

2M11.3323.8

Université de Montréal

Especularidad, circularidad y reescritura históricas en *La novela de mi vida*
de Leonardo Padura

par
Roberto Guzmán

Département de littératures et de langues modernes
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en Études hispaniques

août, 2005

© Roberto Guzmán, 2005



PB

13

U54

2005

v. 011

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
Especularidad, circularidad y reescritura históricas en *La novela de mi vida*
de Leonardo Padura Fuentes

présenté par
Roberto Guzmán

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Poupeney-Hart, Catherine
présidente-rapporteuse

Sarfati Arnaud, Monique
directrice de recherche

Cisneros, James
membre du jury

Le 1er Novembre 2005

RÉSUMÉ

La novela de mi vida de Leonardo Padura présente une structure formelle où deux histoires parallèles et leurs héros respectifs se reflètent mutuellement et où le présent apparaît comme dédoublement constant du passé. Devant une telle pirouette structurelle, il semblait convenable d'amorcer la recherche en examinant la technique narrative de « mise en abyme », à l'œuvre dans le roman, dans le but d'établir à quel degré cette structure influence le sens général de l'*opus* padurien. De ce questionnement formel ont surgi plusieurs constatations relatives au contenu : d'une part, l'adhésion de l'auteur à une conception circulaire de l'Histoire — conception qui fait partie du patrimoine littéraire cubain et qui découle nécessairement de la structure du roman —, d'autre part, son intention de commenter la politique cubaine contemporaine par le biais d'une révision de l'Histoire, ce qui l'inscrit dans le mouvement de réécriture des histoires nationales latino-américaines en cours depuis trois décennies. Enfin, d'après notre analyse, la structure spéculaire de l'œuvre ne cherche pas tant à montrer les chagrins d'un poète romantique face aux vicissitudes d'un universitaire cubain de la fin des années soixante-dix, qu'à mettre en évidence leur exemplarité : le caractère archétypal de l'un (José María Heredia) et répétitif de l'autre (Fernando Terry). Les nombreuses analogies, qui débordent du roman, tendent une perche au lecteur qui, contraint, interpellé, se demande si lui-même n'est pas qu'un rouage de cette grande machine à triturer les hommes qu'est l'Histoire.

MOTS CLÉS

1. Récit spéculaire. — 2. Circularité historique. — 3. Roman historique. — 4. Mise en abyme. — 5. Padura, Leonardo (1955-). — 6. Heredia, José María (1803-1839). — 7. *La novela de mi vida* (2002). — 8. Littérature cubaine contemporaine.

ABSTRACT

Leonardo Padura's *La Novela de mi vida* features a formal structure of two parallel narratives with protagonists that mirror each other, and where the present seems like a constant repetition of the past. Faced with such structural gymnastics, the narrative technique of "mise en abyme" in the novel was examined in order to determine how this structure influences the general meaning of the work. From these formal interrogations emerged several findings regarding content: on one hand, the author's adherence to a circular concept of History—a concept that is part of Cuba's literary heritage and that necessarily follows the structure of the novel—on the other hand, his intention of commenting contemporary Cuban politics by rewriting the past, which is consistent with a movement of rewriting national Latin-American histories that has existed since the last three decades. Further analysis reveals that the mirror structure of the work shows the sorrows of a nineteenth-century poet and the vicissitudes of a Cuban university professor at the end of the seventies in order to bring out their exemplary nature: the archetypal character of one (José María Heredia) and repetitive of the other (Fernando Terry). The numerous analogies bursting forth from the novel call out to readers who wonder whether they are not a cog in the large grinding mechanism of History.

KEY WORDS

1. Mirror text. — 2. Historical circularity. — 3. Historical novel. — 4. "Mise en abyme." — 5. Padura, Leonardo (1955-). — 6. Heredia, José María (1803-1839). — 7. *La novela de mi vida* (2002). — 8. Contemporary Cuban literature.

SUMARIO

La novela de mi vida de Leonardo Padura presenta una “estructura abismada” en la que dos historias paralelas y sus respectivos héroes se reflejan mutuamente, apareciendo el presente como constante reiteración del pasado. Frente a tal pirueta formal, pareció conveniente iniciar la investigación examinando la técnica narrativa de *mise en abyme* utilizada en la novela, a fin de averiguar hasta qué punto la estructura genera el sentido en la obra. De esta interrogación formal emanaron, pues, varias constataciones relacionadas con el contenido: la adhesión del autor a una concepción circular de la Historia —que se encuentra ya dentro del patrimonio literario cubano y a la que desemboca necesariamente la estructura de la novela—, y el deseo del mismo de comentar la política cubana contemporánea desde una perspectiva histórica, reescribiendo el pasado e inscribiéndose a la vez dentro del movimiento de reescritura de las historias nacionales latinoamericanas en auge en las tres últimas décadas. Finalmente, según nuestro análisis, la estructura de la obra persigue no tanto mostrar los quebrantos de un poeta decimonónico ni las vicisitudes de un universitario de fines de los setenta, cuanto evidenciar su ejemplaridad: el carácter arquetípico del uno (José María Heredia) y repetitivo del otro (Fernando Terry). Las numerosas analogías, que desbordan hacia el “exterior” de la novela, tienden una percha al lector para que entre en la trama; interpelado, impelido, éste se pregunta si él también no es más que un engranaje de la Gran Rueda, de la máquina trituradora de hombres que es la Historia.

PALABRAS CLAVE

1. Relato especular. — 2. Circularidad histórica. — 3. Novela histórica. — 4. “Mise en abyme”. — 5. Padura, Leonardo (1955-). — 6. Heredia, José María (1803-1839). — 7. *La novela de mi vida* (2002). — 8. Literatura cubana contemporánea.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
PRIMERA PARTE: EL TEXTO Y EL ESPEJO	7
• Introducción	7
• Algunas aproximaciones a los espejos textuales: la “seducción de los abismos”	16
• Definición(es): de <i>mise en abyme</i> a «construcción abismada»	20
• «Construcción abismada» en <i>La novela de mi vida</i>	26
• El héroe en el espejo: los infortunios de Terry y Heredia	30
• El lector en el espejo: la perspectiva desbordante de José de Jesús Heredia	34
• Conclusión: abismamiento y circularidad histórica en <i>La novela de mi vida</i>	39
SEGUNDA PARTE: ESPECULARIDAD, CIRCULARIDAD Y REESCRITURA HISTÓRICAS	50
• Introducción: horizontes cubanos de la circularidad histórica	50
• Del manuscrito del poeta a la reescritura de la Historia	59
• (Auto)censura y reescritura	66
• Conclusión: posibles motivaciones del proyecto de reescritura de la Historia	76
CONCLUSIÓN GENERAL	79
BIBLIOGRAFÍA	81

Dedico este trabajo:

a Monique Sarfati Arnaud, mi directora de investigaciones,
por sus siempre pertinentes consejos y su ojo de lince;

a mi amiga y colega Silvia Zerillo, por la fuerza con que
se ha empeñado en seguir escribiendo su leyenda dorada;

*... et à toi, Geneviève, le souffle qui m'anime, pour toutes ces
merveilles que tu m'as fait découvrir en moi.*

INTRODUCCIÓN

Grande es la extrañeza del bibliófilo desprevenido cuando, en una librería al que el azar de sus pasos lo ha llevado, descubre en su divagar de estantería, a distancia de brazo y antebrazo, un libro de cubierta oscura que porta su estandarte como enigma de esfinge:

Leonardo Padura

LA NOVELA DE MI VIDA

¿*La novela de mi vida*?! Lo primero que le brota en mente, como lector de horizontes cotidianos, se presenta acaso cual apóstrofe de autor: «aficionado de la lectura: he aquí *mi vida*, escrita como *una novela...*», lo que evoca, de paso, el posible contenido extraordinario de sus andanzas. Pues ¿quién osaría, a principios del XXI, escribir sobre un ser de la nada? En cambio, como lector advertido, lector de lectores, más que como un título, *La novela de mi vida* se le entrega bajo el signo de una confrontación, de una flagrante paradoja, de una provocación. Y así malabarea sus juicios: ¿no es el título, *per se*, un oxímoron?¹ ¿No son éstas categorías acremente antagónicas en la medida en que se tiende a equiparar, por un lado, “vida” con el mundo de los hechos *reales*, y por el lado opuesto “novela” con el de la *ficción*...? Y esta *novela de mi vida*, ¿no evoca un género literario un tanto conocido —aunque muy poco explotado en nuestra Latinoamérica— desde el alba del intimismo prerromántico: la autobiografía? Intrigado, el explorador desliza la vista y observa con atención la imagen que cubre la portada: un montaje fotográfico manipulado por ordenador en el que aparece, en acercamiento, un ojo derecho masculino cuyo lóbulo ocular está sustituido por el mar. Una isla al revés, donde el mar se transforma en espacio de ensueño enmarcado por el párpado y la ceja. Y una lágrima que fluye por contornos inseguros, construyendo otra isla reflejada en su pared de cristal.² ¿Mirada vacía? Seguramente no, pues no sólo se evoca el mar, sino también una isla, acaso la isla de Cuba. ¿Mirada orientada hacia el pasado, icono de

1 Cf. una comparación semejante que aparece en JITRIK (1995), *Historia e imaginación literaria*, p. 9.

2 Ilustración de la cubierta: *Sin título* (1996), de Juan Pablo Ballester (*Vid. Anexo*). Cabe añadir que la imagen de la portada prefigura no solamente gran parte de los temas de la obra —como conviene, evidentemente—, sino también los títulos de sus dos partes: primera parte «El mar y los regresos», segunda parte «Los destierros».

la memoria, de la alevosa mordida de la añoranza? ¿O —siguiendo la curva del ángulo en que la imagen ha sido colocada— reflexión hacia arriba, hacia algo trascendente, sobrehumano? La lectura se enriquece si adoptamos la opinión de que esa precisa imagen ha sido escogida entre todas las imágenes del mundo para apoyar el título, completándolo, abriendo ante el lector su insondable abismo.

Mientras todas esas figuras se empujan en el cauce de su reflexión, nuestro hombre, con giro maquinal mil veces reiterado entre cubierta y contracubierta, lee las notas escritas a fuer de resumen de la novela:

Tras dieciocho años en el exilio, **Fernando Terry** decide volver por un mes a **La Habana**, atraído por la posibilidad de dar al fin con la autobiografía desaparecida del poeta **José María Heredia**,³ al que dedicó su tesis doctoral. De paso, aclarará de una vez las sospechas, que han ido alimentando su rencor, de quién le denunció y provocó la expulsión de su puesto en la Universidad...

Denuncias, ostracismo, sospechas, rencores, exilios, regresos se desdibujan, desde su cañamazo paratextual, como lo que podría formar el esquema temático del libro. Aparecen también, marcados con tinta malva de calamar, los nombres de una ciudad —La Habana— y de dos personajes, quizás uno ficticio —Fernando Terry— y el otro ciertamente real, histórico —el poeta decimonónico José María Heredia. Nombres de urbe y de hombres que tienden una acogedora escalera antes incluso de que el indeciso lector se resuelva a penetrar en la obra. Mas queda aún una bola que atrapar al rebote: ¿esta autobiografía perdida de Heredia, además de suscitar las típicas sospechas de metalector con respecto al título, no lo remite, en tanto berengalista empedernido, a la ingeniosa estrategia del manuscrito extraviado utilizada por Cervantes, que a su vez parodiaba aquel manuscrito extraviado de los libros de caballerías? Prosigamos —se dice. Y, saltando la pupila de línea en línea,

... a la historia de ese reencuentro y a la busca de ese codiciado manuscrito, titulado precisamente *La novela de mi vida...*

³ Las negritas son del editor de la novela.

con *facies* de ofidio se percata, cada vez más interesado, de que dicho manuscrito, de la manera en que lo enuncia el escueto párrafo, no es más que una posibilidad, tal vez *polvo*, quizás *nada*. ¿Búsqueda sin hallazgo? ¿Pregunta sin respuesta? No, nuevamente no. Pues el texto parece tener nombre, misteriosamente el mismo que porta el volumen que sostiene entre sus manos. Pero, ¿qué extraño juego de interpolaciones se está desplegando ante sus ojos? Su respiración se ha detenido; furtivamente, nuestro lector repara que a su alrededor no hay más ruidos —que nada se mueve, que todo se ha helado. Y concluye su lectura, esta vez más atento, cautivado:

De forma paulativa [sic], las vidas de los personajes y sus peripecias van creando paralelismos insospechados, como si en Cuba la Historia se cebara en el destino individual de cualquiera que destaque por su talento: delaciones, exilios, intrigas políticas parecen insoslayables para todo creador, sea cual fuere el período histórico que le toque en suerte vivir.

Ceñudo, Bibliófilo se concentra en esa hache capital de Historia, grande como óculo de cíclope, colocada ahí, no inocentemente, por el redactor del resumen, a quien supone a la vez lector cuidadoso de la novela. ¿Se trata entonces de una novela histórica? ¿Y esos «paralelismos insospechados», tendrán que ver con la insinuada obstinación cubana contra el poeta «sea cual fuere el periodo histórico que le toque en suerte vivir»? ¿Qué quiere decir todo este embrollo? ¿Que, de alguna manera, la Historia, pérfida, repite sus trampas...? Entre sístole y diástole el mundo se ha vuelto a animar, las cosas han recobrado el brillo y la nitidez de siempre. Ahora guardián de un gran tesoro por descubrir, nuestro hombre sabe que la novela ya lo está aspirando, suavemente, como hoja al viento. O como aquel espejo que invita a entrar en él con un simple levantar de pie.

* * *

Arponeados por la misma curiosidad que nuestro eurístico lector, hemos calado en las 345 páginas de *La novela de mi vida* —lo que no implica de ninguna manera que ésta haya agotado sus secretos en el curso de nuestra investigación—,

inmersión que nos ha obligado a plantearnos cierto número de problemas, entre los cuales la cuestión del curioso diálogo que la novela paduriana entabla con la Historia⁴ de su país y con la manera en que se contruye el discurso historiográfico en general. Nuestros numerosos descubrimientos nos han llevado a establecer variadas pistas de análisis y ciertas conclusiones, de las que sobresalen los ítems de la lista a continuación. 1° La obra de Padura ofrece, como carácter distintivo de primera vista, una misteriosa estructura narrativa cuyo objetivo es establecer, a manera de comentario, líneas de conexión entre el presente cubano y una de las épocas de su pasado presentada en la novela como gloriosa, mítica: la gesta independentista de los años veinte del siglo XIX. 2° La estructura en cuestión plantea, a su paso, cierta concepción por así decir “cíclica”, “circular” o “reiterativa”⁵ de la Historia, que, para nuestra gran sorpresa, aparece en distintos avatares en obras de algunos de los mayores escritores cubanos del siglo XX —lo que, coincidencia o no, creemos inscribe *La novela de mi vida*, si no dentro de una “tradición”, por lo menos dentro de un tipo de discurso que ha sido propagado ampliamente en las letras cubanas contemporáneas. 3° A la vez, la circularidad histórica a la que llegamos se presenta: a) como reacción contra el concepto de fluir temporal progresivo y unilineal preconizado por la Historia socialista; b) como crítica a la metodología historiográfica; c) como estrategia de escamoteo frente a la inconstante censura de las autoridades cubanas —estrategia cuyo objetivo es hablar sin compromiso del presente—; d) en fin, como intento de presentar una imagen más neta del momento

4 «Historia», lee la versión Web del *Diccionario de la lengua española* de la RAE (22^a ed.), se define como «1. Narración y exposición de los acontecimientos pasados y dignos de memoria, sean públicos o privados. || 2. Disciplina que estudia y narra estos sucesos. || 3. Obra histórica compuesta por un escritor. *La historia de Tucídides, de Tito Livio, de Mariana.* || 4. Conjunto de los sucesos o hechos políticos, sociales, económicos, culturales, etc., de un pueblo o de una nación. || 5. Conjunto de los acontecimientos ocurridos a alguien a lo largo de su vida o en un período de ella.» Y, más abajo: «6. Relación de cualquier aventura o suceso. *He aquí la historia de este negocio.* || 7. Narración inventada. || 8. Mentira o pretexto. || 9. Cuento, chisme, enredo.» Así, en este trabajo, el uso del término “Historia” (con mayúscula) trata de diferenciar el concepto de *historia* en términos historiográficos que predomina en el primer grupo de acepciones citado arriba —sin que por ello se remita a una noción sublimada de *historia* en tanto concepto universal y no equívoco—, de la noción de “historia” (con minúscula) en términos narratológicos que caracteriza más bien el segundo grupo. El término “Historia”, pues, se usará para referirse tanto al concepto del acontecer histórico como al discurso que es producto de la actividad historiográfica. Por otra parte, con el término “historia” se hará referencia a ese aspecto de la narrativa que remite, desde los formalistas rusos, a la *fabula*, es decir al «conjunto de los acontecimientos relatados», en contraste con el concepto de intriga, «producto del encadenamiento de las secuencias de la “historia” para constituir un texto». Cf. las entradas “Historia” e “Intriga”, en MARCHESE y FORRADELLAS (2000), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*.

5 Poco importa el término utilizado siempre y cuando se trate de una repetición de los hechos del pasado en el presente. Y, ¿por qué no?, como lo insinúa la novela, quizás también en el futuro.

histórico tratado, despojada de las escorias arrastradas por la Historia oficial. Sin embargo, nuestra más agradable sorpresa en el análisis de la obra —y lo que pudiera quizás constituir su interés principal así como el de nuestro estudio— ha sido el descubrimiento que, mediante el despliegue de una estrategia narrativa específica —la especular/circular-histórica—, *La novela de mi vida* se une al gran diálogo con la Historia emprendido por gran parte de los escritores latinoamericanos en las tres últimas décadas, las más de las veces como intento de reescritura de las Historias nacionales desde la página virgen, *in illo tempore*.

Así, a la pregunta, planteada desde un principio en esta investigación, *¿es posible que la estructura de una obra sea una intención orientada a poner en escena el sentido general de la obra...?* nuestra respuesta es positiva. Y las siguientes páginas tratarán de exponer de qué manera. En la primera parte, intitulada “El texto y el espejo” expondremos lo que entendemos exactamente por especularidad. Para ello, abriremos el diálogo acudiendo a aproximaciones al fenómeno de los espejos textuales, y luego debatiremos las principales teorizaciones del relato especular y de la técnica denominada *mise en abyme*, y en particular las defendidas por Lucien Dällenbach y Jean Ricardou en *Le récit spéculaire* y *Le nouveau roman* respectivamente. Corolario a esta indagación preliminar, abandonaremos la fórmula poco conveniente de *mise en abyme* en beneficio de la mucho más maniable e hispanizada «estructura abismada», y trataremos de comprender de qué manera particular *La novela de mi vida* participa de esta estrategia estructural. Así, distinguiremos dos tipos de funcionamiento (o “reflectividad”) a los que da lugar el relato especular: uno interno, el otro, externo. Una conclusión a esta primera parte intentará, en fin, sistematizar el plexo de relaciones entre los apartados anteriores y esbozar las principales implicaciones que de su interacción se puede obtener.

Por su lado, la segunda parte tratará, en un primer momento, de poner en evidencia cómo el tema de la circularidad histórica es, de alguna manera, un tema cubano, para luego esclarecer las relaciones afables —las íntimas simpatías— entre nuestra «estructura abismada» desgajada de la primera parte, la concepción circular de la Historia a la que, en virtud del juego de espejos, se desemboca inevitablemente y la relectura/reescritura histórica en tanto proyecto colectivo. En un segundo tiempo, intentaremos exponer la manera en que el proyecto reescriptural se manifiesta en *La novela de mi vida*, relacionándolo con la censura y con la muerte de las utopías. Para alcanzar nuestros objetivos, como también es el caso en la primera parte,

convocaremos al debate planteamientos tanto teóricos como literarios, desde Borges hasta los teóricos de la “Nueva Novela Histórica” y del “Nouveau Roman”, pasando por Carpentier, Arenas y Cortázar. Con pie certero pasemos, pues, sin más dilación, del otro lado del espejo.

* * *

PRIMERA PARTE: EL TEXTO Y EL ESPEJO

Todo en el mundo está dividido en dos partes, de las cuales una es visible y la otra invisible. Aquello visible no es sino el reflejo de lo invisible. —Zohar, I, 39.

Entre los Inmortales, cada acto (y cada pensamiento) es el eco de otros que en el pasado lo antecedieron sin principio visible, o el fiel presagio de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo. No hay cosa que no esté como perdida entre infatigables espejos. —Borges, El inmortal.

INTRODUCCIÓN

En un artículo de 1938 dedicado al estilo de John Dos Passos, Sartre apunta, mitad en serio mitad en broma, que toda novela es un espejo. Y, sin más, explica así la razón: «tout le monde le dit».⁶ Sin ser un gran poeta, quizás Sartre haya querido montar el azaroso potro del lirismo; o quizás, analítico y racional, haya preferido dar relieve a los atributos peculiares del acercamiento de todo leyente frente al *opus* literario. Pues toda lectura hace girar en torno a su hombre un caleidoscopio de imágenes y evocaciones en las que a veces éste reconoce su propio reflejo. Pero, más allá del entusiasmo volátil que suscita este encuentro del alma con el arte, las palabras de Sartre ponen de manifiesto uno de los aspectos que nos serán de mayor utilidad a lo largo de este trabajo, y que tiene que ver con el carácter especular del que participan ciertas novelas.⁷ Especularidad general, en tanto metáfora del acto lector: ¿quién no ha tenido algún día la sensación de que leer es algo así como contemplarse en el espejo al salir de las tinieblas de la noche? Y, especularidad específica que, como tal, ocupa un lugar central en el *modus operandi* de algunas obras. Es en este sentido segundo, materializado, concretado, encarnado, que *La novela de mi vida* del cubano Leonardo Padura Fuentes será objeto de estudio en el presente ensayo.⁸

6 Cf. SARTRE (1947), *Critiques littéraires*, p. 14 y §.

7 Especularidad: de “especular” y éste del latín *speculum*, “espejo”: del espejo o relacionado con él.

8 PADURA (2002), *La novela de mi vida*.

En cuanto a su estructura, pues, *La novela de mi vida* parece funcionar —en todo caso a primera vista— como un espejo. La obra comienza con el regreso de Fernando Terry a La Habana, tras unos veinte años de exilio doloroso. Brillante universitario, Terry ha sido víctima de ostracismo por el régimen cubano. El motivo: haber supuestamente participado en el intento de fuga de la isla de uno de sus mejores amigos, Enrique, un escritor homosexual y, por lo tanto, contrarrevolucionario según el canon político-moral de las autoridades de su país. En la pupila del ciclón político cubano de los años 70 —período dominado por la denuncia y la represión política—, Terry, por todas las vías a su alcance, intenta probar su inocencia a los responsables del control del crimen; lejos de atender a sus súplicas, éstos erigen frente a él inexpugnables murallas de vergüenza y denigración. Trágicamente confinado a su acusación, a su *fatum*, Terry se desmorona social y moralmente, con la lentitud y eficacia de la llama que consume su vela. Y al final opta por el exilio, en el tristemente famoso episodio conocido como el de *Los Marielos*.

En un principio convencido de que el único responsable de su ruina es el fugitivo Enrique, Terry reconsidera y modifica su opinión luego de una larga y quebrantosa conversación sostenida con éste. Y así parte con un puñal más en el pecho, hincado éste profundamente: la convicción de que el acusador, esto es, el primer responsable del resquebrajamiento de su vida, pertenece al círculo de sus amigos más cercanos. ¿Por qué se le ha acusado tan desaforadamente? ¿Quién tiene interés en su caída? ¿A quién puede aprovechar su condena y su humillación? Un tanto inconscientemente, Terry piensa que quizás la respuesta esté extraviada entre las mieses del pasado. Durante su corto paso por las cátedras de la Universidad de La Habana, Terry había trabajado en un proyecto de gran envergadura: el rescate del manuscrito perdido de la supuesta novela autobiográfica que el poeta José María Heredia (1803-1839), considerado poeta nacional de Cuba —la fórmula es del propio Martí—, redactara hacia el final de su vida. Según Terry, la importancia del documento reside en las revelaciones que éste pudiera encerrar sobre la vida desenfrenada del poeta romántico, sus amores ilícitos con hijas de la alta burguesía, su participación en la conspiración fallida por la independencia cubana en 1823 y, más que nada, sus descubrimientos con respecto a los culpables de la traición y el desprestigio causantes de su destierro. Pues, parte de las indagaciones de Terry dejan sospechar que Heredia *también* ha sido calumniado y forzado a renunciar a patria,

familia, amigos, amor. Importa, pues, saber *cómo* y *por quién*. Merced a ciertos indicios, el ex-universitario siempre ha estado convencido de la existencia del documento, pero jamás dato alguno ha apuntado claramente hacia su paradero. Sin embargo, las ambiciones de dar finalmente con el texto resucitan cuando Álvaro, uno de aquellos amigos cercanos del pasado, le escribe a Madrid para darle la noticia que le hará romper la promesa de no regresar más a su patria:

Fernando, Fernando, Fernando: ahora sí hay una buena pista. Creo que podemos saber dónde están los papeles perdidos de Heredia.⁹

Y cuenta dicha carta que la alondra de cuyo pico cuelga la buena nueva es el doctor Mendoza, antiguo profesor de latín de Fernando, convertido tras su jubilación en bibliotecario de la Gran Logia. Éste, por el más bienaventurado de los imprevistos, ha rescatado varias cajas entre las cuales se encuentra un acta estipulando que el fenecido hijo de Heredia, José de Jesús, franc-masón como lo fue su padre, había entregado a sus congéneres masones un sobre conteniendo un valioso documento... ¿Qué documento podrá ser? ¿La presunta novela perdida de Heredia? Con el hallazgo de esta pista se inaugura lo que cabe llamar el primer ciclo de la novela, que consiste en un entramamiento casi policíaco orientado hacia la recuperación del manuscrito, y que, además, muestra las vicisitudes ligadas al regreso de Terry a su país y a su colisión con el pasado. ¿Es posible, como el ave Fénix, de cenizas hacer fuego? Desde las primeras notas, *La novela de mi vida* enuncia claramente la vorágine de tribulaciones de Fernando Terry al respecto. ¿Por qué, entonces, regresar a Cuba? ¿Únicamente por la posibilidad de recuperar un manuscrito de cuyo contenido no hay más que suposiciones? Y si el hallazgo se llevara a cabo, ¿hasta dónde llegaría su importancia? En una conversación sostenida con su antigua maestra y amiga, a quien Terry visitará más tarde en la Universidad de La Habana, ésta le pide disculpas por la alevosía de no haberlo defendido como debió. Y, poseída por un extraño ímpetu, lo incita a no abandonar su búsqueda de los folios perdidos de Heredia:

⁹ *Ibid.*, 16.

