

La novela de la Revolución y la novela de la disidencia en la literatura cubana de los años 70. El discurso literario en la praxis¹

The novel of the Revolution and the novel of the dissidence in Cuban literature of the 70s.
The literary discourse in praxis

Aida Chacon ²

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA. MÉXICO

Resumen. El presente artículo es la segunda parte de una aproximación a la literatura de la disidencia en Cuba en los años 70. En esta ocasión se presentan algunos análisis breves de tres novelas que fueron consideradas para el corpus por la polémica que giró entorno a sus autores, pero también porque sus temas han sido poco explorados. A modo de análisis, estas novelas son las menos conocidas de la producción literaria de cada autor. “Arturo, la estrella más brillante” (1971), de Arenas; “Vista del amanecer en el trópico” (1974), de Cabrera Infante y “En mi jardín pastan los héroes” (1981), de Heberto Padilla. Como conclusión, es este trabajo expone la literatura disidente de una década que culmina con el éxodo del Mariel.
Palabras clave. Literatura; Disidencia; Revolución Cubana; Arte; Cultura; Novela.

Abstract. This article is the second part of an approach to the literature of dissent in Cuba in the 70s. This time, some brief analyzes of three novels that were considered for the corpus due to the controversy that revolved around their authors, are presented, but also, because its themes have been little explored. Likewise, these novels are the least known of each author's literary production. “Arturo, the brightest star” (1971), by Arenas; “View of the dawn in the tropics” (1974), by Cabrera Infante and “In my garden graze the heroes” (1981), by Heberto Padilla, come together in this work to expose the dissident literature of a decade that culminates with the Mariel exodus.

Key Words. Literature; Dissent; Cuban Revolution; Art; Culture; novel.

¹ Investigación realizada en el marco de la beca de estudios de posgrados del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México (CONACYT)

² Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas. Estudiante programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos en la Universidad Nacional Autonomá de México. Mail: chaconcastellanos@gmail.com

Introducción

Este artículo corresponde a la segunda parte de una aproximación a la literatura de la disidencia en Cuba en los años 70. En la primera parte se establecieron las coordenadas para el estudio de la literatura disidente en la década de los 70. Esta segunda parte pretende exponer esas aproximaciones en tres obras que abarcan la década y cuyos autores representan un hito en la literatura del exilio. La lectura de estos dos artículos debe entenderse como una sola propuesta que, por cuestiones de espacios, no logró ser publicada en una sola exhibición.

El corpus de análisis está integrado por: “Arturo, la estrella más brillante” (1971), de Reinaldo Arenas, “Vista del amanecer en el trópico” (1974), de Guillermo Cabrera Infante y, por último, “En mi jardín pastan los héroes” (1981), de Heberto Padilla. La elección de estas obras se debe a la polémica que acompañó a las novelas y a los autores; sin embargo, también fue un criterio de elección la escasa popularidad de la obra. Algunas, quizá, son tan difíciles de conseguir que su lectura se ha perdido en la inmensidad editorial; por ejemplo, en el caso de la obra de Reinaldo Arenas, la mayoría de sus textos pueden encontrarse bajo el sello editorial de Tusquets. Sin embargo, algunas no se han reeditado desde hace más de veinte años o, en su defecto, se han editado en casas editoriales que no tienen mayor distribución, como es el caso de “Arturo, la estrella más brillante”, obra editada en Barcelona por la Editorial Montesinos en el año 1984 y que no se ha vuelto a editar hasta la fecha. El artículo abordará cada novela y luego presentará una síntesis de aproximación. Con el objetivo de analizar las obras de autores representan un hito en la literatura del exilio.

Arenas: agonía, homosexualidad e intertextualidad en “Arturo”

Me enfocaré en el análisis de la obra de Arenas, “Arturo, la estrella más brillante”, donde ejemplifico los criterios de disidencia que propongo en este artículo. Con respecto a las características extratextuales, se trata de una obra escrita dentro de la isla en 1971 y publicada fuera de la misma recién en 1984. Los manuscritos originales de esta edición se encuentran en la biblioteca de la Universidad de Princeton. Por otro lado, es necesario mencionar que Reinaldo Arenas fue un autor perseguido por razones políticas y sexuales durante su vida creativa en Cuba.

Reinaldo Arenas nació en 1943 en Aguas Claras, en la provincia de Holguín. Fue hijo de campesinos, como la gran mayoría de los habitantes del Oriente de la isla. En un principio se adhirió a la lucha revolucionaria de Castro y posteriormente se convirtió en un peligro social debido a sus opiniones, su relación con escritores del grupo Orígenes y su homosexualidad. Fue prisionero en el Morro acusado de corrupción de menores; tras dos años de constante acoso y golpizas, firmó una confesión falsa y se le otorgó su libertad.

La persecución por razones sexuales fue una de las características de los regímenes autoritarios de la época, sin importar la tendencia ideológica. Sin embargo, dentro del régimen revolucionario cubano, la homosexualidad era considerada como una *extravagancia* contrarrevolucionaria que había que cortar de raíz. Rojas menciona que durante los años 70 fue que se intensificaron “los métodos y las instituciones de depuración y regeneración moral de la sociedad” (156), inspirados en el ideal del hombre nuevo, desarrollado por Ernesto Guevara y difundido por la Revolución. Debo mencionar que esta persecución no fue exclusiva de esa década, sino que se extendió hasta parte de los años 80.

La lectura que presento en este apartado se trata de un análisis narratológico básico. Muestra la historia de Arturo, que se desarrolla dentro de las instalaciones de una UMAP (Unidades Militares de Apoyo a la Producción) que existieron en Cuba durante los años 60' y parte de los 70' (Rojas 157), cuya función oficial era la de impulsar el trabajo colectivo y la producción agrícola de la isla; pero, de manera extraoficial, se trataba de instituciones dedicadas a la supuesta corrección de las llamadas desviaciones morales que tenían algunos miembros de la sociedad y que debían ser erradicadas por ser consideradas contrarrevolucionarias. A estas granjas de trabajo, se llevaba de manera forzada, lo mismo a homosexuales, lesbianas, disidentes políticos, que a católicos, protestantes y santeros, pues hay que recordar que la Revolución se declara socialista, de corte soviético, donde la ortodoxia y la censura también pasaron al terrero espiritual. Mediante la voz de Arturo, se escucha el testimonio de la vida dentro de una UMAP: las condiciones insalubres, la tortura, la represión y la doble moral existente entre la gente del partido y los militantes que custodiaban dichos campos. Desde esta selección de escenario, Arenas tiene conciencia plena de que esta obra es una crítica a los abusos y el autoritarismo del régimen cubano.

Por otro lado, el autor no deja escapar la oportunidad de mostrar en su narrativa ese toque autobiográfico que podemos apreciar a lo largo de su novelística. Nuestro protagonista es también un personaje que transita por los senderos de la disidencia sin tocar, de manera directa, ningún tema político, pues Arturo, al igual que Arenas, es homosexual, y también se encuentra en ese sitio por perseguir su libertad. Además de su homosexualidad, Arturo busca un mundo para sí, uno que no tenga que compartir con nadie más; ese mundo personal que deja fuera del juego los valores de la Revolución, la colectivización de todo, incluso de la vida privada que debería permanecer a salvo, en la intimidad del individuo. En esta búsqueda constante de un espacio propio, el protagonista suele encerrarse en sus pensamientos y evadir la realidad en la que habita.

