

El libro perdido de Heredia. Las memorias del poeta en *La novela de mi vida* de Leonardo Padura

James Buckwalter-Arias

Hanover College

¿Por qué no acabo de despertar de mi sueño?
¡Oh!, ¿cuándo acabará la novela de mi vida
para que empiece su realidad?

—J. M. H., 17 junio de 1824

El lector de *La novela de mi vida* de Leonardo Padura podría suponer que el epígrafe que encabeza la primera parte, “El mar y los regresos”, proviene de un poema del más renombrado poeta romántico de Cuba, José María Heredia. Los renglones se dividen en lógicas estructuras sintácticas, y la métrica sugiere, tal vez, versos de arte mayor. Las dos lastimeras preguntas provienen, sin embargo, de una carta de viaje, en prosa, que el poeta Heredia remite desde Nueva York a principios del verano del 1824 tras haber visitado las cataratas de Niágara y tras haber escrito el poema que tal vez más fama le traería, la “Oda al Niágara”. La división de las preguntas en tres renglones responde a una decisión—tal vez la de un editor de Tusquets, tal vez la del novelista mismo—que da pie a

una fructífera confusión de géneros literarios que se sostiene a lo largo de la novela. Pues, en este fragmento epistolario de Heredia, que en el epígrafe de la novela de Padura tanto se parece a verso, se invoca un tercer género literario—el de la novela—indicando que el texto será no sólo un “diálogo” literario entre dos escritores cubanos sino también un “diálogo” entre géneros literarios.

Las palabras del epígrafe vuelven a aparecer en la novela, ya no remedando versos, ni tampoco citando la carta histórica, sino convertidas en parte de las memorias “rescatadas” de José María Heredia. Palabras claves, frases sueltas, y oraciones completas son sacadas de las cartas del poeta romántico y transplantadas a unas “memorias” que se intercalan en una novela cuyo protagonista vuelve a Cuba en 1997, después de diecisiete años exiliado en España, para realizar una investigación sobre los papeles de José María Heredia. De este modo las cartas de Heredia se vuelven novela, o se novelan. La voz del poeta se vuelve más íntima en la novela de Padura de lo que había sido en las cartas del poeta, más desesperanzada, y el contenido biográfico se torna más escandaloso.

En la carta ya citada de José María Heredia, del año 1824, el poeta describe su experiencia al contemplar las cataratas de Niágara:

Me parecía ver en aquel torrente la imagen de mis pasiones y de las borrascas de mi vida. Así como los rápidos del Niágara, hierve mi corazón en pos de la perfección ideal que en vano busco sobre la tierra. Si mis ideas, como empiezo a temerlo, no son más que quimeras brillantes, hijas del acaloramiento de mi alma buena y sensible, ¿por qué no acabo de despertar de mi sueño? ¡Oh! ¿cuándo acabará la novela de mi vida para que empiece [sic] su realidad? (71)

Estas últimas preguntas aparecen algo alteradas en la novela de Padura en la forma de las memorias “rescatadas” del poeta decimonónico, memorias que aparecen intercaladas con la trama moderna sin explicación narrativa:

Contemplando la caída de las aguas y la subida del rocío me pareció ver en aquel espectáculo la imagen de mis pasiones y de la borrasca de mi vida, y nunca como en ese instante sentí el peso tremendo de mi soledad, el lamentable desamor de mi vida, haciéndola correr, como los rápidos del Niágara, por caminos abruptos y fatales. Con los ojos humedecidos por el agua y las lágrimas me pregunté entonces por qué no terminaba de despertar de mi sueño. ¿Cuándo, ¡Dios mío!, acabaría la novela de mi vida y empezaría al fin su realidad? (200)

Vuelve la frase “la imagen de mis pasiones y de las borrascas de mi vida”, por ejemplo, así como las preguntas citadas en el epígrafe, si bien algo alteradas. En otras partes de este fragmento de las “memorias” vuelven palabras o imágenes clave en la carta de Heredia, como “sublime” o “la mano” de Dios.

La dicotomía entre sueño y realidad planteada en las preguntas de Heredia se mantiene, se elabora, y se desvía en la iteración de Padura. Pues, la dicotomía tal como Heredia la formula no se llega a precisar en su propia carta; la realidad tan añorada sólo se manifiesta en un plano figurativo—a través de la metáfora del torrente—y no en relación a las circunstancias concretas de la vida del poeta o en términos de emociones identificables o “nombrables.” Heredia ve en las cataratas “la imagen de mis pasiones y de las borrascas de mi vida” y considera que sus ideas son “quimeras brillantes, hijas del acaloramiento de mi alma buena y sensible,” pero no llegamos a saber en qué consiste la realidad que le elude al poeta. Vemos en la carta del poeta la distinción romántica entre realidad emotiva y artífice ideológico tan importante en el pensamiento proto-romántico y anti-racional de Jean Jacques Rousseau, por ejemplo, pero la naturaleza de esa realidad emotiva no se llega a precisar. El poeta añora algo sublime, desconocido, e inefable.