Mira, me pone nerviosa imaginar que todavía puedan existir esos papeles —dijo la doctora y tomó a Fernando por una mano—. Oye, Fernando, no te rindas ahora. ¿Sabes una cosa? Sería una venganza preciosa. Contra todos los que te acusaron y contra los que no te ayudamos.¹⁰

La doctora Santori habla de revancha sobre aquellos que lo enviaron, injustamente y sin uñas, a la fosa de los leones. Pero, si se tratara sólo de eso, *La novela de mi vida* carecería de valor y alcance. Pues esa *vendetta* es tan sólo la capa fina de un absceso a punto de reventar. Entonces, ¿qué tiene que ver la historia romántica y decimonónica de la tragedia herediana con la contemporánea historia de Terry? ¿La busca del manuscrito se motiva exclusivamente en el afán de hacer justicia a Heredia?

Una advertencia recóndita le decía que no podía volver atrás, que la memoria del poeta merecía aquel empeño, que la verdad y la justicia no eran quimeras olvidadas, y presentía que si lograba rescatar la vida perdida de Heredia, de muchas maneras también estaba salvando la suya propia.¹¹

He aquí, entonces, una primera hipótesis, formulada a guisa de pregunta: ¿será que Terry busca dar respuesta al enigma de su propia tragedia consultando el espejo del pasado? Intuición que se afina, se afirma, se puntualiza en el siguiente fragmento, en el que se habla de la muerte del doctor Mendoza, el mismo que topara nuevamente con la traza del poeta:

Y le parecía absurdo que precisamente hubiera sido el doctor Mendoza, ahora muerto, quien impulsara su decisión de volver para buscar la verdad perdida de la vida de Heredia y, en cambio, encontrar evidencias extraviadas de la suya propia.¹²

¹⁰ *Ibid.*, 281.

¹¹ *Ibid.*, 225.

¹² *Ibid.*, 307.

La pertinencia de este presentimiento de Terry se acentúa aún más cuando, al hilo de nuestra lectura de *La novela de mi vida*, nos damos cuenta de que la historia de la búsqueda de los papeles perdidos de Heredia, se intercala con una historia en primera persona en la que el propio Heredia cuenta algunos de los momentos importantes de su vida. El proceso de yuxtaposición de estas sub-unidades narrativas estancas —en la medida en que jamás estas dos historias comunican entre sí de forma manifiesta— acaece por medio de saltos en el tiempo gráficamente indicados por la manera en que la novela se divide en “capítulos” no enumerados: a cada capítulo corresponde uno u otro de los planos temporales de la macro-historia que, de principio a fin, aparece seccionada, dividida, entrecortada en unidades de longitud similar. Pero, más allá de la cuestión de la interrupción del hilván narrativo, las principales divergencias entre las historias que se trenzan en la novela aparecen con respecto a la temporalidad de los hechos evocados. Por un lado, los acontecimientos de la odisea herediana ocurren a lo largo de la juventud del poeta, comenzando por su primera llegada a La Habana —Heredia, aunque nacido en Cuba, había pasado la mayor parte de su infancia entre uno y otro extremo del Caribe debido al cargo de funcionario real que ocupaba su padre—, acontecida cuando éste estaba «al borde de los catorce años»,¹³ es decir hacia fines de 1817, y terminando en las postrimerías de su muerte prematura, el 7 de mayo de 1839. Por otra parte, el relato del regreso de Terry toma lugar hacia el año 2000, con retornos hacia su propio pasado en los años setenta —década de la Gran Inquisición cubana contra intelectuales disidentes y contrarrevolucionarios de toda confesión— y, muy esporádicamente, hacia los años ochenta —lo que tiene la virtud de brindarnos datos sobre su exilio. Hasta aquí, nada extraordinario: que dos historias en planos cronológicos distintos cohabiten en una misma novela es materia común. Lo que lo es menos, lo que hace que la impavidez del lector real sufra una ruda embestida es, a desazón de los personajes de ficción con los que éste ya se ha identificado, su propio descubrimiento espeleológico del extraviado manuscrito de Heredia. Más estremecedor todavía: de haber sido publicado, éste también hubiera podido llamarse *La novela de mi vida*, como señalan las numerosas apariciones de la fórmula a guisa de *leitmotiv*,¹⁴ en cuestiones de contenido, éste constituye, al igual que la historia de Terry, un entrelazamiento de

¹³ *Ibid.*, 20.

¹⁴ Contrariamente a lo que afirma el editor de la novela en la contracubierta, jamás en el texto se advierte claramente que tal sea su nombre.

traiciones, exilios y retornos quebrantados. ¡Zas! Estrepitosa se abre la ventana oculta de picos remolineantes.

Una percutante similaridad aparece cuando se compara esta “novela en la novela” con *Paludes* (1895) de André Gide, obra escrita en forma de diario íntimo en el que un hombre de letras especula sobre el hecho de escribir un relato intitulado *Paludes*, lo que constituye, de acuerdo con la crítica, una gran innovación: el título de la obra da su nombre a una (posible) obra encastrada, ficticia y potencialmente escrita por un narrador que —para aumentar un nivel más a la ficción— adopta el seudónimo de “Tytyre” en la obra. De ahí que un “yo” ficticio sustituya a otro “yo” también ficticio —el del narrador— para escribir un libro que llegará (quizás) hasta un verdadero lector (por lo menos eso es lo que insinúa la estructura de la obra). De vez en cuando, se le ocurre al narrador leer algunos fragmentos de *Paludes* a sus amigos cercanos. Evidentemente, estos fragmentos, que aparecen en cursiva en el texto, pertenecen no sólo a *Paludes* (el diario de Tytyre) sino también a *Paludes* (el diario del narrador, dividido en capítulos jornaleros que van de martes a domingo siguiente, y que hace relación de esas lecturas), configurando el sentido general de la obra y justificando a la vez el título. *Paludes* pretende, pues, exponer la vida de un personaje languideciente, abandonado a sus morbosas fantasías y enclaustrado en una mansión al borde de un estanque. Apenas habla del diario de Tytyre a sus amigos que estos se ponen a discurrir de la cuestión, ignorándolo, sin intentar siquiera entender la verdadera significación de la obra. Así, *Paludes* puede ser entendida como una metáfora del escritor, tanto del que se encuentra dentro del texto —el narrador que, comparable a Tytyre, se deja llevar por su imaginación malsana—, como del que se encuentra fuera —es decir el verdadero autor de *Paludes*, en quien podríamos encontrar un *alter ego* del narrador.

Sin embargo, estas similitudes tropiezan rápidamente con la enorme complejidad de la novela de Padura, que intercala un tercer plano temporal entre los anteriores para revelarnos la suerte del manuscrito del poeta. Es ésta la historia de José de Jesús Heredia, hijo del poeta y heredero ilegítimo de sus papeles que, conociendo su contenido y su carácter testamental, se considera responsable de su destino final. Estos acontecimientos suceden entre 1921 y 1933, es decir mayoritariamente en los años represivos de la dictadura de Gerardo Machado y Morales (1871-1939), quien ejerciera el poder con mano de piedra entre 1925 y 1933. Paulatinamente, la figura del espejo, antes fantasmal, va adquiriendo contornos

netos. ¿Podemos afirmar sin recelos que las historias de Terry y Heredia se reflejan? ¿Y, si tal fuera el caso, de qué manera particular? ¿Una de esas historias, colocada en un ángulo adecuado, es reflejo de la otra? *Expressis verbis*: ¿acaso Terry resulta ser una suerte de reflejo de Heredia proyectado hacia el futuro? ¿A qué sirve, dentro de la economía general del relato, la historia intermedia, cuyo protagonista es el hijo de Heredia, y que, aparentemente, sólo ocasiona una gran sensación de asimetría? ¿Y si la simetría fuera perfecta? ¿Y si este tercer plano temporal se reflejase en algún lugar? ¿Y si...?

La lectura de *La novela de mi vida* sorprende, entonces, con una serie de “coincidencias” que envuelven al lector desde las primeras líneas, y de las que emana una sólida impresión de *déjà vu*. Como en ciertas ocasiones tenemos, por algún capricho neurológico, la viva sensación de haber vivido anteriormente el momento presente, asimismo, las vidas de los dos personajes principales, Terry y Heredia, aparecen como trazos paralelos de una misma historia que se desarrolla —o se refleja— en dos planos cronológicos distintos. Siendo las analogías demasiado abundantes para mencionarlas todas en nuestro estudio, contentémonos, pues, de anotar de entrada algunas que nos parecen significativas.¹⁵ Así, en un retorno nostálgico hacia su pasado, Fernando Terry, por la voz del narrador de su historia, recuerda la renovación literaria que él y su grupo de amigos se habían propuesto llevar a cabo en su isla:

[...] el guajiro sabía que le faltaba alma, sinceridad y espíritu de riesgo, y sus poemas veinteañeros apenas habían sido una respuesta ingeniosa, definitivamente lépera, para mantener la pertenencia a aquel grupo de empecinados por cuenta propia que vivían convencidos de poder cambiar el destino literario del país,¹⁶

a lo que Heredia responde, hablando de su propio clan literario:

15 Para facilitar la lectura y el análisis, hemos otorgado a cada plano temporal una letra que servirá a identificarlo. Recordemos que ciertos silencios gráficos, a manera de división en capítulos, distinguen una historia de otra y le permiten conservar su carácter estanco. Así, (A) envía a la historia de Fernando Terry y de la búsqueda del manuscrito, (B) a la historia de José María Heredia, esto es, al supuesto manuscrito, y (C) a la historia de José de Jesús, hijo del poeta, que es también la historia del destino del propio manuscrito.

16 PADURA (2002), p. 40.

[...] uno de nuestros sueños recurrentes era fundar una revista, en la cual daríamos a luz poemas y escritos que cambiarían la faz a las letras de la isla,¹⁷

y más adelante:

[...] mi proyecto más querido en aquellos momentos, al que más horas dedicaba, era el de publicar una revista para comenzar desde sus páginas la renovación de la literatura de la isla, tan distante de lo que un ambiente político y económico tan activo hubiera hecho esperar.¹⁸

La similitud entre ambos personajes se intensifica cuando, en un pasaje en el que el alma sale al encuentro del paisaje, Heredia apunta:

[...] una de las fiestas que me reservaría la vida, como evidencia de la existencia de Dios y su capacidad única para crear la belleza, la tuve aquel invierno de 1819, cuando viajé por primera vez a la ciudad de Matanzas. [...] El prodigio a exacta escala humana [...] que ofrece al viajero el valle del Yumurí, [...] y la vista prodigiosa que se disfruta entonces de la ciudad de Matanzas, premiada por la ventura geográfica de su envolvente bahía, fue un regalo y a la vez una maldición, pues desde ese primer instante caí enamorado a los pies de aquel paisaje que ese mismo día decreté mío, y cuya persistente evocación tanto me dolería en los años de mi exilio, entre el frío y la nostalgia,¹⁹

a lo que el narrador de la historia de Terry añade:

En un mundo lleno de paisajes extraordinarios, [...] a él siempre lo conmovía hasta la última fibra aquella vista abrupta y privilegiada de la ciudad de Matanzas, revelada de pronto tras una curva de la carretera. Era tal la persistencia de sus emociones que, durante los

17 *Ibid.*, 48.

18 *Ibid.*, 102.

19 *Ibid.*, 63.

veinte años que había estado sin hacer el trayecto, cientos de veces lo reprodujo en su mente y en muchas ocasiones hizo viajar a su lado al joven Heredia, para disfrutar del espectáculo que a su vez disfrutaba el poeta al entrar por primera vez en la ciudad donde sería más feliz y más desdichado.²⁰

A partir de este momento creemos pertinente hablar, más que de “coincidencias”, de *correspondencias*, de imagen reproducida, de juego de espejos en *La novela de mi vida*: no solamente el supuesto manuscrito herediano aparece íntimamente involucrado en la historia del retorno de Terry, sino también la vida de éste se presenta como reflejo lejano de un cuadro terrible pintado en tiempos más vírgenes y gloriosos. Reflejo que se manifiesta en palabras, situaciones, contextos y acontecimientos, pero que, de tan presente, también fluye en las emanaciones consuetudinarias que penetran en un hombre por los cinco sentidos. Las constantes alusiones a los olores de La Habana hechas por ambos personajes son prueba de lo anterior. El propio manuscrito herediano comienza con un evocador

aunque muchos años tardé en descubrirlo, ahora estoy seguro de que la magia de La Habana brota de su olor²¹

cuyo eco se repercute, en constelaciones diversas, a lo ancho del relato. Bien lo habrá dicho el poeta aquél:

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
[...] Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*²²

²⁰ *Ibid.*, 67.

²¹ *Ibid.*, 19.

²² BAUDELAIRE (1857), «Correspondances», en *Les fleurs du mal*, pp. 23-24.

ALGUNAS APROXIMACIONES A LOS ESPEJOS TEXTUALES: LA “SEDUCCIÓN DE LOS ABISMOS”

Esta conjunción de hechos, este flujo organizado de la masa narrativa, frente a frente, a manera de muros reverberantes, no es fruto del azar sino de una técnica de estructuración del relato que ha sido empleada con cierto éxito en el pasado. Ya en su *William Shakespeare* (1864), Victor Hugo anota que la mayoría de las piezas del dramaturgo isabelino —treinta y cuatro de treinta y seis— están atravesadas por una acción que, en escala reducida, duplica y refleja el drama que se desarrolla en el primer plano:

À côté de la tempête dans l’Atlantique, la tempête dans le verre d’eau. [...] L’idée bifurquée, l’idée se faisant écho à elle-même, un drame moindre copiant et coudoyant le drame principal, l’action traînant sa lune, une action plus petite que sa pareille; l’unité coupée en deux, c’est là assurément un fait étrange. (...) Ces actions doubles sont purement shakespeariennes (...). Elles sont en outre le signe du XVI^e siècle. (...) L’esprit du XVI^e siècle était aux miroirs; toute l’idée de la Renaissance est à double compartiment. [...] La double action est là, partout.²³

Retengamos de esta cita cierto número de intuiciones, aplicadas al texto con el arrastre evocador de las imágenes: la idea “bifurcada”, la idea repercutiendo su propio “eco”, la acción cargando consigo “su propia luna”, la unidad seccionada, etc. Harto poéticas, estas afirmaciones claman alto y claro la presencia del espejo en ciertos textos y dan lugar, sin duda alguna, a una primera aproximación al fenómeno que nos interesa elucidar. Mas esta aprehensión incipiente no alcanza las formas nítidas que buscamos y se queda bogando en el mar oscuro de la indeterminación. El propio Victor Hugo parece darse cuenta de ello al calificar esta manifestación literaria, simplemente, de *fait étrange*.²⁴ Sin embargo, estas observaciones constituyen un gran avance en nuestra investigación excepto en un punto: en la medida en que presenta la doble acción como hecho *purement shakespearien*, la apreciación de Victor Hugo no es verdaderamente exacta.

23 HUGO (1864), *William Shakespeare*, citado en RICARDOU (1973), *Le Nouveau Roman*, p. 61.

24 Hecho aún más extraño, más asombroso y pasmante, es que el polígrafo empedernido capaz de escribir *La légende des siècles* se quede corto de términos más precisos.

Más agudo y también más cerca de nuestro ámbito hispánico es el comentario de un argentino bien conocido de nosotros y de los espejos, quien reformula el *fait étrange* de Victor Hugo en «juego de extrañas ambigüedades». En Magias parciales del Quijote, uno de los mini-ensayos de *Otras inquisiciones* (1952), Borges se centra en la cuestión de las relaciones equívocas que ciertas obras establecen entre el mundo real y el mundo ficcional, lo que saca a colación, entre otras cosas, una de las grandes novedades de *Don Quijote*:

[...] Cervantes se complace en confundir lo objetivo y lo subjetivo, el mundo del lector y el mundo del libro. [...] Este juego de extrañas ambigüedades culmina en la segunda parte; los protagonistas han leído la primera, los protagonistas del *Quijote* son, asimismo, lectores del *Quijote*. Aquí es inevitable recordar el caso de Shakespeare, que incluye en el escenario de *Hamlet* otro escenario, donde se representa una tragedia, que es más o menos la de *Hamlet* [...]. Un artificio análogo al de Cervantes, y aun más asombroso, figura en el *Ramayana*, poema de Valmiki, que narra las proezas de Rama y su guerra contra los demonios. En el libro final, los hijos de Rama, que no saben quién es su padre, buscan amparo en una selva, donde un asceta les enseña a leer. Este maestro es, extrañamente, Valmiki; el libro que estudian, el *Ramayana*. Rama ordena un sacrificio de caballos; a esa fiesta acude Valmiki con sus alumnos. Éstos, acompañados por el laúd, cantan el *Ramayana*. Rama reconoce su propia historia, reconoce a sus hijos y luego recompensa al poeta.²⁵

Tanto en Shakespeare como en Cervantes, Valmiki o Padura aparece un procedimiento de doblaje de la acción cuyo modo de funcionamiento se ciñe a un principio aparentemente nimio: se trata de insertar, en un texto, un fragmento que lo represente o, por así decirlo, que lo refleje a la manera de un espejo. En resumen, se trata de colocar un espejo *en* el texto. Según Lucien Dällenbach, a quien debemos, de acuerdo con Meyer-Minnemann y Schlickers,²⁶ «la typologie à la fois la plus

25 BORGES (1952), «Otras inquisiciones», en *Obras completas 1923-1972*, p. 668.

26 MEYER-MINNEMANN y SCHLICKERS (2004), «La mise en abyme en narratologie», en *Vox Poetica, théorie et critique* [en línea], página consultada entre el 30 de enero y el 30 de mayo de 2005.

complète et la plus maniable de ce qu'il a appelé le "récit spéculaire"», esta idea de espejo en el texto tiene antecedentes que remontan hasta el historiador francés Saint-Réal (1639-1692). Citado en epígrafe por Stendhal en la primera parte de *Le rouge et le noir*, el autor de *Don Carlos* declara: «un roman est un miroir que l'on promène le long d'un chemin».²⁷ No obstante, la primera caracterización formal de la técnica es atribuida —no sin razón— a André Gide (1869-1951) que, en su diario de 1893, compara cierto recurso formal utilizado en su relato *La tentative amoureuse* (1893) con un procedimiento propio de la heráldica, en un pasaje que ha conocido una larga trayectoria en la pluma de los glosadores contemporáneos:

J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau "Les Ménines" de Velasquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature dans Hamlet, la scène de la comédie; et ailleurs dans bien d'autres pièces. [...] Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dans mes *Cahiers*, dans mon *Narcisse* et dans la *Tentative*, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second "en abyme".²⁸

De forma tal, a partir de indicaciones recaudadas en este texto fundador, la crítica contemporánea francesa y francófila ha capturado terminológicamente el fenómeno como *mise en abyme*,²⁹ fórmula que tiene la virtud de evocar, como se ha hecho notar repetidas veces, las múltiples facetas complementarias del concepto, pero que, debido a su flagrante plurivocidad, tendremos que abandonar luego de un breve análisis. De ahí, de esa plurivocidad, el juego homofónico/homonímico al que

27 DÄLLENBACH (1977), *Le récit spéculaire*, p. 46.

28 Cf. GIDE (1948), *Journal I, 1887-1925*, pp. 170-172.

29 La solución inglesa *mirror text* parece "reflejar" de mejor manera la noción que Dällenbach trata de elucidar. Sin embargo, éste persiste en conservar la fórmula "tradicional", es decir la gídana, en lugar de inspirarse de ella para impulsar el concepto más allá de los quicios que —constataremos más adelante— le impone irremediamente la apelación *mise en abyme*.

se entrega Jean Ricardou, que en francés desliza y superpone el sustantivo “abîme” y el verbo “abîmer”, para calificar el Nouveau Roman —según él legítimo abanderado del procedimiento en la literatura contemporánea y su mayor impulso— de “récit abîmé”, en los sentidos literal de “estropeado” y literario de “abismado”.³⁰ De ahí también la muchedumbre de juegos conceptuales en los que, como en los laberintos borgeanos, el espejo apunta hacia el abismo y éste hacia la nada, y etcétera. Tan grande es la tentación que el propio Padura sucumbe a ella. Consciente o no de lo que una simple alusión al cuadro de Velázquez puede conllevar de hecho pertinente en la investigación que nos atañe, o del percutante parentesco con la descripción de Gide citada más arriba, Padura narra, en el corpus mismo de su novela, un episodio en el que Fernando y sus amigos Álvaro y Arcadio, a la traza del manuscrito de Heredia, llegan a un museo de la ciudad de Colón donde los recibe Roberto Aquino, un remoto interesado en el manuscrito. Ahí, en la espera de su anfitrión, los tres personajes se dedican a observar reproducciones encuadradas de diversas pinturas famosas, entre las cuales *Las meninas*, de gran contenido emotivo para Fernando:

Frente a unas *Meninas* minimizadas, Fernando recordó la emoción avasalladora que lo asaltó en su primera visita al Prado, cuando se colocó frente a la obra maestra de Velázquez. Después, durante varios domingos, aprovechó la entrada gratuita al palacio madrileño para contemplar a sus anchas aquel lienzo majestuoso que le entregaba poco a poco sus secretos. En cada visita dedicó varios minutos a observar el rostro que Velázquez había pintado de sí mismo, buscando en la mirada autorretratada la pupila privilegiada de un genio que contemplaba el mundo desde su tiempo y altura. [...] Entonces Fernando creyó descubrir, en los ojos del pintor, un brillo irónico y temible que le hablaba de la fugacidad del tiempo y de todas las vanidades.³¹

30 RICARDOU (1973), p. 62 lee: «nul doute en effet que, par cette “étrange” procédure de dédoublement, le récit, soumis à des curieux vertiges et à de singuliers dommages, ne soit de quelque manière abîmé». Para el teórico francés, como lo veremos en detalle dentro de algunas páginas, colocar un espejo en el texto, es decir, encastrar en él un relato periférico que lo refleje, equivale a interrumpir el flujo narrativo y, por lo tanto, a “estropear” el texto.

31 PADURA (2002), p. 85.

Quizás ésta sea la mejor introducción a la *mise en abyme*, en la medida en que se evocan, palmo a palmo aunque sólo parcialmente, algunas de las funciones que ésta desempeña en el texto: desvelar poco a poco los secretos de la obra e insinuar, irónicamente y con el espejo en una mano y el *Qohelet* en la otra, que todo en esta vida no es más que vanidad.