Los espacios físicos son un constructo que el autor utiliza para dotar de detalles pormenorizados los espacios reales e imaginarios que se presentan a lo largo de la obra. En estos espacios se plantea la oposición constante entre realidad y fantasía, entre lo grotesco y lo sublime. Arturo juega con su mundo imaginario y personal, y en ocasiones retorna, de manera abrupta, a la realidad que rechaza: el vacío personal y los campos de trabajo forzado.

Otro rasgo que quiero señalar es la repetición de una misma frase (sustantivo + adjetivo) con que inicia y con que cierra la novela:

“He visto un lugar remotísimo habitado por *elefantes regios*”, [...]

[...]miraba avanzar la tropa...cuando los atinados disparos lo fulminaron,

Arturo alcanzaba ya la línea monumental de los *elefantes regios*. (Arenas 9)

En mi opinión, este recurso puede interpretarse no como la presencia de un narrador omnisciente, sino como el mismo Arturo, quien ve pasar su propia historia frente a sus ojos, justo en el momento previo a su muerte. Debo aclarar que he llegado a esta interpretación por varios indicios que el autor ofrece al lector a lo largo de la obra: la novela se encuentra escrita en un solo enunciado; no cuenta con un solo punto y aparte ni se encuentra dividida

por párrafos. En algunos casos incluso se puede notar la ausencia de comas y otros signos de puntuación que podrían ofrecer a la obra algún tipo de pausa que convencionalmente podríamos señalar como necesarios. Sin embargo, considero que el autor tiene una intención muy marcada al omitir estos signos. La ausencia de estos puntos da la sensación al lector de una lectura corrida, en voz alta, sin ninguna pausa y esto mismo transmite la velocidad con la que están narrados los acontecimientos. Algunos estudios conocidos como NDEs por sus siglas en inglés (Near-death experiences) mencionan que las personas que se encuentran cercanas a la muerte experimentan algunas sensaciones como que el paciente se transforma en un espectador muy tranquilo, al cual se le presenta una visión global y minuciosa de algunos momentos de su vida. A este respecto, Raymond Moddy en su libro “Life after life” plantea que quienes han tenido este tipo de experiencias también han presentado percepciones auditivas (Moddy 11-17). Cabe señalar que este estudio psicológico no está considerado dentro de los parámetros de la ciencia, pero es muy popular entre las personas que aseguran haber vivido experiencias cercanas a la muerte.

A partir de esta creencia popular que ha sido meritoria de estudios psicológicos, psiquiátricos y filosóficos, Arenas propone una historia circular en la que el protagonista ve su vida pasar frente a sus ojos antes de morir. En otras palabras, Arturo ve su historia a partir de los últimos instantes de su vida y su agonía. Este recurso, *oratio perpetua*, tiene como característica su desarrollo ininterrumpido; es decir, se trata de una sucesión progresiva sintáctica y semánticamente lineal, distintiva de la narración a cargo de una sola voz narrativa (Beristáin 373). La obra se encuentra escrita en una sucesión de oraciones sin pausas, es decir, se trata de un discurso seguido y emitido por un solo narrador.

Otro elemento que no debe pasar desapercibido es el narrador, una voz narrativa que desorienta al lector. A lo largo de la historia, hay un narrador que por momentos se confunde con el personaje (narrador personaje que se expresa en primera persona), y en otro, se distancia de él (se expresa en tercera persona), de tal manera que puede llegar a pensarse que es otro, un narrador omnisciente que lo sabe todo sobre la vida de Arturo. Esta apreciación puede ser muy subjetiva, pues se trata de una interpretación muy simple debido a que la obra se encuentra narrada en tercera persona. Por ejemplo:

[...] era entonces cuando comenzaba para Arturo su verdadero infierno; al principio trató de no tener relaciones con ellos, de seguir siendo él mismo, de aislarse, pero ellos comenzaron a tomar represalias: la tapia, la loca muro, la viuda triste, fueron los primeros nombres por los que se le llamó a Arturo en el campamento, la Esfinge, Madame Tapón; Arturo lo soportó todo en silencio y esto los enconó aún más a ellos, hasta los superiores, los jefes, los otros, aumentaban su desprecio ante aquel mariconcito que a pesar de su “debilidad” quería dárselas de persona decente; (Arenas 36)

Sin embargo, este juego de voces se debe a que el protagonista se vuelve espectador de su propia vida como si estuviera en un cine, que al mismo tiempo percibe y se narra a sí mismo la historia de Arturo, con detalles que evidentemente solo él conoce, a través del uso del discurso indirecto libre (Todorov en Barthes 181-183).

Otro rasgo importantísimo en esta breve, pero contundente novela, es la presencia de ritmo y musicalidad. Arenas plasma no solamente la relación del personaje con los espacios físicos, sino también dota a la obra de un ritmo narrativo intenso y vincula de manera muy estrecha al personaje principal con la naturaleza a través de detalladas descripciones. A lo largo de la novela, encontraremos reiteraciones rítmicas para evocar el mar y otros espacios naturales, así como el tremendo impacto del regreso a la realidad de Arturo frente a sus compañeros de barraca.

La constante creación imaginaria de una realidad grata donde pueda ser (Arturo) él mismo, la evasión y la represión son ejes que Arenas muestra claramente en varias de sus obras. En ese mundo imaginario, el protagonista se construye una realidad alterna y de ser sujeto cautivo de un régimen intolerante, en una plantación de azúcar y sin fecha de salida, se convierte en creador y parte de una creación ajena y lejana; contrastante por su detalle, fastuosidad y elegancia, muy lejana al mundo real en que vive el protagonista. Este mundo maravilloso y barroco presenta varias alusiones al poema “A Margarita Debayle” del nicaragüense Rubén Darío. Elementos característicos de dicho poema se encuentran a lo largo de “Arturo, la estrella más brillante” e incluso el propio título de la novela revela este coqueteo del autor con el poeta.

Esto era un rey que tenía
un palacio de diamantes,
una tienda hecha de día
y un rebaño de elefantes,
un kiosko de malaquita,
un gran manto de tisú,
y una gentil princesita,
tan bonita,
Margarita,
tan bonita, como tú (Darío párr 2).

[...] pero no había tiempo que perder, y allá, cerca de los elefantes, hizo surgir grandes columnas que soportarían jardines y elevados salones donde él y él habrían de pasearse... lejos, un pequeño sendero, escoltado por yerbas amarillas se deshace en la arena y es el mar, el mar y la playa que comunicarán con el castillo por túneles y pasadizos enlosados y húmedos [...] (Arenas 16)

La intertextualidad es definida por Genette “como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita es la cita [...]; en su forma menos explícita y menos canónica, el plagio [...]; en forma todavía menos explícita y menos literal, la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual, de sus inflexiones, no perceptible de otro modo [...]”(11-12). Las alusiones al poema del nicaragüense se encuentran a lo largo del texto en varios momentos, pero sobre todo durante la construcción del mundo imaginario de Arturo. Por ejemplo, elementos visiblemente presentes en ambas creaciones son la estrella, el mar, la princesa (en la novela es un príncipe), el castillo y los elefantes. A este respecto, es necesario mencionar que esta intertextualidad es también un elemento disidente, debido a que el poeta nicaragüense es considerado por Retamar, en su obra “Calibán”, como un escritor representante del canon latinoamericano, pero con sus debidas consideraciones, pues, Darío, al igual que Ariel, pretende la conformación de su identidad a partir de la imitación de Occidente. Sin embargo, Retamar lo considera dentro del canon latinoamericano por tratarse del iniciador del modernismo, un movimiento de carácter continental en América (Fernández 28 - 36)

