

“¿es usted muy inocente o muy socarrón?”: la educación de la mirada y la trans/misión académica de la literatura en la sección novena de la segunda parte de *La novela de mi vida* de Leonardo Padura

CECILIA REYNA
UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE
ceciliareyna@live.com

1. Novela de poetas que reclaman una vida fuera de la novela -muertos vivientes o vivos en el recuerdo, sufrientes, fracasados, gloriosos, acomodados-, *La novela de mi vida* coloca la literatura, y en particular la poesía, en un lugar central. En el presente artículo nos proponemos analizar su rol en la construcción del personaje de Fernando Terry, protagonista de la primera línea narrativa¹, en la novena sección de la segunda parte.
2. Las citas de José María Heredia que encabezan a manera de epígrafe cada una de las dos partes en que se divide el texto de Padura reiteran la oposición “la novela de mi vida” a “su realidad”. Acerca de estas dos esferas, literatura y realidad, y de sus relaciones es que nos interesa indagar en el retrato de Fernando Terry, poeta, profesor universitario, crítico: ¿con qué medios representa el texto su modo de entender las relaciones entre literatura y realidad? y ¿qué valoración de esta su forma de leer e interpretar prepara/ prevé el texto por parte del lector? Más aún y en otro nivel de análisis, si *La novela de mi vida* se propone como un dispositivo que permite discernir una identidad cubana verdadera, legítima y creíble (Lepage, 2020b; 12), ¿el personaje de Terry es construido como modelo o anti-modelo de cubanía a partir de la relación entre literatura y realidad que encarna?
3. El fragmento que examinaremos para intentar dar respuesta a estas preguntas inscribe la cuestión en la Escuela de Letras y pone en escena no solo los recuerdos de Fernando Terry como estudiante, sino también su vínculo con su tutora, la doctora Santori. Este rencuentro forma parte de toda una serie de conversaciones pendientes con amigos y familiares, gracias a

1 Seguimos aquí la designación propuesta por Lepage (2020a) de acuerdo con el orden de presentación al lector y no con un criterio cronológico.

los que Terry va descartando sospechosos de su lista de traidores, en la que ahora solo queda Álvaro, y reconstruyendo su todavía enigmática caída en desgracia. Como muchas otras veces, Fernando posterga la cita: ya hacia el final de la primera parte, Miguel Ángel le había transmitido el deseo de la profesora de verlo (173). En la segunda, al pasar por el frente de la Escuela de Letras en uno de sus paseos, recuerda este compromiso para el que no se siente todavía preparado (208). Cinco secciones después, en la inmediatamente anterior a la que nos proponemos analizar, conversa con Tomás, el único profesor universitario entre los Socarrones, que le recuerda una vez más que su directora de tesis quiere verlo y precisa día y horario. Las postergaciones y recordatorios que se siguen preparan la lectura de la sección anticipando la imagen que Fernando tiene de la doctora y la Escuela a su regreso. Al mismo tiempo, el suspenso carga hermenéuticamente el encuentro: una vez más se espera de él la revelación, la confesión que permita reparar el pasado y superar el rencor.

4. En cuanto al tema de la sección, el lugar de la literatura en la vida de Terry, se ha ido desarrollando y actualizando a lo largo de las conversaciones de esta segunda parte, en las que se ha abierto a compartir más informaciones sobre su vida en el exilio y de lo que allí ha ocurrido con sus aspiraciones literarias. En más de una oportunidad se ha hecho referencia a su trabajo doctoral, el libro que iba a escribir sobre Heredia, y a su producción poética como proyectos truncados (194, 210), que mejor olvidar por su salud mental (229). Desde su regreso a la isla, sin embargo, ha recuperado la escritura poética gracias al amor de Delfina (208). A partir de todas estas conversaciones y recuperaciones, queda claro que la salida de Cuba implicó la renuncia a la literatura para Terry y que el proceso puede revertirse gracias al regreso. De su vuelta al lugar donde se reúnen sus esperanzas, la carrera prometedora y, al mismo tiempo, el incidente que marcó el comienzo de su desgracia, el lector espera entonces una recuperación para el Terry crítico, académico e intelectual.