DEFINICIÓN(ES): DE *MISE EN ABYME* A «CONSTRUCCIÓN ABISMADA»

¿En qué consiste, pues, precisamente, esta *mise en abyme* gidiana? Vale la pena detenerse en los diversos elementos que contiene el “texto fundador” del diario de Gide para establecer lo que pretende decir con exactitud. Primero, se nos ofrecen algunas indicaciones que, sin temor, Dällenbach califica de predicados de base del procedimiento.³² La primera de ellas tiene que ver con la naturaleza misma de la *mise en abyme*: una transposición; luego, aparecen dos indicios que concurren hacia cuestiones “métricas” —en el sentido que los griegos daban al término μέτρον— con valores de escala y proporción: *on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre... rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble, etc.* Así, de acuerdo con este texto, podemos hablar del procedimiento en cuestión cuando:

- hay “transposición”, dentro de la obra, del “sujet même” de la obra
- esta transposición se efectúa “a escala de los personajes”
- se establece un juego de proporciones entre la obra y su reproducción “en abyme”

Si nos detenemos un poco en ellas, nos damos cuenta rápidamente de que estas afirmaciones son eminentemente problemáticas. Y la primera que se presenta en toda su complejidad es la cuestión de la transposición. Para Dällenbach, transposición equivale a duplicación interior o *effet miroir*. La prueba se establece sin tardar por medio de una invocación a la doxología, lo que no deja de recordarnos el cuento de la novela-espejo de Sartre, en la medida en que ambos coligen su

³² Cf. DÄLLENBACH (1977), p. 61 y §.

fundamentación en un «tout le monde le dit». Leamos lo que al respecto afirma Dällenbach: «l'usage de la plupart des critiques témoigne suffisamment du caractère interchangeable de la mise en abyme et du miroir pour qu'il soit permis de les confondre et de baptiser *récit spéculaire* tout texte recourant à notre procédé».³³ La cuestión es evacuada en un santiamén. Sí, *hay* transposición... mas ¿transposición de qué? Si la *mise en abyme* es un espejo interno, ¿qué se refleja —se transpone— en ese espejo? Según el texto de Gide, el objeto reflejado no es otra cosa que el *sujet même de l'œuvre*. Pero, desde el primer momento, esta respuesta aparece como un nudo de ambigüedades: de acuerdo con el análisis de Dällenbach, además de significar tema (contenido), *sujet* puede aplicarse fácilmente a la intriga (encadenamiento), al agente de la narración y, en ciertos casos, al propio acto narrativo. Entonces ¿qué denomina el término en tal caso... tema, intriga, narrador...? Nos damos cuenta que, por medio de un sutil desliz, Dällenbach ha reemplazado el concepto de *sujet* de Gide por el no menos controvertido *récit* de la narratología, declinando de él, asimismo, las nociones de *enunciación/enunciado*. Como lo ha hecho notar Genette, estas dos voces aparecen en un principio cubiertas por el campo semántico de *récit*, que en tal caso adolece de la misma ambigüedad que más arriba se atribuía a *sujet*; sin embargo, no es imposible deshacer el embrollo, como aparece al comienzo de *Figures III*: «je propose, sans insister sur les raisons d'ailleurs évidentes du choix des termes, de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif, *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place».³⁴ Lo que importa retener es cómo la ambigüedad gidiana, lejos de ser resuelta por Dällenbach en univocidad, se transmuta en plétora de nuevos sentidos. Más sensata nos parece, en cambio, la posición de Meyer-Minnemann y Schlickers, quienes sostienen que, de cualquier manera, «on ne saurait pas détacher [l'énonciation] de son produit, l'énoncé, ou, pour être plus précis, on saurait la détacher seulement pour des raisons d'analyse.»³⁵

Las dificultades no terminan aquí. Otro escollo de la caracterización gidiana emerge con la cuestión de la *échelle des personnages*. Como Gide la presenta, la *mise en abyme* se restringe a las fronteras internas del relato. El propio Dällenbach

³³ *Ibid.*, 51.

³⁴ Cf. GENETTE (1972), *Figures III*, p. 72.

³⁵ MEYER-MINNEMANN y SCHLICKERS (2004).

piensa que con esta especificación Gide reserva la denominación únicamente a enunciados que dependen del universo espacio-temporal del relato, lo que excluye de golpe toda inclusión de autor que, dentro de la diégesis, se exprese en su propio nombre, y todo prólogo o invocación a la Musa en función premonitoria. «Restent en lice —añade Dällenbach— les énoncés réflexifs diégétiques (ou intradiégétiques), les énoncés réflexifs métadiégétiques, enfin les métarécits (ou récits seconds) réflexifs.»³⁶ Empero, contrariamente al planteamiento de Gide, Dällenbach, Mieke Bal, Fevry y “d'autres narratologues”, Meyer-Minnemann y Schlickers piensan que, «bien que la mise en abyme soit toujours diégétique, elle peut réfléchir aussi le niveau extrafictionnel [...]».³⁷ Veremos más tarde, cuando tratemos la cuestión de lo que llamaremos *espejularidad externa*, cómo este planteamiento verifica ampliamente su pertinencia en *La novela de mi vida*.

En fin, atengámonos a las “proporciones” enunciadas en el texto de Gide. Para Dällenbach, esto tiene que ver con el carácter sinecdótico de la *mise en abyme*. «La sinécdoque —lee el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* de Marchese y Forradellas—, como la metonimia, es una figura semántica que consiste en la transferencia de significado de una palabra a otra, apoyándose en una relación de contigüidad. Pero mientras que en la metonimia la contigüidad es de tipo espacial, temporal o causal, en la sinécdoque la relación es de inclusión, es decir que uno de los miembros es de mayor o menor extensión (o forma parte del conjunto implícito) que presenta el otro.»³⁸ Desde este punto de vista, la sinécdoque se manifiesta con los rasgos de territorio delimitado, enclaustrado en los quicios de uno de mayor extensión. De esto depende, pues, la cuestión de la proporción: a semejanza de la sinécdoque, la *mise en abyme* es un enclave —la imagen del escudo resulta aquí más que apropiada. Ricardou abunda en la misma dirección: «si je considère la mise en abyme dans sa plus ample généralité, je constate qu'une nécessité régit ses dimensions: jamais, semble-t-il, la micro-histoire ne doit pas être plus longue que l'histoire qu'elle reflète, sous peine de devenir l'histoire reflétée. C'est dire que l'histoire contenue ne peut évoquer l'histoire contenant que sous l'espèce d'un résumé.»³⁹ Sin embargo, el mismo Ricardou sostiene en un ensayo posterior⁴⁰ que, si

36 DÄLLENBACH (1977), p. 71.

37 MEYER-MINNERMANN y SCHLICKERS (2004).

38 MARCHESE y FORRADELLAS (2000), p. 383.

39 RICARDOU (1967), *Problèmes du nouveau roman*, p. 189.

la ocasión se presenta, no hay que vacilar en invertir la figura e intercambiar la idea de un micro-relato como *mise en abyme* de una macro-historia con la de macro-historia como *mise en périphérie* de un micro-relato. En cuyo caso el drama menor se presenta como presagio, oráculo, profecía, y funciona como modelo o, en palabras del autor, «jeu de directives», «ensemble d'injonctions».⁴¹ He aquí una segunda modificación mayor que debemos aportar a la teorización dällenbachiana para el uso que de ella queremos hacer: *mise en abyme* y *mise en périphérie* serán consideradas, para nuestros fines, como imágenes recíprocas que se contemplan desde dos puntos de vista situados frente a frente. En ciertas ocasiones, la fotografía de alguien que se mira en el espejo no deja saber al observador exterior quién contempla a quién. Así lo veremos en el análisis ulterior de *La novela de mi vida*.

En resumen, estas figuras gidianas, sugeridas como crítica a figuras ajenas abandonadas por su falta de agudez, levantan una serie de contradicciones que merecen ser discutidas. Una de las más significativas la debemos al señalamiento de Bruce Morrissette, quien afirma que la relación que coloca en un plano de equivalencia *mise en abyme* y reproducción interna es inexacta: «jamais, en héraldique, le blason inclus n'est image de celui qui le reçoit».⁴² Para Dällenbach, este reparo no constituye un obstáculo infranqueable, pues, en los escritos de Gide, aparece claramente que, tal vez sin percatarse de ello, éste abandona la analogía del escudo en beneficio de la metáfora del espejo. Y similar es el recorrido de los comentaristas de la *mise en abyme*: «tout se passe en effet comme si la critique avait suivi d'instinct l'itinéraire [qui va] de la charte [la anotación en el diario de Gide de 1893] aux Faux-Monnayeurs —mieux, comme si, faisant sien le repentir de Gide, elle ne concevait pas que le comparé mise en abyme pût convoquer une autre image que celle du miroir à titre de premier comparant».⁴³ Mas, aquí mismo surge otra discrepancia: transpuesta al terreno literario, la analogía especular resulta también problemática en la medida en que, tanto como el escudo en el escudo, el espejo en el texto no puede superar el terreno de significación de una simple metáfora. Pues para que haya reflexión debe haber duplicación, reproducción exacta que encubra hasta el mínimo detalle. Y la reproducción exacta de “este enunciado” no puede ser otra cosa

40 Cf. RICARDOU (1973), p. 65 y §.

41 *Idem*.

42 *Ibid.*, 62.

43 DÄLLENBACH (1977), p. 215.

que “este enunciado”. Luego que la única manera de obtener una *mise en abyme stricto sensu* sea encastrando, coma por coma, una novela dentro de sí misma, acto cuya resolución sobrevendría en el clásico juego de repeticiones *ad infinitum* señalado reiteradamente por Borges.⁴⁴ Menos sobrecogedor pero mirando hacia la misma dirección, Michael Scheffel, citado por Meyer-Minnemann y Schlickers, defiende la diferencia fundamental entre autorreferencialidad y autorreflexión, anotando de paso que aquella no conlleva automáticamente a ésta, «parce que ceci signifierait que seuls les récits qui suivent le modèle de “cette phrase a cinq mots” seraient autoréflexifs.»⁴⁵

A esta batería de desacuerdos, Dällenbach replica que, tal como Gide la emplea, la fórmula *mise en abyme* debe ser considerada estrictamente como un *terminus technicus*, lo que nos evita especulaciones interminables en base a sus grandes poderes asociativos y además impide otorgar algún sentido metafísico a un sintagma cuya función es principalmente alusiva. Lo que interesa a Gide en la *mise en abyme* —añade Dällenbach— es, simplemente, la imagen —en el sentido amplio, metafórico y latinizante de *imago* en tanto simulacro, apariencia, etc.— de un escudo representándose a sí mismo, miniaturizado, en su propio centro. «Plutôt que de se demander avec angoisse si le blason connaît une telle figure ou si cette dernière n'est qu'un produit de l'imagination gidienne, l'on prendra l'analogie pour ce qu'elle est»...⁴⁶ es decir un intento de establecer una relación de semejanza o de parecido entre dos o más cosas distintas. Pero el daño está hecho y el denominante *mise en abyme* parece condenado a cargar por los siglos el peso sisífico de los sentidos equívocos que Gide le otorgó sin querer. Sin embargo el concepto nos aparece válido, sobre todo cuando se le aprehende como un proceso de duplicación por analogía. O, dicho de otra forma: cuando el alcance semántico del espejo interior de Dällenbach o del timorato *miroitement* de Ricardou no pretende superar en ningún caso el alcance semántico de la simple imagen. Y así lo sostienen uniformemente los críticos, entre los cuales Meyer-Minnemann y Schlickers: «le réfléchissement partiel

44 Hablando de *Las mil y una noches*, Borges apunta que ninguna de ellas es tan perturbadora como la que porta el número DCII, «mágica entre todas las noches». «Esa noche», prosigue, «el rey oye de boca de la reina su propia historia. Oye el principio de la historia, que abarca a todas las demás, y también —de monstruoso modo— a sí misma. ¿Intuye claramente el lector la vasta posibilidad de esa interpolación, el curioso peligro? Que la reina persista y el inmóvil rey oirá para siempre la trunca historia de *Las mil y una noches*, ahora infinita y circular...» (BORGES (1952), p. 669).

45 SCHEFFEL (1997), *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*, citado en MEYER-MINNEMANN y SCHLICKERS (2004).

46 DÄLLENBACH (1977), pp. 17-18.

ou complet de l'énonciation ou de l'énoncé n'est pas un dédoublement par identité, mais une "réduplication" par ressemblance». ⁴⁷ De ahí que podamos plantear, junto con Dällenbach, lo que será nuestra definición general del concepto que nos interesa, y que se aplica a «toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient». ⁴⁸ Lejos de agotarse con el simple hallazgo de un texto encerrado en otro, nos concentramos en una amalgama coherente de encastración y especularidad.

Otro acercamiento interesante al concepto nos es provisto por Klaus Meyer-Minnermann y Sabine Schlickers, quienes lo explicitan como paradoja del relato (*paradoxe du récit*), en el sentido prístino que los griegos daban a *παροδοξος* (contrario a la opinión común). Según ellos, el acto narrativo, ya sea en su forma activa de lectura textual o en su forma pasiva de recepción auditiva (de un texto), está regido por algo que podríamos llamar fronteras (*lignes de partage*) del relato, que delimitan y garantizan la posibilidad de coherencia de la narración y de lo narrado. Dichas fronteras forman parte de la doxa del relato, es decir del conjunto comportamientos, lugares comunes, etcétera, admitidos y anticipados por una mayoría de lectores-auditores y aplicables a una mayoría de actos narrativos. Cualquier violación a la norma se traducirá ineluctablemente en un efecto, si no de confusión o extravío, por lo menos de extrañeza en el sujeto leyente u oyente. Una de estas infracciones es, como ya lo hemos insinuado, lo que Lucien Dällenbach caracteriza como *mise en abyme*, y que el Grupo de Investigación en Narratología de la Universidad de Hamburgo ha rebautizado *epanalepsis*. ⁴⁹ Ésta se define como «procédé narratif [...] qui, par les analogies entre énonciations et énoncés qu'il établit, met en question d'une façon paradoxale les lignes de partage qui garantissent l'unicité des éléments du récit». ⁵⁰ La *mise en question* evocada puede ser descrita como un sabotaje del orden lógico de los distintos niveles narrativos que componen el relato y que, momentánea o permanentemente trastocados, genera un cuestionamiento suplementario acerca de la naturaleza misma del texto en tanto texto y ya no únicamente como vehículo de la historia. Esta pista de reflexión se enmarca

47 MEYER-MINNERMANN y SCHLICKERS (2004).

48 DÄLLENBACH (1977), p. 18.

49 Conforme a MARCHESE y FORRADELLAS (2000), la epanalepsis puede funcionar sea como figura sintáctica, sea como figura retórica. «Como figura sintáctica, la epanalepsis consiste en la repetición de una o varias palabras para reforzar la idea que se quiere expresar. [...] En la retórica antigua, la epanalepsis es una de las clases de la iteratio, es decir, de la repetición de un elemento de la frase en cualquier lugar del enunciado [...]» (p. 128).

50 MEYER-MINNERMANN y SCHLICKERS (2004).

totalmente en lo que Dällenbach denomina “procedimiento de sobrecarga semántica” que, según él, es una de las características más explotadas de la *mise en abyme*. «*Une réflexion*», anota Dällenbach en cursiva, «*est un énoncé qui renvoie à l'énoncé, à l'énonciation ou au code du récit*», y de ello se concluye al hecho de que toda reflexión es un procedimiento de sobrecarga semántica, es decir «que l'énoncé supportant la réflexivité fonctionne au moins sur deux niveaux: celui du récit où il continue de signifier comme tout autre énoncé, et celui de la réflexion où il intervient comme élément d'une méta-signification permettant au récit de se prendre pour thème». ⁵¹

Mas —hecho de gran importancia para nuestro estudio— he aquí que Helena Berinstáin de la UNAM ⁵² utiliza, en lugar del esclerotizado, plurívoco y discutible *mise en abyme*, la bienaventurada fórmula “construcción abismada”, lo que constituye para nosotros un feliz desplazamiento semántico: se introduce en nuestro campo de estudio la noción manejable de “construcción”, *poiema*, fruto de un proceso, obra de arquitectura o de ingeniería, artefacto destinado a suplir necesidades bien precisas. De tal manera, la construcción abismada funcionaría como un dispositivo que insertaría un sub-texto dentro de un relato principal, reproduciendo de cierta manera sus características y cuya disposición precisa encubriría cierto número de intenciones del autor que el crítico debe desvelar. Pues todo artefacto persigue una meta. Y, como veremos a continuación, en el caso específico de *La novela de mi vida*, la meta en cuestión gira en torno a ilustrar, explicar, prolongar y quizás hasta contradecir, a la manera de un contrapunto, el comentario que en el texto ha vertido el artista que lo produjo. Aparece también, como en Borges, la noción de “abismamiento” como metáfora de los espejos y como riesgo inminente para el lector que se expone a este tipo de construcciones.

«CONSTRUCCIÓN ABISMADA» EN *LA NOVELA DE MI VIDA*

En *La novela de mi vida*, el procedimiento que nos incumbe alcanza formas y colores no convencionales; sin embargo, de acuerdo con nuestra interpretación, éstas

⁵¹ DÄLLENBACH, p. 62.

⁵² BERINSTÁIN (1994), «Enclaves, encastres, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)», en *Acta poética*, vols. 14-15.

encajan de cualquier manera dentro de los amplios límites trazados por las definiciones tradicionales que acabamos de enumerar. «En la manifestación más convencional y frecuentada de esta estrategia —escribe Helena Beristáin hablando de manera general de la construcción abismada— el narrador interno, al narrar, funciona como relevo fabricado *ad hoc*. Así toma a su cargo el proceso discursivo y crea la nueva dimensión donde genera una distancia entre los niveles de la narración y de los narradores, independientemente de que aparezca o no un narratario, pues de todos modos [éste] queda implícito. Es un narrador [segundo] quien construye otro enunciado (otra historia dentro de la historia), y su ubicación es parte importante en las nociones genettianas de diégesis y metadiégesis.»⁵³ A diferencia de este modelo clásico de “estructura abismada” descrito aquí por Berinstáin —modelo que presume que en un sólo narrador omnímodo recae la responsabilidad de hilvanar la trama entera—, la construcción abismada desplegada en *La novela de mi vida* explota el recurso de historias paralelas. De tal manera, no hablaremos de encastración ni de duplicación interna de la manera rígida con la que lo hace Dällenbach, pues, *stricto sensu*, excepto en una única ocasión en la que aparece un fragmento de la novela de Heredia transcrito al pie de la letra dentro de la historia de su hijo José de Jesús, no hay intrusión alguna de las micro-historias dentro de sus homólogas,⁵⁴ ni son estas creaciones, lecturas o apéndices de historias secundarias narradas por personajes situados en niveles narrativos superiores. No obstante, planteamos que, a pesar de las particularidades que caracterizan la utilización de la construcción abismada en la novela de Padura, el manuscrito herediano, tanto como la historia del hijo de Heredia, están por así decir “dentro” de la historia del regreso de Terry a La Habana, reflejándose en planos diegéticos “otros” que funcionan en calidad de sendos *alter ego*. Varias razones apoyan esta afirmación. La primera, simples cuestiones de proporción en la obra. Hemos planteado anteriormente la cuestión del carácter sinécdoico de la construcción abismada que, en términos de longitud y de espacio cubierto dentro del corpus total de la obra, debe permanecer en posición de subordinación con respecto a

53 BERINSTÁIN (1994), pp. 238-39.

54 Sin embargo, vale la pena resaltar el asombro del lector que, en página 206, es decir habiendo leído dos tercios de *La novela de mi vida*, recorre, por encima del hombro del personaje Cristóbal Aquino, miembro eminente de la Logia a quien el “sobre amarillo” ha sido confiado, el siguiente pasaje: «Aunque muchos años tardé en descubrirlo, ahora estoy seguro que la magia de La Habana brota de su olor. Quien conozca la ciudad debe admitir que posee una luz propia, densa y leve al mismo tiempo, y un colorido exultante, que la distinguen entre mil ciudades del mundo, etc.». El asombro, como ya lo habremos entendido, tiene que ver con el hecho de que, en página 19, estas mismas líneas inician la historia del fictivo manuscrito herediano.

una historia mayor que, de cierta manera, la contiene. Así, en cuestión de espacio textual abarcado, la historia de Fernando Terry utiliza para su desarrollo casi la mitad de la obra: además de los paratextos (agradecimientos, noticia histórica, etc.), el cuerpo de la novela se compone de 61 capítulos no enumerados, de longitud similar, de los cuales la historia de la búsqueda de los papeles de Heredia (A) ocupa 28 (46 %), el manuscrito herediano (B) 22 (36 %), y la historia del periplo del manuscrito, es decir la historia de José de Jesús hijo del poeta (C), 11 (18 %). Pero esta razón no justifica por sí sola la inclusión que estamos defendiendo. Una segunda observación, relacionada esta vez con la intriga (entramamiento o encadenamiento de las secuencias), completará *a fortiori* el planteamiento anterior. Recordemos que la historia del regreso de Terry no solamente da inicio a la obra, sino también la vertebrada, la orienta, la configura: desde un principio, el lector —aun el menos atento— se da cuenta de que *La novela de mi vida es, principalmente, ante todo, más que nada*, una historia cuyos eventos toman lugar a finales del siglo XX —eventos que suscitan un sinnúmero de preguntas cuyas respuestas viajan en los ecos del pasado. De tal forma, no solamente los textos de Heredia y de su hijo se encuentran supeditados numéricamente dentro de la historia de Terry, sino también aparecen como precedentes de una trama actual. Esta idea nos confronta al segundo predicado de base de la construcción abismada cual descrita por Dällenbach: la especularidad. «Magny y Lafille hacen equivalentes *mise en abyme* y espejo», prosigue Berinstáin, «lo esencial es que se reduplica el espacio de la enunciación y aparecen los niveles narrativos, al revelarse la existencia de otro enunciador [...] cuyo papel puede consistir en justificar la existencia del primero. La razón de la metadiégesis (narración en segundo grado) puede radicar en que la diégesis (narración en primer grado) adquiera profundidad [...]. En todo caso, no hay una jerarquía preestablecida entre ambos niveles [...]»⁵⁵ Y así acontece en *La novela de mi vida*: Heredia es función de Terry, y, como lo veremos más tarde, función también de una concepción de la historia que el autor desea exponer y comentar. A guisa de ejemplo el siguiente pasaje:

Caminando por la azotea, Fernando trató de espantar de su mente la incisiva idea de que, en el fondo, su empeño también escondía

55 BERINSTÁIN (1994), p. 239.

un mezquino afán de protagonismo y revancha, exacerbados por las cicatrices de frustraciones acumuladas en los años de marginación, exilio y renuncia a las más entrañables necesidades de su vida. El hallazgo de aquel documento al parecer maldito sería su victoria mayor sobre todos los demonios que le cambiaron la existencia, y ese triunfo, que exhibiría como una copa dorada, quizá hasta podría compensar la esterilidad de su vida de poeta sin poesía, la ausencia de los libros que debió y no pudo escribir, la amargura esencial de su estancia anodina y vacía en la tierra. Le aliviaba pensar que su mundo, al fin, recuperaría el sentido que le habían hurtado: al menos una parte. Porque el resto dependía del desvelamiento de una traición; y del reencuentro con la poesía; y de la restauración de su capacidad de dar y recibir amor. ¿Y todas las historias ya irrecuperables de las que había sido excluido?... Puestas así, en formación de combate, eran tantas y tan evidentes las castraciones y dolores con los cuales había debido sobrevivir, que Fernando Terry se sintió extraño ante su propia tenacidad, capaz de mantenerlo en pie durante veinte años, sin tener más que una tenue luz en el horizonte [...].⁵⁶

Varios elementos esenciales para la comprensión del personaje Terry brotan de este pasaje. Una vida llena de frustraciones, impedimentos y arterías sufridas; una existencia poblada de seres taimados y prepotentes; un deseo de revancha y un afán por dar sentido al vuelo que le ha sido vedado en el momento mismo de desplegar las alas. Y la voluntad inquebrantable de triunfar por encima de la traición, de sí mismo, de la historia y del destino. En palabras más sencillas, Terry, como alguna vez lo hiciera Heredia, intenta rebelarse. Pero ¿contra qué o quién? Percatado de que su destino está ligado de alguna manera al de un poeta muerto más de 150 años atrás, Terry intenta justificarse en éste, y alcanzar su salvación restituyendo la dignidad que como a él ha sido robada a quien diera la pauta, *ab ovo*, de lo que serían las tortuosas relaciones entre política y literatura en Cuba. De alguna manera Terry aparece como prolongación de Heredia; en revancha, Heredia, en su calidad de fundador, de iniciador, de origen, justifica, en el conocimiento que Terry tiene de éste, sus propios sufrimientos.

⁵⁶ PADURA (2002), pp. 187-88.

En resumen, *La novela de mi vida* nos presenta dos historias secundarias que, acaecidas en momentos del pretérito, respaldan, sirven de apoyo a una historia principal contemporánea, completándola y cuestionándola, pero siempre en calidad de auxiliares. Sin que las historias comuniquen directamente por medio del artilugio clásico del narrador que introduce una historia dentro de la historia que está narrando, estamos seguros de que *La novela de mi vida* acude a una construcción que, aunque un tanto al margen de la ortodoxia, respeta sin embargo los criterios de base de la *mise en abyme* o epanalepsis o construcción abismada, nominalmente la encastración y la especularidad. Ésta última, a la que Helena Berinstáin adjudica el nombre de reflectividad, se despliega de manera sutil y refinada dentro de la obra que nos incumbe, configurándose de dos maneras distintas: una, como reflectividad interna, acaecida entre personajes de historias diferentes que se reconocen mutuamente dentro del texto; la otra, como reflectividad externa, destinada por el autor a que el lector real —Ud. y yo, de carne y hueso— se sienta no solamente implicado en la trama de la novela, sino además preocupado por los problemas políticos e históricos que el autor plantea a manera de comentario encubierto bajo la construcción abismada.