Lo más notorio en la narración es el empleo de repeticiones. En palabras de Helena Beristáin, el efecto estilístico de este recurso de nivel fónico-fonológico es rítmico, melódico y enfático (Beristáin 425). A lo largo de la historia contada por este autor, podemos encontrar claros ejemplos donde la intención de dichas repeticiones es enfática, al mismo tiempo que rítmica y semántica, por ejemplo:

[...] y él serio, ridículo y triste, suficientemente lúcido, gracias a la tristeza, para comprender que habitaba el infierno, y que no había otra cosa; *pero aún entonces, pero aún entonces*, quedaban los árboles, algún refugio, los demás, y, luego, estar solo, disfrutar de la soledad, *aunque ya supiera, aunque ya supiera...* (Arenas 21)

Por otro lado, las repeticiones también son del tipo léxico-semántico, como sucede con la sinonimia, por ejemplo:

[...] lo trasladaba, lo transportaba y depositaba en el sitio donde confluían y partían todas las memorias, todos los olores y sonidos y cuerpos disfrutados, todo lo que antes, al ser, no había sido más que un acontecimiento cotidiano, un acto natural inconscientemente ejecutado a veces casi con hastío que se cubría ahora de un *esplendor*, de una *gracia*, de una *belleza*, de un *don*, que la distancia se encargaba de amparar, agrandando... no había salida, y por mucho que tratase de cambiar, de aceptar, de estar allí, aquí, en el nuevo infierno [...] (Arenas 18)

Las palabras en cursivas demuestran una especie de sinonimia que explica o detalla enfáticamente las sensaciones experimentadas y cómo se interpretan por parte del narrador. Todos estos recursos formales son usados por Arenas para reforzar y enfatizar la temática central de su discurso: la disidencia respecto a los gustos y consideraciones dictados por la estética *revolucionaria*.

Por otro lado, un elemento que no puede dejar de mencionarse y que se encuentra constantemente en la novela de Arenas es el homoerotismo y la homosexualidad explícita, por ejemplo:

[...] el mismo soldado que lo vigilaba en el corte le otorgaba el mismo gesto, y los dos se adentraban en el cañaveral; Arturo se dedicaba minuciosamente a provocarle el placer, y sin embargo, aun cuando sentía la violencia y el goce de aquel cuerpo desahogándose en su cuerpo, en su memoria no alcanzaba a nublarse la enredadera del corredor ni las reverberaciones y hasta el perfume de sus millones de flores instalándose en el techo de la casa... (Arenas 19-20)

Si consideramos que la homosexualidad fue reprobada, perseguida e incluso catalogada como contrarrevolucionaria por el régimen cubano, la presencia de este tema es también un motivo más para catalogar a la obra como disidente.

Podrían existir más elementos dignos de análisis en esta obra, sin embargo, es importante mencionar que estos son los rasgos en los que se sustenta la tipificación de obra

como disidente, por lo que no profundizaré en detalles que no sean pertinentes para esta clasificación.

Cabrera Infante: dioramas secuenciales. Historia y sarcasmo en el trópico

El libro de Cabrera Infante, “Vista del amanecer en el trópico”, conjuga de manera armónica el humor con la historia. Se trata de una novela construida por suscintas estampas, a manera de breves narraciones o anécdotas que construyen la historia de la isla desde que emergió del océano, hace 40 millones de años, hasta un tiempo indefinido, pero posterior al triunfo de la Revolución.

Guillermo Cabrera Infante nació en Holguín en 1929. Fue hijo de comunistas, por lo que padeció junto a sus padres la represión y la persecución del régimen batistiano. Por esta razón, fue censurado y se le prohibió escribir con su nombre. A partir de entonces firmó numerosos textos de su autoría como G. Caín, es una contracción de sus apellidos. Apoyó la guerrilla y, al triunfo de la Revolución, fue nombrado director del Consejo Nacional de Cultura, ejecutivo del Instituto de cine y subdirector del diario “Revolución” y amen de ser editor del suplemento literario “Lunes de Revolución” hasta que, en 1960, Orlando Jiménez Leal y Sabá Cabrera Infante, su hermano, produjeron un corto que mostraba la vida nocturna de La Habana. Cuando Cabrera Infante fue a verlo en compañía de Fausto Canel³, sospecharon que la crítica revolucionaria no veía del todo bien el rodaje, pero eso no bastó para impedir su transmisión en el programa de televisión que también era parte de la publicación: “Lunes en Televisión”. El corto fue transmitido en televisión nacional y las reacciones, aunque diversas, no parecían fuera de proporción. Cuando los productores del corto quisieron exhibirlo en el Rex Cinema, se toparon con la negativa del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), que entonces lideraba Alfredo Guevara y se les confiscó el material. Quedaron como irresponsables políticos ante el régimen y, a partir de ese momento, se desató una polémica, con escenario en el “Lunes de Revolución”. Esta lucha ideológica contextualizada en el ambiente cultural de la isla dejó como resultado el cese de “Lunes de Revolución”, de su versión televisiva y del suplemento literario del periódico “Hoy”. Esta medida ocasionó grandes desilusiones entre los intelectuales de la época, al toparse con un muro ideológico que ahora vedaba el camino de la creatividad y la libre expresión. Después de esta lucha feroz entre Carlos Franqui, director del diario Revolución, y Alfredo Guevara (Canel 30-32), Fidel Castro tomó cartas en el asunto y pronunció su célebre discurso Palabras a los intelectuales. Guillermo Cabrera Infante se opuso abiertamente a las políticas del sistema y, gracias a su entrañable amigo el coronel Alberto Mora, fue enviado a Bruselas como agregado cultural. Cabrera Infante no regresó a la isla sino hasta 1965 tras la muerte de su madre. Una vez de vuelta, fue retenido por la contrainteligencia cubana durante cuatro meses. Cuando logró su libertad, se exilió temporalmente en España y luego en Londres donde falleció en 2005.

Gran parte de la obra de Cabrera Infante se publicó fuera de la isla y, como en el caso de Arenas, su escritura evocó la vida isleña en más de una ocasión. Con maestría rememoró su vida allá y su desilusión por el régimen, sin perder su ácido sentido del humor y su retórica

³ Canel, *El caso PM*, p. 30-32. Canel menciona que, si bien no esperaban una crítica del todo favorable, no creían que causara toda una conmoción política que polarizara a los intelectuales de la isla y que terminaría con la emisión de la publicación y con la vida literaria de Cabrera Infante dentro de la isla.

habanera donde abundan los *cubanismos*, las inflexiones propias de la lengua oral (frases dichos, expresiones coloquiales) hechas literatura.

“Vista del amanecer en el trópico” fue publicada en 1974 por el sello editorial Seix Barral, en Barcelona. Esta obra recoge las viñetas y el título que acompañaron a “Tres tristes tigres”, en su primera versión. Sin embargo, debo hacer hincapié en que no se trata de ninguna manera de un borrador o una “precuela de TTT” como la llamaba Cabrera Infante. “Vista del amanecer en el trópico” es una burla que degrada la historia de Cuba, que en algunos casos se ha vuelto casi sacra y que no señala nombres ni hechos específicos, pero sí deja de manifiesto que la violencia y las dobles intenciones de personajes icónicos de la historia de la isla han dictado el rumbo de la misma, sin que nadie pueda hacer más que contemplar los acontecimientos con resignación.