5. Para analizar el relato del episodio así preparado, respetaremos su progresión. En un primer momento, nos detendremos sobre la descripción del espacio y la valoración que de él se propone al lector. Más tarde, nos centraremos en la evocación de episodios y personajes que el espacio suscita en Terry. Por último, tomaremos como objeto el encuentro con la doctora Santori. Los ejes que estructuran nuestra lectura son los modos que la narración adopta: la distancia (escena o resumen), la focalización cero y la

focalización interna. Nuestra elección se fundamenta en la idea de que es con estas herramientas que se legitiman o descredibilizan personajes e instituciones.

1. Primera parte: el decorado (desde “¿Y los coturnos?” [275] hasta “... un simple par de coturnos.” [276])

6. En este primer párrafo, la trama es descriptiva. Se representa el espacio de manera muy detallada y a través de una enumeración de objetos y referencias que remiten a la Antigüedad Clásica. En particular, a la historia política a través de emperadores romanos (Julio César, Augusto, Adriano, Marco Aurelio) y sus centurias; al arte, con elementos de la arquitectura (templos, frisos y cariátides, anfiteatros), la escultura (la Victoria de Samotracia, la Venus de Milo, el Discóbolo), la pintura (estampas de Apolo y Afrodita) y las artesanías (ánforas); a la mitología, con la mención de dioses y monstruos (Cancerbero) y al teatro, mediante los coturnos.
7. La descripción está a cargo del narrador omnisciente, que hace uso de su función evaluativa de un modo constante, sin dar casi respiro. El espacio es valorado de manera muy negativa, incluso peyorativa: los predicados en que domina la negación (“nunca engalanaron”, “jamás sostuvieron”, “carecían de lustre propio” [275], “nunca llevaron” [276]) lo presentan como desprovisto de función; los complementos subrayan su *incompletud*, su oquedad y su persistencia fatua (“cubiertas de polvo perpetuo”, “rígidas cabezas de yeso, vaciadas contra la mármorea imagen original” [275], “eternamente decapitada”, “mutilada y tal vez por ello más sensual”, “en su persistente acción”, “en miniatura”, “intacto”, “vientres estériles” [276]), en definitiva, su falsedad (“pretendidas” [276]).
8. Todo ello va a resumirse en el final con la referencia a “un cancerbero” que “mostraba sus dientes desde el mosaico colocado a la entrada” (276), lo que equipara el espacio descrito a un infierno, del que los muertos no pueden salir, ni al que los vivos consiguen entrar. La otra condensación de estos sentidos se da en la definición final del conjunto como un “museo de falsedades” (276).
9. A partir de esta descripción, el espacio de la universidad aparece al lector como una degradación de lo que fuera en sus orígenes en la Antigüe-

dad, el *Museion* de Alejandría, considerado como lugar de culto y centro de investigación intelectual. En el pasaje, la universidad es museo en el peor sentido: el de lo huero, falso, inmóvil, de la reproducción a pequeña, ridícula escala.

10. En este párrafo inicial no encontramos solamente la voz del narrador omnisciente, sino también la del personaje de Terry, que como una suerte de estribillo puntea la descripción a partir de la repetición de una pregunta: “¿Y los coturnos?” (276). La frase se le atribuye recién al final, cuando el narrador lo introduce en escena y refuerza con el uso del imperfecto “buscaba” (276) la repetición de la pregunta. La alternancia entre las voces crea el efecto de una simultaneidad entre la descripción del narrador y la actividad del personaje. El hecho de que la pregunta no obtenga respuesta abre, sin embargo, una brecha entre una y otra, que los adverbios que siguen al latiguillo, “Allí estaban” (276), “También ocupaban su sitio” (277), espacian. La referencia al teatro trágico, a los actores que representan los papeles nobles o elevados, se integra al museo por contraste y por ausencia.
11. Fernando Terry es quien martilla esta falta sobre el decorado. Es presentado como personaje a partir de una acción que implica una mirada sobre aquello que lo rodea: asumimos que busca con la vista. Y esta percepción es caracterizada como recortada y obstinada, la de alguien empeinado en un examen fútil y que no ve lo que el narrador describe, no le presta atención, e incluso, efecto artificiosamente sugerido por el contrapunto, que no escucha lo que le dicen. Fernando Terry es construido como un personaje en disonancia con las evaluaciones del narrador: sus ojos no se concentran en lo mismo, ni lo juzgan del mismo modo, como se verá más adelante. Los del primero analizan lo que ven como falsedades mientras que los del segundo pasan por encima todo lo presente porque solo se interesan por “un simple par de coturnos” (276): el adjetivo deja entrever una evaluación negativa implícita del personaje por parte del narrador.

