



Fernández, Rocío. "La mala memoria: Heberto Padilla y la ruina de la Historia".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, marzo de 2022, vol. 11, n° 24, pp. 90-101.

La mala memoria: Heberto Padilla y la ruina de la Historia

La mala memoria: Heberto Padilla and the ruin of History

Rocío Fernández¹

ORCID: 0000-0001-9198-4145

Recibido: 20/12/2021 || Aprobado: 02/02/2021 || Publicado: 21/03/2022

Resumen

En 1989, casi diez años después de su salida de la isla y a tono con el desmoronamiento del comunismo internacional, el escritor Heberto Padilla publica *La mala memoria*, texto en el que relata, entre otras cosas, su experiencia como detenido de la Seguridad del Estado en la cárcel de Villa Marista y su posterior autocrítica en la Unión de Escritores y Artistas Cubanos. A pesar de que en 1971 esos hechos interpelaron a toda la comunidad intelectual de la izquierda latinoamericana y europea y que, en la publicación del cubano, el "Caso" se constituye efectivamente como el clímax del relato, quisiera proponer una lectura de las memorias de Padilla que saque el foco de dichos sucesos para poner en primer plano las maneras en las que se construyó la voz de la Revolución. Esta manera de abordar el texto es lo que considero que permite no solo establecer relaciones con otras obras del autor, como el poemario *Fuera del juego* (1968), sino también reflexionar en torno a su escritura como una poética de la corrosión y el vaciamiento que permite disputarle los sentidos al Estado que lo censuró.

Palabras clave

Heberto Padilla; Revolución Cubana; memorias; voz; corrosión.

Abstract

In 1989, almost ten years after his departure from the island, and in tune with the crumbling of international communism, writer Heberto Padilla published *La mala memoria*, a text in which he recounts, among other things, his experience as a State Security detainee in Villa Marista prison and his subsequent self-criticism in the Union of Cuban Writers and Artists. Despite the fact that in 1971 those events questioned the entire intellectual community of the Latin American and European left and that, in the Cuban's publication, the "Case" is effectively the climax of the story, I would like to propose a reading of Padilla's memoirs that takes the focus off those events to foreground the ways in which the voice of the Revolution was constructed. This way of approaching the text is what I believe allows not only to establish relationships with other works by the author, such as the collection of poems *Fuera del juego* (1968), but also to reflect on his writing as a poetics of corrosion and emptying that allows him to dispute the senses of the State that censored him.

Keywords

Heberto Padilla; Cuban Revolution; memoirs; voice; corrosion.

¹ Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Actualmente es becaria doctoral del CONICET e investiga las modulaciones de la decadencia en la literatura cubana desde fines del siglo XIX hasta finales del siglo XX. Asimismo, integra el grupo de investigación *Literatura y política*, dirigido por el Dr. Ignacio Iriarte y radicado en el CELEHIS (Centro de Letras Hispánicas), y es correctora en las revistas académicas *El jardín de los poetas* y *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispánicas*. Contacto: cartu.fernandez@hotmail.com



En 1962, y a raíz de la escalada de tensión entre los intelectuales y cierto sector de la dirigencia revolucionaria por la censura de *PM*, el corto de Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal,² Heberto Padilla viaja a la URSS para sumarse al equipo de *Novedades de Moscú*: prefiere trabajar como corrector de estilo en una redacción que como diplomático en una embajada y decide radicarse allí dos años. En las páginas que el cubano le dedica a su estadía soviética en *La mala memoria* (1989), lo que destaca es, sin lugar a dudas, la dimensión temporal que el escritor le confiere a dicho traslado: “Tenía la certeza de que en aquella tierra distante, yo tocaba la forma del porvenir cubano, entonces vago e indefinido” (56). Más allá del interés en sí que tiene dicha configuración, una de las consecuencias directas de que el viaje a Moscú se constituya en una forma de ver el futuro de la Revolución y de los intelectuales, es que posiciona a Padilla en ese tiempo privilegiado desde el cual es posible contar el pasado, ya sea el de la propia vida o el del proceso político que acaba de iniciarse. En una conversación que tiene con Pedro Cepeda, un español que fue llevado de niño a vivir a la Unión Soviética durante la Guerra Civil, este le comenta algo que le dijo el escritor Ilya Ehrenburg al respecto:

—Las memorias sólo pueden escribirlas los viejos —dijo—. Boris Pasternak escribió las suyas a los treinta años. ¿Qué edad es ésa? Su libro *Salvoconducto* no es un libro de memorias. Para él los libros de memorias tenían que ser libros ríos, que fuesen creciendo con los años. Sólo en la vejez podía uno recordar perfiles, rasgos de personas, años, gente que antes no alcanza a cobrar una dimensión verdadera.

«Quisiera escribir un libro de memorias algún día», me dijo pensativo mientras andábamos calle Gorki abajo.

—¿Por qué no lo haces? —le pregunté.

—Tal vez necesito la vejez, como dice Ehrenburg.

—Te sobran experiencias —le dije.

—¿Te gustaría hacer lo mismo?

—No lo sé.

—Haz un diario de todo lo que veas. Tienes el privilegio de estar presenciando una revolución en Cuba.

—Los libros sobre las revoluciones los escriben los extranjeros, los que apenas pueden recordarlas, ni lo quieren.