Tipifico a esta novela como disidente, no solamente por su autor, ni por el lugar de publicación de la obra, sino también porque hace del relato un panfleto y lo reinterpreta bajo el escrutinio de su ironía. La sátira política logra la unidad de su estilo, la historia y la geografía se entrelazan para decirle al lector que la historia no es más que una casualidad, un rumor y un chisme fortuito que ha dictado el acontecer de una isla que no puede cambiar de lugar para quedar lejos de lo acontecido.

El primer indicio que me permite colocar esta obra dentro de mi propuesta de “Literatura de la disidencia” no está dentro de la novela, sino fuera de ella. Como definí en el apartado anterior, la intertextualidad se concibe como un diálogo entre dos o más obras que brinda al lector una reconfiguración de lo escrito o que muestra una breve pista para realizar una lectura atenta y descifrar lo que el autor tan solo insinúa. Este diálogo inicia con la dedicatoria; se puede leer en la primera página de la obra: “A la memoria de Plinio Prieto, fusilado en septiembre del 1960”. Al siguiente renglón: “Al recuerdo del comandante Alberto Mora, que se suicidó en septiembre de 1972”.

Ambas dedicatorias son controversiales. Por un lado, se habla de Plinio Prieto, quien peleó contra Batista y también formó parte de las fuerzas clandestinas del Escambray. Al triunfo de la Revolución, ocupó puestos de confianza y fue cercano de los comandantes principales que protagonizaron la vida política desde los primeros años. Sin haber pasado mucho tiempo desde dichos acontecimientos, Prieto dejó de simpatizar con la Revolución por la marcada tendencia socialista que se veía en la práctica y aún se negaba en el discurso. El comandante Plinio Prieto fue acusado de traición y condenado a muerte, sin juicio, por la Revolución cubana. Rafael Rojas sitúa estas prácticas desde el año 60 cuando se radicaliza el comunismo en el gobierno revolucionario y señala que estaba permitido “reprimir a la contrarrevolución por medio de los Tribunales Revolucionarios” (Rojas 110). Según cálculos que este historiador, también califica como imprecisos, “se estima que en diciembre de 1959 ya se habían realizado 553 ejecuciones, mientras que en noviembre del año siguiente la cifra había ascendido a 1330, en su mayoría ya no de batistianos sino de revolucionarios anticomunistas” (Rojas 110).

Por otra parte, el comandante Alberto Mora, quien fuera hijo de Menelao Mora, uno de los combatientes en el asalto al Palacio presidencial y miembro del Directorio Revolucionario, se suicidó el 13 de septiembre de 1972. El motivo de su suicidio no está del todo claro, sin embargo, se especula que sucedió tras una discusión con Fidel Castro, ocurrida después de la detención de Padilla en ese mismo año. La postura de Alberto Mora fue la de defender a Padilla y a todos los intelectuales de la saña con la que estaban siendo perseguidos.

Tanto Cabrera Infante como Heberto Padilla sostuvieron una relación amistosa con este comandante y lo llamaban *el comandante intelectual* por su notable cultura y su apoyo a los intelectuales. Fue este coronel, mientras fue Ministro de Comercio Exterior, quien ayudó a Cabrera Infante a salir de Cuba. Heberto Padilla, en “La mala memoria”, apunta que Alberto Mora se suicidó por la profunda decepción que le causó la Revolución. Cabrera Infante, por otra parte, apunta en *Mea Cuba*, que el suicidio de Mora se trató de una respuesta a la humillación que vivió al ser enviado a una granja de trabajo (UMAP) tras el apoyo que brindó a Padilla. Cualquiera que fuera la razón de su suicidio, es necesario destacar que no pasó a la historia con la gloria que acompaña a otros comandantes y militantes de la Revolución que sí se alinearon a las nuevas y ortodoxas reglas del juego revolucionario.

El siguiente indicio que considero para analizar esta obra también se encuentra fuera de la trama, se trata del epígrafe. Es así que, en ese paratexto posterior a la dedicatoria, Cabrera Infante señala ya una crítica contundente y mordaz que el autor sostiene y agudiza a lo largo de sus páginas. En el epígrafe se lee: “*Si amanece, nos vamos. Goya*”. No hay nota adicional o imagen que acompañe e ilustre esta frase. Un conocedor de arte podrá fácilmente remitirse a este pintor español del neoclásico, sin embargo, lo que hay detrás de esta inscripción es mucho más significativo.

Francisco de Goya es uno de los pintores más polémicos de su época y Cabrera Infante hace referencia a una estampa que forma parte de una colección de 80 grabados de sátira política realizados al aguafuerte. Esta serie, anunciada en la “Gaceta de Madrid” en 1799, para muchos historiadores significa el inicio de la época contemporánea y representa el mundo en crisis por la transición y el cambio que vive España. Esta época convulsa en la que ese país se ve dividido. Por un lado, se muestra abierto al cambio y a las ideas renovadoras, mientras que, por el otro, existe un fuerte conservadurismo. Esto brinda al pintor una materia viva para la realización de esta serie pictórica que pretende criticar y ridiculizar las instituciones y costumbres de la época. En el Museo del Prado se conserva una explicación de los grabados de Goya; al Capricho 71, *Si amanece, nos vamos*, le corresponde la siguiente inscripción: “A la luz del día, no es posible el conciliábulo de brujas. A la luz del saber y la razón, se dispersarán la ignorancia, la superstición y el engaño en que tantos viven presos, a veces verdugos y víctimas a un tiempo” (Carrete 41).

La selección del grabado que hace Cabrera Infante no es azarosa, sino que ilustra ampliamente su fuerte oposición al régimen castrista y, de alguna manera, también transmite un dejo de esperanza para tiempos venideros, lejanos al punto de perderlos en la incertidumbre del futuro.

La primera narración a modo de un diorama de la obra sitúa a la isla en un rol pasivo, víctima de las fuerzas de la naturaleza e inamovible frente a su destino:

Las islas surgieron del océano, primero como islotes aislados, luego los cayos se hicieron montañas y las aguas bajas, valles. Más tarde las islas se reunieron para formar una gran isla que pronto se hizo verde donde no era dorada o rojiza (Cabrera 13).

La isla se percibe como en una especie de génesis que la sitúa en el lugar que la historia le tiene reservado desde el principio de los tiempos. Al final de ese mismo diorama, se lee:

Ahí está la isla, todavía surgiendo de entre el océano y el golfo: ahí está.

En ese continuo emerger, la isla surge no solamente en el periodo mioceno, sino que también hace una alusión a cómo ha emergido ante el panorama político, cultural y social del mundo entero. Pero no se trata de la descripción apologética, sino por el contrario habla del séquito de revolucionarios en el poder a quienes pone en entredicho (Cabrera 221).

El diorama final hace que la historia de la isla se haga circular:

Y ahí estará. Como dijo alguien, esa triste, infeliz y larga isla estará ahí después del último indio y después del último español y después del último africano y después del último americano y después del último de los cubanos, sobreviviendo a todos los naufragios y eternamente bañada por la corriente del golfo: bella y verde, imperecedera, eterna (Cabrera 221).

Ahí estará después del comunismo, después de las purgas, después de la historia que no siempre podrá absolverlos a todos. Cabrera Infante presenta la historia de la isla a manera de charla escuchada en el malecón, con lo que le resta importancia y solemnidad a la misma.