EL HÉROE EN EL ESPEJO: LOS INFORTUNIOS DE TERRY Y HEREDIA

El primer tipo de reflectividad que se desarrolla en el texto de Padura, y que por razones evidentes hemos nombrado “interna”, funciona por indicios y analogías que se superponen e intensifican a medida que se avanza en la lectura. Éstos alcanzan un grado supremo de magnitud cuando, frente al lector alucinado, los protagonistas advierten su propia condición de “reflejo”, reconociéndose recíprocamente dentro de los quicios del espacio textual. Los acontecimientos sobrevienen de manera gradual, furtiva; las coincidencias se presentan como signos de algo singular cuya magnitud, anunciada en las primeras líneas, sólo aparece nítidamente hacia las postrimerías de la novela. Así, *La novela de mi vida* comienza con la narración de la tristeza, congoja, amargura y tormento de un Fernando Terry mitigando espacios entre el perdón y la venganza, recorriendo las calles de La Habana en busca de algún rastro de su pasado, un indicio, algo que flote aún en las arenas movedizas de la memoria y el olvido. Fernando camina, recuerda. Sus pasos

sin rumbo lo llevan al Malecón habanero cuando un velero turístico se abre paso en su salida del puerto. Y es ahí donde todo comienza:

Cuando miró hacia la embarcación [Terry] descubrió, acodado a la baranda, a un hombre al parecer ajeno al jolgorio de los demás turistas. De pronto, la mirada del viajero se levantó y quedó fija sobre Fernando, como si le resultara inadmisibile la presencia de una persona, sentada en el muro, a merced de la soledad reverberante del mediodía habanero. Sosteniendo la mirada del hombre, Fernando siguió la navegación del velero hasta que la más modesta de las olas levantadas por su paso vino a morir en los arrecifes de la costa. Aquel desconocido, que lo observaba con tan escrutadora insistencia, alarmó a Fernando y le hizo sentir, como una rémora capaz de volar sobre el tiempo, el dolor que debió embargar a José María Heredia aquella mañana, seguramente fría, del 16 de enero de 1837, cuando vio, desde el bergantín que lo devolvía al exilio luego de una lacerante visita a la isla, cómo las olas se alejaban en busca precisamente de aquellos arrecifes, el último recodo de una tierra cubana que el poeta ya nunca volvería a ver.⁵⁷

A primera vista, Terry parece simplemente aferrarse a la mirada breve que cruza con algún desconocido y, «como una rémora capaz de volar sobre el tiempo», penetrar en la brecha que lo hará viajar al pasado y sentir en carne propia los estigmas del poeta revolucionario. Pero, como se revela a plena luz trescientas páginas más tarde, no se trata tanto de una etérea transmigración de Terry a Heredia cuanto de la contemplación que ambos personajes efectúan de su propio reflejo frente al espejo del tiempo anulado, pues la reflectividad actúa en ambas direcciones. Así, desde un pretérito con acentos actuales, la voz de Heredia se eleva y nos alcanza:

Mientras el barco abandonaba el puerto, desde la borda en que me había acodado eché una última mirada a la isla y sobre los arrecifes de la costa descubrí a un hombre, más o menos de mi edad, que

⁵⁷ *Ibid.*, 17.

seguía con la vista el paso del barco. Por un largo momento, nuestras miradas se sostuvieron, y recibí el pesar recóndito que cargaban aquellos ojos, una tristeza extrañamente gemela a la mía, capaz de cruzar por encima de las olas y el tiempo para forjar una misteriosa armonía que desde entonces me desvela, pues sé que fuimos algo más que dos hombres mirándose sobre las olas.⁵⁸

Los arrecifes de la costa, las olas, la pesadumbre de dos miradas que se cruzan... La reflectividad es intensa, ambos relatos se vierten uno en el otro, los planos cronológicos y narrativos se desvanecen, y los protagonistas se vuelven, el lapso de una mirada, de un parpadeo, contemporáneos. Mas por el momento esta reflectividad sólo se desvela de manera implícita: los espejos no aparecen nominados sino hay que adivinarlos, descubrirlos. Una tan sola vez, casi al final del texto, Padura acude al artefacto especular de manera explícita, nombrándolo, explicitándolo, a manera de reforzar la idea que viene planteando desde el principio. Así, desilusionado por no haber encontrado el manuscrito de Heredia luego de tantas vicisitudes, Terry logra dar con una carta que el poeta escribió a Lola Junco —su gran amor de juventud— desde su lecho de muerte. El documento es contemporáneo de la redacción del manuscrito y revela, a grandes rasgos, la forma y el contenido de éste. Al terminar su lectura:

Fernando observó la firma que apenas recordaba el recorrido elegante y veloz de la pluma con el cual el poeta terminaba sus cartas. Volvió a leer la fecha y pensó que aquella rúbrica insegura quizá había sido lo último que escribiera la mano de un hombre capaz de generar tanta belleza. Y comprendió que todos sus pesares habían sido mínimos, al verlos ante el *espejo de infortunios* donde pretendió reflejarse.⁵⁹

No solamente Terry expresa su conciencia de reflejo del pasado sino también *prefigura*, a grandes rasgos, la idea de reiteración, prolongación, repetición del ritual de inmolación del artista en el altar de la política que, como veremos más adelante, otrora inaugurara Heredia. Más: la idea de especularidad interna, de dos personajes

⁵⁸ *Ibid.*, 332.

⁵⁹ *Ibid.*, 331 (las cursivas son mías).

cuyas vidas reverberan dentro del texto, en resumen, la idea de presente como reflejo reiterativo del pasado o *vice versa*, se abre camino igualmente por medio de una vasta serie de recursos cuyo objetivo es presentar, en la novela, de manera indirecta pero no menos concluyente, al héroe frente al espejo. Uno de estos recursos consiste en marcar la iteración con el uso de voces como *también*, adverbio que indica igualdad, semejanza, conformidad o relación de una cosa con otra. «Y yo, ¿*también* tenía que regresar?»⁶⁰ se pregunta Terry en el momento de desequilibrio en que cruza su mirada con la del desconocido del velero, refiriéndose a sí mismo aquel regreso tan lleno de resquemores que Heredia efectuara en un contexto análogo al suyo. Este *también* abre ampliamente la brecha a todo el juego de correspondencias que está a punto de instalarse en la obra, esbozando desde ya una semejanza de la cual el lector aún no se entera —en esta parte de la novela Heredia todavía no ha salido a escena. A manera de *leitmotiv* a veces transfigurado, este *también* aparece repetido en varias ocasiones a lo largo del relato; cada reincidencia agrega un punto a su fuerza, ensanchando el valor de la semejanza. Así puede verse en el siguiente pasaje en el que, con el afán de encontrar el texto herediano, Terry viaja a Matanzas. Desde el ensueño aletargado del viajero mirando por la ventanilla, el ex-universitario hace viajar junto a él al joven Heredia, para disfrutar del espectáculo que a su vez disfrutaba el poeta al entrar por primera vez en la ciudad donde sería más feliz y más desdichado.⁶¹ Y, durante una momentánea chispa de lucidez, Terry se extrae de su papel estanco de entidad novelesca e invoca al poeta nacional de Cuba:

¿Me pasa *lo mismo* que te pasaba a ti o es que me empeño en que me pase lo mismo que a ti?, se preguntó cuando el auto enfiló por la prolongada pendiente, y se dispuso a gozar de uno de los espectáculos que más había amado en su vida.⁶²

Lo mismo que te pasaba a ti... ¿Lo mismo? De ese lo mismo, equivalente al *también* que estamos discutiendo, resulta evidente que el grado de analogía que Padura intenta establecer entre sus dos personajes, a tal punto de volver consciente

⁶⁰ *Ibid.*, 17 (las cursivas son mías).

⁶¹ *Ibid.*, 67.

⁶² *Idem.*

del hecho a uno de ellos, es de gran magnitud. Y aquí entra en juego un fenómeno interesante, del que hablaba Borges en un ensayo de 1925:

Ya no basta decir, a fuer de todos los poetas, que los espejos se asemejan al agua (...). Hemos de rebasar tales juegos (...). Hay que mostrar un individuo que se introduce en el cristal y que persiste en su ilusorio país y que siente el bochorno de no ser más que un simulacro que obliteran las noches y que las vislumbres permiten.⁶³

En sentido inverso al de Borges, la invocación de Terry a Heredia carga consigo una constatación por lo menos sorprendente: todo sucede como si Terry asomara la cabeza fuera del marco textual al que ha sido confinado y, desde su posición de personaje de ficción, echara un vistazo atónito al conjunto caótico que es la novela de Padura desde un punto de vista que no le corresponde —el del lector real. Hombre que entra en el espejo o simulacro que de él sale tienen algo en común: ambos han transgredido su última frontera.

EL LECTOR EN EL ESPEJO: LA PERSPECTIVA DESBORDANTE DE JOSÉ DE JESÚS HEREDIA

La segunda manifestación de reflectividad que toma parte en la obra será calificada de “externa” y constituye una de las violaciones mayores a las implícitas reglas de los niveles narrativos a las que Padura somete su obra. Es necesario aquí formular una aclaración liminar: entre otras cosas, *La novela de mi vida* de Leonardo Padura aparece como una historia de varias búsquedas que, como escamas de pez, se imbrican unas en otras. La historia de Fernando Terry, reductible a la historia del vano rastreo de un manuscrito perdido —pues la (por siempre) presunta novela de Heredia nunca llegará a sus manos y su secreto se perderá, por lo menos en este nivel narrativo, en una oscuridad de la que nadie podrá nunca sacarlo—, se superpone, por ejemplo, a la historia de Heredia, que se presenta como el entrañable intento de encontrar paz, alivio y consuelo de un poeta comprometido atrapado en el torbellino

⁶³ BORGES (1925), «Inquisiciones», en *Obras completas 1923-1972*, pp. 133-34.

político y social de su tiempo. A su vez, la historia de José de Jesús que, como ya veremos, es una lucha por la supervivencia —lucha que también es búsqueda—, se manifiesta enlazada, a manera de eslabón intermedio, entre los tanteos de ciego de Terry y Heredia, que sin éxito buscan la abertura que los sacará del caos de su época, pisando uno en el vértigo y el otro en la nada. Sin embargo, recordemos que la frustración del personaje Terry se compensa, en la supranovela, con la lectura de la “autobiografía” de Heredia por una restringida comunidad de privilegiados lectores: José de Jesús Heredia y los miembros de alto grado de la Logia Masónica a la que éste pertenece.

Los hechos se presentan así: hijo del gran poeta cubano, José de Jesús Heredia parece condenado a sufrir la miseria que vivió su padre en sus últimos años. Sin embargo, José de Jesús es depositario de un codiciado tesoro: el texto que el poeta nacional de Cuba escribiera justo antes de morir. Muchas personas, entre las cuales miembros influyentes de las altas burguesías matancera y habanera, estarían interesados en adquirirlo para impedir su difusión, pues las revelaciones que el documento contiene ponen en tela de juicio la integridad moral de sus ilustres antepasados. Para atenuar las turbulencias y otros daños que la publicación del texto pudiera engendrar, la sucesión inmediata de Heredia ha decidido mantener el manuscrito en silencio durante los cien años consecutivos a la muerte del poeta, tiempo necesario a la desaparición de todas las personas concernidas por su contenido. No obstante la pobreza en la que se encuentra José de Jesús es mala consejera, y varias veces éste se ha planteado la idea de vender el manuscrito y obtener de él algo de qué sustentarse. Si el hijo del poeta no sucumbe a la tentación es únicamente porque el texto no le pertenece: Heredia lo ha destinado al hijo ilegítimo que tuviera con Lola Junco, heredera de una gran familia de Matanzas de quien estuvo enamorado frenéticamente en su tierna juventud y cuyos amores le fueron vedados por cuestiones de política y clase social. José de Jesús, pues, para resguardar el juramento de no publicación del manuscrito que ha hecho a su familia, decide entregarlo a los miembros más influyentes de la Logia Masónica de Matanzas, a la que su propio padre perteneció un siglo atrás. El Secreto Masónico salvaguardará así el documento, pues los únicos autorizados a leerlo son sus depositarios directos, masones de alto rango, entre los cuales Ramiro Junco, hijo de este hijo ilegítimo de Heredia y por consiguiente nieto del poeta. Así, Ramiro Junco es, por el momento y según la voluntad de Heredia, el único heredero legítimo del

texto... Es en este punto del análisis donde nos enteramos de la indolencia con la que, desde algún tiempo, caminamos al borde del precipicio: pues, fuera de la Logia de Matanzas, el manuscrito ha tenido gran cantidad de lectores situados esta vez al exterior de los umbrales de la novela, y sus revelaciones estremecedoras han llegado a los ojos de cientos de cómplices “externos” del Secreto Masónico evocado *supra*.

Como hemos reiterado, en *la novela de la vida* de Terry, ni éste ni ninguno de los personajes secundarios que buscan paralelamente el manuscrito llegan a dar con él. La razón es simple. Después de haber pasado a la sucesión de los Junco, a quienes estaban destinados sin verdaderamente interesarse en su contenido, los papeles del poeta caen en manos del último heredero de un personaje nefasto —e histórico— del ciclo herediano, Domingo del Monte, de cuyo carácter inícuo se hacen terribles revelaciones en el manuscrito. Ahora bien, candidato a la presidencia de la República de Cuba hacia 1939 —poder que nunca llegará a asumir—, este heredero lejano de una fortuna construida sobre las traiciones y desafueros de sus inescrupulosos antepasados, temeroso del impacto que ciertas acusaciones sostenidas por el poeta nacional del país que aspira gobernar pudieran tener sobre su carrera política, se apodera de los papeles y

va arrojándolos al fuego, en estricto orden numérico, para que se conviertan en un humo difícil y oscuro, como si no le hubiera costado más de cuatro mil dólares cada hoja.⁶⁴

Los ciento dieciocho folios del seudo-manuscrito de Heredia, pues, sólo alcanzan dos niveles de lectorado: aquellos que, dentro del texto, terminan por hacerlo desaparecer, y los lectores de la seudo-autobiografía encastrada en la novela, es decir nosotros, lectores de *La novela de mi vida* de Leonardo Padura Fuentes. Es exclusivamente de esta manera que podemos hablar del segundo nivel de especularidad en cuestión en este trabajo: saliendo de su cuadro estrictamente textual, la substancia narrativa del texto herediano se proyecta hacia el receptor en carne y hueso de *La novela de mi vida* y lo coloca en una perspectiva de lector análoga a la de los personajes del plano cronológico intermedio que Padura incluye en su obra. Dicho de otra forma, dentro del texto, sólo los personajes del plano

64 PADURA (2002), p. 326.

cronológico intermedio —José de Jesús, los masones y los principales atañidos por sus revelaciones—, primeros receptores del manuscrito, tienen acceso a la “imagen completa” de la historia herediana —imagen que hace volar en pedazos el cristal opaco de la Historia oficial. Y, como las historias de Terry y de Heredia se reflejan dentro del texto, podemos aventurarnos a postular que, de cierta manera, desde su perspectiva de lector de *La novela de mi vida* de Leonardo Padura, el receptor contemporáneo, con su acceso al “cuadro completo”, se convierte sin enterarse en homólogo de José de Jesús y de sus contemporáneos, participando del Secreto Masónico, e involucrándose en una relación especular directa con los lectores internos del manuscrito. No obstante, cabe aclarar que, cronológicamente hablando, la “imagen completa” a la que pueden aspirar los personajes secundarios de la historia intermedia no es exactamente la misma que contempla el lector contemporáneo, pues la perspectiva histórica de aquellos se encuentra ya en el pasado de éste.

Para Helena Berinstáin, introducirse en los recovecos de una historia acompañado por uno de sus personajes no es más que otra de las muchas e inextinguibles posibilidades que nos ofrece la construcción abismada como procedimiento para desvelar lo narrado. «Es posible vivir la experiencia de entrar en un texto ajeno al narrador en primer plano [—Terry, en nuestro caso—] junto con un lector en segundo grado [—José de Jesús, los masones, el descendiente de Domingo del Monte—], hasta llegar con él a desempeñar el rol de testigo de las acciones de otros personajes [—Heredia y sus coetáneos].»⁶⁵ Y añade Berinstáin que este tipo de experiencia se presenta con toda nitidez en el pequeño relato *Continuidad de los parques* de Julio Cortázar, en el que el autor plantea, entre muchas otras cosas, el tema de la lectura literaria como medio de evasión de la realidad. Recordemos: habiendo abandonado su lectura para atender cuestiones más importantes, un hombre retoma el hilo interrumpido de su novela donde lo había dejado. Y así prosigue el relato:

[...] La ilusión novelesca lo ganó casi enseguida. Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, y sentir, a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el

65 Cf. BERINSTÁIN (1994), p. 240.

terciopelo del alto respaldo, que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, que más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer bajo los robles. Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concretaban y adquirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro.⁶⁶

«Allí», prosigue Berinstáin, «en ese otro espacio al que se introduce leyendo, [el lector real] se convierte en participante de la acción, en un personaje que [además] es testigo. Este acercamiento lo lleva casi a codearse con los protagonistas (no los de la historia leída por él, sino de la historia leída por el personaje lector [en primer grado])». ⁶⁷ El desenlace del cuento, muy conocido de todos, no deja de asombrar por su carácter aterrador: en *Continuidad de los parques* no habrá evasión por medio de la literatura sino será ésta la que acabará fluyendo en la realidad. «Al llegar el asesino por detrás de su víctima desprevenida y sólo pendiente de lo que lee», añade Berinstáin, «reconozco la analogía de mi propia situación como lectora absorta en los sucesos narrados, y un estremecimiento me garantiza que identifico, en ese final escamoteado, el peligro del personaje con un posible riesgo para mí, dada la identidad de mi situación con la suya. El reconocimiento de su figura de lector, análoga a la mía de lectora, opera en mí como una invitación a entrar en ese espacio, y produce un instante de vértigo, porque aceptarla es [también] fungir como víctima [potencial]». ⁶⁸ En fin, nótese que el canal de comunicación establecido entre el personaje dentro del texto y el lector fuera de él opera, como también lo hace notar Berinstáin, de la misma manera que el “aparte” teatral: «durante los “apartes”, el gesto de comunicar al público algo importante de cuyo conocimiento los demás actores no participan, es una convención que crea un conducto por donde el público ingresa al espacio del relato representado, ya que figura como interlocutor [directo] de uno de los actores». ⁶⁹

Habiendo terminado nuestro análisis de los tipos de especularidad que aparecen en *La novela de mi vida*, y habiendo señalado el carácter mecánico,

66 CORTÁZAR (1956), «Continuidad de los parques», en *Antología de los mejores relatos fantásticos de habla hispana*.

67 Berinstáin (1994), p. 273.

68 *Ibid.*, 274.

69 *Ibid.*, 240

artefactual e intencional del procedimiento, queda una incógnita por resolver: ¿con qué fin tanto aparejo? ¿Para qué tanto tanto vértigo y espejo? La respuesta puede resultar tajante: para orientar el lector hacia una comprensión específica del contenido narrativo de la obra. ¿Y cuál es ese contenido narrativo específico de la obra? Un descubrimiento tremebundo, espantoso, enloquecedor: que la Historia, por lo menos la cubana, es una trampa circular.

CONCLUSIÓN: ABISMAMIENTO Y CIRCULARIDAD HISTÓRICA EN *LA NOVELA DE MI VIDA*

La creación de toda obra literaria requiere, tarde o temprano, que el creador se aventure en la faena de organizar su material narrativo: seguro de la pertinencia del *quid* de la materia recopilada, ahora sus esfuerzos van a concentrarse en el *quomodo* de las formas de su expresión. Como sostiene Jaime Alazraki en su libro sobre Borges, este acto de organización no es —ni puede ser— arbitrario, y así pareció reconocerlo Balzac cuando afirmó: *à chaque œuvre sa forme*.⁷⁰ Quizás el autor de *La peau de chagrin* percibió en la forma «un significante literario desde el cual puede determinarse un significado determinado»;⁷¹ lo cierto es que el orden, la estructura de un texto yace bajo éste como red de apoyo cuyas solas extremidades brotan *de profundis* a la luz del día: es éste el diseño de la obra, su cara visible, nutrida de todo aquello que labora “por debajo”. Precisamente este misterio de lo oculto y la excitación que procura la exhumación de lo invisible incitan a cierta lectura del subsuelo textual que —cual la nuestra— se afane en entender esa armazón que opera desde su posición de lenguaje subyacente creado por la literatura para suplir sus necesidades. «De lo cual se sigue», continua Alazraki, «que la literatura sólo es tal desde la forma, desde ese sistema segundo que la construye, desde una estructura que, aunque invisible en la fábula, es el fundamento de su visibilidad».⁷² Así, también nos es posible concebir que Barthes haya definido la actividad de la crítica estructuralista como un intento de *reconstituir* un objeto —en

70 Cf. ALAZRAKI (1977), *Versiones. Inversiones. Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*, pp. 9-11.

71 *Ibid.*, 9.

72 *Ibid.*, 10.

realidad tal objeto sera inteligido como el “sentido” de una obra— a partir de elementos dispersos, «de façon à manifester dans cette reconstitution les règles de fonctionnement (les “fonctions”) de cet objet»,⁷³ y la estructura del texto como *simulacro* del mismo, pero no un simulacro cualquiera sino «un simulacre dirigé, intéressé, puisque l'objet imité fait apparaître quelque chose qui restait invisible, ou, si l'on préfère, inintelligible dans l'objet naturel».⁷⁴ En fin, corolario de todo lo anterior, señalemos el hecho siguiente: la estrecha conexión —las *íntimas afinidades*, como diría Borges— entre forma y sentido que, como en toda obra, se manifiestan en *La novela de mi vida*. Y quizás tal sea la gran motivación del análisis de la construcción abismada que desde el principio venimos efectuando: «establecer la relación que existe entre un sistema de formas y un sistema de sentidos, sustituyendo la búsqueda de analogías término a término por la de las homologías globales».⁷⁵

Es merced a esa conexión que, como también reporta Alazraki, el formalista ruso Viktor Shklovski calificó al escritor de “organizador de materiales que coloca una pieza junto a las demás” creando de tal manera un *artefacto*. El artefacto —la estructura— en cuestión organiza la obra literaria de maneras y formas diversas, pero los modelos no son escogidos al azar sino dictados por «formas a través de las cuales se expresan las leyes internas que determinan y “conforman” el ser del relato o del poema, y que “crean a su vez su propio contenido”.»⁷⁶ Al parecer, esta manera de concebir la estructura se sustentó en «la rebeldía contra la idea de forma como mero recipiente de un contenido privilegiado ideológica y psicológicamente», como lo advierten Marchese y Forradellas en su *Diccionario*.⁷⁷ En el caso de teóricos literarios rusos del incipiente siglo XX, podemos afirmar que estas tesis se consolidan en reacción al desarrollo del realismo social soviético preconizado por la Revolución. Por otra parte, es interesante constatar, a manera de paralelo, que las ideas del formalismo ruso fueron duramente reprimidas en los años 30, a tal grado que el propio Shklovski terminó prestándose a una humillante palinodia de su método que mucho recuerda las tristes retractaciones públicas televisadas de lo mejor de la Cuba literaria —Virgilio Piñera *et al.*— de los años 70.

73 Es decir de desvelar el plexus de relaciones entre el *quid* del objeto y el *quomodo* de su visibilidad.

74 BARTHES (1964), «L'activité structuraliste», en *Essais critiques*, p. 214.

75 ALAZRAKI (1977), p. 24.

76 *Ibid.*, 22.

77 MARCHESE y FORRADELLAS (2000), p. 178.

Concretamente, de las caracterizaciones que estudiamos en el punto anterior, tanto en cuanto a la estructura abismada en general como a la de los tipos específicos de reflectividad que se manifiestan en *La novela de mi vida*, resalta —ya lo hemos dicho anteriormente— la índole mecánica de toda la arquitectura del relato construido según este modelo estructural: cada elemento parece responder a una necesidad particular, desempeñar un(os) papel(es) específico(s), y engranarse en un dispositivo razonado con miras preestablecidas. En literatura, o por lo menos en la obra de Padura, entonces, los espejos no son objetos privativamente decorativos. ¿A qué sirven con exactitud todos estos artilugios textuales? Dällenbach se enarca por encima de la cuestión y, a manera de visión panorámica, nos ofrece los siguientes puntos de apoyo para abordarla:

- con la *mise en abyme* y sus corolarios en tanto modalidades de la reflexión —*reflectividad*— la obra se (auto)tematiza: su poder sui-referencial la coloca en el corazón de sus propias preocupaciones y necesidades
- la *mise en abyme* resulta un procedimiento formal orientado a garantizar la (plena) comprensión de la obra.⁷⁸

En el texto que nos interesa: la parte más importante de la novela de Padura gira en torno al rescate del manuscrito de un poeta decimonónico, manuscrito que, considerado desde el punto de vista de quien contempla la distribución del relato, constituye una de las tres partes (entrecruzadas) que lo conforman. *Ergo*, como el remanso busca la gota, la novela de Padura gira en torno a la recuperación de una parte de sí misma.⁷⁹ Pero eso no es todo. En otro orden de ideas, los textos abismados aportan elementos constitutivos de lo que será, al final de la lectura, el cuadro global de *La novela de mi vida*. Estos elementos, maremágnum de revelaciones, descubrimientos y respuestas a interrogantes planteadas en la historia principal, ofrecen la garantía de que la vacuidad de la investigación del personaje

78 Cf. DÄLLENBACH (1977), p. 16.

79 Hecho curioso, el texto en cuestión nunca llega a caer en manos de su trampero, lo que permite al lector entretenido comparar esta búsqueda llena de escollos y sinsabores al bufo afán por morderse la cola del can enfurecido. Y, como en tal caso, sólo el lector de la obra, apoyado en su garita de observador “por encima”, se percata del grado de absurdo de tales movimientos. ¡*Vanidad de vanidades!*

principal no contaminará la lectura del (des)prevenido lector de carne y hueso que sostiene el libro en sus manos. Al final, sólo éste podrá gritar ¡Tierra! a la vista de su anhelada Guanahani.