—Pero mi libro no podría ser tan preciso en su cronología como dice Ehrenburg —apuntó Pedro—. ¿Cómo empezarías tú?

—Tal vez como Pío Baroja, pero cambiando un tiempo verbal. En lugar de «Yo he nacido en el País Vasco», etc., escribiría: «Nací en Pinar del Río, Cuba».

—¡Esas eran partidas de nacimiento! —protestaba Pedro. El suyo elegiría el verdadero momento en que se nace, el más crucial de la existencia, lo trataría de recordar bien y después haría como en los tapices del Asia Central: paneles abigarrados donde se acumulan figuras, estaciones de trenes, caballos, árboles, caminos, casas y castillos, donde el verdadero discurso no es lineal sino cargado de múltiples bifurcaciones como la propia vida. (...)

Un día, al pasar por la Plaza Roja, me dijo Pedro: «Ahí tienes los verdaderos monumentos de la ciudad», y señaló hacia el mausoleo donde está preservado Lenin y hacia los viejos

² A principios de 1961, Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal producen el cortometraje *PM*, en el que retratan la vida nocturna habanera. Cuando presentan el film para ser evaluado por la Comisión de Estudio y Clasificación de Películas, este les niega el permiso de exhibición en cines ya que consideran que “empobrece, desfigura y desvirtúa la actitud que mantiene el pueblo cubano contra los ataques arteros de la contrarrevolución a las órdenes del imperialismo yanqui”.

cuarteles de la cárcel Lubianka, donde la KGB practicaba con seres humanos el rigor de la verdadera educación comunista.

—Una de las últimas pirámides del mundo. Un faraón de la clase obrera y un templo donde se educa a sus guardianes. Ahí, en ese templo, nací yo realmente. No en Málaga. Ahí. Ese será el comienzo de mi libro. (63-64)

El fragmento es extenso, pero permite plantear varias cuestiones. Lo primero que destaca es que la lección de Ehrenburg que privilegia la vejez como un prisma que dimensiona realmente lo vivido resuena cuando Padilla repite, frente a la insistencia de Cepeda, que quienes mejores cuentan una revolución no son los que están inmersos en ella, sino los extranjeros, los que no las recuerdan o no quieren recordarlas, es decir, los que toman distancia. Así, si el paso del tiempo se constituye en elemento fundamental para contar una vida, el exilio, la disidencia, el abandono e incluso la “mala memoria” parecerían ser indispensables para contar una Revolución. En segundo lugar, el comentario final de Cepeda sobre su verdadero nacimiento es lo que brinda la clave de lectura para enfrentarse a *La mala memoria*: lo que leemos no es simplemente un fragmento de la vida de Heberto Padilla sino la manera en que la Revolución cortó la vida del escritor y la transformó en una forma de leer dicho proceso. En efecto, al empezar a leer el texto reparamos en que Padilla desistió de su idea de empezar con “Nací en Pinar del Río, Cuba”, para iniciar directamente con la irrupción de los eventos del 1 de enero de 1959. Esto invita a pensar dos cuestiones: por un lado, que si bien la Revolución interrumpe y marca su existencia, su experiencia también va a cortar narrativamente el proceso político al hacer terminar el relato en el momento en que se abandona la isla —hecho que, a su vez, se lee en consonancia con el éxodo de Mariel. Por el otro, nos lleva a preguntarnos qué es lo que sucedió entre la charla con Cepeda y la escritura de las memorias que lo hizo cambiar de opinión; o dicho de otra manera, ¿en qué momento Padilla se dio cuenta de que no había nacido en Pinar del Río sino con la Revolución? En algún punto, si bien es posible arriesgar que tanto el comentario de Cepeda como la revelación del futuro hacen de la experiencia en la URSS un antes y un después en la vida del escritor, podría decirse que es la escritura misma de las memorias la que se constituye en una vía para buscar, comprender y/o construir los sentidos y el vínculo de la propia vida con la Revolución.

Es justamente esto último lo que lleva al escritor a rastrear el comienzo de esa relación en su juventud: si el 1 de enero de 1959 atraviesa y resignifica su vida, Padilla se preguntará entonces cuál es el verdadero nacimiento de la Revolución para, de esa forma, cortar semióticamente también dicho proceso. Así, en una charla que mantiene en enero de 1959 con Saint-John Perse en Washington, y ante la insistencia del poeta sobre quién era Fidel Castro y qué fuerzas lo apoyaban, Padilla le narra la siguiente escena de principios de los años cincuenta:

En uno de los actos en que la FEU conmemoraba el 27 de noviembre —fecha en que el poder colonial había ejecutado a ocho estudiantes de Medicina en 1871— Fidel logró que lo dejaran hablar: «De altar ha de tomarse a la patria para ofrendarle nuestra vida y no de pedestal para levantarnos sobre ella.». Aunque el orador, alto y lampiño, pugnaba por remedar el tono y el estilo de Pardo Liada, su fracaso estuvo compensado por la calidad literaria de aquellos parlamentos que demostraban una capacidad extraordinaria para improvisar sin titubeos; pero tan pronto avanzó en su discurso advertí su inconfundible origen. Lo comenté con Carlos Miguel Díaz, un compañero de estudios que se encontraba junto a mí en el auditorio.