En las memorias heredianas “rescatadas” en la novela de Padura, sin embargo, el contenido emotivo va asumiendo una forma más fácilmente reconocible, más tangible. El poeta novelado siente “el peso tremendo de mi soledad, el lamentable desamor de mi vida,” y descubrimos una secreta historia amorosa bastante típica, por cierto, de la novela romántica o amorosa—la historia de los amoríos de José María Heredia y Dolores Junco y de su hijo ilegítimo. Es decir, la experiencia afectiva del poeta se define al situarse en el marco narrativo claramente delineado en la novela. Los eventos y circunstancias que producen esta experiencia afectiva se vuelven más concretos, y la vida personal del poeta se vuelve más escandalosa. (El escándalo abunda; pues, en otro plano narrativo, el joven Heredia se enamora de una prostituta que visita con su amigo Domingo del Monte, amigo que más adelante resulta haber sido el que delata a Heredia ante las autoridades españolas cuando lo de la conspiración de Los Soles y Rayos de

Bolívar.) El Heredia vuelto personaje novelesco exhibe, concretamente, una soledad y una desesperación ausentes en las cartas—o sutilmente presentes en ellas, tal vez, y luego advertidas y explicitadas por Padura. De este modo, lo que había sido inenarrable para el poeta se llega a narrar; se llega a relacionar lo lírico, lo anecdótico, o lo impresionista con una clara trama biográfica lineal.

El verdadero Heredia narra en su carta cómo después de contemplar la catarata, “apenas me aparté de la piedra en que había estado parado, la vi desprenderse y rodar al abismo con sólo el leve impulso que al levantarse le dieron mis pies. Aquella piedra, sobre la cual me había creído seguros [sic] algunos segundos antes estaba ya donde no volverían a hollarla pies humanos: enfrióse un poco mi insaciable curiosidad” (77). En las memorias noveladas por Padura, sin embargo, “apenas me aparté de la piedra la vi desprenderse y rodar al abismo: aquella piedra, sobre la cual había imaginado mi muerte y sentido mi resurrección, había caído donde ya no volverían a hollarla pies humanos y enfrióse de repente mi corazón” (201). La imagen terrible de una muerte apenas eludida es acompañada, en Padura, con una explicación biográfica: desaparece la “insaciable curiosidad” que Heredia había sentido, y descubrimos en su lugar una terrible melancolía. Se trata de una explicación hipotética y ahistórica, por supuesto, pero de una explicación que los lectores de historia y de novelas exigimos—o más bien, que exige el mismo discurso narrativo.

La explicación es, efectivamente, que Heredia ha contemplado el suicidio momentos antes de ver rodar la piedra:

Y en algún instante lloré, no de dolor, sino conmovido por tanta belleza, y creo que fue aquel llanto liberador y la inesperada sensación de que aún debía hacer algo, la fuerza capaz de salvarme de cometer el acto que, desde mi llegada, me atraía hacia el precipicio: sólo con dar un paso más mi cuerpo se convertiría en parte de la lluvia de espuma, y mis penas, desechas, volarían por el aire, ya sin pertenecerme ni atormentarme. (199-200)

Da la impresión de que las figuras o las imágenes de las cartas y los poemas de Heredia requieren, al ser incorporadas en el marco narrativo de las memorias o de la novela, una diacrónica ‘tercera dimensión.’ Para que las instantáneas se animen, para que cobren vida novelesca, lo infame tiene que encontrar su expresión verbal, y lo inenarrable se tiene que narrar, a

medida que el autor hila una serie de eventos y descubre motivos psicológicos.

Aquí me interesa menos determinar hasta qué punto es fidedigno el retrato psicológico que Padura nos ofrece de Heredia—si en realidad José María Heredia tenía o no tendencias suicidas, por ejemplo—o hasta qué punto los dramas de Padura se basan en una lectura sensible y perspicaz de las cartas y los poemas del poeta. Me concentro, en cambio, en el impulso ‘novelador,’ el empeño en satisfacer el deseo por un texto con el tono autoritativo que sólo nos proporciona la narrativa, por un texto totalizante y menos fragmentario que la que nos ofrecen las cartas y los poemas del mismo Heredia.