De ahí —de esta aspiración de la obra a presentar al lector su más sutil y complejo acabado— la pertinencia de la analogía especular: según Dällenbach, ésta pone de manifiesto «certaines propriétés naturelles du miroir et, notamment, son singulier pouvoir de révélation —un miroir bien placé nous permet de découvrir ce qui se passe derrière notre dos, un jeu de miroirs d'étudier notre profil». ⁸⁰ *Un miroir bien placé...* Como los espejos de la pintura flamenca, el relato especular desempeña el papel de “trampa” que intercepta al paso lo que, por estar (fictivamente) colocado fuera de su marco de referencia aledaño, sobrepasa el campo de visión inmediata del lector. «Cette manière d'espionnage se pratique au profit de l'exposition, [...] mais ses services ne se limitent pas à “rattraper” ce qui est nécessaire à l'intelligence de l'intrigue; en plein cours de l'action, il lui arrive de capter de l'inconnu [...] et surtout d'introduire dans le roman les réflexions esthétiques [*éthiques, historiques et méta-historiques* en nuestro caso] qui en éclairent le propos.» ⁸¹ En la obra que nos ocupa, la captura de lo desconocido tiene que ver, de manera manifiesta, con el pasado encerrado en el manuscrito, cuya sola lectura nos dará una imagen neta de la intención narrativa de la obra. Tácitamente, es posible que la aprehensión del texto paduriano nos invite a adoptar cierta postura ético-filosofica —política, en todo caso— frente a los hechos narrados en presente y en pasado, frente a la pequeña historia de los hombres que forjan un país y frente a la historia con “H” de los manuales escolares. A la vez, estos hechos, estructuras presentadas por la estrategia especular de manera fictivamente sincrónica/anacrónica, producen la sensación de un tiempo congelado, coagulado en márgenes indefinidas e indefinibles, en una especie de tiempo sin fluir que algo tiene que ver con la eternidad del mito. De otra parte, en apoyo a esta constatación, postulamos que las numerosas incursiones de la mitología en la novela no pueden ser consideradas como pura casualidad. Éstas, como es de esperar, se manifiestan ya sea bajo la forma de analogías entre héroes tan (aparentemente) distantes como Heredia —no olvidemos que Heredia es también Terry y *viceversa*— y Ulises,

80 DÄLLENBACH (1977), p. 19.

81 *Ibid.*, 47 (las cursivas son mías).

casi interminable me pareció aquella travesía de apenas seis días desde Veracruz hasta La Habana, tan prolongada para mis ansias como la que Ulises emprendió en busca de los suyos y de su propio destino,⁸²

como alusiones a conceptos propios del pensamiento antiguo, cual la predestinación:

[...] ¿es posible rebelarse?, se pregunta después [Terry], ya por pura retórica, sólo para abrir más la herida, pues sabe que el acto de la rebeldía es el primero que les ha sido negado, radicalmente extirpado de todas sus posibilidades y anhelos. Sólo le queda cumplir su *moira*, como Ulises enfrentó la suya, aun a su pesar; o como Heredia asumió la suya, hasta el final,⁸³

o como usos frecuentes de un personaje en función catafórica, en este caso el personaje histórico-novelesco padre Felix Varela, «un hombre con fama de sabio y aura de santo, que por entonces era [...] una especie de *oráculo* al que acudían todos para saber la verdad»:⁸⁴

Me ha sorprendido tanto leer estos versos de un niño de apenas quince años [—predice a Heredia el “oráculo” padre Varela—] que no sé si vale la pena darle algún consejo, pero me atreveré con uno: nunca permita que su poesía se prostituya. Prostitúyase usted mismo si tiene que hacerlo para vivir, porque la vida es un don que Dios nos da y debemos conservarla al precio que sea. Pero la poesía es un milagro, y usted ha sido elegido por la Providencia para crear belleza... Usted va a sufrir la envidia de los hombres, va a oír juicios devastadores, va a sentir desprecio y rencor, y seguramente va a ser traicionado muchas veces, aunque también escuchará elogios y será querido y laureado: trate de hacer oídos sordos a esos cantos de sirena y a los aullidos de los lobos. [...] Llegará un día en que lo querrán utilizar, querrán comprar sus

82 PADURA (2002), p. 285.

83 *Ibid.*, 341.

84 *Ibid.*, 49.

versos y su inteligencia, porque los déspotas, que siempre desprecian la poesía, saben que más vale un poeta servil que un poeta muerto, y los versos pueden dar lustre a las aristas terribles de las tiranías.⁸⁵

¿El Heredia a quien se dirige Felix Varela desde su posición de personaje de una novela escrita en 1999-2000 es un Heredia histórico, decimonónico? ¿Las indicaciones que tenemos sobre la novela, y ante todo el uso de una arquitectura especular que coloca presente y pasado en cierto plano de equivalencia *ana*-crónica, no apuntan más bien hacia un Heredia intemporal, una suerte de arquetipo o de modelo en serie del escritor comprometido en Cuba? Hacia el final de la novela Fernando Terry acusa este sentimiento, comparando una vez más su destino con el de Heredia:

¿siempre habrá sido así?, se pregunta entonces [Terry], al recordar las veleidades del destino de José María Heredia, arrastrado por los flujos y reflujos de la historia, el poder y la ambición, atrapado en un torbellino tan compacto que lo llevó a sentir, con apenas veinte años, el signo novelesco que marcaba su existencia.⁸⁶

¿El *siempre* de Terry no nos coloca sobre la pista de cierta reiteración o —arriesguémonos a osar— de la inmóvil eternidad? ¿El *siempre* de Terry no abarca, más que el *fatum* del poeta, los mismos flujos y *re*-flujos de la Historia? Creemos que, en *La novela de mi vida*, Padura expone, contrariamente a lo que prescribe el dogma del socialismo cubano, la tesis de una historia cíclica, reiterativa, quizá eterna, que, por otra parte —como veremos más adelante—, ya ha circulado entre las letras cubanas contemporáneas. En este círculo trazado por los vicios de un territorio y de sus pobladores,⁸⁷ los personajes —los de ficción primero, quizás también los de carne y hueso— aparecen atrapados, confinados a cierto destino conjurado en

85 *Ibid.*, 50.

86 *Ibid.*, 341.

87 Cabe citar nuevamente las reveladoras líneas del resumen de la novela escritas por el editor en contraportada: «[...] las vidas de los personajes y sus peripecias van creando paralelismos insospechados, como si en Cuba la historia se cebara en el destino individual de cualquiera que destaque por su talento: delaciones, exilios, intrigas políticas parecen insoslayables para todo creador sea cual fuere en periodo histórico que le toque en suerte vivir».

tiempos homéricos, originales, *ab initium*. Constataciones de este tipo están ya presentes en los oráculos del Padre Varela con respecto al futuro de Cuba:

La virtud y la tragedia de este país es que está en el centro del mundo y lo estará por mucho tiempo: hoy son España, Inglaterra y México los que quisieran gobernar a Cuba. Mañana será Francia, o los Estados Unidos, u otro cualquiera. Y luego están los pretextos: hoy es Haití el ejemplo de lo que podría ocurrir si se produce una guerra por la independencia, después será otro el desastre que dé pretextos para no cambiar las cosas, y entre las amenazas y los pretextos siempre van a hacer que parezca preferible dejarlo todo como está. No importa que haya miles de hombres esclavizados, que otros se estén muriendo de hambre, que las mujeres se prostituyan: todo vale si se quiere conservar el poder [...]. —¿Y qué se puede hacer?, pregunté [—dice Heredia—], convencido de que no encontraría en el mundo mejor oráculo del futuro de Cuba.⁸⁸

Aquí, cabe notar que una voz salida del futuro usurpa la de Heredia... Pues, ¿qué sabe Heredia en el momento de pronunciar estas palabras acerca del porvenir de Cuba? En ciertas ocasiones, el propio poeta adopta el tono apocalíptico del profeta de desdichas, no de frente, sino utilizando el discurso indirecto que procura la cavilación (seudo)autobiográfica, anticipando al mismo tiempo los quebrantos de Terry:

Yo no sé si en el futuro otros hombres sufrirán igual condena que la mía y vivirán por años como desterrados, siempre añorando la patria, eternamente extranjeros, lejos de la familia y los amigos, con mil historias inconclusas y perdidas a las espaldas, hablando lenguas extrañas y muriendo de deseos de volver: si así fuere, desde mi lecho de muerte los compadezco, pues padecerán el más cruel de los castigos que pueden prodigar quienes, desde el poder, ejercen como dueños de la patria y el destino de sus ciudadanos.⁸⁹

88 PADURA (2002), p. 96.

89 *Ibid.*, 270.

Otro ejemplo que provoca gran turbación surge de los detalles que el narrador de la historia de Terry nos proporciona acerca de las ideas que acaricia el héroe en las últimas líneas de *La novela de mi vida*. Fernando, que debe partir de Cuba en muy pocas horas, ha reunido a sus amigos y los ha convidado, uno a uno, a leer la *Tragicomedia*, novela-teatral escrita por Henrique, aquel amigo homosexual que murió —¿se suicidó?— desdichado, relegado por sus allegados al más amargo de los desprecios. La lectura ha terminado, las luces tibias del alba chorrean de las antenas de TV que pican el cielo habanero.

Con la llegada del amanecer el ensalmo se deshizo y Fernando pudo sentir cómo los años regresaban a ocupar su sitio irreversible en el destino de *personajes trágicos* que les ha tocado vivir: *sin voluntad propia*, sin expectativas ni futuro discernible, *cargados con el fardo de un pasado avasallante*, marcado por las frustraciones, las sospechas, las distancias y los resquemores. [...] *La certeza de que todos ellos han sido personajes contruidos, manipulados en función de un argumento moldeado por designios ajenos, encerrados en los márgenes de un tiempo demasiado preciso y un espacio inconvivable, tan parecido a una hoja de papel, les revela la tragedia irreparable que los atenaza: no han sido más que marionetas guiadas por voluntades superiores, con un destino decretado por la veleidad de los señores del Olimpo, que en su magnificencia apenas les han otorgado el consuelo de ciertas alegrías, poemas cruzados y recuerdos todavía salvables.*⁹⁰

Todo el peso de algunos de los grandes temas de la novela se hace sentir en esta simple cita. Primero, lo trágico, entendido como representación general de las vicisitudes ejemplares de un héroe que procede del mito o la leyenda —nótese el carácter *ejemplar* de las vicisitudes—; pero también *tragedia* analizable, entendible, discutible, según cada uno de los elementos que la componen, sea éste la purgación de las pasiones del héroe (*catarsis*), el error de juicio que desencadena su propia fatalidad (*hamartia*), su arrogancia irracional que lo impulsa a perseverar en la

⁹⁰ *Ibid.*, 341 (las cursivas son mías).

acción que causará su caída —en la última carta que Domingo del Monte dirige a Heredia éste se hace llamar «angel caído»— (*hybris*), en fin, todo el sufrimiento (*pathos*) que éste comunica con la puesta en escena de su propia condena. Luego, la reflexión sobre la historia cubana provocada por la constatación del «pasado avasallante de Cuba», del cual el presente aparece como prolongación. En fin, la cuestión de la circularidad de la Historia, del encierro de los personajes, sin importar la época a la que pertenecen, en los «márgenes de un tiempo demasiado preciso y de un espacio inmovible» a cuya expresión está dirigida, incluso, la construcción especular de la que está dotada la obra, que para ello se presenta bajo el signo curvo del infinito... Así pues, nos parece justificable la idea de que las estrategias narrativas adoptadas por Padura —especularidad interna y externa, paralelización de las historias, difuminación en el pasado de las respuestas a preguntas generadas *en y por* el presente y, a contrario, reiteración en el presente de actitudes y comportamientos del pasado— concurren hacia el objetivo específico de reforzar esta idea de ciclo, de reiteración, en fin, de infinito, que parece henchir las velas de la obra. Al respecto, un detalle interesante y de gran valor que no quisiéramos pasar por alto: *donde comienza la historia de Terry termina la de Heredia, el regreso de aquel se salda con el exilio éste*. Como en una rueda.

Entonces, una relación, menos tenue de lo que aparenta, conecta entre sí el espejo y la rueda. «El efecto más acabado [de la mise en abyme] —que obsesionaba a Gide—», anota en su interesante artículo Helena Berinstáin, «es el del narrador que, frente a un espejo, emprende la tarea de mirarse y narrar que se mira mientras narra, por lo que narra la acción de narrar que en ese momento realiza. [...] Esta idea parece destinada a conjurar “la alteridad del ser ficticio”, [...] si bien ahora sabemos que la mirada en el espejo, que nos da la realidad al revés (mi derecha es su izquierda), también al revés puede darnos la realidad temporal (comenzando *in extremis res* y terminando *ab initio*) [...]. En estos casos, dado su marco histórico, el espejo está implícito.»⁹¹ Conclusión: la mirada del héroe en el espejo es circular. Ahora bien, ¿qué hacer del reflejo que, como ya hemos anotado, nos envuelve en la novela junto con otros personajes secundarios? ¿Qué función opera esta reflectividad externa que nos vuelve testigos de las más íntimas peripecias de la obra? Quizás haya

91 BERINSTÁIN (1994), p. 250.

que buscar parte de la respuesta en Borges, quien, como nosotros, se cuestiona arduamente sobre la finalidad del procedimiento de abismamiento:

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las mil y una noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben.⁹²

Vemos así cómo se define finalmente el esquema de las funciones del espejo en el texto, en tanto dispositivo estructurante de modalidad reflexiva. La materia narrativa, magma amorfo y disperso, configura su sentido textual por medio de un juego de espejos: oblicuamente suspendidos en las cuatro aristas del relato, éstos presentan ángulos diferentes del cosmos narrativo que el autor desea transmitir. En uno de los casos, estos ángulos muestran una misma figura, única e indivisible, cuyos contornos se vuelven borrosos cuando es observada desde la superficie plana del texto unilineal; en el otro, el texto-espejo alcanza su interlocutor exterior, ahora testigo de los hechos, convidándolo a discutir en su seno cierto número de ideas con respecto a la Historia y la política de su país. En otras palabras: gracias a la analogía que opera entre sus niveles entrelazados, la estructura especular del relato no únicamente construye el relieve y la profundidad de personajes, lugares e historia, sino asimismo invita al lector a tomar parte en el debate que tiene lugar “adentro”. Según Ricardou la estructuración reflexiva funciona en tanto revelación y antítesis. Así, en la medida en que el relato-satélite ofrece un resumen del relato mayor que lo contiene, éste cumple el papel de revelador en dos sentidos. De manera general mediante el poder de *repetición*: «toute mise en abyme multiplie ce qu'elle imite ou, si l'on préfère, le souligne en le redisant»; y de manera particular, por sus facultades de *condensación*: «le plus souvent [la mise en abyme] met en jeu des événements

92 BORGES (1952), p. 669.

plus simples, plus brefs; en cette condensation les dispositifs répercutés ont tendance à prendre une netteté schématique», y de *anticipación*: «il arrive quelquefois aux micro-événements que la mise en abyme recèle de précéder les macro-événements correspondants; en ce cas, la révélation risque d'être si active que tout le récit peut en être court-circuité».⁹³ En cuanto a la antítesis, ésta se juega en la dinámica texto-lector, y tiene por objetivo prolongar en éste las reflexiones de aquél. Y algo así es lo que, en *La novela de mi vida*, nos invita a mirar la Historia con ojos nuevos. El espejo en el texto asegura un cometido de complementariedad, y funciona, apunta Dällenbach, como un operador de intercambios: «aux confins du dedans et du dehors elle [la mise en abyme] constitue [...] une manière de passage à la limite».⁹⁴ Confusión de universos: los personajes salen del cuadro y tienden al espectador una mano cálida para que éste pueda entrar en su mundo. Ahora... ¿quién mira a quién?

* * *

93 Cf. RICARDOU (1973), p. 62.

94 DÄLLENBACH (1977), p. 21.

SEGUNDA PARTE: ESPECULARIDAD, CIRCULARIDAD Y REESCRITURA HISTÓRICAS

*Goza cuello, cabello, labio y frente
antes lo que fue tu edad dorada
oro, lilio, clavel, marfil luciente,
no solo en plata o viola troncada
se vuelva, más tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en
nada.*

—Góngora, *Soneto*.

INTRODUCCIÓN: HORIZONTES CUBANOS DE LA CIRCULARIDAD HISTÓRICA

Esta idea de circularidad histórica a la que nos lleva inexorablemente la estructura especular de *La novela de mi vida* aparece teorizada, poetizada, ensanchada o condensada en la literatura cubana contemporánea, tal un motivo pictural o una frase musical. A la base de este tratamiento se encuentra un profundo cuestionamiento del sentido mismo de la Historia que, implícita o explícitamente, aparece siempre con la misma densidad y al que, como hemos visto, Padura no se sustrae. Así, con el fin de abrir horizontes y de poner en perspectiva la idea central que gobierna este trabajo, nos atendremos brevemente en consideraciones respecto a dos faros de la literatura cubana del siglo XX, que representan asimismo, por razones evidentes, dos tipos del escritor cubano contemporáneo: Alejo Carpentier y Reinaldo Arenas.

Las ideas de Reinaldo Arenas aparecen bajo la forma de un gran planteamiento filosófico sobre las bases de la Historia que toma lugar en el prólogo a *El mundo alucinante*, su novela basada en las aventuras de fray Servando Teresa de Mier. Allí, Arenas sostiene «haber siempre desconfiado de lo “histórico”»⁹⁵, pues, al fin y al cabo, «¿qué cosa es la historia?... ¿una fila de cartapacios ordenados más o menos cronológicamente?»⁹⁶ Más abundantes parecen sus recelos cuando la Historia adopta la concreción de las formas gráficas, la supuesta solidez del texto escrito: el dato preciso, la línea cronológica minuciosamente trazada, en fin, la Historia en tanto colección de eventos en pretérito comparecen con un interés tan parcial —por no decir *tan intrascendente*— como el de la filatelia. El investigador que desee explorar

95 Cf. ARENAS (1966), *El mundo alucinante*, p. 19.

96 *Ibid.*, 19.

las profundidades de una época, de un suceso o de una conciencia en situación histórica, deberá, pues, alejarse de la pista historiográfica.

En su planteamiento, Arenas sustituye la Gran Historia —hecha de evidencias grandilocuentes, rica en cornetazos de caballería— por una historia menor, modesta y a la vez íntima, poblada de aquellos «impulsos, motivos y secretas percepciones que instan (hacen) a un hombre».⁹⁷ Y como ejemplo, además de citar un episodio de la vida de fray Servando, hace relación de la experiencia casi mística que viviera José María Heredia frente a las cataratas del Niágara, donde «más que la grandiosidad del paisaje, lo que lo llega a estremecer es un palmar ausente».⁹⁸ Atendamos a este detalle: no tanto un palmar cuanto una ausencia. En aquellos días, Heredia se había refugiado en los Estados Unidos luego de su participación en la malograda conspiración por la independencia de Cuba en 1822-1823, *dixit* la Historia. Pero ésta no recoge —nota Arenas— los elementos fundamentales que concurren a la formación de cierta conciencia histórica típicamente herediana, momentos pertenecientes a lo que podríamos llamar la *infra-historia*: un palmar, símbolo de un exilio doloroso, y un instante de infinita añoranza —quizá también el acero de la traición clavado en el pecho. Más aún: la Historia tampoco certifica si Heredia y fray Servando, ambos coetáneos y homólogos en el destierro, se llegaron a conocer, pero los hechos los hacen coincidir en un mismo espacio y una misma época: el Palacio presidencial de la Ciudad de México, en el que Heredia ejerciera cargos administrativos años después del encuentro con su *moira* en las orillas del Niágara. Así, añade Arenas:

El hecho de que ambos hombres convivan en un mismo sitio, que la historia los haya hecho converger en un mismo lugar en situaciones similares, y que a la vez no recoja este acontecimiento, no deja de ser una de sus conocidas y atroces ironías.⁹⁹

⁹⁷ *Idem.*

⁹⁸ *Ibid.*, 18. Arenas se refiere a los siguientes versos de la «Oda al Niágara»: Este recuerdo a mi pesar me viene... / Nada ¡oh Niágara! falta a tu destino, / Ni otra corona que el agreste pino / A tu terrible majestad conviene. / La palma, y mirto, y delicada rosa, / Muelle placer inspiren y ocio blando / En frívolo jardín: a ti la suerte / Guardó más digno objeto, más sublime./ El alma libre, generosa, fuerte, / Viene, te ve, se asombra, / El mezquino deleite menosprecia, / Y aun se siente elevar cuando te nombra.

⁹⁹ *Ibid.*, 18-19.

Así, una manera de acercarse a este ser histórico y a la formación de su conciencia consiste, pues, en desviar la mirada de la Historia, cuyo mayor atributo es la fugacidad, para tornarla hacia la eternidad suspendida del Tiempo. ¿Fugacidad de la historia? ¿Eternidad del Tiempo?

Volvamos a preguntarnos —incita Arenas: ¿qué es la Historia? Un raudal ininterrumpido de hechos sobre hechos, amontonados en aludes sucesivos. Y un incontestable fruto del azar. Un día, por alguna maniobra del destino, un dato o anécdota llega a caer en el perímetro circunscrito por la curiosidad de algún estudioso y, sólo en ese instante, un universo en capullo despliega sus alas y se echa a volar: tal vez ese dato o anécdota lleguen a convertirse en un trozo de existencia rescatado, en un tiempo y un espacio reconstruidos. Tal vez no. Tal vez la vida sin par y la muerte trágica de algún héroe anónimo se pierdan en las oscuras canteras de un olvido del que nadie, por los siglos de los siglos, las podrá arrancar.

Y el tiempo... ¿qué es el Tiempo? —prosigue Arenas. Un espacio de significación en el que la Historia ocupa un lugar, y que se define por su *no-finitud*: si la Historia, como lo pretenden algunos, tiene principio y fin, el tiempo, por su parte, es eterno. Sí, eterno. Ingenuo y pueril, pues, aquel que quiera escalonarlo, compartimentarlo, encasillarlo... ¿De qué manera? «¿Cómo, entonces, fichar el infinito?»¹⁰⁰ ¿De la misma manera en que se vacía el mar en un agujero en la arena...?

Más que de agente de cambio, el ser histórico asume, para Arenas y para este estudio, un papel simbólico, arquetípico. Y sólo este *arquetipo en repetición* —para retomar la fórmula de Mircea Eliade—,¹⁰¹ sublevado contra la concreción del tiempo *histórico-lineal*, llega a revalorizar metafísicamente la existencia humana. La saga herediana y la figura del poeta no valen como elementos autónomos en un *continuum* cronológico sino como tipos humanos y situacionales enfrascados en una trama circular urdida —como lo dice el narrador de la historia de Fernando Terry— por algún poder que sobrepasa nuestro entendimiento. Arenas se complacía en repetir:

Mis libros no siguen la traza de una línea sino la de varios círculos.
Por eso no creo que mis novelas puedan leerse como una historia
de acontecimientos concatenados sino como un oleaje que se

¹⁰⁰ *Ibid.*, 20.