—Es un nuevo Pierre Mennard, me dijo sonriente. (En esos días él estaba haciendo una lectura casi fanática de Borges, y Mennard es ese personaje borgiano que se propone escribir nuevamente el Quijote en páginas idénticas al original.) Fidel Castro estaba repitiendo palabra por palabra todo un discurso de José Martí y, desde luego, resultó el

más aplaudido y elogiado de la noche por aquellos estudiantes que, para fortuna del orador, no conocían o no recordaban el texto martiano. (14)

Si uno lee la anécdota a la luz de la totalidad de las memorias, y teniendo en cuenta sobre todo que Fidel Castro es el gran antagonista de Padilla, es fácil encontrar ahí una denuncia de la capacidad instrumental del líder para la lucha política y su obsesión por meterse en la Historia como fuese. Más adelante incluso agrega que esa tendencia a la usurpación del discurso ajeno lleva a Castro a apropiarse, sin ningún tipo de reparo, de ideas, frases o consignas de personajes como Benito Mussolini y Adolfo Hitler. Esta referencia resalta la avidez de Castro por leer todo en cuanto cayera en sus manos y utilizarlo en su favor y evidencia la intención de asociar de entrada el castrismo con los totalitarismos europeos. Sin embargo, por fuera de estas cuestiones, lo que me interesa es plantear que lo que hace Padilla con esta anécdota es construir el “verdadero nacimiento” de la Revolución. Y no solo eso, sino que lo más interesante es que en esa construcción el “comienzo” es una escena de puesta en voz: es decir que el primer contacto que tiene Padilla, y en algún punto también el lector de las memorias, con la Revolución es a través de la escucha. Si como decía Ehrenburg la vejez permite dimensionar ciertas figuras o hechos, la escritura de las memorias casi 40 años después y exilio mediante parecen darle a esta anécdota menor una relevancia inusitada para leer la totalidad del proceso revolucionario.

Detengámonos minuciosamente en el análisis para ver de qué manera lleva adelante Padilla dicha operación. La voz del joven Fidel aparece en la transcripción que hace el escritor de la primera oración del discurso para luego perderse porque empieza a sonar, o mejor dicho, porque se empieza a escuchar la presencia de José Martí en la voz del orador. Tanto Padilla como Carlos Miguel Díaz acceden por unos instantes al que será el sonido de la Revolución pero luego dejan de escucharlo porque el reconocimiento de la presencia del modernista les cierra el oído; no hay sonido nuevo sino la irrupción un tanto fantasmática o espectral de una voz ya conocida. Sin embargo, esta situación no es general: el resto del público, a diferencia de los dos escritores, convierte a Fidel en el orador más aplaudido y elogiado de la noche ya que no conocen o no recuerdan el texto martiano, evidenciando así que la mayoría de los presentes no solo está ante un sonido nuevo, sino que además ese sonido los atraviesa. Mientras que para Padilla y Díaz la voz de Castro no es más que una máscara que esconde a Martí y, por ende, está fracturada en tanto es factible separar el sonido del contenido, para el pueblo la voz de Castro suena de manera homogénea.

Esta diferencia en la escucha y en la configuración de la voz que se observa en el fragmento permite proyectar una división entre lo que percibe el pueblo y los escritores, que anticipa a su vez lo que va a suceder a fines de los '60. No obstante, para comprender más cabalmente esa distancia resulta necesario detenerse mínimamente en el uso que hizo Fidel a lo largo de su carrera política de los textos y la figura de Martí. Sin lugar a dudas, el momento más icónico que permite a su vez vislumbrar la utilización que hará posteriormente la Revolución, es el de la recuperación que realiza en las primeras audiencias del juicio por el asalto al Moncada y el alegato publicado posteriormente como *La historia me absolverá*. Allí, la atribución intelectual de la operación a José Martí, en el centenario de su nacimiento, es reforzada de dos maneras: en primer lugar, a partir de una lectura anacrónica que conecta el presente con el antiimperialismo que surge a fin de siglo XIX y propone el asalto como un intento de redención o continuación de las luchas independentistas que se vieron interrumpidas por la intervención norteamericana y, en segunda instancia, a partir de varias citas de “A mis hermanos muertos el 27 de noviembre” unos de los escritos políticos martianos más conocidos. En este sentido, lo que nos presenta Padilla en sus memorias, esta vez a partir de la glosa del discurso “Con todos y para el bien de todos” que da Martí en suelo norteamericano el 26 de noviembre de 1891, es una escena temprana que si por un lado permite proyectar el rol de los escritores frente a la Revolución, por el otro también pone en perspectiva la posterior

construcción del legado martiano en tanto muestra que la utilización de la palabra del modernista ya había sido puesta a prueba tempranamente en un acto político.

Esto último resulta productivo no tanto por el valor histórico del testimonio, sino sobre todo porque brinda la posibilidad de complejizar la lectura clásica que afirma que la gesta trunca del independentismo martiano sirvió de sostén simbólico a la Revolución, para pasar a considerar que quizás pueda haber sido la puesta en uso de la voz martiana lo que reveló una falta y/o un vacío factible de ser aprovechado. Pero, ¿cuál es esa falta? La respuesta es tan obvia como difícil de ver: la falta es la voz misma de Martí. En efecto, si Castro puede construir una voz diciendo al modernista es porque el pueblo no reconoce sus palabras pero además porque literalmente la voz de Martí no existe. ¿Cómo reconocer un sonido que nunca se había escuchado? Llegados a este punto es que cobra sentido la elección de la anécdota que rememora Padilla en sus memorias: el acto de la FEU no es tan solo una escena inaugural de la trayectoria de Castro como orador y líder popular, sino la prueba de sonido en la que encuentra una voz y una lengua común pero sobre todo una falta en la escucha del pueblo que puede utilizar a su favor. Una especie de *populismo de la escucha*.