Como ya hemos comentado, uno de los motivos literarios heredianos que se expande y se desvía en la novela de Padura es la dicotomía entre sueño y realidad. Heredia postula la dicotomía entre sueño y realidad justamente invocando la novela: “¿cuándo acabará la novela de mi vida para que empiece su realidad?” La novela, en la formulación de Heredia, es la antítesis de la realidad, lo que tiene que acabar para que la realidad comience. Tiene un estatus similar a la “novela mexicana” que el personaje Álvaro invoca (ya en los albores del siglo veintiuno) para ridiculizar las hipótesis de Arcadio sobre las memorias de Heredia. La novela mexicana denota melodrama e inautenticidad. Pero en el texto de Padura la dicotomía se invierte. Al citar a Heredia, Padura adopta brevemente la actitud desconfiada ante la novela, y sus personajes repiten el gesto al referirse a la iteración televisiva del género—“No jodas, Arcadio, eso parece una telenovela mexicana”—pero la novela misma, en su conjunto, se presenta como el dispositivo que, lejos de limitarse a lo frívolo y lo melodramático, explora la realidad escondida detrás de las apariencias, detrás del superficial récord histórico, una realidad a la vez más descarnada y más abarcadora que la de los poemas y las cartas (100). El metarelato de la novela suple—según su propia lógica discursiva—la realidad que falta en los textos heredianos más impresionistas o fragmentarios.

Los poemas y las cartas de Heredia nos comunican—desde la óptica novelesca de Padura—una realidad precisa y lúcida, pero momentánea, parcial, limitada por las circunstancias en las que se escriben y dictada por

las fuertes e incontrolables pasiones que impulsan su composición. En “mis *Poesías*,” dice el Heredia ficticio de Padura, “está lo mejor de mi vida”; pero se sobreentiende que a pesar de estar en ellas “lo mejor de mi vida,” en los poemas de Heredia falta la visión total que aporta la novela. La novela o las memorias—según la ideología narrativa—se escribe desde un punto más remoto que permite una visión más serena y amplia. La novela y las memorias—tal como la autobiografía—se escriben sólo cuando el autor ya ha podido percibir el gran arco narrativo que une y dé forma a los innumerables elementos, que somete los eventos particulares a la unidad del relato. La novela es ficticia, desde luego, pero asume una autoridad retrospectiva, pretende abordar aquella realidad desconocida—de la que la realidad histórica, documentada, forma sólo un fragmento—aludiendo a una totalidad a la que ni el poema ni la carta ni el ensayo tienen acceso. La novela histórica es, entonces, una hipótesis sobre lo esencial que siempre—necesariamente—se le escapa a la historia.

De este modo la dicotomía de Heredia se invierte en Padura; la novela ya no es la antítesis de la realidad sino el dispositivo que nos permite vislumbrar la realidad en su totalidad, visión que ni la historia ni la poesía ni la correspondencia personal son capaces de revelarnos. Pero como he sugerido, la dicotomía de Heredia no sólo se invierte, sino que se desvía. Tanto el personaje histórico de Heredia como el personaje ficticio de Fernando Terry son cubanos que han vivido muchos años en el exilio, y Leonardo Padura se empeña en dejar claro que de los binarismos Cuba y exilio, por un lado, y realidad y sueño, por otro lado, habría que asociar Cuba con realidad y exilio con sueño. Aunque Heredia vivió más años fuera de Cuba que en la isla, la tradición histórico-literaria ha identificado a Heredia como poeta cubano, y Padura insiste repetidamente en su novela que Heredia es *verdadera y profundamente* cubano, que sus años en el exilio carecen de sustancia y profundidad.

Si bien el Heredia de Padura afirma que lo mejor de su vida se encuentra en sus *Poesías*, *La novela de mi vida* se empeña en establecer que también lo mejor de su vida siempre estuvo en Cuba, y para subrayar esta hipótesis el protagonista moderno, Fernando Terry, pasa por una experiencia paralela. Durante su breve estancia en La Habana en 1997, tras

varios años exiliado en España, Terry le dice a su antigua profesora Santori que no ha podido acostumbrarse a la vida en el exilio. “Los amigos que tengo allá no son como los que tuve aquí” (aunque Terry los sospecha a todos los de “aquí” de haberlo traicionado). “Lo que ahora quiero no se parece a lo que quise aquí” (209). Y el paralelo con Heredia se vuelve explícito, pues Terry escribió su tesis con la doctora Santori y sólo ella lo comprenderá al afirmar éste que “Cuando me sentía así me acordaba de Heredia. Dos veces, estando ya en el exilio, escribió que estaba viviendo en un sueño.” Y la profesora responde aludiendo a las palabras del poeta, “Lo de la novela de mi vida” (209). En las dos cartas en las que Heredia dice estar viviendo en un sueño, el poeta no sugiere que su estado onírico corresponde a su condición de exiliado, pero ésta es la hipótesis que Padura plantea en su novela. Es decir que si el exilio corresponde al sueño, y a la novela en el sentido peyorativo, Cuba corresponde a la plenitud afectiva y a la Novela, en mayúscula, en su sentido más digno. Podríamos cuestionar esta identificación de la realidad con Cuba y el sueño con el exilio, poner en tela de juicio la aplicabilidad de este esquema al poeta de “Niágara” y “En el Teocalli de Cholula”, pero esto nos desviaría demasiado de nuestro tema.