¹⁰¹ ELIADE (1969), *Le mythe de l'éternel retour*.

expande, vuelve, se ensancha, regresa más tenue, más enardecido, incesante, en medio de situaciones tan extremas que de intolerables resultan a veces liberadoras. Así creo que es la vida.¹⁰²

Y en ese vaivén de la Historia, en ese Tiempo infinito, incesante y diverso, el hombre —pero no *cualquier* hombre—, con su lote de miserias cotidianas y de grandezas inhabituales, puede elevarse hasta alcanzar su propia eternidad. ¿Eterno... el hombre? Arenas explica:

Lo que nos sorprende cuando encontramos en el tiempo, en cualquier tiempo, a un personaje auténtico, desgarrador, es precisamente su intemporalidad, es decir, su actualidad; su condición de infinito. Porque infinito —y no histórico— es Aquiles por su cólera y su amor, independientemente de que haya o no existido; como infinito será Cristo por su impracticable filosofía, regístrelo o no la Historia. Esas metáforas, esas imágenes, pertenecen a la eternidad.¹⁰³

Menos grandilocuente que en Reinaldo Arenas, en Carpentier la circularidad histórica se presenta de manera sutil, casi innominada. En *La Nueva Novela Histórica de la América Latina*, Seymour Menton plantea la importancia que el concepto adquiere en Carpentier a partir de *El reino de este mundo* (1949), saga muralística sobre la lucha por la independencia de Haití, en la que la historia de este país se ve subordinada a «la cuestión filosófica de la lucha por la libertad y la justicia social en todas las sociedades pese [...] a la imposibilidad de conseguir las». ¹⁰⁴ Ahora bien, este tema está íntimamente ligado a la cuestión que nos interesa, pues, como afirma Ester Mocega-González en *La narrativa de Alejo Carpentier: el concepto del tiempo como tema fundamental*, la estructura del texto de *El reino de este mundo* es

¹⁰² ARENAS (1966), p. 21.

¹⁰³ *Ibid.*, 20.

¹⁰⁴ MENTON (1993), *La Nueva Novela Histórica de la América Latina*, p. 38. Entre los principales rasgos de la Nueva Novela Histórica, Menton menciona: «La subordinación, en distintos grados, de la reproducción mimética de cierto período histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas, difundidas en los cuentos de Borges y aplicables a todos los períodos del pasado, del presente y del futuro. Con base en el *Tema del traidor y del héroe* (1944) y en la *Historia del guerrero y la cautiva* (1949) [...], las ideas que se destacan son [...], entre otras, el carácter cíclico de la historia [...]» (p. 42)

cíclica y las cuestiones filosóficas se ven supeditadas a la temporalidad defendida por el autor. «El escritor arranca de su imagen del hombre como esclavo de su semejante. En cada ciclo del devenir histórico el ser atemporal —Ti-Noel— ensaya un siempre fallido intento de liberación de las cadenas que el prójimo le impone. Al finalizar, se encuentra colocado en la misma situación inicial. La novela es una presentación mítica del dominio del hombre más fuerte sobre el hombre más débil.»¹⁰⁵ Así pues, de una estructura cíclica, Mocega-González extrae una representación mítica de la esclavitud. Circularidad histórica y mitificación del pasado van mano a mano.

El pensamiento histórico-circular carpentierano aparece también reflejado en la estructura fundamental de sus dos cuentos largos: *Semejante a la noche* (1952) y *El camino de Santiago* (1954).¹⁰⁶ *Semejante a la noche* presenta la historia de una misma despedida —la de un soldado que se embarca para la guerra— que toma cinco formas diferentes y se despliega en cinco momentos históricos distintos: Grecia en la Guerra de Troya (S. IV a. de J. C.), Europa durante las Cruzadas (S. XIII), España en la conquista de América (S. XVI), Francia en la época imperialista de la Nouvelle France (S. XVIII), Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial (S. XX). Sin embargo, los cambios de nivel no siguen una estructura unilineal sino obedecen a una lógica trastocada que oscila entre la progresión y el retorno. Son las referencias al contexto histórico y geográfico por medio de déicticos quienes dan la pauta para situar la historia en el tiempo y el espacio. Así, a medida que la trama coloca nivel sobre nivel, el lector va descubriendo nuevas facetas del soldado protagonista, hasta conseguir lo que, solidarios con Mocega-González, podríamos llamar «el perfil del soldado atemporal».¹⁰⁷ «Cada soldado», prosigue la autora, «ofrece una nueva arista para formar el soldado arquetipo»¹⁰⁸; el cuadro completo de este soldado, con sus defectos y virtudes, se obtiene, pues, únicamente al final de la lectura del cuento. «El hombre», indica Carpentier a Cesar Leante en una entrevista de 1964, «es a veces el mismo en diferentes edades y situarlo en su pasado puede ser también situarlo en su presente».¹⁰⁹

105 MOCEGA-GONZÁLEZ (1975), *La narrativa de Alejo Carpentier: el concepto del tiempo como tema fundamental*, pp. 15-16.

106 Cf. MENTON, p. 39.

107 MOCEGA-GONZÁLEZ (1975), p. 53.

108 *Ibid.*, 55.

109 LEANTE (1970), «Confesiones sencillas de un escritor barroco», en *Homenaje a Alejo Carpentier*, p. 29.

Asimismo, *Semejante a la noche* desarrolla la imagen inmóvil de una guerra hartas veces reiterada de acuerdo con motivaciones individuales similares en cada uno de los soldados que conforman *el* soldado, motivaciones bajo las cuales subyacen, en un nivel macro-político más abarcador, principios imperialistas y mercantiles. De esta manera la técnica de superposición cronológica activa en este relato desemboca en una *vista panorámica de la historia* que surge del afán del autor por romper los esquemas histórico-narrativos tradicionales y por presentar, como lo sugieren Fernando Alegría y Esther Mocega-González en los siguientes fragmentos, lo universal en cada tipo humano:

Carpentier experimenta en estas obras —las contenidas en *Guerra del tiempo*— con una idea que parece haberle obsesionado largamente: la de romper los márgenes artificialmente sólidos del tiempo y de integrar el pasado, el presente y el porvenir en una duración, a la vez, estable y voluble, cuyo eje puede ser una persona, un acontecimiento o una vida íntegra.¹¹⁰

La eterna repetición del hombre-soldado es el recurso de que se vale Carpentier para brindarnos otra vez su idea de la identidad del hombre, de todos los hombres, a lo largo del tiempo [...]. La recurrencia del fenómeno bélico presenta la iteración de la historia.¹¹¹

En otras ocasiones, vemos cómo Carpentier coloca a sus personajes, al ser humano en las diversas individualidades que presenta, frente a dramáticas luchas por superar el tiempo cronológico. Sísifo intemporal frente a Cronos ensañado, el hombre se ve condenado a cargar su roca no ya de la llanura hasta la cumbre, sino esta vez describiendo una trayectoria que se inicia y termina en el mismo punto de la ladera. Así, *El camino de Santiago* presenta al soldado —¡otra vez un soldado!, ¡de nuevo la guerra!— Juan de Amberes emprendiendo el camino de Santiago de Compostela para expiar sus pecados, y con tal fin cambiando su nombre por el de Juan el Romero. En la feria de Burgos éste se encuentra con un indiano que logra

110 ALEGRÍA (1970), «Alejo Carpentier: Realismo Mágico», en *Homenaje a Alejo Carpentier*, p. 65.

111 MOCEGA-GONZÁLEZ (1975), p. 62.

tentarlo con historias de riqueza en el Nuevo Mundo. Olvidando su peregrinación, Juan se embarca para La Habana, donde lleva una vida de lujuria y desenfreno. De vuelta a España, nuestro héroe se convierte en Juan el Indiano e instala un comercio en Burgos. Allí conoce a otro “Juan el Arrepentido” —es decir, su *alter ego*— que arrastra su condena por el Camino de Estrellas, y lo convence de embarcarse para América, indicando con ello que la historia está a punto de repetirse. ¿Por cuánto tiempo? ¿Cuántos cic(sig)los? «Carpentier rompe el tiempo», afirma Mocega-González, «haciéndolo estallar en pedazos, jugando con él como un hábil malabarista; mas el principio reaparece al terminar la fábula. Por último pareciera apresar tiempos regresivos y círculos espaciales en un pentagrama musical. Todo lo ciñe la estructura circular de la obra. Carpentier, ardido por la idea del tiempo [lineal], logra en estos relatos menores —*Semejante a la noche* y *El camino de Santiago*— y en la novela —*El reino de este mundo*— repetir el tiempo, revertirlo, superarlo y apresarlo, concluyendo en cada caso con una trayectoria temporal cerrada para obtener siempre la imagen del hombre atemporal, [...] “la identidad del hombre consigo mismo a lo largo de la historia y dentro de la misma situación básica”.»¹¹²

En fin, sea concepción del hombre que repite un mismo presente en vidas presentes, pretéritas y futuras (*El camino de Santiago*), o convicción de un barajar de tiempos pretéritos, remotos o inmediatos con el presente, cotejando así la figura de un tipo humano a través de todos y cada uno de ellos (*Semejante a la noche*), ambos relatos desembocan en la visión, típicamente carpentierana, del hombre atemporal —*ana-crónico*— atrapado en el incesante raudal de la historia.¹¹³

Mismo fenómeno en Padura, no ya en *La novela de mi vida*, donde su concepción histórica alcanza madurez en la expresión, sino en textos anteriores, en los que éste parece jugar precozmente con la idea sin empujarla hasta sus últimas consecuencias. A título de ejemplo, en los siguientes dos pasajes de su novela policíaca *Máscaras*, el teniente Conde, por la voz del narrador del relato, medita sobre la circularidad del tiempo:

Había muchachos de varias edades, entre los doce y los dieciséis, de todos los colores y de todas las trazas, y el Conde pensó que si alguien como él, veinte años antes, se hubiera parado en esa misma

¹¹² *Ibid.*, 26-27.

¹¹³ *Cf.* un análisis más profundo de la cuestión en MOCEGA-GONZÁLEZ (1975), p. 15.

esquina del barrio al escuchar una algarabía similar, hubiera visto exactamente lo que él veía: muchachos de todos los colores y todas las trazas, sólo que ése, el que más discutía o festejaba, seguramente hubiera sido el Condesito, el nieto de Rufino el Conde. De pronto se respiraba la ilusión de que ahí no existiera el tiempo, porque aquella bocacalle precisa había servido desde entonces para jugar pelota [...].¹¹⁴

—Sí, qué coño —dijo el otro, y se sorprendieron mirándose a los ojos: en el mismo instante los dos habían sentido la agresiva certeza de la reiteración morbosa que vivían. Aquel mismo diálogo, con iguales palabras, lo habían repetido otras veces, muchas veces, durante casi veinte años de amistad, y siempre en el cuarto del Flaco, y su resurrección periódica les provocaba la sensación de que penetraban en el reino encantado del tiempo cíclico y perpetuo, donde era posible imaginar que todo es inmaculado y eterno.¹¹⁵

Tiempo que no existe, tiempo cíclico y perpetuo, reiteraciones morbosas...
Lenta y furtivamente, las novelas de la *Tetralogía* preparan lo que vendrá a luz en *La novela de mi vida*.

Añadamos, para finalizar, que ciertos críticos, entre los cuales María Cristina Pons, señalan el peligro inherente al carácter fatalista de las narrativas circulares, cerradas sobre sí mismas y por ello marginadas del cambio histórico. En la medida en que éstas podrían llegar a convertirse en medio de transmisión de la visión del poder absoluto como algo inseparable de la cultura latinoamericana, o como algo a lo que América Latina está penalizada de manera definitiva e irrevocable, conviene, según la investigadora, ejercer cierta influencia en la conciencia histórica desde una dinámica de cambio: «Quizás no sea pertinente», enuncia Pons, «seguir representando la realidad histórica en términos de memoria histórica colectiva y a partir de totalizaciones míticas o arquetipos que privilegien lo extratemporal, lo extraespacial o lo universal. [...] Seguir reflexionando sobre el tema del dictador y del poder absoluto en términos totalizantes, arquetípicos y de tiempos que se repiten

114 PADURA (1997), *Máscaras*, p. 14.

115 *Ibid.*, 18.

puede terminar en la misma mitificación del poder absoluto.»¹¹⁶ Si para Menton la circularidad histórica aparece como uno de los rasgos de lo que él llama Nueva Novela Histórica de la América Latina¹¹⁷ —con la que, como hemos de demostrar, la novela de la vida de Heredia mantiene una vasta red de afinidades—, Pons considera, en cambio, que la invariabilidad de los modelos míticos de interpretación se suscribe más bien en una tradición arcaizante, a la que se opone la novela histórica de fines de siglo XX «como una respuesta a esa tensión que se establece entre la memoria colectiva y la necesidad de interpretar los eventos en el contexto en el que ocurrieron».¹¹⁸ Para ello, concluye Pons, es menester «recuperar lo particular, lo singular, lo heterogéneo y la dimensión del tiempo histórico en la cual el pasado no es un tiempo fijo y concluido, sino un vector cambiante que se conecta con un presente también cambiante, inacabado, en su contemporaneidad inconclusa».¹¹⁹

Ahora que hemos inscrito *La novela de mi vida* —y quizás también la obra de Padura— si no en una tradición, por lo menos dentro de los límites del discurso cubano que presenta la circularidad histórica como reacción a los métodos historiográficos tradicionales sean burgueses o proletarios,¹²⁰ nos atendremos, en la continuación de nuestra investigación, en la manera en que esta contestación hecha ciclo y novela se inscribe a la vez en un fenómeno más encubridor que ha tenido curso en la América Latina de los últimos 30 años: la reescritura de las historias nacionales, desde el Rio Bravo hasta la Tierra del Fuego. Pues numerosos son los cabos sueltos que Padura disemina en su novela y que conducen hasta esta pista, como numerosos son los puentes que se establecen entre la redacción de un falso manuscrito autobiográfico —el de Heredia— y los principios de base con los que se justifica y fundamenta esta tendencia finisecular.

116 PONS (1996), *Memorias del olvido*, p. 261.

117 Cf. MENTON (1993), p. 39.

118 PONS (1996), p. 262.

119 *Ibid.*, 263.

120 En «Conducta impropia», documental de Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal (1984), Guillermo Cabrera Infante se complace en señalar y demostrar que la moral castrista proviene de la misma matriz que la moral burguesa, es decir del judeo-cristianismo. ¿Esta contaminación de la moral burguesa en el socialismo cubano no puede aplicarse al terreno histórico?

DEL MANUSCRITO DEL POETA A LA REESCRITURA DE LA HISTORIA

En los cuentos de Borges, explica Jaime Alazraki, «el acto literario se cifra en la relectura de viejos textos, en la redistribución de viejos materiales: el antiguo mito del minotauro deviene una metáfora del hombre moderno; el *Quijote* de Menard alcanza desde el anacronismo una riqueza que Cervantes no sospechó; Martín Fierro muere, en *El fin*, de la única manera a que lo obliga su condición de gaicho, que Hernández no pudo o no quiso ver».¹²¹ Así, la idea borgeana de literatura aparece obsesionada por la constante reelaboración de un puñado de metáforas, cuyas «afinidades íntimas, necesarias, fueron (ya) advertidas y escritas alguna vez». Mas esto no implica de ninguna manera que haya un número finito, agotable de historias: «los modos de indicar o insinuar estas secretas simpatías de los conceptos resultan, de hecho, ilimitados».¹²² Esta concepción se concretiza en las ideas contenidas *en vrac* en Los cuatro ciclos, prosa breve incluida en «El oro de los tigres» (1972). En este texto, Borges reseña cuatro proto-historias de las que, según él, emana el resto de las historias del mundo: la de «una fuerte ciudad que cercan y defienden hombres valientes», la del «regreso [de un guerrero], que, al cabo de [muchos] años de errar por mares peligrosos y de demorarse en islas de encantamiento, vuelve a su [tierra]», la de «una busca, [que] ahora [...] está condenada al fracaso»; en fin, la del «sacrificio de un dios». Así, aunque atribuibles a la “tradición” occidental, las historias de la homérica Troya; de los periplos de Odiseo; de las vicisitudes de Edipo, del príncipe Segismundo o del capitán Achab en su persecución de Moby Dick; o incluso la del Cristo crucificado por judíos y romanos trascienden su marco cultural y alcanzan la universalidad que hace que Borges concluya:

«cuatro son las historias. Durante el tiempo que nos queda seguiremos narrándolas, transformadas».¹²³

Creemos que en un movimiento análogo al de Borges en su reelaboración literaria, Padura reconoce el perdurable valor del material histórico de su país, para hacer de él fuente viva de creación literaria y, de paso, hacer un guiño a la vida y las andanzas de algunos de los personajes de manual escolar tergiversados por la *versión*

121 ALAZRAKI (1977), p. 20.

122 *Ibid.*, 16.

123 BORGES (1972), «El oro de los tigres», en *Obras completas 1923-1972*, p. 1128.

oficial. Esto se manifiesta sobre todo en la reconstrucción de la vida de Heredia bajo la forma de la mítica novela perdida, como escribe el mismo Padura en las primeras líneas de su página de “agradecimientos”:

Aunque sustentada en hechos históricos verificables y apoyada incluso textualmente por cartas y documentos personales, la novela de la vida de Heredia, narrada en primera persona, debe asumirse como obra de ficción. La existencia real del poeta y de los personajes que lo rodearon —desde Domingo del Monte, Varela, Saco, Tanco, hasta el capitán general Tacón y el caudillo mexicano Santa Anna, o sus dos grandes amores, Lola Junco y Jacoba Yáñez— ha sido puesta en función de un discurso ficticio en el que las peripecias reales y las novelescas se cruzan libremente. Así, todo lo que Heredia narra ocurrió, debió o pudo ocurrir en la realidad pero siempre está visto y reflejado [—¡otra vez los espejos!—] desde una perspectiva novelesca y contemporánea.¹²⁴

Paradójicamente, esta introducción de Padura a su novela aparece al investigador como afirmación del carácter ficcional de los hechos expuestos y, al tiempo, como carta de acreditación del valor histórico de los mismos. La aparente contradicción se resuelve si consideramos, como afirma Padura, que «todo lo que Heredia narra ocurrió, debió o pudo ocurrir en la realidad». En la novela de la vida de Heredia, indica el autor, además de la «existencia real del poeta y de los personajes que lo rodearon», se encuentran dispuestos en un mismo tablero los «hechos históricos verificables», el apoyo textual en fuentes como «cartas y documentos personales», y, a la vez, su ordenación en un «discurso ficticio en el que las peripecias reales y las novelescas se cruzan libremente». Afirmamos, pues, sin que quepa la menor duda, el carácter eminentemente histórico de la novela de Heredia dentro de *La novela de mi vida* de Leonardo Padura. En virtud de ello y del aislamiento del que goza dentro del conjunto abarcador en que se encastra —y que, por consiguiente, la vuelve autónoma al análisis—, aplicaremos algunos de los criterios de observación con los que estudiosos contemporáneos examinan narrativas más abiertamente históricas, como veremos a continuación.

124 PADURA (2002), p. 11.

No obstante, antes de abordar de frente la cuestión del manuscrito herediano y de sus nexos con la narrativa histórica contemporánea, detengámonos en dos referentes inmediatos que nos ayudarán a situarlo en la perspectiva de la narrativa histórica moderna, mediante el recurso de la similaridad. Primero: Seymour Menton y Ana Rosa Domenella de la UAM/Colegio de México, en sus respectivos ensayos sobre la novela histórica actual, reseñan, en Cuba y mucho antes de la publicación de la novela de Padura, un trabajo que prefigura singularmente la estructura de micro-relato histórico dentro de una novela de ficción de extensión mayor —y de carácter histórico, ni que decir tiene— que caracteriza *La novela de mi vida: El arpa y la sombra* (1979), de Alejo Carpentier. Para Domenella, en *El arpa y la sombra* «Carpentier entrelaza la ficción con el documento histórico, [...] pero sin respetar cronologías ni supuestas “verdades” historiográficas y en lúdico diálogo con otros textos y autores». ¹²⁵ Para Menton, además de ser «la primera y la única de todas las novelas de Carpentier en el que el protagonista indiscutible es un renombrado personaje histórico: Cristóbal Colón», ¹²⁶ *El arpa y la sombra* avanza, en cada una de sus partes, uno de los acercamientos posibles de la ficción a la Historia: la primera, como recreación mimética de cronotopos en donde intervienen tanto la ficción como la historia del período; la segunda, como *narración en primera persona de un renombrado personaje histórico en la que predomina cierto aspecto desmitificador de la Historia* —«parte intitulada *La mano*, como reflejo del carácter manipulador del Almirante y su talento de mentiroso», ¹²⁷ añade Seymour Menton—; la tercera, en fin, como puesta en escena carnavalesca en la que se funden épocas y sucesos para ofrecer una visión muralística, totalizante, de la Historia. ¹²⁸ Es de suponer que Padura, autor de varios ensayos sobre el tema entre los cuales *Colón, Carpentier, la mano, el arpa y la sombra* (1989) —premio «Ensayo “13 de Marzo”»— y *Lo real maravilloso: creación y realidad* (1989), consciente del efecto provocado por Carpentier al incluir un micro-relato histórico dentro de una ficción abarcadora, pudo fácilmente haber integrado esta idea en la base de una construcción mucho más compleja, en la que los niveles cronológicos, contrariamente a lo que ocurre en *El arpa y la sombra*, se traslaparían sin cesar para dar aún más realce a la trama.

125 DOMENELLA (2002), *(Re)escribir la historia desde la novela de fin de siglo*, p. 10.

126 MENTON (1993), p. 41.

127 *Ibid.*, 40.

128 *Cf. Ibid.*, pp. 40-43.

Segundo: aún más cerca de Padura que Carpentier, anotemos las múltiples familiaridades que el manuscrito herediano presenta con otro manuscrito fictivo, supuestamente escrito hacia la misma época por un héroe que, como Heredia, se implicó en una causa revolucionaria fallida y pasó, del papel de Tenor de la Revolución, al de despojo olvidado corroído por la traición, el fracaso, la soledad, la miseria y la enfermedad: los cuadernos de Juan José Castelli, foco narrativo de *La revolución es un sueño eterno* (1987, Premio Nacional de Literatura de la Argentina 1992), de Andrés Rivera.

Como indica Domenella, la novela, construida sobre un Juan José Castelli “conjetural”, se vertebra a partir de la terrible paradoja de que «el que fuese llamado “el orador de la Revolución” muere por la lengua apuntada por un cáncer».¹²⁹ Como en el manuscrito herediano, la trama gira en torno a la escritura de dos cuadernos, a la manera de un diario, por Juan José Castelli, uno de los precursores más activos de la Rebelión de Mayo. Desde su lecho de muerte, Castelli —que afirma abiertamente ser un lector del Quijote— se describe como el nuevo caballero andante de la América del Sur, emblema de un puñado de caballeros andantes que defienden sus sueños libertarios. La total ausencia de narrador —para el contrato de verosimilitud, es necesario aceptar como lectores que Castelli escribe su propia historia en primera persona— es un acierto que permite al lector, al igual que en el caso del Heredia paduriano, adentrarse en el mundo del personaje sin más mediaciones que la escritura progresiva de los apuntes pseudo-autobiográficos. Sin embargo, a diferencia de *La novela de mi vida*, la narración de Rivera es lineal: no intervienen en ella ni saltos en el tiempo, ni interpolaciones especulares, ni todo el sistema de paralelismos que configuran el presente desde el pasado, ni los otros elementos de la técnica narrativa puesta a contribución por Padura en su texto. Lo que no se opone a que, desde acercamientos diferentes, ambas novelas consigan el mismo fin: una lectura entre líneas en la que el pasado resulta evocador de un futuro contenido ya en germen, y que corresponde, para sorpresa y (des)agrado del lector, a su presente inmediato o a su propio pasado reciente. Como reflexión sobre el destino de las revoluciones y sobre los mecanismos del poder, y como contraparte de la obra de Rivera, ¿*La novela de mi vida* no pudo haberse llamado *La dictadura es una pesadilla eterna*?

129 DOMENELLA (2002), p. 11.

Dos obras... ¿una misma historia? El cúmulo de similitudes entre ambas es sorprendente; citemos, pues, a título de ejemplo, solamente unas cuantas. De la misma manera en que Heredia escribe su manuscrito ficticio, en la novela de Rivera el personaje Castelli redacta al final de su vida, cuando experimenta la derrota corporal que lo aproxima a la muerte. El primer cuaderno comienza en el preciso momento en que el ángel de la muerte, escondido a espaldas del orador, lee sobre sus hombros la afirmación escrita de la enfermedad:

Escribo: un tumor me pudre la lengua. Y el tumor que la pudre me asesina con la perversa lentitud de un verdugo de pesadilla.

¿Yo escribí eso, aquí, en Buenos Aires, mientras oía llegar la lluvia, el invierno, la noche? [...]