Además de la sátira política como rasgo de disidencia, se puede decir que hay dioramas dentro de la narración que pueden ser aún más críticos que otros. Algunos, con alusiones más evidentes que invitan a desmitificar a los héroes a quienes se les ha dado trato de verdaderos prodigios de la valentía, el coraje y el patriotismo. Personajes como Gabriel de Concepción Valdés, el capitán Narciso López, el general Loynaz, padre de la escritora Dulce María Loynaz, el general Calixto García no escapan de la sarcástica pluma de Cabrera Infante. Un caso notorio es el diorama que desmitifica a José Martí, un emblema de la nación cubana:

El diario de campaña del hombrecito de grandes bigotes y casi calvo no dice qué ocurrió en la reunión que tuvieron él y el mayor general con el fornido general negro. Se han hecho muchas conjeturas, hasta se ha dicho que el

general negro llegó a abofetear al hombrecito de los grandes bigotes en una discusión sobre el mando militar o civil de la insurrección. El hecho es que manos piadosas arrancaron las páginas del diario que hablaban de la reunión y ayudaron a convertir la reunión en un chisme histórico (Cabrera 75).

El diorama continúa contando la batalla en la que este caudillo pierde la vida y se burla de las versiones que existen sobre su muerte. Al final de esta viñeta, señala de manera contundente: “Con el tiempo este cadáver se convirtió en una enorme carga de la conciencia revolucionaria. Hecho mártir el hombrecito creció y creció hasta que finalmente no se podía con la carga y todos invocaban su nombre, hablando de un muerto grande –aunque cuando lo enterraron medía apenas cinco pies y cinco pulgadas” (Cabrera 76).

Sin duda alguna esta parodia de la vida y muerte del libertador José Martí, a quien se le han dedicado miles de páginas de la historia y la cultura en Cuba, bien podría interpretarse como una afrenta a los cimientos de la identidad cubana, revolucionaria, e incluso hasta latinoamericana.

En la narración se pone en entredicho a héroes y colosos de la historia, pero también a la manera de ver al enemigo que esa misma historia oficial se ha encargado de institucionalizar:

Se escondieron en una casa de la calle Esperanza. Parece una ironía del destino, como se dice, pero es así. Le dijeron al dueño, a quien vino a abrir: “Por favor, señor, escóndanos que nos persigue la Tiranía”. También esto es verdad: eso fue lo que dijeron. Cómo convirtieron aquel momento terrible, pero entonces personal, en una generalización, casi en un pensamiento abstracto, cómo lo hicieron, no se sabe, pero se sabe que lo hicieron. Se escondieron en una casa de la calle Esperanza y vino la policía y los sacaron a la calle y los mataron cerca del mercado. Pero eso fue más tarde. Ahora lo que interesa, lo realmente conmovedor es saber que esos tres muchachos casi desnudos (uno de ellos estaba descalzo), perseguidos, dijera: “*Nos persigue la Tiranía*”, y no: “Nos persigue la policía o el ejército”. No, dijeron

exactamente que los perseguía la Tiranía y eso fue lo que los convirtió en héroes.

¿No hay que creer que, si hay una intuición poética, también hay una intuición histórica? (Cabrera 105).

Y sin más cuestionamientos o anécdotas para contar, Cabrera Infante pasa a la siguiente estampa de la historia. Y continúa con el sarcasmo, el humor negro y la burla, hasta llegar a la Revolución y a sus primeros años de su triunfo. En ese camino, al final de la novela, también destina una estampa a la muerte de su amigo, el comandante Mora:

El comandante le dio a leer un cuento. En él un hombre entraba al baño y se pasaba horas encerrado allí. La esposa se preguntaba preocupada qué haría su marido tanto tiempo en el baño. Un día decidió averiguarlo. Salió por la ventana y caminó por el angosto quicio que rodeaba la casa. Ella se escurrió hasta la ventana del baño y miró hacia adentro. Lo que vio la dejó atónita: su marido estaba sentado en la taza y tenía su pistola en la mano con el cañón metido en la boca. De vez en cuando su marido se sacaba el cañón de la pistola para lamerlo como un caramelo.

El leyó el cuento y se lo devolvió a su autor sin más comentario o tal vez con un comentario de ocasión. Lo que hace al cuento particularmente conmovedor es saber que su autor, el comandante, se suicidó siete años después, dándose un tiro en la sien. Para no despertar a su mujer envolvió la pistola en la toalla (Cabrera 195)

En otro relato ofrece detalles conmovedores del incidente y del fusilamiento del comandante Plinio Prieto:

Se había embarcado a fines de diciembre de 1958 con un cargamento de armas sacadas de contrabando de un puerto de la Florida. Pero la nave encontró una galerna al cruzar al golfo y perdieron el rumbo. La encontraron, al garete, una semana después, en enero de 1959. El miedo al mar o a la muerte hizo que se encaneciera de la noche a la mañana, y, lo que es casi peor, que al cargamento resultara un pobre anticlímax de su aventura.

En 1960 se alzó contra el gobierno en las lomas del Escambray, pero fue atrapado por el pelotón de las llamadas Patrullas de Lucha contra Bandidos, juzgado sumariamente y fusilado en veinticuatro horas. Todavía tenía el pelo blanco (Cabrera 197).

De esta manera, Cabrera Infante refuerza la idea circular de su obra, que ya dejó plasmada en el primer y último diorama: la permanencia de la isla en el tiempo, sin poder eludir a su destino.

Un jardín hecho de testimonio y denuncia: Heberto Padilla

El análisis de la novela “En mi jardín pastan los héroes de Heberto Padilla” y su categorización como disidente son temas que no inician con la narración de los hechos que conforman la trama, sino que se sitúan en el prólogo y la historia de la escritura de Heberto Padilla que la preceden. Esta obra se trata de un claro ejemplo en el que su valía reside más en el mensaje. Aquí será necesario acotar entonces que, a diferencia de las novelas anteriores, esta no aporta absolutamente nada novedoso en cuanto a recursos lingüísticos y estilísticos. Su estructura es lineal y no presenta técnicas narrativas complejas, ni se construye por fragmentos como la de Cabrera Infante. Se trata de una historia contada de principio a fin y con una línea argumental muy fácil de seguir. Lo importante se encuentra en lo que cuenta, en las vivencias casi autobiográficas que Padilla logra plasmar entre sus páginas. Durante el relato biográfico que Padilla agrega a su novela a manera de prólogo, no solamente denuncia su travesía por los trabajos forzados, sino también por la profunda melancolía y desesperación que provoca su tránsito al autoexilio.

Con respecto a los tópicos de exilio y diáspora, debo agregar que la Revolución Cubana, aún con sus inicios liberales y nacionalistas, desató un fenómeno de migración politizada que se recrudeció aún más cuando, tras la invasión de Bahía de Cochinos, la Revolución asume abiertamente una postura ideológica marxista-leninista. El exilio entonces se vislumbra como una postura anticomunista. Esta dicotomía desató algo que Rojas define

como secuestro de poéticas vanguardistas⁴, unas en el exilio, otras dentro de la isla y, ambas, con las diversas complejidades de sus apegos ideológicos. Otro rasgo que no se puede dejar de lado cuando se habla de diáspora y exilio es que estas oleadas migratorias están íntimamente relacionadas con los periodos de crisis o de proyectos fallidos de la Revolución. A este respecto, Clifford menciona que esta manifestación de exilio y diáspora constituye el discurso de la antiutopía⁵. He aquí otro dato valioso del análisis de la obra de Padilla, sus cuantiosos desengaños ideológicos que ponen en entredicho los valores y las prácticas de la Revolución.