La inestabilidad ideológica del término “novela”—estatus despreciado en la frase de Heredia y en general privilegiado en la novela de Padura—corresponde sin duda al desarrollo del género en los casi dos siglos que separan la carta del poeta de la obra del novelista, años en los que la novela ha eclipsado el poema y el poemario como género literario privilegiado. La fama que cobró Heredia en la primera parte del siglo diecinueve a raíz de unos exitosos poemas es impensable para el poeta cubano a comienzos del siglo veintiuno. Los poetas cubanos, como los poetas en general, se llegan a conocer entre poetas, aficionados o estudiosos, y aunque las autoridades culturales designan poetas nacionales, la gran mayoría de la nación no se entera. Cobrar fama entre las masas a través de su obra es algo cada vez más impensable.

Tal vez nos resulte natural, entonces, que si bien un poeta del siglo diecinueve pudo emplear el término ‘novela’ con cierto desprecio para referirse a lo superfluo o lo fantástico, en el siglo veintiuno es una novela que llega a invertir los fueros, ejerciendo una función casi exegética sobre la

obra y figura del poeta, una novela que suple la realidad y el drama que ni la poesía ni la historia nos han podido comunicar. A su vez—reconozcamos de paso—la literatura misma se ve cada vez más eclipsada hoy en día por los medios audiovisuales. El ocaso del poeta como figura pública en el siglo veinte y veintiuno, por cierto, podría encontrar una apta alegoría en la película *Regreso a Itaca*, del director francés Laurent Cantet, película basada precisamente en *La novela de mi vida* de Padura—película en la que la trama del período especial se mantiene mientras la del siglo diecinueve se suprime. Es decir que si bien la vida de José María Heredia constituye el punto de partida en la novela de Padura, en la película de Cantet el poeta romántico ha desaparecido del todo. (Aún no he podido ver la película, pero mis amigos me han comentado que a Heredia no se cita ni una sola vez.) El director Cantet dice que la película representa una meditación sobre el fracaso de la última de las revoluciones posibles, pero desde la óptica literaria podemos entenderla también como emblema de otro ocaso, el de la lírica y posiblemente el de la novela ante los medios audiovisuales.

Entre el público lector, sin embargo, la novela sigue siendo el género literario hegemónico de nuestra época. La novela ha triunfado ideológica y comercialmente. Es el único género rentable en la economía globalizada, el que goza de mayor circulación, y el que más influencia ejerce sobre la narrativa histórica y sobre figuras literarias como José María Heredia. Para bien o para mal, la crítica jamás ejercerá sobre las figuras literarias, los próceres, e incluso sobre la identidad nacional la influencia que ejercen la novela o el cine. En *La novela de mi vida*, como más adelante veremos, Padura emplea el género literario de la novela no sólo para ofrecer una visión elaborada del poeta romántico cubano, sino también para reflexionar, a través de las memorias “rescatadas” de Heredia, sobre las recurrentes ficciones fundacionales en Cuba.

El libro perdido

Hemos insistido en la hegemonía literaria de la novela en nuestra época, pero al hablar de *La novela de mi vida* de Padura, habría que comentar también el subgénero que ha caracterizado su obra. *La novela de*

mi vida se ha descrito como “the first non-detective story by Padura” (citado en De Ferrari, 48). Como bien señala De Ferrari, sin embargo, esta novela “uses the double structure of all detective novels and is, like them, animated by a search for knowledge, seeks to illuminate Terry’s drama in light of Heredia’s tragic life” (48-9). El protagonista Fernando Terry no es un detective policial sino un investigador académico—escribió su tesis de grado sobre José María Heredia—pero la pesquisa que motiva su regreso a Cuba después de diecisiete años en el exilio es netamente detectivesca.

Todavía en España, Fernando Terry recibe una carta de un amigo en Cuba que dice, en letras mayúsculas, y con un estilo casi telegráfico, “FERNANDO, FERNANDO, FERNANDO: AHORA SI HAY UNA BUENA PISTA. CREO QUE PODEMOS SABER DONDE ESTAN LOS PAPELES PERDIDOS DE HEREDIA.” Así de sencilla resulta la premisa detectivesca, y los tópicos del género nos prometen un regreso a la isla, unas intrigas turbias, chantajes y traiciones, y—por qué no—una historia de amor. Los papeles perdidos a los que alude la urgente misiva son nada menos que las memorias o la autobiografía del poeta, José María Heredia. Antes de morir, el Heredia imaginado por Padura había encomendado el manuscrito a la logia masónica a la que él había pertenecido, fijando un plazo de determinado número de años antes de que se hiciera público. La misión de Fernando Terry, entonces, es volver a Cuba, hurgar en los archivos, entrevistar a “testigos” (o a sus descendientes), dar con el paradero de estos papeles, y así restituir una pieza clave del patrimonio literario—es decir, devolverle a la isla parte de su memoria, como diría Antonio José Ponte, y rescatar una pieza clave de lo que Lezama Lima llamara lo esencial cubano.