Yo, Juan José Castelli, que escribí que un tumor me pudre la lengua, ¿sé, todavía, que una risa larga y trastornada cruje en mi vientre, que hoy es la noche de un día de junio, y que llueve, y que el invierno llega a las puertas de una ciudad que exterminó la utopía pero no su memoria?¹³⁰

En Padura, también, la sombra de muerte aparece en las primeras páginas, como signo de una última derrota —la del cuerpo, complementada por la del exilio, ausente en Castelli—, en contraste con lo que la vida ofrece de más simple, de más primitivo, de más sensible: los olores. Heredia habla así desde su lecho mexicano:

Ahora apenas respiro un aire vano, y mis pulmones gastados me devuelven, taimadamente, aquella sensación cálida y juvenil: y es que el olor perdido de La Habana me late en el pecho con la intensidad dolorosa de la novela que ha sido mi vida, donde todo concurrió en dosis exageradas: la poesía, la política, el amor, la traición, la tristeza, la ingratitud, el miedo, el dolor, que se han vertido a raudales, para conformar una existencia tormentosa que muy pronto se apagará. Entonces quedará sólo el olvido, y tal vez la poesía, libre ya de la intensidad de los días y los años, ajena

130 RIVERA (1987), *La revolución es un sueño eterno*, p. 15.

incluso a ese minuto fulgurante en que se hizo carne y sangre de un hombre.¹³¹

Compárese, en primer lugar, la añoranza de una facultad perdida que aparece en los dos textos: la de hablar, relacionada con la lengua, en el caso de Castelli, la de la poesía perdida por la pérdida del contacto extraordinario con La Habana y sus olores, en el de Heredia. De ahí, de ese punto focal de profunda nostalgia, no es sorprendente que ambos textos afluyan a una verdad común: el predominio de la libertad de la memoria hecha palabra o poesía, a pesar de los múltiples obstáculos materiales que encuentra en su camino: *el invierno llega a las puertas de una ciudad que exterminó la utopía pero no su memoria... llora Castelli; entonces quedará sólo el olvido, y tal vez la poesía, libre ya de la intensidad de los días y los años... se lamenta Heredia*. Ambos recuperan, confinan, registran, rescatan, salvaguardan su pasado mediante la escritura, al tiempo que configuran el presente y se construyen a sí mismos en la imagen que quieren (supuestamente) legar a las generaciones. Como no son héroes medianos, el diálogo íntimo que entablan con sí mismos se convierte en un diálogo con la Historia de sus pueblos respectivos. Sus andanzas personales son, como lo enuncia claramente Heredia, percibidas como una novela que cobra significado únicamente desde un presente señalado con la muerte, pues el pasado, caos y tinieblas, espera aún tomar forma por la palabra escrita. Escribir, pues, se convierte en ambos casos en exorcismo, liberación y purificación de las aguas turbias que manan de cuerpo y alma. En el micro-relato de Heredia, las numerosas repeticiones del tema de “la novela mi vida”, título, invocación y conjuro de la obra, apoyan esta afirmación. Es interesante notar, ante todo, cómo Padura utiliza este tema en los paratextos y en algún diálogo que tiene lugar en los otros planos temporales y en el que se habla de Heredia, como una manera de romper la vasija herediana y hacerla rebalsar sobre el resto de la novela. Tal es el caso del epígrafe a las dos partes de la novela:

¿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 de junio de 1924.¹³²

131 PADURA, p. 20.

132 *Ibid.*, 13.

... ya es tiempo de que acabe la novela de mi vida para que empiece su realidad. —J.M.H., 20 de mayo de 1827.¹³³

o cuando Fernando Terry habla con su madre de la mirada triste con la que siempre ha considerado su pasado:

—Cuando me sentía así me acordaba de Heredia. Dos veces, estando ya en el exilio, [Heredia] escribió que estaba viviendo en un sueño.

—Lo de la novela de mi vida.

—¿Todavía te acuerdas?... «¿Cuándo acabará la novela de mi vida para que comience su realidad?»¹³⁴

Según Carmen Álvarez Lobato, «otra forma de leer la novela de Rivera —y, cabe añadir, también la de Padura— es como una alegoría del fracaso revolucionario». «Rivera encontró en la historia real de Castelli», añade, «el pretexto perfecto para su reinterpretación de la Historia»,¹³⁵ mientras Padura, por su cuenta, utilizó la del poeta desterrado para rehabilitar la imagen de éste, para poner de relieve la cuestión de las difíciles relaciones entre el poder y la creación literaria, y para evidenciar, quizás de manera un tanto pesimista, que los tiempos cambian pero no las tiranías. «Rivera deja claro», prosigue Álvarez Lobato, «que la historia no terminó al morir Castelli (fines trágicos también tuvieron sus compañeros y su hijo) y que la novela no pretende narrar simplemente la vida de un personaje».¹³⁶ Al igual que *La novela de mi vida*, *La revolución es un sueño eterno* no es sólo la narración de un individuo en la historia, sino la de un tipo humano en relación con la historia. Y asimismo la historia de la marginación intelectual en tiempos de dictadura: «ante un silencio forzado, sólo queda la escritura».¹³⁷ Heredia y Castelli aparecen no sólo como personajes desencantados, sino como seres marginados: hablaron y escribieron poesía, y, como lo predijo Félix Varela al joven Heredia, fueron escuchados,

133 *Ibid.*, 183.

134 *Ibid.*, 209.

135 Cf. ÁLVAREZ LOBATO (2002), «Memoria y reescritura de la historia de Argentina: Juan José Saer y Andrés Rivera», en DOMENELLA, pp. 306-07.

136 Cf. *Ibid.*, 313.

137 Cf. *Idem.*

admirados, aclamados... y sobre todo muy desdichados: los sueños revolucionarios de ambos se quemaron en las llamas de la derrota y sus palabras, ayer vivas y lacerantes, se secaron, fenecieron.

(AUTO)CENSURA Y REESCRITURA

Luego de haber ampliado nuestros horizontes en la comprensión de la función que la pseudo-autobiografía juega en el seno de la narrativa histórica, colmando los silencios y omisiones a las que convida la Historia oficial de los pueblos y devolviendo la palabra a héroes eternos y otrora sojuzgados, reiteramos, *a fortiori*, su justificación histórica, sea ya en su generalidad, o bien en el caso particular que nos interesa, el manuscrito herediano. Proponemos, entonces, que la novela de Padura, con la concepción circular de la historia que postula y la arquitectura abismada a la que para ello acude, está involucrada, por medio del manuscrito herediano, en cierto proyecto de “libre” reescritura de un periodo específico de la historia de su país. Este proyecto permea, sin embargo, las otras instancias de la novela, como lo expresan —quizás más abiertamente que el ser real Leonardo Padura— algunos de los personajes contemporáneos que pueblan *La novela de mi vida*. No obstante, cabe recordar un hecho de una extrema importancia en nuestro análisis: en la novela de Padura, las reflexiones metaliterarias y los otros problemas que manan del proyecto de reescritura de la Historia son planteados en el presente; su respuesta, su aplicación, sus consecuencias, su tragedia llevada a la máxima expresión se sitúan en el pasado. Concretamente: el presente sirve para presentar las líneas de la poética que se pondrá en aplicación luego de la reescritura del pasado, es decir, las bases epistemológicas sobre las que suponemos reposa, en nuestro caso, el manuscrito herediano. Por ejemplo, durante una de las conversaciones que el grupo de jóvenes intelectuales al que pertenece Terry sostiene hacia mediados de los años setenta, el joven escritor Miguel Ángel saca a relucir la cuestión de cierta novela histórica de un nuevo género:

—A mi, la verdad, lo que me gustaría es escribir una novela sobre el siglo XIX —dijo Miguel Ángel. Porque yo creo

que cuando hay tiempo por medio, el escritor es más libre, no sé, tiene menos compromiso con la realidad y puede...

—Pasamos del intimismo al escapismo —sentenció Enrique.

—No, tú sabes que no —se defendió Miguel Ángel. Lo que no tiene sentido es escribir sobre el XIX como un escritor del XIX. Hay que ver la historia desde ahora.

—¿Y si te autocensuras? —preguntó Víctor.

—Y dale con la censura —bufó Conrado [etc].¹³⁸

Un planteamiento digno de ser destacado se desgaja de esta cita: el cambio general en la comprensión del género propiciado por el cambio general de las condiciones culturales —sociohistóricas e ideológicas— del presente con respecto al pasado. *Hay que ver la historia desde ahora*, remata Miguel Ángel. Esta manera de aprehender la Historia —y, por consiguiente, de ficcionalizar sus temas—, condicionada por imperativos que le son exclusivos, genera asimismo una transformación en las formas y estrategias adoptadas en la puesta en escena del material narrativo, y propicia un horizonte de expectativas y significados que difiere del marco de referencia anterior. María Cristina Pons opina que esta mutación paradigmática, inteligida como «cambio en el pre-concepto del género», predispone a una «reconsideración del contrato de lectura» —lectura de la Historia, entendámonos—, pues «obviamente no se puede esperar el anacronismo literario de que a fines del siglo XX se escriban novelas, históricas o no, como en el siglo XIX, como tampoco se puede esperar que a fines del siglo XX se lean novelas [históricas] desde los mismos parámetros con que se leían las novelas históricas en el siglo XIX. Pero este cambio del contrato de lectura no implica la identificación de dos experiencias diferentes (lo viejo en contraposición a lo nuevo) sino la interacción entre ambas, [...] es decir una comparación no sólo del presente con el pasado, de un 'después' con el 'antes', sino del presente, de 'lo que surge' con lo que 'aún persiste'». ¹³⁹ Lo que no deja de remitirnos a las palabras de Miguel Ángel en el pasaje citado *supra*: *cuando hay tiempo por medio, el escritor es más libre, no sé, tiene menos compromiso con la realidad y puede...* Quizás sea esta manera de

138 PADURA (2002), p. 165.

139 Cf. PONS (1996), pp. 36-37.

vislumbrar la Historia, panorámicamente, girando hacia atrás desde el instante presente, cotejando lo que emerge con lo que permanece o vuelve, lo que tanta libertad inspira a Miguel Ángel en este fragmento. Más adelante, en un diálogo que tiene lugar casi veinte años después del anterior, y en el que el mismo Miguel Ángel interroga a Fernando Terry al respecto del posible hallazgo del manuscrito perdido de Heredia, mana nuevamente esta idea libertaria, esta vez más vigorosa:

—¿Cómo te ha ido con lo de Heredia?

—Mal. —Fernando se fue a sentar en una silla, casi frente a Miguel Ángel. —No aparece nada.

—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.¹⁴⁰

Recordemos también que una de las intrigas secundarias del manuscrito herediano, cuyo eco se repercute en la historia que se desarrolla en el presente, gira en torno a la acusación de superchería dirigida contra Domingo del Monte, a quien se achaca ser inventor, creador pieza por pieza, de una cubanía literaria construída con fines políticos y personales. Así, D. del Monte, junto con una cohorte de conspiradores bajo sus órdenes, habría tramado el casual hallazgo del *Espejo de paciencia*, poema épico supuestamente escrito hacia 1608 por un tal Silvestre de Balboa, tan perfecto, tan oportuno, tan fundador, que es lógico pensar que se trata de una conspiración literaria destinada a crear una “tradición” cubana y a dar cierto lustre a su descubridor.¹⁴¹ Mitad crítica, mitad cínica constatación, lo cierto es que, como afirma Miguel Ángel, es posible recuperar la Historia y darle un nuevo impulso, una nueva dirección. No tanto como del Monte, que supuestamente fingió haber encontrado un documento verdadero, sino como Padura —o Rivera—, quien, desde los márgenes de la ficción, recupera los silencios relativos a la vida de Heredia y de otros grandes personajes de su época, brindando la voz al principal interesado en hacernos conocer su verdad.

140 PADURA (2002), p. 174.

141 Como lo sostienen Terry y sus amigos, nada se sabía del poema antes de su hallazgo, el original se esfumó junto con la copia que encontrara del Monte y al autor también se lo tragó la Tierra. Por otra parte, en una entrevista para *Letras cubanas*, Padura afirmaba haber escrito *La novela de mi vida* partiendo de la idea de reconstrucción genética de la “cubanía literaria”.

Al otro lado del espectro, y más de acuerdo con lo que afirmaba Enrique dos citas arriba, se yergue el planteamiento de Seymour Menton, quien considera que «la situación más desesperada de América Latina entre 1970 y 1992 ha contribuido al auge de un género esencialmente escapista»,¹⁴² es decir a la extensión de la zona de confort de las narrativas históricas. «Aunque la crisis de las últimas décadas no se puede explicar por un solo suceso histórico como en el caso de España en 1898», agrega Menton, «los acontecimientos a partir de 1970, lo mismo que la perspectiva para el futuro lejano, no son nada halagueños y por lo tanto los autores de la NNH [Nueva Novela Histórica] o se están escapando o están buscando en la historia algún rayito de esperanza para sobrevivir».¹⁴³

Que el proyecto de reescritura de la Historia sea consecuencia de un cambio paradigmático en la comprensión del género, como lo sostienen el personaje Miguel Angel y María Cristina Pons, o fruto del escapismo desencantado de toda una generación de escritores, como aluden el personaje Enrique y también el crítico Seymour Menton, lo cierto es que en las observaciones anteriores incuban dos aspectos primordiales de la concepción paduriana de la Historia que conviene sacar a luz. El primero, su carácter re-interpretable y ficcionable: no solamente es posible, dentro del mundo maravilloso del *ars poetica*, escribir sobre el pasado con los esquemas del presente —desde una perspectiva novelesca y contemporánea, como anota Padura—, sino también es viable (re)inventarlo, integrándolo en *un discurso ficticio en el que las peripecias reales y las novelescas se crucen libremente*.¹⁴⁴ Parafraseando a Walter Benjamin, Ana Rosa Domenella sugiere considerar el discurso histórico y el trabajo ficcional de la literatura como parte de una misma categoría de “construcciones”: «lo fijo es el presente, y desde la perspectiva de la actualidad es que se construye el pasado, a través de la mediación del sujeto».¹⁴⁵ El segundo punto que quisiéramos evidenciar tiene también que ver con la reescritura de la Historia, pero esta vez como vía de una doble sublevación ante el presente por medio del pasado, esto es, como manifestación de resistencia frente al poder político, por un lado, y frente al pensamiento posmoderno —que es otra forma insidiosa de

142 MENTON (1993), p. 51.

143 Cf. *ibid.*, 52.

144 *Vid.* nota 123.

145 DOMENELLA (2002), p. 22. Inversamente, aparece como un hecho factible el interpretar el presente de la ficción —y, ¿por qué no?, el presente histórico— no ya con “el pasado histórico y oficial” como base, sino ciñéndose a un pasado moldeado por la ficción misma según las necesidades de justificación planteadas por su aquí-ahora.

poder—, por el otro. «Contra el aislamiento impuesto por el Poder», insiste Tomás Eloy Martínez, «el discurso histórico aparece como un recurso subversivo»;¹⁴⁶ a lo que Ana Rosa Domenella añade: «ciertas corrientes conservadoras del pensamiento posmoderno insisten en demasiadas “muertes”, que nos alejan una vez más del escenario de la historia a las mujeres y a los sectores tradicionalmente marginados».¹⁴⁷

Además, esta estrategia de doble finta aparece en línea de conexión directa con el gran problema de la (auto)censura que aparece repetidas veces en la novela y que quizá justifique por sí mismo toda la obra que es aquí objeto de análisis. Así, mientras que en la micro-historia de José de Jesús ésta aparece como necesidad de estabilidad —es la misma familia Heredia quien, a sabiendas de su contenido devastador, amordaza el manuscrito—, la historia de Terry problematiza la censura como preocupación de los escritores cubanos del presente. Dando la vuelta a la tuerca, la historia de Heredia se manifiesta como reflejo pasado de la época contemporánea y quizás posible respuesta (pesimista) a sus preocupaciones —ya hemos dicho que las soluciones a los acertijos que se plantean en el presente nos alcanzan como ecos del pasado. Curioso es, por ejemplo, percatarse de que el propio Heredia se coloque en posición de iniciador, germen, *ovo*, arquetipo del poeta castrado y muerto en vida por la censura, abriendo ampliamente esta amarga senda a sus homólogos del futuro:

Gracias a la siempre alerta generosidad de Silvestre y a un envío especial de mi tío Ignacio, pude pagar los costes de una edición en la cual, pensando en su eventual circulación en la isla, me plegué a la más lamentable de las censuras: la de autocensurarme y suprimir del libro todos los poemas que de alguna manera más o menos directa se refieran a la libertad de Cuba. Al aceptar aquella castración, tan inevitable como definitivamente cruel, estaba yo iniciando —otra vez era el iniciador— la triste modalidad de la censura en la literatura cubana, aunque presentía que mi ejemplo iba a tener, a lo largo de los años, muchos seguidores.¹⁴⁸

146 Cf. PONS (1996), p. 21.

147 DOMENELLA (2002), p. 22.

148 PADURA (2002), p. 213.

Asimismo, anotemos que en el presente la autocensura y otras castraciones pueden responder, en algunas ocasiones, a motivaciones más personales, contrariamente a lo que sucede en el pasado, que nos aparece fijo, esclerotizado, predefinido por algún poder sobrehumano. La estructura especular que nos permite constantemente saltar de presente a pasado a cierto pretérito intermedio nos surte la oportunidad de acompañar al personaje Terry en su ejercicio de cierto revisionismo con respecto a su vida y a la vida histórica de su país. Así, podemos poner lado a lado la introspección de Terry y la «herencia ambiental o genética» de la que depende su presente, y que ilustra nuestro propósito:

La posibilidad de revisar, de golpe, sumariamente, el cúmulo de fidelidades, traiciones, mutaciones y consecuencias que van armando las vidas de las personas, le provocó a Fernando una gran desazón: montar el pasado sobre el presente le resultaba un ejercicio casi taimado, capaz de poner en molesta evidencia castraciones y abandonos imposibles de imaginar cuando el presente era el futuro, mientras el pasado resultaba ser algo tan breve que se resumía en dos palabras, en alguna herencia ambiental o genética, y en unas pocas actitudes asumidas.¹⁴⁹

Por otra parte, la libertad que procura esta manera de reescribir la Historia permite a Padura efectuar algunos interesantes experimentos que ponen en aplicación lo dicho anteriormente. De tal forma, el procedimiento sirve para dar respuesta a un misterio que, además de tener curso y validez en la historia real, permea también en la historia fictiva, novelesca, que se desarrolla entre la primera y la última línea de *La novela de mi vida: el misterio de la autoría de la novela Jicoténcal...* Así, como hemos explicado con antelación, el problema es planteado, dentro de la ficción, como problema histórico —correspondiente a la historia de la literatura cubana, en este caso— en la trama que se desarrolla en presente, es decir en el plano temporal contemporáneo al nuestro:

149 *Ibid.*, 41. *Alguna herencia ambiental...* Notemos que esta idea de repetición *ex origine*, que aparece reiteradas veces en la novela, pone de relieve el carácter arquetípico de Heredia, cuya traza Terry parece seguir como algo que lo precede y supera. Es más: los demás personajes actúan de algún modo de acuerdo con un *analogon* del pasado que persiste, como en una pieza de teatro —una tragedia— escrita para la eternidad en cuya representación cambian los actores pero no los personajes.

Las evidencias manejadas por Mendoza le eran de sobra conocidas, pero los años de estudio de la vida de Heredia, su discutida pero posible autoría de la novela *Jicoténcal*, sus iluminadores y anticipados comentarios sobre la novela histórica, siempre habían apoyado sus sospechas.¹⁵⁰

A esta incógnita de la ecuación Terry-Historia, Heredia responde, en primera persona y en tono confesional:

A lo largo de varios meses realicé la versión del Tiberio de Chernier que tanto me recriminó Domingo, empeñado —con alguna razón— en que no invirtiera mi talento en traducciones e imitaciones cuando debía emplearlo en la obra propia. Por eso me empeñé en concluir, en largas jornadas de escritura, la novela *Jicoténcal*, sobre cuya paternidad siempre guardé el más rígido silencio pues nunca me satisfizo como obra literaria. Sólo Varela, con quien hablé de la idea en Nueva York, sabía de mis intenciones de escribir el relato-novela de la vida del héroe indígena, cuya leyenda había conocido en mis primeros años mexicanos y que, algún tiempo atrás, traté de convertir en un drama. Luego de comenzar y abandonar varias veces aquella obra, decidí retomarla y a finales de 1826 se imprimió en Filadelfia, obra imperfecta, lo sé, pero que se alza con el mérito de ser la primera novela de carácter histórico escrita en castellano.¹⁵¹

Salgamos un momento de la ficción y detengamonos en los hechos —los de la Historia— para entender mejor el propósito de Padura. *Jicoténcal* (1826) ha sido tradicionalmente considerada como la primera novela histórica mexicana —algunos dicen latinoamericana, otros, más intrépidos, hispánica. La novela refiere los infortunios del príncipe-guerrero tlaxcalteca Xicoténcatl Xocoyotzin, que la Historia reconoce como único caudillo tlaxcalteca que no se prestó a la conjuración española para derribar el Imperio Azteca. Por supuesto, las necesidades de la época en que la novela fue redactada, además de estereotiparlo *buen salvaje*, lo convierten en mártir

150 *Ibid.*, 53.

151 *Ibid.*, 225.

y lo presentan heroicamente como vehículo de un discurso independentista y liberal. Lo problemático en el asunto es que la edición *princeps* de la obra fue impresa, sin nombre de autor, en Estados Unidos (Filadelfia, imprenta de William Stavelly). Por ello la polémica de su autoría ha persistido durante más de 150 años, aunque desde siempre se haya presentado a Heredia como su más posible genitor. Una página bibliográfica de la UNAM explica: «las cuidadosas y exhaustivas indagaciones bibliográficas y literarias llevadas a cabo por [Alejandro] González Acosta,¹⁵² no menos que su perspicacia crítica, le han llevado a proponer como nombre del autor de dicha novela al poeta cubano José María Heredia. Los argumentos históricos, ideológicos y estilísticos aportados por González Acosta a favor de la autoría de Heredia son de una solidez crítica intachable».¹⁵³ A diferencia de Padura, que deja hablar directamente al propio Heredia, las conclusiones de la crítica se fundamentan en recopilaciones de datos y en el olfato del investigador. La reescritura de la Historia, en su versión literaria, puede, entonces, tomar formas tan diáfanas y precisas como la de ceder el púlpito a un personaje histórico para que éste, desde el pasado, libre desde su propia “versión de los hechos” a las generaciones presentes y futuras. La carta-testamento de Heredia a Lola Junco —en la que el poeta parece hablar con la perspectiva histórica del año 2000— representa otro idóneo ejemplo de ello:

Sé que de mí y de mis actos se ha hablado mucho en estos años, que se me acusa de haber flaqueado en mis principios y convicciones, de haberme plegado a la censura, de haber pactado con un sátrapa por la limosna de poder regresar a Cuba por dos meses. Y es verdad. Sólo que, tras esas verdades hay otras desconocidas para mis compatriotas, como la razón por la cual escribí aquella triste carta de disculpa al juez instructor de la causa de 1823 [...]. Pero algunos de los que con más ardor me han acusado, como nuestro viejo conocido Domingo [...] ocuparán [el lugar que les corresponde] el día reparador en que los hombres puedan leer esta historia. Entonces, los que quieran saberlo,

152 Autor de *El enigma de Jicotencal. Estudio de dos novelas sobre el héroe de Tlaxcala*. Ciudad de México: UNAM, 1997.

153 GONZÁLEZ ACOSTA, A., en: http://bibliobib.bibliog.unam.mx/iib/publicaciones/6_enigma.html, página consultada el 13/04/2005.

conocerán como algunos de los hombres que se presentaron como la conciencia del país no fueron más que traficantes del poder, dispuestos a subastar su alma por los perfumes de la gloria y la riqueza. Sólo ese día mi alma estará en paz [...].¹⁵⁴

Exentos de cuitas y cautelas podemos enhiestos afirmar que el manuscrito herediano y, por extensión, el resto de *La novela de mi vida*, persiguen el objetivo, asumido con inconstante grado, de rehabilitar la memoria de Heredia y retribuirle el papel que parece merecer en la historia cubana. Sin embargo, ¿no es el mismísimo Padura quien nos convida, en su página de agradecimientos, a apropiarnos la novela de la vida de Heredia como obra de ficción?¹⁵⁵ Junto con María Cristina Pons, creemos en este trabajo que «la escritura de novelas históricas —o de base temática histórica, como en el caso presente— no es una actividad puramente literaria y mucho menos inocente, como tampoco es inocente la escritura de la Historia».¹⁵⁶ Lo que iza una nueva pregunta en nuestro mástil de oro: ¿*La novela de mi vida* de Leonardo Padura Fuentes, es verdaderamente una novela histórica? Si consideramos su forma y contenido en su totalidad, no. Pero creemos que una de sus partes, el denominado manuscrito herediano, sí participa del proyecto de reelaboración de la Historia que mucho tiene que ver con el proyecto análogo que inspira y motiva la Nueva Novela Histórica o como se le quiera llamar. «Si consideramos a la novela histórica como aquella que incorpora una realidad histórica a la ficción», anota Pons, «prácticamente se podría incluir bajo el concepto de novela histórica un altísimo porcentaje de la producción literaria latinoamericana, desde la novela indianista, pasando por la novela de la tierra, hasta la novela del dictador o la novela testimonial. [...] Considerar la novela histórica como aquella que ficcionaliza la Historia termina asemejándose [...] “a las clasificaciones del mundo de los seres vivos, antes de Linneo, en las que nos se vacilaba en establecer una categoría formada por todos los animales que se rascan”. [...] Consideramos que la novela histórica es una *manera particular* de incorporar la Historia en la ficción.»¹⁵⁷ No obstante, numerosos son los empalmes entre la novela histórica y la pseudoautobiografía de Heredia, tanto en lo que concierne a la forma narrativa como

154 PADURA (2002), pp. 330-31.

155 *Vid.* nota 123.