En esta línea, la referencia burlesca a Pierre Menard que hace Carlos Miguel Díaz no podría ser más atinada. Quien haya leído el cuento de Borges podrá reponer que la comparación apunta a dejar en claro que, al igual que en la ficción, en la escena del acto no hay copia sino pura creación. Recordemos que el personaje del cuento no quiere componer otro Quijote sino producir el mismo texto de Cervantes: para hacerlo primero prueba intentando convertirse en el escritor español pero luego descarta este método por sencillo y decide que la verdadera hazaña está en seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote a través de sus propias experiencias. De la misma manera, lo que hace Castro no es glosar el discurso de Martí sino producirlo para cubrir un vacío: y, como ya sabemos, para eso el camino no es transformarse en el modernista mediante la imitación, sino llegar a producir su voz a través de sus propias experiencias. Es esto último, de hecho, lo que hace que los discursos de Menard y de Castro sean infinitamente más ricos que los “originales” de Cervantes y Martí. Y es acá donde la anécdota de Padilla nos ofrece otro elemento para pensar en ese plus porque, en efecto, la escucha del escritor identifica la intención en la voz de Castro por “remedar el tono y el estilo de Pardo Liada”. Padilla hace referencia a este personaje apenas unos párrafos más arriba mientras describe los principales nombres de la política cubana durante la década de los '40 y principios de los '50: “Pardo era un joven periodista cuyos comentarios radiales se escuchaban todos los días a la una de la tarde. En 1950 fue elegido representante a la Cámara” (13).

Así, la actuación de Castro en el acto de la FEU se parece cada vez más a la de un curador de materiales: ni la voz ni el texto son propios sino que lo que hace es una especie de mixtura, collage o superposición entre las palabras de Martí y el tono de Pardo Liada. Si bien probablemente la intención inicial de Padilla haya sido la de bastardear o menospreciar al líder, lo que nos ofrece es mucho más interesante en tanto descubre que detrás de ese futuro gran orador hay un arte de la selección en el que el contenido/texto es tan importante como la forma/voz, a la vez que revela que para producir la voz del modernista sin tener que convertirse en Martí lo que hace nuestro Pierre Menard caribeño es recurrir al sonido de la política. Y acá llegamos al *quid* de la cuestión: porque no es solo que Castro usa a Martí sin que se lo escuche sino que lo que revela Padilla es que es esa operación la que le permite construir una voz nueva a partir de la armonización de la poesía y la política. El verdadero nacimiento de la Revolución en la voz de Castro devela entonces ese secreto pero sobre todo cifra la manera de enfrentarse a ese discurso.

Volvamos por un momento al rol de Padilla y Carlos Miguel Díaz el día del acto para ver mejor esta cuestión. Ninguno de los dos cae en la trampa del orador ya que reconocen las palabras de Martí y se dan cuenta del artificio de Castro. Esa capacidad de escuchar lo que otros no, les va a permitir en un futuro reconocer los engranajes del discurso revolucionario y

desarticular su maquinaria, pero también los va a dejar afuera del cuerpo y, más importante aún, de cierta escucha social. Mientras que el pueblo es atravesado por la voz de Castro, los escritores en cambio no entran en el juego y fracturan toda homogeneidad posible. Pero hay algo más: como si nos revelara las cartas detrás del truco de magia, el cubano muestra que, así como él y Miguel Díaz escanden la voz de Castro para evidenciar su conformación y exponer el vacío sobre la que está montada, lo que hay que hacer con la lengua de la Revolución es extenderla sobre la mesa de disección para trabajar también con ella. Y es eso lo que Padilla va a hacer efectivamente en *Fuera del juego* (1968), libro que comienza a escribir en su estadía en la URSS.

En esta línea, lo primero que uno puede reparar si pone el foco en el texto que da nombre al libro es que Padilla incorpora o, mejor dicho, pone a sonar en el poema y de diferentes maneras la voz de la Revolución:

¡Al poeta, despídanlo!
 Ese no tiene aquí nada que hacer.
 No entra en el juego.
 No se entusiasma.
 No pone en claro su mensaje.
 No repara siquiera en los milagros.
 Se pasa el día entero cavilando.
 Encuentra siempre algo que objetar.
 (40)