Pero si bien la estructura detectivesca es evidente y sencilla, reconocemos a la vez otro plano temático, otro motivo literario recurrente en la literatura cubana que nos lleva más allá de las acostumbradas intrigas forenses—el motivo del libro perdido. En un ensayo que aparece en *La Gaceta de Cuba* en 1992, Antonio José Ponte reflexiona justamente sobre el caso de un libro perdido: sobre lo que él denomina el libro perdido de los originistas. En el ensayo de Ponte el libro perdido no es un libro específico—ni histórico ni ficticio—sino un motivo literariopreciado entre

los escritores asociados con el movimiento origenista. Ponte medita, por ejemplo, sobre la página en blanco que aparece en la novela *Oppiano Licario* de Lezama Lima. Esta página constituye un vacío que alude a la ausencia de un manuscrito de importancia trascendental. Al protagonista, Eugenio Cemí, le ha sido confiado el manuscrito de *Oppiano Licario, Súmula, nunca infusa, de excepciones morfológicas*. Pero un día Eugenio vuelve a su casa, después de un huracán, y descubre que su perro ha destrozado el manuscrito.

Ponte medita también sobre un ensayo de Lezama Lima en el que el autor, asombrado al descubrir que le falta una página al último diario de José Martí, opta por colocar una pintura de Juana Borrero. El motivo literario del libro perdido aparece también en el cuento “Historia de un inmortal” de Eliseo Diego. En este relato un hombre deja un manuscrito, también de una importancia trascendental, en una chistera sobre una piedra al lado del mar. Mientras el hombre se mete en el agua para nadar, las olas comienzan a lamer el libro y terminan por tragar y digerirlo. Se ha perdido el manuscrito del *Libro de las profesías*, “la epopeya de un país,” escribe Ponte, “el magnífico poema de la isla” (25). Refiriéndose a este libro, en el relato de Eliseo Diego, y al *Súmulo*, en la novela inconclusa de Lezama Lima, Ponte escribe, “Dos libros y sus suertes parecidas aluden al vacío. Al extraviarse ambos (y esto es más evidente en el ejemplo de Eliseo Diego) nos quedamos sin memoria de la isla, sin sus sentidos más secretos. No sabemos—vuelvo a citar palabras de José Lezama Lima—qué pueda ser lo esencial cubano” (26).

La novela de mi vida, de Leonardo Padura, combina, entonces, el género detectivesco con la historia de una investigación de historia literaria, remontándose a una preocupación origenista sobre los orígenes borrados, ocultos o irrecuperables. Y para Fernando Terry, tal como para los origenistas, el libro perdido—aquí los papeles de Heredia—permanece perdido. Se sugiere, por cierto, que éstos han sido destruidos, ya no por el agua ni por el viento—como en las historias de Diego y Lezama—sino por el fuego que les prende el bisnieto de Domingo del Monte. Al final de la novela Fernando Terry se prepara para volver a España, desilusionado después de tres semanas en Cuba, sin el manuscrito que había motivado su

viaje. Su investigación ha sido frustrada. Entre los tres planos narrativos de *La novela de mi vida*, sin embargo, figura una narrativa en primera persona—justamente la autobiografía o las memorias de José María Heredia. Si en una novela y un ensayo de José Lezama Lima y en un cuento de Eliseo Diego el lector sólo puede imaginar lo que contiene el texto perdido, en la novela de Padura el libro perdido se materializa, ya no por la investigación detectivesca del protagonista, sino por un misterioso golpe literario. Se trata de una intervención omnisciente, un efecto *deus ex machina*.

Podríamos suponer, entonces, que el texto que aparece en la novela de Padura es un documento íntegro, una especie de forma platónica sin las corrupciones y erratas que contaminan los documentos históricos—una ficción, desde luego, pero una ficción perfecta, revelada en su condición prístina tal como se reveló al creador omnisciente. Pero otra lectura es posible, una lectura que, atendiéndose a la trama de la novela, convertiría las memorias “rescatadas” en un documento corrupto o incluso fraudulento. Hemos notado que en 1939 el bisnieto de Domingo del Monte, Domingo Vélez de la Riva, consigna las ciento dieciocho hojas a las llamas, “en estricto orden numérico, para que se convirtieran en un humo difícil y oscuro, como si no le hubiera costado más de cuatro mil dólares cada una: todo para que la historia durmiera en paz, otra vez arreglada por la voluntad y los dineros de un Domingo más” (326). Pues, el manuscrito que el bisnieto quema en 1939 revela que ha sido Domingo del Monte, renombrado escritor cubano y amigo de José María Heredia, el que traiciona a José María Heredia cuando el poeta es denunciado por su participación en la conspiración de los Soles y Rayos de Bolívar en 1823. El bisnieto de Domingo del Monte destruye el manuscrito, entonces, para ocultar esta perfidia familiar después de comprarle el documento a Ricardito Junco por medio millón de dólares.