En este prólogo, el autor no solamente se permite hacer una crítica feroz contra el Estado, sino que también narra su experiencia en el proceso que siguió después de su detención y retractación en 1971 por el poemario “Fuera de juego”. Es así que su novela y, en especial su prólogo, tienen una función de denuncia y testimonio al mismo tiempo. Y, debo agregar, que este testimonio sí tiene una finalidad más allá de denunciar la censura dentro de la isla; busca también, de alguna manera, reclamar una reparación de daños. Esta figura del testimonio queda más clara en las palabras de Manuel Reyes:

Los testimonios, que son construcciones, construcciones reflexivas de una experiencia propia, vivida y particular, tienen, en la medida en que se repiten en lo sustancial, una asumida verdad jurídica, de reparación; pero es más difícil aceptarlos tal cual como fuente histórica, y, desde luego, el testigo no ha sido una figura presente en la Filosofía por su naturaleza subjetiva, no racional [...] (Reyes 171).

Las vicisitudes en torno a la escritura de la novela también agregan aún más valor semántico y de contenido a esta obra. En este sentido, resulta necesario señalar que la obra fue escrita desde 1971 hasta 1981 cuando finalmente es publicada. En el momento de la detención de Padilla, encontraron un ejemplar rudimentario y las cinco copias más que el autor había distribuido entre sus amigos cercanos. Sin embargo, no fue hasta 1981 que fue publicada y enriquecida con el prólogo con novela donde Padilla da testimonio de su detención, su persecución y, de manera general, de los trabajos forzados a los que fue sometido antes de poder salir de la isla. El mismo autor narra la forma en la que fue posible el nuevo borrador de “En mi jardín pastan los héroes”

⁴ Rojas, *La vanguardia peregrina*, p. 12-14.

⁵ Citado por Lourdes Gil en “La apropiación de la lejanía”, p. 65. Esta visión de la migración cubana se debe a que responde a una causa política, y se manifiesta como una respuesta contundente al discurso revolucionario que habla de la igualdad social, de la libertad y los cambios sociales que acompañan al triunfo de la Revolución cubana.

Cuando Fidel Castro me hizo saber que estaba autorizado a salir de Cuba, saqué el manuscrito y lo metí en una bolsa de nylon conjuntamente con cientos de cartas que mi mujer me había enviado desde Estados Unidos, durante el año que estuvimos separados. Mostré la bolsa al oficial de la Seguridad que había realizado las gestiones de mi salida y que como siempre era Gustavo Castañeda, diciéndole que quería conservar esas cartas conmigo. El único que sabía, de todos los que me despidieron en el aeropuerto, que la novela estaba oculta entre las cartas, era mi amigo Alberto Martínez Herrera (25).

De esa manera fue que Padilla logró sacar del país su manuscrito que más tarde sería publicado. Uno de los problemas más grandes que tuvo el autor fue precisamente por el nombre que eligió para su novela; él señala que fue una idea basada en un poema de Roque Dalton. Y la alusión molesta es que, en aquellos tiempos, Fidel Castro tenía el sobrenombre de *El caballo*. No es raro entonces que ese título se relacionara inmediatamente con una especie de ataque despectivo contra el líder revolucionario. Y Padilla narra, en su prólogo, la concepción del título de la obra y las consecuencias que eso le trajo:

Puedo decir del título de mi novela, que lo extraje de un brevísimo poema de Roque Dalton, que empieza y termina con el mismo verso: “En mi jardín pastan los héroes”.

Roque era mi amigo de muchos años, miembro del Comité Central del Partido Comunista del Salvador, muerto en circunstancias que no han sido aclaradas por completo. Tenía un gran sentido del humor, de la sátira, y le entusiasmó la idea de que usara su verso como título, pero cada vez que la novela era mencionada en los cenáculos oficiales de la policía, el ingenioso verso era como un insulto (Padilla 13)

Durante su narración, evoca los detalles sobre su interrogatorio, así como el momento en que es acusado de ser agente de la CIA (Agencia Central de Inteligencia de Estados

Unidos) y que su misión era derrocar a la Revolución. No solamente fue encarcelado él, sino también su esposa, Belkis Cuza Malé, y ambos fueron sometidos a interrogatorios tortuosos. Durante su interrogatorio, el autor menciona que una de las principales acusaciones fue: conspiración contra los poderes del Estado.

Dentro de esta parte de la narración, el autor también manifiesta la larga soledad y angustia que vivió dentro de la cárcel cubana en la que estuvo antes de su retractación pública; así como la liberación que sintió en el aire al volar hacia lo que él consideraba su libertad al salir de Cuba. Sin duda, el impacto del caso Padilla, como lo he mencionado antes, su papel crucial en la relación de los intelectuales con el Estado, constituyen el principio y el fin de este estudio.

Por una parte, el parteaguas que tomo como inicio para este estudio es del Caso de Padilla, y por otra, es una obra también de Padilla que marca el fin de mi periodo estudiado, pero aproximadamente una década después junto con otro evento crucial de la historia cubana como contexto: el éxodo del Mariel.

Otro fenómeno que tienen en común dos de las novelas analizadas en este estudio es la reescritura como resistencia a la censura. En el caso de “Arturo, la estrella más brillante”, Arenas debió reescribir su manuscrito realizado en 1971, pues fue destruido por la policía, al igual que el resto de su producción literaria realizada en Cuba, para finalmente, publicar esta obra en el exilio hasta 1984. Y en el caso de la obra “En mi jardín pastan los héroes”, Padilla también debió reescribirla por la misma razón que Arenas, y también logró publicar la novela desde el exilio. Esto también es parte del compromiso de los escritores con la realidad y el pleno ejercicio de la búsqueda de la libertad a través de la escritura. Kandinsky dice que:

El arte es el lenguaje que habla al alma de las cosas que para ella significan el pan cotidiano, y que sólo puede obtener en esta forma. Si el arte se sustrajera a esta obligación dejaría un espacio vacío, ya que no existe ningún poder que pueda sustituirlo (Kandinsky 102).

El arte no tendría que percibirse como algo utilitario, o una herramienta para la construcción simbólica de la legitimidad ideológica, pues si el arte se redujera a este papel, como en el caso cubano, no hay margen para la autonomía y la neutralidad en la cultura (Rojas 82)

Hasta este punto del análisis, los rasgos que hacen disidente a esta obra se han concentrado en elementos externos, el prólogo y el autor. Ahora, es necesario analizar los rasgos disidentes que forman parte de la narración.

En la novela se puede ubicar a dos personajes principales: Julio, ex revolucionario, aspirante a escritor, perseguido por la censura y obligado a trabajar como traductor para el Estado. Y, por otro lado, se encuentra Gregorio, ex funcionario comunista enviado a Rusia, alcohólico y también escritor. En ambos casos se nota la existencia de rasgos autobiográficos del autor. El primer personaje, Julio, es un hombre de aproximadamente 35 años, un crítico de la Revolución, comprometido con sus ideales y con su necesidad de libertad y vigilado

muy de cerca por la policía secreta; coincidiendo con la lucha librada por el mismo Padilla. Y Gregorio podría considerarse como una proyección más madura del escritor que viaja a la URSS y regresa desilusionado a hundirse en una realidad que no lo satisface y de la que tampoco puede escapar nunca.