Esa voz altisonante, autoritaria, casi un grito de furia, entre signos de exclamación que abre el poema es, sin lugar a dudas, la voz del Estado que ordena que despidan al poeta para luego explicar las razones de dicha expulsión. Es allí, en los argumentos posteriores, que en realidad son muchos más pero que por una cuestión de extensión reduzco a la primera estrofa, donde accedemos al diagnóstico del accionar contrarrevolucionario del sujeto, al mismo tiempo que al verdadero sentido del nombre del libro. En efecto, si el primer verso puede llevarnos a pensar que el poeta está “fuera del juego” porque es despedido, al continuar la lectura nos damos cuenta de que, en realidad, el problema es que justamente nunca había entrado. Es decir, la posición topológica de “estar afuera” no es consecuencia del poemario sino la condición anterior y necesaria para su existencia. Esta cuestión es fundamental no solo porque permite conectar el poema con la escena del acto de la FEU sino porque además evidencia el error de aquellos críticos que leyeron el poemario de Padilla desde la noción del desencanto.³ En relación con el primer elemento, es posible considerar la anécdota de las memorias como el momento exacto en el que el poeta, siendo aún muy joven e incluso antes de que Castro fuera Castro, no entra en el juego: reconoce la voz de Martí y es ese saber el que, como ya dijimos, le revela el artilugio del líder al mismo tiempo que lo deja afuera del cuerpo y de la escucha social. Este hecho, a su vez, anula la posibilidad de leer el libro como una ruptura producto de la desilusión o, para continuar con la metáfora, como un salirse del juego, porque como ya mencioné el poeta nunca entra y porque además esa lectura pone el foco en la defraudación y coloca al sujeto en un rol absolutamente pasivo que no se condice con lo que nos ofrece el poema. La orden de despedir al poeta tiene que ver con su accionar –no se entusiasma, no pone en claro su mensaje, se pasa

³ En *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI* (2006), Jorge Fornet afirma que el desencanto tiene una vasta trayectoria en el ámbito de la literatura occidental y que Cuba llega muy tardíamente a esa tradición. Señala que recién en la década de los '80 va a ser el momento en que surja este tipo de literatura vinculada con el éxodo de Mariel y la lenta caída de los ideales revolucionarios y destaca, en ese sentido, el rol de Padilla ya que es el primero que pone a circular esa noción en la isla.

el día entero cavilando, encuentra siempre algo que objetar— y específicamente con el hecho de entrar en conflicto con la lengua de Revolución: de allí que en la enumeración se ponga el foco en actos vinculados con la palabra como son la objeción, la duda, la oscuridad en la expresión o la indiferencia ante el mensaje de entusiasmo revolucionario. No habría entonces desilusión sino más bien corrosión a partir de un uso particular del lenguaje que entra en tensión con la lengua de la Revolución.

Esto se puede ver de manera más clara en el poema que abre el libro y que se titula “En tiempos difíciles”:

A aquel hombre le pidieron su tiempo
 para que lo juntara al tiempo de la Historia.
 Le pidieron las manos,
 porque para una época difícil
 nada hay mejor que un par de buenas manos
 Le pidieron los ojos
 que alguna vez tuvieron lágrimas
 para que no contemplara el lado claro
 (especialmente el lado claro de la vida)
 porque para el horror basta un ojo de asombro.
 Le pidieron sus labios
 resecos y cuarteados para afirmar,
 para erigir, con cada afirmación, un sueño
 (el-alto-sueño);
 le pidieron las piernas,
 duras y nudosas,
 (sus viejas piernas andariegas)
 porque en tiempos difíciles
 ¿algo hay mejor que un par de piernas
 para la construcción o la trinchera?
 Le pidieron el bosque que lo nutrió de niño,
 con su árbol obediente.
 Le pidieron el pecho, el corazón, los hombros.
 Le dijeron
 que eso era estrictamente necesario.
 Le explicaron después
 que toda esta donación resultaría inútil
 sin entregar la lengua,
 porque en tiempos difíciles
 nada es tan útil para atajar el odio o la mentira.
 Y finalmente le rogaron
 que, por favor, echase a andar,
 porque en tiempos difíciles
 ésta es, sin duda, la prueba decisiva.
 (5-6)

A diferencia del poema anterior en el que escuchábamos directamente al Estado revolucionario despidiendo al poeta, acá tenemos una voz poética distinta, casi objetiva, que transmite o glosa a través del discurso indirecto lo que solicita la Revolución a aquel hombre. Accedemos así a una sucesión de actos de habla: primero se le pide al sujeto partes de su cuerpo para que ponga al servicio de la causa; luego se le explica que para que toda esa donación resulte útil es

necesario que entregue la lengua; y finalmente se le ruega que se vaya. Si ponemos este texto en relación con “Fuera del juego”, podríamos pensar por un lado en una especie de gradación de las demandas de la Revolución que van desde el pedido, la explicación y el ruego hasta la explosión final con la orden de despido; y, por el otro, que ese *increscendo* podría deberse justamente a que no se entregó la lengua y se construyó una lengua otra. Sin embargo, esta última reflexión es más bien una hipótesis que se desprende de la lectura conjunta del poemario ya que si uno se atiene al poema en sí, que encima es el primero del libro, no encuentra la negativa de aquel hombre a entregar lo que se le pide. Esto evidencia, en primer lugar, la intención de Padilla de producir una especie de lectura cíclica en la que una vez que se llega al final del libro, es posible volver a comenzar para encontrar un plus de sentido que no estaba cuando nos enfrentamos por primera vez a ese poema. Si inicialmente lo que tenemos es un vacío en la respuesta a la demanda, en la segunda lectura definitivamente intuimos una negativa frente a esos pedidos.