156 PONS (1996), pp. 18-19.

157 *Ibid.*, 35 (las cursivas son mías).

en la actitud adoptada hacia la Historia y la historiografía que las preceden. Sin dejar atrás las numerosas similitudes presentadas con narrativas comúnmente aceptadas como históricas, como las novelas de Alejo Carpentier y de Andrés Rivera de las que se ha discutido más arriba.

Como la define Pons, la novela histórica contemporánea se caracteriza por «la relectura crítica y demistificadora del pasado a través de la reescritura de la Historia». La relectura en cuestión es sintomática de «una explícita desconfianza hacia el discurso historiográfico en su producción de las versiones oficiales», desconfianza que va más allá de los hechos mismos. De hecho, prosigue la autora, «algunas de estas novelas históricas hacen reflexionar sobre la posibilidad de conocer y reconstruir el pasado histórico; otras recuperan los silencios o el lado oscuro de la Historia, mientras que otras presentan el pasado histórico oficialmente documentado y conocido desde una perspectiva diferente, desfamiliarizadora».¹⁵⁸ La relectura que Padura ofrece de los hechos alrededor de la vida de Heredia manobra con todas estas técnicas: que la autocensura sea revelada por la misma pluma del poeta equivale a poner en cuestión las fuentes documentales con las que la Historia construye sus verdades —¿qué motivaciones instan a un hombre a redactar tal o cual documento, a actuar de tal o cual manera?—; que la novela de la vida de Heredia subraye, por ejemplo, el entramado de insidias y escarnios cometidos por Domingo del Monte, o las vejaciones infligidas al autor de *La estrella de Cuba* por quienes la historia oficial considera sus amigos y colaboradores constituye un intento de recobrar la otra cara de Jano del pasado —la ignota, la plagada de secretos sellados con sangre. Además, avanza Pons, «la novela histórica contemporánea tiende a presentar el lado [...] antiépico de la Historia; muchas veces el pasado histórico que recupera no es el pasado de los tiempos gloriosos ni de los ganadores de la puja histórica [—la Historia, excepto en contados casos, ha sido escrita por los vencedores—], sino el pasado de las derrotas y fracasos».¹⁵⁹ Rememorémos la novela de la vida de Heredia: un manuscrito dictado —ni siquiera redactado por el propio autor, tan grande el desaliento— desde el lecho de muerte; el detalle de la vida —«espejo de infortunios», dirá el narrador omnisciente de la historia de Terry— del profeta de una religión herética, mesías y apóstol y hereje en una sola pieza,

¹⁵⁸ *Ibid.*, 16.

¹⁵⁹ *Ibid.*, 17.

atracado entre las aceradas alabardas de su época al grado de exclamar alto y claro y repetidas veces:

*... ya es tiempo de que acabe la novela de mi vida para que empiece su realidad.*¹⁶⁰

«El poder cuestionador que caracteriza a estas nuevas novelas históricas», continúa Pons, «se deriva de los varios procedimientos narrativos que emplean en la relectura y reescritura de la Historia». Entre ellos, cabe mencionar la utilización de «una variedad de estrategias y formas autorreflexivas que llaman la atención sobre el carácter ficcional de los textos y la reconstrucción del pasado representado».¹⁶¹ Además de tematizar la narración, además de insinuar la circularidad histórica que marca al rojo vivo *La novela de mi vida*, la construcción especular, como forma autorreflexiva de presentar lo narrado, dirige la mirada hacia la Historia en lo que ésta presenta de objeto reconstruido, ficcional *per se*. Ésta y las otras estrategias, que concurren hacia un gran cuestionamiento de la verdad, los héroes y los valores vehiculados por la Historia oficial, evidencian la incapacidad del discurso histórico de «aprehender una realidad histórica y plasmarla fielmente en el texto», y problematizan de paso «no sólo el papel que desempeña el documento en la novela histórica [—*La novela de mi vida* es, antes que nada, la historia de la búsqueda de un supuesto manuscrito, de una fuente documental—] sino también la relación entre la ficción y la Historia».¹⁶²

CONCLUSIÓN: POSIBLES MOTIVACIONES DEL PROYECTO DE REESCRITURA DE LA HISTORIA

Muchas son las causas que se han aludido para explicar el auge de las narrativas históricas de fines del XX y de principios del XXI; mas todas las reflexiones culminan en un mismo delta, formado por los aluviones políticos en la América Latina de las tres últimas décadas. «La derrota [...] de los sandinistas y el

160 PADURA (2002), p. 183.

161 Cf. PONS (1996), p. 17.

162 Cf. *Idem*.

papel cada día menos significativo de Cuba como modelo revolucionario», afirma Menton, quien escribe en 1990-91, «han creado una tremenda confusión entre aquellos intelectuales latinoamericanos que desde los veinte han confiado ciegamente en el socialismo como única solución para las tremendas injusticias sufridas por sus compatriotas».¹⁶³ Por su parte, Pons se apega en gran medida a los trabajos de Lukács sobre la novela histórica para determinar las causas de las particularidades de la novela histórica de fines de siglo XX. Según ella, los modos de presentar la ficción histórica cambian, pero no la dinámica interna y externa que las origina. El modelo marxista de Lukács consiste en articular las características de la producción de la novela histórica al contexto histórico-social en el que surge. «En términos generales», explica Pons, «la emergencia y la producción de la novela histórica responde a grandes transformaciones o acontecimientos históricos, los cuales traen aparejada [...] la necesidad de ubicarse frente a la Historia, o asumir un historicismo, redefiniendo la identidad frente a tales acontecimientos [...]».¹⁶⁴ Así, la novela histórica de fines del XX se construye en la desazón de los intelectuales latinoamericanos frente al fracaso de los grandes ideales de los años sesenta. El retorno a pasados homéricos en los que la libertad era aún un sueño joven e intacto, como en los casos particulares de *La revolución es un sueño eterno* de Andrés Rivera o *La novela de mi vida* de Leonardo Padura, es una de las manifestaciones de este desencanto. ¿Escapismo entonces? Agreguemos a todo esto que la década de los setenta es una de dictaduras militares y de grandes crisis políticas que sacuden todo el subcontinente. Si para algunos, Cuba se erguía aún como faro de justicia y solidaridad, para otros, como para Pons «a fines de la década de los sesenta la revolución cubana comenzó a repetir la trayectoria de otras que, tras de una etapa abierta a la innovación artística, que les parece una extensión a ese campo de la lección de audacia renovadora por ellas propuesta, celebran su consolidación reorientándose hacia ideales menos aventureros [...]».¹⁶⁵ Comienza de esta manera una gradual separación entre Cuba y su imagen, y el grupo de vanguardia literaria de los años 1960. Más aún: comienza el resquebrajamiento de la vanguardia literaria — que también fue vanguardia política — en el propio seno de Cuba, y con ello se da inicio a un período negro de persecuciones, delaciones y exilios, que culminará en

163 MENTON (1993), pp. 51-52.

164 PONS (1996), pp. 19-20.

165 *Ibid.*, 20.

las purgas sociales del puerto de Mariel, en 1980 —rememorémonos, entre muchos otros, el caso insigne de Reinaldo Arenas. A esto conviene añadir, en Cuba, la gran inquisición castrista que, aflojando el nudo a principios de los noventa, permitió que se diera a conocer de golpe un cúmulo de novelas que dormían en gavetas secretas u otros escondites y que surgieron ante la crítica bajo el nombre de boom cubano.

El fracaso de los proyectos socialistas y los sistemas de gobierno populares, combinado a los episodios de crimen institucionalizado y sistemático de las corporaciones económico-militares en el poder, contituyen pues, para Menton y Pons, la principal motivación del surgimiento de la novela histórica en su forma finisecular. En nuestro caso particular, el de *La novela de mi vida*, quizás convenga citar la afirmación de Fernando Ainsa sobre la presencia de la Historia en la literatura citada por Celene García Ávila: «al releer críticamente la Historia, la literatura es capaz de plantear con franqueza y sentido crítico lo que no quiere o no puede hacer la Historia que se pretende científica».¹⁶⁶ Según esto, no se puede pasar por alto la recuperación de la memoria y la escritura de una historia que contradiga las versiones oficiales. Hablando de *La revolución es un sueño eterno*, García Ávila anota: «debido a las condiciones de censura y represión que padecieron los argentinos desde 1930, y que se agudizaron en los años setenta, los escritores buscaron los medios para hacer la crítica al estado de cosas que enfrentaban; es comprensible, frente a tal panorama, el intento de proyectar la historia del presente hacia atrás».¹⁶⁷ ¿No es esto lo que sucede en *La novela de mi vida*? ¿No es esta novela, y quién sabe cuantas otras más, un acto de recuperación tendiente a regenerar una nación?

* * *

166 GARCÍA ÁVILA (2002), «De la memoria a la escritura: Castelli, la independencia y la dictadura argentinas en *La revolución es un sueño eterno*», en DOMENELLA (2002), p. 60.

167 *Idem*.

CONCLUSIÓN GENERAL

La redacción de este trabajo ha brotado de la sola y única pregunta que surge —y creemos, seguirá surgiendo— ante una primera lectura de *La novela de mi vida*: ¿de qué manera, en qué medida la estructura de una novela participa a la elaboración de su contenido? O, más precisamente: ¿qué quiere decir Padura con sus historias paralelas, con el manuscrito perdido de Heredia y con la historia de José de Jesús, hijo del poeta, que, aparentemente, sólo sirve de diversión colindante con la trama principal? Asumiendo íntegramente la idea que un escritor es más que un puro narrador de historias —dejemos esta función a los juglares— y asumiendo también cierta actitud narratológica que, además de la inmanencia del texto, considera en su análisis la situación histórica del hombre-escritor, esta interrogación primera llevó a varias constataciones interesantes con respecto a la novela estudiada. Primero, su carácter especular: nuestro análisis nos ha permitido corroborar que *La novela de mi vida* funciona como un juego de espejos en el que dos historias paralelas y sus respectivos héroes se reflejan dentro de la obra, presentándose bajo el artificio de la sincronía —o del tiempo congelado. Hemos sostenido que esta estrategia narrativa persigue, entre otros objetivos, no tanto el de mostrar la tragedia de un poeta romántico muerto hace más de 150 años frente a la de un universitario de fines de los años setenta, como su ejemplaridad. De tal forma, la historia de Terry no puede ser considerada como una simple modulación moderna del caso herediano, pues ambos personajes son el mismo, uno solo, un *tipo* humano condenado a sangrar por las llagas políticas, culturales e históricas de su patria. El hecho de utilizar a Heredia para poner en escena los quebrantos de Terry obedece, entonces, al deseo de elevarlo, dentro de la ficción, al rango de héroe, para aumentar por el sufrimiento un punto a su fuerza moral (plasmado en alejandrinos o en boleros de taverna, el sufrimiento siempre es el mismo; aunque no se alcen en el pedestal de los grandes héroes de la Historia, los hombres no dejan de vivir sus tristezas con el ardor de la más profunda tragedia). Asimismo, la propia historia cubana parece atrapada en la trampa circular de la ambición del dictador o de la intransigencia de las ideologías políticas. Pero, en nuestra ficción, la crítica, no lo olvidemos, nos proviene del pasado: Cuba fue el Centro del Mundo y lo seguirá siendo por mucho tiempo; si no es España, Inglaterra o México quienes de ella se quieran apoderar, serán los Estados Unidos, o sepa quién, *dixit* Félix Varela en *La novela de mi vida*. Peor: si no es Haití

el ejemplo de lo que podría ocurrir si se llevara a cabo la independencia, será otro el desastre invocado para dejarlo todo como está. Que Terry repita el recorrido amargo de Heredia o que el padre Varela, desde su púlpito de oráculo, hable de miles de hombres y mujeres esclavizados a un ideal marchito, muriéndose de hambre o prostituyéndose, parece una amarga ironía de la Historia, escrita en las nubes del Caribe. La suerte está echada.

¿Hemos llegado, con esta frase trivial, a nuestro Finisterre? ¿Será que después de tantas horas de caminar se escucha al fin el ladrar de los perros? ¡Habinidad de habinidades!, dijo alguien por ahí. Pues este trabajo es sólo la mecha de futuras investigaciones en horizontes dilatados. Pues esta forma de hablar sin hablar, a hurtadillas pero con el peso terrible de la realidad a cuestas prevalece ampliamente en la literatura cubana de los diez últimos años. Otros dos ejemplos marcantes ilustran esta abundante producción del desaliento cubano: *El rey de La Habana* (1999) de Pedro Juan Gutiérrez y *Los palacios distantes* (2002) de Abilio Estévez. Mientras la primera novela trata de La Habana de fines de los noventa desde el punto de vista inocente y apocalíptico de Reynaldo, un joven callejero que comparte su vida con méndigos, prostitutas, travestis, borrachos, pícaros y otros marginales, la segunda presenta a Victorio, un agrio cuarentón desalojado del apartamento en que vivía, despojado de los bienes básicos de la vida, derivando por La Habana de principios del siglo XXI hasta encontrarse con una joven prostituta acosada por el hastío y por un proxeneta cruel. Dos historias similares, sí. Pero también dos actos políticos por excelencia: como *La novela de mi vida*, es decir sin criticar abiertamente el Régimen, ambas obras presentan, cada una a su manera —realismo sucio o sátira carnavalesca—, un cuadro acérrimo de lo que queda de la Revolución cubana, siempre desde el fondo, dando la palabra a los que se han quedado sin voz, a los héroes del desamor, a los cubiertos por las abominables deyecciones de un sistema moribundo. ¿Es decir que existe una literatura del desaliento en Cuba? ¿De la nada cotidiana? ¿O se trata más bien de estrategias diferentes para señalar sin decir, o para desatarse de los lazos de la censura? ¿O para purgarse o liberarse del fardo enorme de las horas? Interpelado, impelido, estremecido, el lector se pregunta si, como los personajes de *La novela de mi vida*, *El rey de La Habana* y *Los palacios distantes*, él también no es más que un engranaje de un mecanismo que lo trasciende, y que en realidad es la dantesca máquina trituradora de hombres llamada Historia.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS LITERARIAS CONSULTADAS

ARENAS, Reinaldo (1966, ed. 2001). *El mundo alucinante. Una novela de aventuras.*

Col. Fábula. Barcelona: Tusquets.

BAUDELAIRE, Charles (1857, ed. 1993). *Les fleurs du mal.* Col. L'école des lettres.

París: Éditions du Seuil.

BORGES, Jorge Luis (1925, ed. 1974). «Inquisiciones», en *Obras completas 1923-*

1972. Buenos Aires: Emecé Editores.

_____ (1952, ed. 1974). «Otras inquisiciones», en *Obras completas*

1923-1972. Buenos Aires: Emecé Editores.

_____ (1972, ed. 1974). «El oro de los tigres», en *Obras completas*

1923-1972. Buenos Aires: Emecé Editores.

CARPENTIER, Alejo (1949, ed. 2002). «El reino de este mundo», en *Obras completas*

de Alejo Carpentier. Vol. II. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.

_____ (1958, ed. 1983). «Guerra del tiempo», en *Obras completas de*

Alejo Carpentier. Vol. III. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.

_____ (1979, ed. 1998). «El arpa y la sombra», en *Obras completas de*

Alejo Carpentier. Vol. IV. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.

CORTÁZAR, Julio (1956, ed. 2002). «Continuidad de los parques», en *Antología de*

los mejores relatos fantásticos de habla hispana. Col. Serie Roja. Madrid:

Alfaguara.

ESTÉVEZ, Abilio (2002). *Los palacios distantes.* Col. Andanzas. Barcelona:

Tusquets.

GIDE, André (1895, ed. 1948). «Paludes», en *Récits, roman, soties I*. París: NRF/Gallimard.

_____ (1948, ed. 1996). *Journal I: 1887-1925*. Col. Bibliothèque de la Pléiade. París: Gallimard.

GONZÁLEZ ACOSTA, Alejandro (1997). *El enigma de Jicotencal. Estudio de dos novelas sobre el héroe de Tlaxcala*. Ciudad de México: UNAM.

GOYTISOLO, Luis (1979, ed. 1987). *La cólera de Aquiles. Antagonía III*. Col. El libro de bolsillo. Madrid: Alianza Editorial.

GUTIÉRREZ, Pedro Juan (1999). *El rey de La Habana*. Col. Narrativas hispánicas. Barcelona: Editorial Anagrama.

PADURA, Leonardo (2002). *La novela de mi vida*. Col. Andanzas. Barcelona: Tusquets.

_____ (1997). *Máscaras*. Col. Andanzas. Barcelona: Tusquets.

RIVERA, Andrés (1987, ed. 2001). *La revolución es un sueño eterno*. Col. Punto de Lectura. Madrid: Suma de Letras.

OBRAS TEÓRICAS CONSULTADAS

ALAZRAKI, Jaime (1977). *Versiones. Inversiones. Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Col. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: Gredos.

ALEGRÍA, Fernando (1970). «Alejo Carpentier: Realismo Mágico» en *Homenaje a Alejo Carpentier: variaciones interpretativas en torno de su obra* (coord. Helmy Fuad Giacoman). Nueva York: Las Américas Publishing Co.

- ÁLVAREZ LOBATO, Carmen (2002). «Memoria y reescritura de la historia de Argentina: Juan José Saer y Andrés Rivera», en *(Re)escribir la historia desde la novela de fin de siglo. Argentina, Caribe, México* (coord. Ana Rosa Domenella). Col. Biblioteca de Signos. Ciudad de México: UAM Iztapalapa.
- BAL, Mieke (1978). «Mise en abyme et iconicité», en *Littérature*, vol. 29, París, Larousse/Université de Paris-Vincennes, 116-128.
- _____ (ed. 1985). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.
- BARTHES, Roland (1964). «L'activité structuraliste», en *Essais critiques*. Col. Points. París: Éditions du Seuil.
- BERINSTÁIN, Helena (1994). «Enclaves, encastres, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)», en *Acta poética*, vol. 14-15, Ciudad de México, UNAM, 1993-94.
- BUENO, Salvador (1970). «Alejo Carpentier y su concepto de la historia», en *El ensayo y la crítica literaria en iberoamérica* (memoria del XIV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Toronto, 24-28 de agosto de 1969), Toronto, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 257-63.
- DÄLLENBACH, Lucien (1976). «Intertexte et autotexte», en *Poétique*, vol. 7, París, Éditions du Seuil, 282-296.
- _____ (1977). *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Col. Poétique. París: Éditions du Seuil.
- _____ (1980). «Reflexivity and Reading», en *New Literary History*, vol. XI/3, Charlottesville, University of Virginia, 435-49.

DOMENELLA, Ana Rosa (coord.) (2002). *(Re)escribir la historia desde la novela de fin de siglo. Argentina, Caribe, México*. Col. Biblioteca de Signos. Ciudad de México: UAM Iztapalapa.

ELIADE, Mircea (1957, ed. 1967). *Le sacré et le profane*. Col. Folio Essais. París: Gallimard.

_____ (1969). *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*. Col. Folio Essais. París: Gallimard.

GARCÍA ÁVILA, Celene (2002). «De la memoria a la escritura: Castelli, la independencia y la dictadura argentinas en “La revolución es un sueño eterno”», en *(Re)escribir la historia desde la novela de fin de siglo. Argentina, Caribe, México* (coord. Ana Rosa Domenella). Col. Biblioteca de Signos. Ciudad de México: UAM Iztapalapa.

GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*. Col. Poétique. París: Éditions du Seuil.

JITRIK, Noé (1995). *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos.

LEANTE, César (1970). «Confesiones sencillas de un escritor barroco» en *Homenaje a Alejo Carpentier: variaciones interpretativas en torno de su obra* (coord. Helmy Fuad Giacoman). Nueva York: Las Américas Publishing Co.

MARCHESE, Angelo Y FORRADELLAS, Joaquín (2000). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.

MENTON, Seymour (1993). *La Nueva Novela Histórica de la América Latina, 1979-1992*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

MEYER-MINNEMANN, Klaus y SCHLICKERS, Sabine (2004). «La mise en abyme en narratologie», en *Vox Poetica, théorie et critique* [en línea]: <http://www.vox-poetica.org/t/menabyme.html>.

MOCEGA-GONZÁLEZ, Ester P. (1975). *La narrativa de Alejo Carpentier: el concepto del tiempo como tema fundamental (ensayo de interpretación y análisis)*. Eastchester, Nueva York: Eliseo Torres.

PONS, María Cristina (1996). *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.

RAMÍREZ Í MOLAS, Pedro (1978). *Tiempo y narración. Enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez*. Col. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: Editorial Gredos.

RICARDOU, Jean (1967). *Problèmes du nouveau roman*. Col. Tel Quel. París: Éditions du Seuil.

_____ (1978). *Nouveaux problèmes du roman*. Col. Poétique. París: Éditions du Seuil.

_____ (1973, ed. 1990). *Le Nouveau Roman suivi de Les raisons de l'ensemble*. Col. Points. París: Éditions du Seuil.

ROBBE-GRILLET, Alain (1961). *Pour un nouveau roman*. Col. Critique. París: Les Éditions de Minuit.

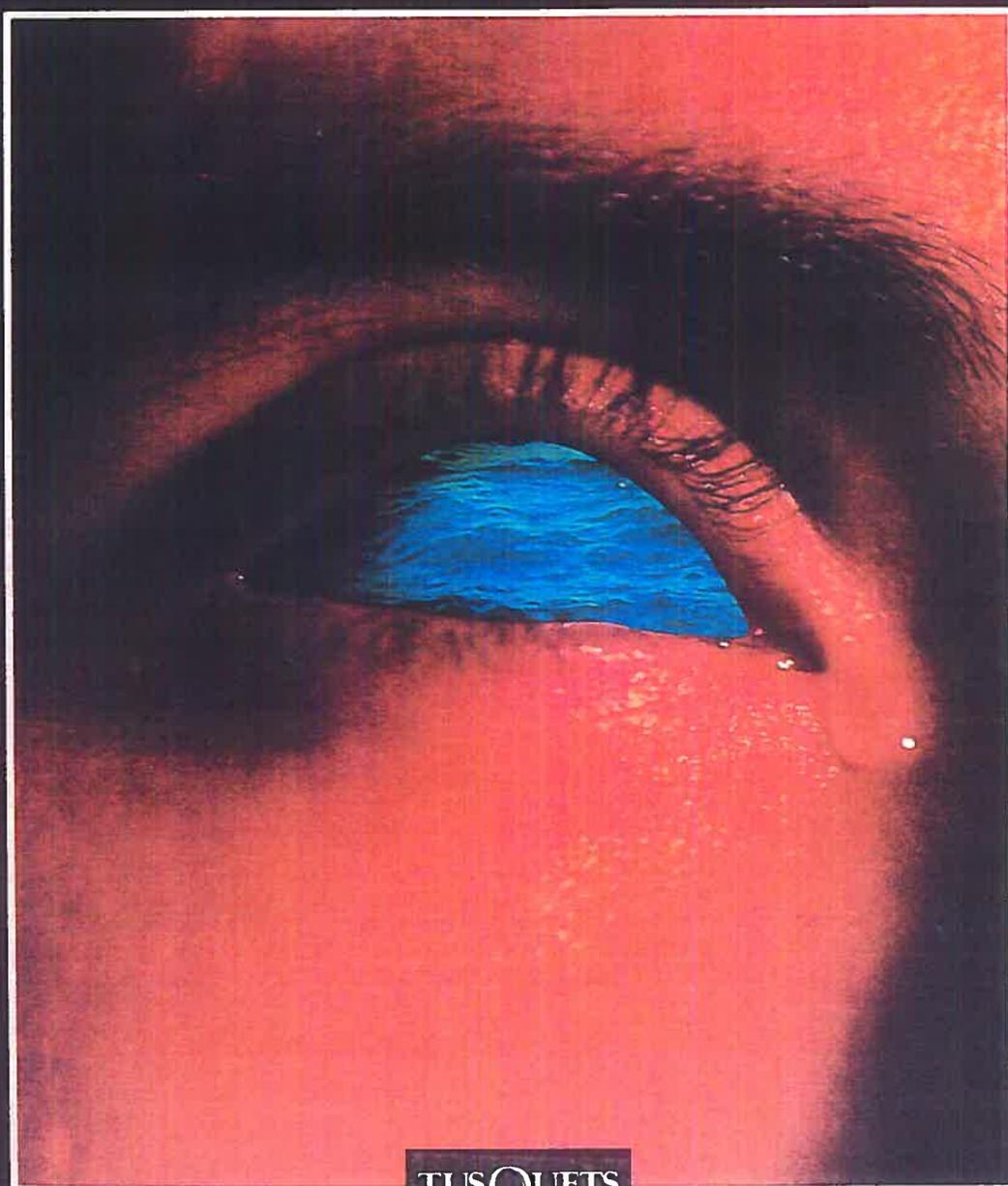
SARTRE, Jean-Paul (1947). *Critiques littéraires (Situations, I)*. Col. Folio Essais. París: Gallimard.

WHITE, Hayden (1973, ed. 2001). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

ANEXO

Leonardo Padura
LA NOVELA DE MI VIDA

colección andanzas



TUSQUETS
EDITORES