Antes de entregarle a Domingo Vélez de la Riva el manuscrito, sin embargo, Ricardito Junco, el bisnieto de Heredia, le entrega una copia mecanografiada para que el bisnieto lea el texto y comprenda lo perjudicial que es. O sea que si el manuscrito original es consignado a las llamas en 1939, puede haber sobrevivido una copia mecanografiada, tal vez con

errores, y tal vez hasta con distorsiones introducidas por Ricardito Junco para motivarle al bisnieto de Domingo del Monte a cooperar con el chantaje. En otras palabras, no sabemos si las memorias ficticias que aparecen en *La novela de mi vida* nos llegan—según la lógica textual—de una fuente literaria omnisciente o si hay que suponer que una copia ha sobrevivido los percances e intrigas que durante tantos años ha sido sujeto el manuscrito que el poeta le había entregado a la logia masónica en el siglo XIX.

En otras palabras, no sabemos cuál es la narrativa ficticia detrás del ficticio manuscrito. Se introduce de este modo la posibilidad de un patrimonio histórico y literario manipulado taimadamente. Es decir, un ficticio libro fundacional—las memorias de José María Heredia—representa la hipótesis artística de un novelista a principios del siglo XXI, pero también, tal vez, según su propia ficción, un documento corrupto e inauténtico. Es decir, Padura ha optado por introducir el espectro de la inauténticidad, del fraude textual: las memorias de Heredia son una invención literaria, pero también, tal vez, una invención corrompida por un personaje inventado.

Esta hipótesis sobre la posible inauténticidad de las ficticias memorias de Heredia sería aventurada, tal vez, si no fuera un tema central en *La novela de mi vida*. En uno de los fragmentos de las memorias, José María Heredia cuenta que Blas de Osés le ha insistido que *Espejo de paciencia*, el poema épico del siglo XVII, es un fraude compuesto por “Domingo [del Monte] y sus acólitos” a base de “varias octavas que alguien le recitó [al obispo Morell de Santa Cruz] de un poema de un tal Silvestre Balboa, donde se contaba el rescate de un obispo secuestrado por unos piratas franceses” (295). José María Heredia, el personaje de Padura, lamenta que el futuro de Cuba, “un país que iba a nacer” se erija “sobre el manto de una mentira y una ficción pagada por unos viejos tratantes de esclavos y un poeta mediocre y maquiavélico” (295).

La teoría de Blas de Osés sigue vigente unos ciento setenta años más tarde cuando el amigo de Fernando Terry, Miguel Angel, también insiste en que *Espejo de paciencia* es un fraude. Refiriéndose a la autobiografía de Heredia que le elude a Fernando, Miguel Angel le dice, “Pues si no aparece,

puedes inventar la novela. Del Monte, Echevarría y los demás inventaron el *Espejo de paciencia*, así que aquí se vale inventar los libros que nos hacen falta” (174). Fernando le pregunta, “Tú sigues pensando que el *Espejo* es un invento de esos cabrones?” Y Miguel Angel le contesta, “Cada día estoy más convencido. Nada más acuérdate de que para inventar la literatura de un país hace falta tener una tradición, y lo que mejor suena a tradición es un poema épico” (174). Miguel Angel nos sugiere una tercera lectura, entonces, un tercer marco ficticio para las memorias que aparecen en la novela de Padura sin explicación, y es que Fernando Terry sencillamente ha inventado las memorias, tal como Del Monte, Echevarría y los demás inventaron *Espejo de paciencia*. Las memorias que leemos ya no serían simplemente una ficción de Padura, sino el fraude de su protagonista resentido.

En una noticia histórica al final de la novela, Leonardo Padura aclara que la autenticidad de *Espejo de paciencia* “ha sido aceptada por la mayoría de los especialistas, aun cuando nunca han podido explicar de modo satisfactorio la extraña aparición del manuscrito y la diversidad estilística que se advierte en algunas de sus estrofas” (344). En otras palabras, aunque Padura reconoce que la autenticidad del poema épico cubano es aceptada por los estudiosos, le sigue fascinando la posibilidad del fraude; la autenticidad del poema ha sido aceptada, *pero*, insiste Padura, todavía quedan muchos cabos sueltos. Las palabras de su personaje Miguel Angel plantean un cuestionamiento aun más radical. Si la tradición se inventa cuando más falta nos hace, ya no se trata de vigilar con más recelo lo esencial cubano, de preservar contra viento y marea la autenticidad nacional, de garantizar una historiografía isleña seria y rigurosamente investigada. La tradición es, inevitable y paradójicamente, un invento.