Es esta operación lo que permite entender en parte la lectura del poema que hicieron las autoridades. En efecto, si bien el libro había sido premiado por unanimidad por el jurado, la UNEAC decidió publicar la obra con una declaración que dejaba en claro y avisaba sobre el carácter contrarrevolucionario del poemario. Si bien en la mayor parte del texto se habla de manera general, hay un párrafo que resulta especialmente productivo ya que se detiene en el poema que abre el libro y que acabamos de analizar:

En estos textos se realiza una defensa del individualismo frente a las necesidades de una sociedad que construye el futuro y significa una resistencia del hombre a convertirse en combustible social. Cuando Padilla expresa que le arrancan los órganos vitales y se le demanda que eche a andar, es la Revolución, exigente en los deberes colectivos quien desmembra al individuo y le pide que funcione socialmente. En la realidad cubana de hoy, el despegue económico que nos extraerá del subdesarrollo exige sacrificios personales y una contribución cotidiana de tareas para la sociedad. (89)

Por fuera de la denuncia de individualismo y de la negativa a convertirse en combustible social, lo que despunta es la utilización del verbo “arrancar”. Por un lado, porque transforma un pedido en un acto de violencia física que se ejerce directamente sobre el cuerpo de ese hombre que es desmembrado y por el otro, porque evidencia que las autoridades de la UNEAC llegaron al final del libro y repararon en que del otro lado de ese primer poema donde la Revolución pedía, explicaba y rogaba, estaba Padilla negándose a funcionar socialmente. Tanto el hecho de imprimirle a “aquel hombre” la identidad del autor del libro como el hecho de glosar utilizando un verbo que no está en el poema original podrían pensarse inicialmente como errores de lectura y, sin embargo, son esos elementos los que revelan la verdadera operación del texto: es decir, una vez que terminaron el libro y volvieron a retomar la lectura desde el principio, las autoridades de la UNEAC comprendieron que donde decía pidieron, explicaron y rogaron no había verdaderamente un pedido, una explicación y un ruego sino una orden. No hay posibilidad de negarse porque como sabemos a partir de lo que dice la declaración, lo que hará la Revolución es tomar por la fuerza eso que se esboza como una solicitud; en ese sentido, volvemos a estar frente a la misma voz del poema “Fuera del juego” pero esta vez no dice “al poeta, despídanlo” sino “al poeta, arránquenle los órganos que no está dispuesto a dar por”. Lo interesante, sin embargo, es que esa voz no aparece porque la reponga Padilla sino porque la repone la propia dirigencia en la declaración de la UNEAC: literalmente se hace hablar a la Revolución no solo poniendo en escena su voz, sino provocando su expresión.

Hasta acá entonces podríamos decir que la poesía hace hablar a la Revolución para poner en escena su violencia y, de hecho, el uso es tan reconocible que cuando se enmascara ese autoritarismo detrás del pedido, son los propios administradores de la voz de la Revolución los

que reponen la violencia en su interpretación. Esto habilita a pensar *Fuera del juego* como una especie de revancha frente a la escena de la FEU: si como vimos Castro utiliza la lengua poética de Martí para producir la voz de la política, lo que aparece acá es el movimiento inverso en tanto Padilla usa la voz de la política, específicamente la voz de la Revolución, para producir poesía. No es entonces que el poeta prescinde o desprecia los signos y las consignas de la Revolución, sino que la forma de poner en uso esa lengua, más que servir para generar entusiasmo o contribuir al espíritu revolucionario, funciona para exponer el vacío detrás de esa voz:

Cuando alguien muere,
alguien (ese enemigo) muere
de frente al plomo que lo mata,
¿qué recuerdos,
qué mundo amargo, nuestro, se aniquila?

Porque los enemigos salen, al alba, a morir.

Se les juzga.
Se les prueba su culpa.
Pero, de todos modos, salen luego a morir.

Yo pienso en los que mueren.
En los que huyen.
En esos que no entienden
o que (entendiendo) se acobardan.
Pienso en los botes negros
zarpando (a medianoche) llenos de fugitivos.
Y pienso en los que sufren y que ríen,
en los que luchan a mí lado
tremendamente.

Y en todo cuanto nace.
Y cuanto muere.
Pero, Revolución, no desertamos.
Los hombres vamos a cantar tus viejos himnos;
a levantar tus nuevas consignas de combate.
A seguir escribiendo con tu yeso implacable
el Patria o Muerte.
(38-39)

Así, este poema titulado atinadamente “Años después” deja en claro no solo que la voz de la Revolución se ha transformado con el paso del tiempo en una consigna hueca que se repite una y otra vez, sino que el camino para corroer su sentido es justamente seguir usándola, repetirla hasta el cansancio, hasta que no diga nada. En “El abrigo de aire”, ensayo recopilado en *El libro perdido de los origenistas* (2002), Antonio José Ponte repara en que fue eso mismo lo que hizo la Revolución con el discurso martiano y lo comenta a partir de una anécdota: resulta que, en cierta ocasión, hacia finales de los ´80, dos jóvenes –entre los que podemos adivinar al propio Ponte– visitaron al poeta origenista Eliseo Diego. Este, generoso, los invitó a su casa y al ver que ambos no dejaban de mirar asombrados y con cierta codicia su biblioteca, les preguntó qué autores leían; uno de ellos, balbucea, ante el peligro de quedar mal, el nombre sagrado e