2. Segunda parte: los recuerdos (desde “Porque Fernando nunca iba a olvidar...” [276] hasta “... la poesía luminosa de Eugenio Florit...” [277])

12. Luego de haber descripto la Escuela de Letras y haber dado claras instrucciones al lector de cómo valorar ese escenario, se da lugar a los pensa-

mientos que despierta en el personaje de Terry, introducido en la frase final.

13. El narrador omnisciente, que se había erigido en la primera parte como una voz disonante de la del personaje de Terry, se focaliza ahora en él y sigue los recorridos que organiza su memoria. La narración toma primero la forma de una escena, con diálogo y detalle (*showing*), y es la de un recuerdo preciso: una clase sobre la tragedia griega. El “*Porque*” (276) anafórico que da comienzo a esta parte pone de relieve su función explicativa respecto de la primera: sabremos por qué Terry buscaba los coturnos. El episodio inolvidable es el de la creencia de Fernando en la autenticidad de unos coturnos que son copia, “zapatones” (276), y que lo exponen al ridículo y la vergüenza. La anécdota descalifica su mirada que, lejos de ser “más inteligente y suspicaz” (276) que la del resto, resulta de una inocencia rayana en la torpeza. Quien le descubre esto a Fernando es el personaje de la profesora Calderón, de allí que la narración sea detallada y aparezca el diálogo. Este personaje es apenas descrito, excepto por su mirada, “incinerante” (276), que el apellido subraya (al tiempo que reenvía a la tragedia del Siglo de Oro y a la pieza *La vida es sueño*, que remite a su vez a la oposición presente en el epígrafe de las cartas de Heredia) y que es valorizada frente a la de Fernando. Este primer recuerdo así narrado sanciona el juicio implícito del narrador omnisciente en la primera parte como uno “objetivo”, al presentarlo como compartido por otros personajes. “¿es usted muy inocente o muy socarrón?” (276) es la pregunta retórica que le ofrece a Terry una salida digna de la situación, salvar la cara sin dejar de mostrarle su error. La inversión hace que el personaje, que pretendía elevarse, destacarse de sus compañeros por medio de su pregunta por los coturnos, se hunda con ellos metiendo “la pata, como prendida a un coturno de plomo.” (276).

14. A partir de aquí, con la mirada de Terry señalada ya manifiestamente como más simplona que sagaz, el juicio que surge de la confrontación de “la realidad y el recuerdo” (276) y que pone en duda lo idílico del pasado allí vivido es recibido con desconfianza por el lector: “Aunque la estructura del recinto no había cambiado, todo le resultó desangelado y frío, habitado incluso por hedores insultantes, sin la vitalidad que él mismo y sus amigos le imprimieron en aquellos tiempos empecinados en ser evocados como si en verdad hubieran sido idílicos.” (276). Un extraño deslizamiento de lo empecinado se produce en esta frase, cuya sintaxis no deja de interpelar por el choque de voz activa y voz pasiva: de la mirada de Fernando Terry y su

pregunta por los coturnos a aquellos tiempos que parecen imponer una modalidad al recuerdo del personaje a pesar suyo. La misma recepción suspicaz por parte del lector que esta frase encontrarán las que aluden al destino trágico de Fernando: “un exceso del destino” y “Dispuesto a beber hasta el fondo su dosis de cicuta” (276).