Los personajes masculinos principales no solo se pueden interpretar como versiones del alter ego de Padilla, sino también entre sí, es decir, Gregorio es el alter ego de Julio. Se trata de las dos circunstancias posibles que tienen los propios intelectuales de la isla: sufrir la constante persecución del Estado o ser asimilados por el aparato burocrático que los asfixia. Estas son las dos opciones que tiene esa generación de intelectuales que simpatiza con la Revolución, pero que no está de acuerdo con el sesgo ideológico que posteriormente adquiere el proceso revolucionario, ni con su apego a las ideas y prácticas stalinistas.

También es necesario mencionar ese diálogo entre obras literarias que Padilla insinúa en su obra. La intertextualidad de “En mi jardín pasan los héroes” se puede establecer con “La metamorfosis” de Kafka. Gregorio, como Gregor Samsa, se encuentra atrapado en un aparato burocrático que no entiende del todo. Gregorio no se convierte en un insecto, como Samsa, pero sí sufre el encierro y la presión constante de su círculo cercano. Ambos comparten una realidad monstruosa que no pueden cambiar y se encuentran derrotados ante ella. Otro rasgo que comparte esta obra de Padilla con “La metamorfosis” es el espacio físico cerrado donde los dos Gregorios pasan la mayor parte de su tiempo: su habitación. En el caso de Samsa, él queda confinado a esa habitación después de su transformación en insecto. Gregorio, por su parte, se encuentra en su habitación esperando un rayo de inspiración que lo haga ser el escritor que su esposa espera. En ambos personajes se puede apreciar que su dependencia económica y su imposibilidad por cumplir las expectativas familiares los hacen sentirse avergonzados en más de una ocasión. Samsa se convierte en un insecto, presumiblemente una cucaracha gigante y, Gregorio, si escribiera todo lo que tiene en mente, terminaría por convertirse en un gusano.

Los personajes de Padilla, Julio y Gregorio, retratan el encierro y la censura que se vive en la isla, lo cual es un fuerte motivo para clasificar como disidente a esta obra. Padilla hace uso de relatos humorísticos para reforzar el carácter de denuncia de su narración; asimismo, califica de espías a figuras muy importantes dentro de la organización social revolucionaria: los cederistas.

—¿Qué ocurre? —preguntó Julio.

—¿No lo sabe? —le contestaron—. Vendía meaos.

—Hay cada una que debía estar en una granja con todo y que está a punto de largar el piojo. Miren que vender meao —dijo otro.

Le explicaron que se trataba de un negocio viejo y lucrativo. La anciana era diabética y recibía una cuota adicional de alimentación: más leche y carne.

Para recibirla era necesario un análisis de orina que se acompañaba a la solicitud demostrando que en realidad estaba enferma. Entonces ideó vender

la enfermedad a otros vecinos, pomos de orina que acompañaron decenas de solicitudes de la misma zona, montones de diabéticos extrañamente localizados en una sola área. El Comité había descubierto la estafa (Padilla 59-60)

El relato de estas prácticas que no engrandecen los valores de la Revolución, sino que, por el contrario, muestran sus debilidades, como son el racionamiento de alimentos y la inconformidad que esto ocasiona, así como los *inventos* que hace la gente para evadir las normas comunes, no son bien recibidas en el medio que regula a la literatura, pero sí apoyan el carácter disidente de la novela.

El autor denuncia el espionaje constante de los vecinos y el estado de paranoia que genera el saberse vigilado y, además, el saber que, si uno no denuncia lo que ve, corre peligro de ser denunciado por alguien más por encubrir un ilícito. También menciona la falta de libertad de expresión y que el país (Cuba) se encuentra gobernado *por una vejiga*, es decir, por los caprichos de un solo hombre a quien compara con Henry Christophe de “El Reino de este mundo”.

Los dos personajes de la obra de Padilla, tanto Julio como Gregorio, se encuentran sumidos en una constante alucinación que diluye la atención del lector respecto a la secuencia de la historia a lo largo de la novela. Ambos personajes buscan un escape de la realidad que les aprisiona y les condena a vivir en un lugar del que no pueden escapar. Julio se imagina en voz alta largas discusiones con Fidel y Marcuse, y Gregorio se abstrae en sus recuerdos durante su estancia en la URSS.

Gregorio, quien se enfrenta a la encrucijada de escribir y ser perseguido por la censura o seguir escribiendo tonterías encerrado en su habitación, también es alcohólico y durante sus borracheras hace constantes brindis en compañía de Julio, y ambos manifiestan el deseo compartido por un mundo menos autoritario y represor:

—Por el futuro que nos mata, por los modelos de un porvenir perfecto que hará de nosotros un recuerdo siniestro; por las ciudades del sol que nos achicharrará, por el señor Tomás Moro, Morris y Fourier y todos los ortodoxos que sueñan con ciudades que no habitará nadie.

—¿Cuál sería el mundo ideal por el que te gustaría brindar?

—Por un mundo de tuertos, homosexuales, marginales, desesperados, un mundo simple y real.

—Por una nueva Arca de Noé —gritó Gregorio (Padilla 252).

Por otra parte, los personajes femeninos de la novela se encuentran sumidos en una terrible falta de conflictos y de profundidad psicológica, en una alienación absoluta y sin resistencia. El pasado y el presente de la novela no se distinguen con facilidad. En esa atmósfera enrarecida también se diluyen los deseos, el sueño, la realidad, las acciones y los pensamientos de los personajes. Quizá esto sea un recurso del autor para representar la asfixia y la tensión a la que son sometidos aquellos cuya orientación ideológica va desprendiéndose de la ideología revolucionaria. Se debe señalar que este recurso es un claro ejemplo de la representación disidente en la literatura que se presentó en el artículo anterior de esta temática.

Hay una frase en la novela de Padilla que hace pensar justamente en el éxodo del Mariel y en todos los balseiros y exiliados que esperarán su oportunidad para escapar no solamente entonces, sino durante todo el tiempo que en Cuba continúe la prohibición de salir del país: “Hay un momento en que los pueblos no quieren mandar ni obedecer, sino escapar” (Padilla 255). Cuba se consideró el ejemplo a seguir por las demás naciones latinoamericanas que buscaban su autonomía y un bien colectivo en la sociedad, así que el lector podrá ampliar los horizontes de interpretación que abre esa frase en aquel momento histórico.

Finalmente, tras 10 años de trabajo forzado, Padilla logra salir de la isla para no regresar nunca más y muere en el exilio en el año 2000; y es olvidado por la historia de la literatura cubana hasta hoy en día. Su obra pasó a segundo plano no por falta de calidad, sino porque tuvo mayor peso la opinión política del Estado cubano. A este escritor, principalmente poeta, como a los otros dos autores analizados en este estudio, se le arrebató el lugar que sin duda alguna debió tener dentro de la historia literaria de la isla y de América Latina. Rojas menciona que si se le reconociera a la cultura cubana en el exilio tendría que dársele el estatus equivalente a otras culturas exiliadas del siglo XX, producidas por Estados autoritarios o totalitarios (Rojas 30).