En el primer capítulo de *Community and Culture in Post-Soviet Cuba*, Guillermina De Ferrari reflexiona sobre el contrato social de la Revolución Cubana, sobre “the peculiar legal situation of a ‘newly formed people,’ whose legitimacy, according to Rousseau, demands a certain fictional, if not outright magical, acceptance of its own existence” (5). Luego, en una nota, De Ferrari cita a Rousseau:

For a newly formed people to understand wise principles of politics and to follow the basic rules of statecraft, the effect would have to

become the cause; the social spirit which must be the product of social institutions would have to preside over the the setting up of those institutions; men would have to have already become before the advent of the law that which they become as the result of the law (192).

Aunque el registro discursivo del personaje Miguel Angel lógicamente dista mucho del de Rousseau—Miguel Angel, desde luego, espeta frases en un debate improvisado—el personaje de Padura parece concordar con la teoría del escritor francés al decir, “Cada día estoy más convencido. Nada más acuérdate de que para inventar la literatura de un país hace falta tener una tradición, y lo que mejor suena a tradición es un poema épico”. Al hablar de inventar una literatura a base de una tradición que aún no existe, Miguel Angel plantea una paradoja análoga a la de Rousseau. Rousseau habla de la ficticia autoridad de una nación mientras que Miguel Angel habla de la ficticia fundación de una tradición literaria; pero en ambos casos se trata de crear una identidad colectiva a base de supuestos elementos comunes que en realidad no existen hasta el momento en que se declara su existencia—es decir, empleando los términos de Rousseau, que se convierte el “efecto” en “causa”. Una estructura social—un estado político o una identidad cultural—se erige sobre cimientos imaginarios. Los metarrelatos identitarios son a la misma vez indispensables e inauténticos. La legitimidad de cualquier “newly formed people”—así como la legitimidad de su acervo cultural—es una trampa necesaria, una impostura *sine qua non*.

El motivo del libro perdido tanpreciado por los origenistas que Padura invoca a través de las “memorias” de Heredia, entonces, se ha vuelto casi irreconocible en *La novela de mi vida*. Al hacer hincapié en el “fraude” de *Espejo de paciencia*, la novela de Padura menoscaba la solemne preocupación criolla por los textos fundadores y, por extensión, por los “orígenes” nacionales, literarios, políticos y éticos. El libro perdido deja de representar un “vacío ontológico” (Ponte, 25) que aqueja a la nación cubana, para convertirse, en la novela de Padura, en algo menos heroico, menos trascendental, en artífice necesario pero oportunista. El libro perdido—“la epopeya de un país,” como escribe Ponte, o “el magnífico poema de la isla”—ya no es símbolo de la heroicidad decimonónica que desemboca en la disipación del siglo veinte, como imaginaban los

origenistas, sino símbolo de una continuidad fraudulenta, una sostenida y taimada estrategia identitaria; la supuesta ruptura entre el siglo heroico y la época de la “pseudorreública” no ha sido tal. *La novela de mi vida* representa una especie de meditación sobre las recurrentes ficciones fundacionales, sobre los metarrelatos nacionales, y ostenta la típica desconfianza posmoderna ante los mismos.

El libro perdido en la imaginación origenista representaba, sin duda, una frustración política, un “vacío ontológico”; pero como expresa Cintio Vitier, Orígenes ofrecía una “cultura compensatoria de la frustración política” (80). Al abjurar el predominante mito político, espiritual, o comunitario buscamos un gesto compensatorio, y esto es tan cierto para Padura como para los origenistas. Si Padura ya no encuentra esta compensación ni en el heroico siglo diecinueve, ni en la cultura compensatoria de Orígenes, ni en la epopeya redentora de la Revolución Cubana, la busca en su círculo de amigos y en la comunión literaria. *La novela de mi vida*, en otras palabras, encaja nítidamente en el “friendship plot” que identifica y analiza Guillermina De Ferrari.

En su última noche en Cuba, antes de partir para España defraudado, sin haber realizado “la venganza preciosa” que habría significado encontrar los papeles de Heredia (281), Fernando Terry se reúne con los viejos amigos para leer en voz alta la *Tragicomedia cubana*, el texto de Enrique, antiguo miembro, ya muerto, del grupo de los autodenominados “socarrones”.