15. La evocación de los recuerdos que sigue abandona el “museo de falsedades” para salir al balcón y se estructura a partir del resumen (*telling*) y de la enumeración en dos partes. Primero, Delfina y todos los Socarrones se hacen presentes y son organizados por Fernando a través de las lecturas y las actitudes que les supone, a partir de distintas maneras de entender la relación literatura-vida. Así, a) entre ambos: Enrique, por su versatilidad; Arcadio por querer “ser y parecer” poeta (276); Víctor y Delfina, a los que imagina hablando de libros y de películas tanto como de hijos, todo en el mismo orden de “alegrías compartidas” (277); Miguel Ángel en la militancia y los ensayos (277); b) del lado de la vida sin referencia a la literatura: Tomás ocupado en detectar “el culo de aquella novata”; Conrado en fingir que lee; Varo, irónico y burlándose siempre (277), caracterizado como un auténtico Socarrón. Fernando también se recuerda en relación a la vida, con antiguas novias, pero que le pasan por al lado “con sus aromas frescos de capullos en reverberación” (277). El cambio de registro en la descripción hace entrar a Fernando en el campo de la literatura, con la alusión a la poesía amorosa que sus experiencias le inspiran. Otro modo de distinción entre los personajes, podría ser el de la precisión o no de sus lecturas: es el caso únicamente para Enrique, Arcadio, Miguel Ángel y Conrado. Para tres de entre ellos, las referencias corresponden a la literatura contemporánea europea: la literatura exquisita de Marguerite Yourcenar cuyo descubrimiento subyuga a Enrique (276), el *Ulises* de Joyce que Conrado pasea bajo su brazo, los ensayos de Franz Fanon que comenta Miguel Ángel (277). En las lecturas de Arcadio asoman las primeras referencias a la literatura latinoamericana, con Juan Gelman y Roque Dalton, que conviven con otro par de poetas, más lejano en tiempo, espacio, lengua y política: Eliot y Pound. En este reparto, los alumnos de la Escuela de Letras según Fernando los percibe encarnan distintas posibilidades de entender la literatura en su relación con la vida y la realidad política. Las tres se conjugan en Arcadio y Miguel Ángel: en el primero, como hemos visto, bajo la problemática unión del ser y el parecer; en el segundo, coordinando trabajo político y bajo la forma mixta del ensayo.

16. En un segundo momento, Fernando recuerda las conversaciones sobre la literatura como “muchas, tantas cosas habladas en aquellos años” (277). Sin precisar siempre quién lee u opina qué, lo que resalta la importancia del intercambio entre los Socarrones, la literatura contemporánea latinoamericana y cubana se presenta bajo la forma de vivencias. Lo recordado, aunque no completamente idílico (exilios y censura como los de *El negrero* y Lino Novás Calvo o Eugenio Florit y el caso Padilla y la creciente tensión en el campo literario de fondo, aludidos en “la muerte de Lezama Lima, íngrimo y solo, apenas mencionada en los periódicos de la isla” [277]), sí que es representado de modo positivo, a pesar de las dudas que Terry había manifestado al respecto: las experiencias vitales formadoras (Cortázar como evento, una conferencia, y como creador de un modo de ser “cronopio” con que los personajes se identifican; “el doloroso sentido de la vida hallado en el pequeño librito de Eliseo Diego”, un “furtivo descubrimiento” [277]) y las valoraciones positivas (la “prosa exquisita” de Carpentier en *Concierto Barroco*, “la impresionante sagacidad” de Vargas Llosa [277]) contrastan con el “museo de falsedades” del comienzo y parecen dar razón a los tiempos empecinados en re/presentarse como idílicos, dotar de ángel y calidez, revivificar el espacio de la Escuela.
17. Sin embargo, al llegar al final de este pasaje, “la poesía luminosa de Florit” interpela al lector que recuerda la descripción del poeta encerrado en un *garage* sin ventanas hecha poco antes (230-233) y consignada como una experiencia que más tarde llevaría a Terry a renunciar a sus aspiraciones literarias, a realizar “aquella necesaria amputación del pasado” (229).

