenas, la de Virgilio Piñera, la de Enrique y sobre todo la que las reúne a todas en un mismo texto, antes de obligar a Fernando “a beber el primer sorbo de su café”.
47. Al final queda el café, es decir Cuba, pero no cualquier Cuba. La Cuba que quiso componer Leonardo Padura, elevada a la categoría de mito, con héroes épicos y personajes trágicos, eterna y a la vez “encerrada en los márgenes de un tiempo preciso y un espacio incommovible”. Una isla que, al igual que la de Enrique, vive eternamente en los límites precisos de sus 345 páginas en octavo.

## **Bibliografía**

---

- ARENAS Reinaldo, *Otra vez el mar*, Barcelona, Argos Vergara, 1982.
- BENABEN Michel, *Manuel de linguistique espagnole*, nouvelle édition, Paris, Ophrys, 2002.
- CAPLÁN Raúl, “Nadie es profeta en su tiempo: La revolución cubana en *La novela de mi vida* de Leonardo Padura Fuentes”, *Crisol*, Série numérique 13, 2021. <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/315>
- COQUIL Benoît, «Utopie et hétérotopies dans *La novela de mi vida* de Leonardo Padura», *Crisol*, Série numérique 13, 2020. <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/298/328>
- DE ÍPOLA Julia, “José de Jesús, o Padura malgré lui. Rechazo y reflejo en la quinta secuencia narrativa de *La novela de mi vida*”, *Crisol*, Série numérique, 13, 2022. <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/411/468>
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- LEPAGE Caroline, «De la première à la dernière ligne de la ligne 1: *La novela de mi vida* de Fernando Terry», *Crisol*, Série numérique 13, 2020. <https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/267>
- LUCIEN Renée-Clémentine, « Histoire et fiction dans *La novela de mi vida* de Leonardo Padura », *Revue de la Société des Langues Néolatines*, n°395, 2020, págs. 23-37.
- PADURA FUENTES Leonardo, *La novela de mi vida*, Barcelona, Tusquets, 2002.
- PIÑERA Virgilio, *La isla en peso: un poema*, La Habana, Tipografía García, 1943. <https://archive.org/details/la-isla-en-peso/page/n5/mode/2up>
- REINA Casiodoro y VALERA Cipriano (trad.), *Santa Biblia*, Reina-Valera revisada (RVR60), Nashville, Holman Bible Publishers, 2010.
- UNAMUNO Miguel de, *Niebla* (1914), Madrid, Cátedra, 2007.