Ha sido una noche larga, de muchas botellas y palabras, aunque fue Enrique el que más tiempo habló: como en una carrera de relevos los Socarrones supervivientes fueron conminados a leer el manuscrito de la *Tragicomedia cubana*, y sin mayores sutilezas habían empezado a escuchar una “música de guitarra, laúd, maracas y bongó. Es una melodía sensual, mulata con olor a monte y sabor a ron, que engañosamente induce a pensar cálidos placeres”, mientras la geografía de cierta Isla Perdida iba creciendo a sus pies. (341)

El mito nacional en la imaginación del amigo difunto no propone nada nuevo. Descubrimos una vez más la música folklórica, la guitarra y el bongó, la sensualidad mulata, el tema del monte y el sabor a ron. Vuelven los tópicos isleños, hoy por hoy más evocativos de la Cuba popular y turística que de la cultura compensatoria origenista. No hay secretos ni

sentidos ocultos. No hay ruptura vanguardista, ni siquiera una pretendida originalidad. No se complica—en el fragmento que vemos los lectores—la identidad nacional.

La novedad, si la hay, es justamente en su consciente y notable intrascendencia. La *Tragicomedia cubana* del amigo Enrique ya no promete ni revelación, redención, ni revolución. No promete—en el pequeño fragmento que leemos—ni novedad artística ni atisbos existenciales. El manuscrito nunca estuvo perdido, por cierto—como sí lo ha estado el manuscrito ficticio de Heredia, o los libros perdidos en los textos de los originistas de los cuales escribe Ponte—pues los padres de Enrique le dejaron a Fernando la *Tragicomedia cubana* con una breve nota después de morirle su hijo—en el año 1980, tal vez, o incluso antes. Diecisiete años más tarde, cuando Fernando vuelve a Cuba, no encuentra las memorias de Heredia que motivaron su viaje sino el manuscrito del amigo muerto entre sus papeles. Así que la noche en que los amigos leen el manuscrito en voz alta, no han vuelto a encontrar algo perdido sino que reconocen, durante unas horas, algo que sencillamente habían olvidado o descuidado, un texto sobre el que Enrique les había hablado muchísimas veces. El manuscrito de Enrique permaneció olvidado durante unos años, vuelve por una noche para propiciar la comunión fraternal, y vuelve al día siguiente, suponemos, a ocupar su lugar en el olvido. Nadie piensa en diseminar el texto de Enrique. Nadie propone, desde luego, que se publique. La *Tragicomedia cubana* tiene valor para los amigos del autor, nada más—pero esto es suficiente. Su valor no radica en la fama del autor—pues, no se trata de un autor conocido—ni en posibles estándares estéticos del valor literario, sino en los años, lejanos ya, de su amistad con el grupo. El ceremonial literario existe para los socarrones como existió para los poetas de *Orígenes*, pero el texto sagrado de los socarrones se vuelve pretexto. Cobra importancia por su función simbólica, como el pan y el vino en la sagrada comunión. El vino y la hostia valen por su función simbólica y no por sus cualidades particulares.

Si ocupamos todavía una época en la que la novela goza de cierta hegemonía literaria, y si la novela propone un metarrelato que las cartas y los poemas, por ejemplo, no pueden ni bosquejar, *La novela de mi vida*

propone cuestionar los mismos metarrelatos que la sostienen—sobre todo los metarrelatos identitarios nacionales. No es que la paradoja de los mitos fundacionales se supere, por supuesto; no es que Padura pueda prescindir ya del metarrelato identitario cubano. Su obra depende de él. Pero sí sugiere esta novela que aquel texto tan necesario y añorado—aquella historia coherente y afirmativa y ascensional—no es lo que los escritores origenistas, por ejemplo, soñaron. Los orígenes nacionales—perdidos, encontrados, o simplemente descuidados—ya no son heroicos ni trascendentes, sino artificiales, manipulados, y hasta fraudulentos. En la última noche que pasa Fernando Terry en Cuba, con sus amigos, bebiendo y leyendo el texto de un viejo amigo ya muerto, el protagonista descubre la mayor autenticidad posible. La “respuesta” adecuada al desencanto nacional, al colapso de la epopeya revolucionaria, a la imposibilidad de aquella cultura compensatoria soñada por los origenistas, a la actual encrucijada histórico-literaria, es buscar refugio en la intimidad, en la amistad, en los sublimes momentos transitorios sin trascendencia ninguna, en los papeles olvidados de un ser querido, en la epopeya, aunque sea mediocre, de un viejo amigo entrañable.

Obras citadas

- De Ferrari, Guillermina. *Community and Culture in Post-Soviet Cuba*. New York: Routledge, 2014.
- Heredia, José María. *Poesías, discursos y cartas*. Tomo II. La Habana: Cultural, S. A., 1939.
- Padura Fuentes, Leonardo. *La novela de mi vida*. Barcelona: Tusquets, 2002.
- Ponte, Antonio José. *El libro perdido de los origenistas*. México, D.F.: Editorial Aldus, 2002.
- Vitier, Cintio. *Ese sol del mundo moral: Para una historia de la etnicidad cubana*. México, D. F., 1975.