3. Tercera parte: el encuentro (desde “Fernando dejó caer la colilla...” [277] hasta “No te pares, cuatro días es mucho tiempo.” [281])

18. Aquí la narración se sitúa ya en el presente de la historia y la trama es eminentemente dialogal. Es la parte más extensa de la sección. El encuentro con la profesora Santori se produce en dos etapas. Primero, Fernando escucha el final de su clase sobre Juan Clemente Zenea (1831-1871), poeta cubano cuya vida y obra tienen varios paralelos con las de J. M. Heredia: exiliado en EE. UU. y México, independentista, acusado de traición tanto por el gobierno español como por los sublevados, fue condenado y fusilado;

en prisión escribió *Diario de un mártir*, en la historia de la literatura de la isla aparece como sucesor de Heredia. Con la de Fernando, también hay al menos un punto en común: ambos se aplican al estudio y la crítica de la poesía herediana (Fernández-Carrión). La narración del final de esta clase adopta la modalidad del resumen desde la perspectiva de Terry, cuya visión, dominada por el recuerdo, describe al personaje de la profesora Santori a partir de la continuidad: “Los años... no la habían cambiado demasiado” y “todavía era capaz de” (277). Esta persistencia es reforzada por la repetición, en forma aquí también de pregunta: “¿Cuántas veces en su vida la profesora había narrado aquella historia oscura de un poeta atrapado por la turbulencia política de su momento?” (277). Esta vez la pregunta sirve para introducir una primera reflexión del personaje, encabezada por el verbo ‘comprender’, que da cuenta de la progresión de su interpretación de la realidad: en este caso, comprende que su temor de volver a la Escuela es el de recordar lo bueno que ha perdido, un momento en que “la felicidad era factible incluso en medio de las carencias, silencios y limitaciones, gracias a tantas esperanzas limpias y proyectos rutilantes, y a un estado de inocencia capaz de hacerlo creer en los poderes de la poesía y en la autenticidad de ciertos coturnos.” (278). Un cambio considerable respecto de la primera percepción de esos tiempos como falsamente idílicos. Sin embargo, como el diálogo no ha comenzado y es la percepción deficiente de Fernando la que sigue rigiendo, bien puede pensar el lector que ese “estado de inocencia” no es deseable. La pregunta retórica podría entonces entenderse como marca de incompreensión por parte de quien escucha, el alumno Fernando en este caso, a quien se le repite en vano, para quien “aquella historia” de siempre permanece “oscura”.

19. En un segundo momento, terminada la clase, la narración cambia al modo de la escena, en que el diálogo será predominante. Es entonces cuando la pregunta del comienzo es finalmente verbalizada: “— ¿Y los coturnos, profe?” (278). Y los lectores vemos que Fernando no es capaz de renunciar a esa obstinación, a esa credulidad extrema. La suposición de la profesora “...alguien debió imaginarse que eran auténticos, ¿no?” (278) y su incompreensión del comentario de Fernando marcan que la Dra. Santorini no conoce la anécdota y que está lejos de suponer que él pueda ser ese “alguien”. Se señala así una diferencia jerarquizada en la mirada de ambos. Y este elemento como en la descripción de la profesora Calderón, ocupa un lugar central en la de esta otra “vieja profesora”. Apenas vuelve a encon-