inobjetable de José Martí y “algo de esto tuvo que percibir Elíseo Diego, porque les contestó del modo siguiente: “Yo les pregunto cuáles autores leen, no cuál aire respiran” (78). Ya no se puede leer a Martí porque no hay interpretación posible en tanto su sentido ha sido cristalizado por completo: es el modelo por excelencia del poeta épico revolucionario, es una oda al sacrificio, un busto sagrado del Patria o Muerte. Su figura se vuelve así tan opresiva que parece estar en todos lados: no se puede evitar su presencia de la misma manera que no se puede prescindir del aire para respirar. En esta línea, uno podría pensar en que el inicio de esa desmaterialización de Martí comienza en la escena del acto de la FEU que comenta Padilla en sus memorias: Castro lo recupera pero para transformarlo en fantasma, en una especie de espectro de su voz apenas perceptible para unos pocos. De hecho, nada más parecido a la idea del poeta como un aire que se respira que el hecho de que el auditorio lo escucha sin saber que lo hace. De esta manera, podemos pensar no solo que Padilla da vuelta el juego al usar la voz de la política para escribir poesía sino que, además, parece vengar con el poema “Años después” y la repetición del acto de escribir “el Patria o Muerte”, la lengua del propio Martí al osar convertir la lengua de la Revolución en el aire que se respira.

En efecto, casi como en una especie de profecía autocumplida, años más tarde, más específicamente el 27 de abril de 1971, Padilla volverá a escribir con el yeso implacable para vaciar aún más la lengua de la Revolución:

La poesía cubana del comienzo de la Revolución, la misma que yo hice en etapas breves que la propia Revolución me ha reconocido en mis conversaciones con Seguridad, era una poesía de entusiasmo revolucionario, una poesía ejemplar, una poesía como corresponde al proceso joven de nuestra Revolución. Y yo inauguré —y esto es una triste prioridad—, yo inauguré el resentimiento, la amargura, el pesimismo, elementos todos que no son más que sinónimos de contrarrevolución en la literatura. Ustedes saben que yo me estoy refiriendo a *Fuera del juego*, que ustedes me han oído defender mucho. Pero es que hay que pensar profundamente las cosas. Pensemos sinceramente en *Fuera del juego*. ¿Ustedes piensan, si ustedes leen ese libro, que es en realidad un libro revolucionario? ¿Es un libro que invita a la Revolución y a la transformación de una sociedad? [...] yo empecé mi libro como hubiera podido empezar un filósofo viejísimo y enfermo del hígado con un poema que se llama “En tiempos difíciles”. Y por ahí siguen una serie de poemas. Ese libro está lleno de amargura, está lleno de pesimismo. [...] Ese libro expresa un desencanto, y el que lo aprecie lo único que hace es proyectar su propio desencanto [...] Es decir, el motor de mi poesía ha sido el pesimismo, el escepticismo, el desencanto. Y ese libro, *Fuera del juego*, está marcado por ese escepticismo y por esa amargura. Ese escepticismo y esa amargura no entusiasman y no llevan a la Revolución. Esos poemas llevan al espíritu derrotista, y el espíritu derrotista es contrarrevolución. (Casal 84-85)

Tal como se ve en este fragmento de la autocrítica, Padilla rescata los poemas de *El justo tiempo humano* (1962) y *La hora* (1964), en sintonía con el entusiasmo y la épica del discurso del Estado, y critica *Fuera del juego* porque barre con el relato estimulante que llama a los hombres a formar parte de la Historia y glorifica a los héroes que han dado su vida por la causa. ¿Cómo no escuchar en sus dichos, y a esta altura, la voz de la Revolución? Completamente en línea con la declaración de la UNEAC, el desencanto, el pesimismo, la amargura, el resentimiento y la tristeza aparecen así como formas de esa lengua que no se entrega y se resiste a convertirse en combustible social. Y a eso se suma una nueva peligrosidad que tiene que ver con el contagio y la enfermedad: el poema “En tiempos difíciles” no solo pone en crisis la lengua del Estado al mostrarla en escena sino que, además, amenaza con pudrirla y corroerla, y propaga, a su vez, ese malestar al enfrentar a los lectores con su propio desencanto. Tal como si se vieran

reflejados en un espejo, aquellos que lean esos poemas podrían verse atravesados por esa lengua otra, esa lengua enferma, que construye Padilla con el resentimiento, el pesimismo, la amargura y la tristeza.

Lo revelador del fragmento es que, a la luz de lo que vimos que hace Padilla con la lengua de la revolución en *Fuera del juego*, es factible pensar la autocrítica como una forma más de la repetición y de la puesta en escena que corroe el sentido de la lengua revolucionaria. Y de hecho, esto es tan así que podemos incluso espejar la escena con el acto de la FEU: ya no es Castro el que pone en voz la palabra poética, sino Padilla el que realiza una puesta en voz de la Revolución. Si en el primer caso, veíamos que esa era una forma de empezar a desmaterializar a Martí para convertirlo en un fantasma, acá podríamos, análogamente, pensar en la autocrítica como una manera más de convertir en aire, en discurso vacío, la lengua del Estado. Incluso sería factible imaginar a Carlos Miguel Díaz comentándole a su amigo desde el público que ahora es él quien se ha convertido en un nuevo Pierre Menard: el problema, sin embargo, es que en la (re)producción de ese discurso ya no hay posibilidad de percibir, como sí sucedía antes, una voz homogénea. A diferencia del auditorio de Castro, que escuchaba una voz nueva y única porque no reconocía a Martí, acá el conflicto radica en que ya no pareciera haber nadie en el auditorio capaz de escuchar armónicamente la voz de la Revolución y la voz de Padilla, la voz de la política y la voz de la poesía. Más que una escritura de la disidencia, una escritura entonces de la disonancia.