Consideraciones finales

En las tres obras analizadas en este estudio, además de estar agrupadas por diferentes características en la categoría literatura de la disidencia, se pueden observar tres temas principales que les son comunes y que pueden subsumirse en la triada: voz-silencio-censura. Estas constantes diegéticas se manifiestan de forma diferente en los tres casos analizados, pero se trata de momentos que están presentes sin excepción. En las tres obras se puede apreciar cómo los protagonistas están caracterizados siempre por la denuncia o la crítica del sistema donde se desarrolla la narración. Después de ello, la voz es silenciada. Este silencio puede ser voluntario o por presión del medio que los circunda. Posteriormente, se hace presente la censura que está representada como la autoridad que rige y dictamina lo que puede y no decirse. En el caso de la primera novela, Reinaldo Arenas presenta a su personaje principal, Arturo, como un homosexual recluido en una UMAP y cuya preferencia sexual lo hace llegar hasta ese lugar. La manifestación de la voz está presente en el motivo de su arresto y presidio de tal silenciamiento que testimonia a través de la escritura novelesca. En el caso de “Vista del amanecer en el trópico”, la voz que se manifiesta es la voz de la historia no oficial, de un narrador sin perfil que cuenta otra versión de la historia de la isla, silenciada por el Estado. Por último, en la novela de Heberto Padilla, “En mi jardín pastan los héroes”, Julio hace oír su voz a partir de sus opiniones políticas que lo ponen en la mira del servicio de inteligencia del Estado. En los tres casos, la presencia de la voz es contundente y precede

al silencio, ya sea voluntario o no. En el caso de Arturo, su silencio es voluntario. Guarda silencio de lo que ve, y también de lo que piensa para poder sobrevivir dentro del campo de trabajo. A pesar de la ausencia de un personaje protagónico, “Vista del amanecer en el trópico” representa el silencio desde la omisión de nombres y lugares determinados en la historia; en el caso de Padilla, el silencio se guarda cuando el protagonista decide asumir un bajo perfil para poder continuar con su vida, de manera un tanto normal. La censura se hace presente en las tres obras cuando, como en el caso de Arturo, sus escritos son descubiertos y calificados de contrarrevolucionarios hasta terminar con su persecución y muerte. “Vista del amanecer en el trópico”, denuncia la censura de manera burlona e irónica. La denuncia y se mofa de ella con su silencio y omisiones. En la obra “En mi jardín pastan los héroes”, la censura termina por ahogar al personaje en sus reflexiones y sacarlo de la realidad para terminar con su vida en una larga alucinación.

Es importante destacar otra característica que une a estas tres novelas: la reescritura como forma de resistencia. Esta característica que comparten estas tres novelas, aunque no forma parte del discurso literario, sí refuerza de alguna manera las constantes diegéticas voz-silencio-censura. En el caso de “Arturo, la estrella más brillante”, Arenas, como en prácticamente todas sus obras, debe emplear la reescritura para oponerse a la censura del Estado. Por otro lado, Cabrera Infante no reescribe pero sí reconfigura su novela “Vista del amanecer en el trópico” hasta el punto de que en la historia oficial de la literatura cubana se hace una breve mención y se toma como el borrador previo de “Tres tristes tigres”. Cabrera Infante burla un poco la censura y se cuelga, por lo menos en mención, a la historia oficial de la literatura cubana.

Una vez más, esta categorización disidente de la literatura resulta una respuesta a la necesidad de libertad, que también fue el grito de guerra de Reinaldo Arenas, y que se encuentra latente en toda manifestación artística, así como también en cada una de las obras analizadas en este estudio.

La importancia de este estudio y de la categorización disidente de la literatura radica en la necesidad de reivindicar a las obras y autores que desde el exilio también forman la otra parte de la historia de la literatura cubana.

Bibliografía

- Arenas, Reinaldo. *Necesidad de libertad*. Sevilla: Point de lunettes, 2012. Impreso.
- *Arturo, la estrella más brillante*. Barcelona: Montesinos, 1984. Impreso.
- Bauman, Zygmunt. *Legisladores e intérpretes*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1987.
- Beristaín, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 9ª edición. México: Porrúa, año. Impreso.
- *Análisis estructural del relato literario*. México: UNAM-Limusa, 2013. Impreso.
- Bobbio, Norberto y Nicola Matteucci, coords. *Diccionario de Política*. México: Siglo XXI. 2012. Impreso.
- Borja, Rodrigo. *Enciclopedia de la Política. Tomo I*. México: FCE, 2012. Impreso.
- Camacho, Enrique. “Pueblo en marcha, cincuenta años después. Juan Goytisolo y la Revolución cubana”. *Vanden Berghe, Kristine. El retorno de los galeones. Literatura, arte, cultura popular, historia*. Bélgica: Trans-Atlántico, 2011 pp. 151-169.
- Canel, Fausto. “El comienzo del fin”, en *El caso PM. Cine, poder y Censura*. Jiménez Leal. Madrid: Hypermedia, 2014.
- Carrete, J. Centellas, R. Fatás, G. “Goya ¡Qué valor! Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates (Catálogo)”. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1999.
- Castro, Fidel. “Palabras a los intelectuales”, Departamento de versiones taquigráficas: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html> , [2016, noviembre, 26].
- Eagleton, Terry. “Hacia la ciencia del texto”. *Textos de teorías y crítica literaria*, México: UAM, 2003. pp. 559-565.
- Fernández Retamar, Roberto. “Calibán”. *Apuntes sobre la cultura en nuestra América*. México: Diógenes, 1971.
- Garrandés, Alberto. *Presunciones*. La Habana: Letras cubanas, 2005. Impreso.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos*. España: Taurus, 1987.
- Gil, Lourdes. “La apropiación de la lejanía”. *Revista Encuentro de la cultura cubana*. No. 15. Madrid, pp. 61-69.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. 2ª edición, Argentina: Siglo XXI, 2012. Impreso.
- González, Jorge. *Cibercultura e iniciación en la investigación*. México: CONACULTA-UNAM-CAIICH-Instituto Mexiquense de Cultura, 2007. Impreso.
- Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. México: Premia, 1989.
- Machado Rodríguez, Darío L. “Problemas del papel de la ideología en la transición socialista cubana”, pp. 35, consultado en <http://info.nodo50.org/> [2013, noviembre, 15].
- Magallón Anaya, Mario. “Discurso filosófico y conflicto social en América Latina”. México, CIALC- UNAM, 2007.
- Moddy, Raymond. *Life after life*. USA: Edaf, 1975.
- Moreno Soto, Juan Ernesto. *El horror no cesa: memorias y testimonios de la violencia política en el Perú contemporáneo*. México: UNAM, 2012.
- Padilla, Heberto. “Fuera del juego”. *Versión comentada por Manuel Díaz. Círculo de poesía*. [Edición digital], 2010.

Panichelli Teyssen, Stéphanie. (2005). “La Pentagonía de Reinaldo Arenas: un conjunto de novelas testimoniales y autobiográficas”, *Universidad de Granada, Departamento de Filología española*: Tesis doctoral. Granada.

Pereira, Armando. *Novela de la Revolución cubana (1960-1990)*. México: IIF-UNAM, 1985.

Rojas, Rafael. *Historia mínima de la Revolución cubana*. México: COLMEX, 2015.

Sábato, Ernesto. (1960). “Sobre un congreso”. *Revista Clarín*, 14 de febrero.

Tinianov, Yuri. “La noción de construcción” en: *Tzvetan Todorov. Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: XXI Editores, 1978.

Villoro, Luis. *El poder y el valor. Fundamentos de una ética política*. México: FCE, 2000.

Wright Mills, Charles. (1960). “Izquierda, subdesarrollo y guerra fría. Un coloquio sobre cuestiones fundamentales”, *Cuadernos americanos*, no. 3, mayo-junio, pp. 53-69.

Recibido: 30 de Junio de 2020
Aceptado: 21 de Diciembre de 2020