trarse frente a ella, Fernando resalta lo buena que es aún su visión: “todavía era capaz de enfrentarse a un aula sin llevar espejuelos” y destaca sus “ojitos de serpiente” (277). La ambivalencia simbólica del animal complica la interpretación de este último rasgo. Si recurrimos a las redes de sentido organizadas en el texto para interpretar su connotación, es posible entenderla en términos de poder de atracción o hipnótico: su voz es “convinciente” (277), los alumnos quedan “atrapados por las sorprendentes lecturas de los escritores cubanos” que propone en sus cursos y se dejan “envolver por una sabiduría sedimentada sobre una sensibilidad siempre alerta y años de investigación y docencia.” (278). Su mirada entonces es aguda, despierta, pero el efecto que Terry describe en los alumnos resulta el contrario. “Atrapados” también están, según Terry, los poetas en las historias oscuras que la doctora no se ha cansado de repetir. Cabe preguntarse aquí qué parte de responsabilidad en este efecto casi adormecedor se le atribuye al personaje. Si se consideran otras redes semánticas de la sección, podría decirse que alguna. La serpiente se relaciona, por su cola, con el monstruo Cerbero que custodia la entrada a la Universidad. La descripción de “las cariátides, que jamás sostuvieron un techo y exhibían pechos rotundos y pétreos, como pesistas transexuados” (275) del inicio entra también en relación con la de Santori como “aquella solterona empedernida, de cuyas preferencias sexuales siempre sospecharon sus alumnos.” (278). Lo mismo ocurre con la repetición de las historias de los cursos y las pretensiones de “perpetuar épicas historias”, la sola misión de “engrandecer y recordar la obra y la vida de los señores de la historia” (275) del “museo de falsedades”. La crítica a la universidad se extiende a esta representante: así puede entenderse el que para la conversación que tendrá con su exdiscípulo prefiera “el empolvado museo de falsas antigüedades clásicas.” (278).

20. No obstante esta ambivalencia en la valoración del personaje de Santori, el diálogo con ella confronta a Fernando con los hechos: los coturnos, robados; su traidor, ninguno; la profesora imaginada por él como una suerte de Poncio Pilatos, intercesora y arrepentida. A medida que el intercambio avanza, la comprensión de Fernando también lo hace: “El absurdo de su destino le parecía ahora simplemente ridículo.” (280). En esta frase se retoma el “exceso del destino” que había creído ver en la coincidencia del número 19 del aula donde la doctora estaba dando su curso, la misma en la que él había dictado su última conferencia, y también el papel de actor trágico que ha asumido, resultado de su incapacidad de distinguir lo auténtico

de lo falso, y que ha terminado por hundirlo. A la disculpa de la profesora: “no lo hice por creer que todo era tan burdo que alguien se daría cuenta...” sigue inmediatamente la descripción de su mirada: “La vieja doctora Santori paseó su vista por la arqueología didáctica del museo.” (280), que reenvía al comienzo del fragmento y permite entender que el malentendido se origina por la ingenuidad, la simplonería, la grosería intelectual, tal que resulta inconcebible para la profesora, pero que paradójicamente, a fuerza de reiteración vicaria, ha colaborado a perpetuar. La última iluminación del personaje de Fernando a lo largo de esta escena parece confirmar esta parte de responsabilidad: “Fernando comprendió entonces hasta qué punto debía llegar el sentimiento de culpabilidad para que aquella mujer, tan segura y tan precisa, reconociera su terrible flaqueza.” (280).

21. Cerca del final, gracias a este encuentro, Terry sale de su ‘trance hipnótico’: el tema pasa a ser el de los papeles perdidos de Heredia, a la profesora, que fuma, los “ojitos de serpiente casi se le cierran, irritados por el humo.” (280) y el fragmento concluye con su incentivo para que su ex alumno no renuncie en su búsqueda: “—Sería una lástima que no los encontraras. ¿Y no se puede saber qué pasó con ellos?” (280). La mirada del alumno dilecto queda así corregida: no busca ya los coturnos, sino el manuscrito de Heredia.

22. El fragmento representa a Fernando como fijado en los coturnos, metáfora de su papel de héroe trágico, atrapado en el 19, el aula, pero también el siglo; se cree/ se percibe como un poeta romántico “mártir”, como Heredia o Zelea. Y esa dificultad/ torpeza/ candidez para percibir las diferencias entre esa situación y la propia, la contemporánea, de la que solo discute con sus amigos en el balcón de la Escuela, esa ingenuidad “burda” constituye “los coturnos de plomo” que le hacen meter la pata, caer en la trampa tendida por Ramón, vivir el elogio de la doctora Santori, que lo había elegido para sustituirla, como “pesado” (278).