En línea con estas interpretaciones es que es posible volver a algunas de las hipótesis que plantea Claudia Gilman en *Entre la pluma y el fusil: Dilemas del intelectual revolucionario en América Latina* (2003): allí la autora afirma, por un lado, que lo que reveló el Caso fue “el espesor y la complejidad de la circulación de los discursos en el interior del campo intelectual latinoamericano y hasta qué punto la época problematizó la brecha entre los discursos de circulación privada y los discursos de circulación pública”; y, por el otro, que “la difusión del episodio de Padilla obligó a muchos a expedirse: a favor o en contra de la Revolución Cubana” (Gilman, 236-237). Si *Fuera del juego* había puesto a hablar a la Revolución en la agenda que hacen las autoridades de la UNEAC, la autocrítica pareciera entonces tener un efecto similar al hacer hablar a los integrantes de la familia intelectual latinoamericana. Es esa capacidad de sacar a la luz los discursos que circulaban subterráneamente lo que evidencia entonces el espesor, la complejidad y la brecha entre la palabra pública y la privada. En efecto, pareciera que la única armonía que se ha perdido no es solo la de la voz de la poesía y la voz de la política, sino también la de las expresiones que se muestran y las que se dejan para el ámbito privado: la autocrítica pareciera funcionar entonces como un dispositivo que pone a sonar ambos discursos y deja a la vista la insalvable disonancia.

Finalmente, quisiera volver una vez más a *La mala memoria* para reflexionar sobre el uso que hace Padilla del género. En efecto, si bien el nombre del libro puede asociarse a la narración de un mal recuerdo –la experiencia como detenido de la Seguridad del Estado en la cárcel de Villa Marista y su posterior autocrítica en la Unión de Escritores y Artistas Cubanos– o incluso al deterioro en la capacidad de recordar, lo que creo que destaca es el uso desviado del género. El primer elemento que permite plantear esto tiene que ver con que no accedemos simplemente a la rememoración de una vida sino que nos enfrentamos todo el tiempo a las tensiones que se generan entre la Historia y la experiencia personal del escritor. La escena de la FEU en efecto parece ser tan relevante para la historia del proceso revolucionario como para la vida del escritor, y sin embargo por fuera de la posibilidad de resolver o no esta disyuntiva, lo que parece querer decirnos Padilla con su escritura es que escribir sus memorias es también escribir una mala memoria de la Revolución. Y no tanto o no solo porque denuncie la violencia ejercida contra él, sino porque su manera de contar la Revolución no contribuye a historizar y a recuperar los sentidos de dicho proceso sino más bien a todo lo contrario: si la escena del acto de la FEU se centra en el nacimiento de la voz de Castro, lo hace justamente para revelar el

artilugio detrás de esa voz y así poder arruinarla. En esta línea, y recuperando las ideas de dos de los grandes teóricos sobre memorias y autobiografía, como lo son Karl Weintraub y Leonor Arfuch, para quienes la proliferación de *escrituras del yo* tiene que ver con la pérdida explicativa y de significación de los grandes relatos que articularon las subjetividades durante el siglo XX, es factible afirmar que *La mala memoria* no sería tanto el resultado o la consecuencia de esa pérdida de sentidos sino un dispositivo crítico que construye Padilla para poner en crisis el sentido de la Historia. En esta línea, se resignifica la fecha de publicación del texto, 1989, en tanto permite visibilizar un afán destructivo por tirar abajo las construcciones semióticas de la Revolución similar a la que de aquellos que derribaron el Muro de Berlín el 9 de noviembre de ese mismo año. Así, frente a la violencia estatal, el insilio y la censura del Estado, Padilla demuestra que más que denunciar, lo que hace, o mejor dicho, lo que puede hacer la literatura, tanto en sus memorias como en su poesía, es tomar la palabra del Estado para corroerla, vaciarla y exponer, a fin de cuentas, el armazón, el esqueleto, el soporte detrás del poder.

Obras citadas

- Casal, Lourdes. *El caso Padilla: Literatura y revolución en Cuba. Documentos*. Ediciones Nueva Atlántida, 1971.
- Castro, Fidel. “Palabras a los intelectuales” (Discurso pronunciado como Conclusión de las reuniones con los intelectuales cubanos, efectuadas en la Biblioteca Nacional el 16, 23 y 30 de junio de 1961). Departamento de versiones taquigráficas del gobierno revolucionario, <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: Dilemas del intelectual revolucionario en América Latina*. Siglo XXI, 2003.
- Fornet, Jorge. *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*, Letras cubanas, 2006.
- Padilla, Heberto. *Fuera del Juego*. Aditor, 1969
- _____ *La mala memoria*. Editorial Hypermedia, 2018.
- Ponte, Antonio José. *El libro perdido de los origenistas*. Renacimiento, 2002.