Conclusión

23. A partir del análisis podemos concluir que el personaje de Fernando no es propuesto como intelectual o literato modelo. A pesar de su profundo conocimiento y entendimiento de la obra de Heredia, construido en la novela como padre, modelo y encarnación de la cubanía (Lepage, 2020a;

13), Terry no ha podido suceder a Santori en la universidad ni tiene un rol positivo en la construcción de un proyecto nacional.

24. La pregunta que cabe formular es ¿por qué el reconocer a Heredia en su grandeza no le alcanza/ resulta suficiente para ser un intelectual cubano legítimo y creíble? La sección pone el énfasis en su mirada deficiente, lo presenta como un mal lector, si no de la poesía, de la historia de la literatura, uno que no ha sabido poner en práctica o siquiera entender las lecciones que esta ofrece sobre las relaciones entre la realidad, entendida como política, y la literatura. Ceguera que la academia apañó e incluso contribuyó a cultivar al perpetuar la falsedad, repitiendo unas mismas y polvorientas historias heroicas y callando otras: la censura y la autocensura durante el castrismo son apenas aludidas, desde el espacio exterior del balcón.
25. Las razones, entonces, parecen ser del orden de una transmisión institucional fallida. Por fuera de la Escuela, esta falla puede pensarse para el eslabón perdido del manuscrito, una obra verdadera que nadie (dentro del universo diegético de esta línea narrativa, claro) llega a leer; y para el *Espejo de paciencia*, su contrapartida, que ilustra la persistencia de lo falso. Es lo que confirmará Fernando cuando por fin llegue a leer el único documento de Heredia que se conserva en torno a “la novela de su vida”, la carta que Carmencita Junco le presenta: “Y comprendió que todos sus pesares habían sido mínimos, al verlos ante el espejo de infortunios donde pretendió reflejarse.” (331).
26. ¿Cuál es el espejo en que debería intentar verse Terry? La respuesta no se encuentra en ninguno de los personajes intelectuales contemporáneos a él que desfilan por los espacios de la Escuela. ¿Será entonces que Terry en tanto que anti-modelo intelectual es representativo de toda una generación? ¿O lo es solo de los intelectuales marielitos? El *mea culpa* de la academia a través de Santori, ¿lo disculpa? ¿O es que la experiencia furtiva y colectiva de la literatura contemporánea debería haberle bastado para comprender su rol y su época? La lectura propuesta por B. Coquil (2020) del círculo literario de los Socarrones como un espacio heterotópico, una “des tentatives d’utopie réelle à échelle réduite lorsque l’utopie nationale attendue n’advient pas.” (13), permitiría abonar esta segunda alternativa. En esta misma línea, el lector podrá interrogarse sobre el valor de la reflexión final de Terry acerca del destino de los Socarrones, “marionetas guiadas por voluntades superiores” (342). ¿Una interpretación para ser acogida como pro-

ducto de la lucidez ganada gracias al regreso a Cuba o, al contrario, como el resto incorregible de un “compañerito muy inocente” que insiste en creerse actor trágico y que no ha sabido ganarse el derecho a permanecer?

Bibliographie

COQUIL Benoît, « Utopie et hérérotopies dans *La novela de mi vida* de Leonardo Padura », *Crisol*, Université Paris Nanterre, Série numérique n° 13, 2020.

FERNÁNDEZ-CARRIÓN Miguel Héctor, “Zenea y Fornaris, Juan Clemente”, Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia.es. Recuperado el 31 de marzo de 2022 de <https://dbe.rah.es/biografias/16008/juan-clemente-zenea-y-fornaris>

LEPAGE Caroline, « De la première à la dernière ligne de la ligne 1 : *La novela de mi vida* de Fernando Terry—chapitre 1 (p. 15-19) », *Crisol*, Université Paris Nanterre, Série numérique, n° 13, 2020a.

_____, « De la première à la dernière ligne de la ligne 1 : *La novela de mi vida* de Fernando Terry—chapitre 2 (p. 22-26) », *Crisol*, Université Paris Nanterre, Série numérique, n° 13, 2020b.

PADURA Leonardo, *La novela de mi vida*, Barcelona, Tusquets, colección Maxi, 2021.