

# ENCUENTROS Y DESENCUENTROS ENTRE AMÉRICA Y EUROPA

1521-2021 a 500 años de la Conquista de México



coordinado por

Rosa Maria Grillo  
Erika Galicia Isasmendi



OFFICINE



*Mirando al Sur*



# Encuentros y desencuentros entre América y Europa

*1521-2021 a 500 años de la Conquista de México*

coordinado por

Rosa Maria Grillo  
Erika Galicia Isasmendi



*Encuentros y desencuentros entre América y Europa  
1521-2021 a 500 años de la Conquista de México*  
Rosa Maria Grillo y Erika Galicia Isasmendi  
(coordinado por)

Mirando al Sur  
© 2022 Officine ed., Salerno (IT)  
All rights reserved

Todos los textos de esta publicación fueron sometidos al proceso de dictaminación doble ciego por académicos especialistas en el tema  
Tutti i testi di questa pubblicazione sono stati sottoposti a processo di referaggio doppio cieco da parte di specialisti



Este producto tiene licencia Creative Commons CC BY-NC-ND:  
puedes descargar/compartir las obras originales con la condición de que no sean modificadas o utilizadas con fines comerciales, atribuyendo siempre la autoría de la obra al autor

A questo prodotto è attribuita licenza Creative Commons CC BY-NC-ND:  
puoi scaricare/condividere i lavori originali a condizione che non vengano modificati né utilizzati a scopi commerciali, sempre attribuendo la paternità dell'opera all'autore

prima edizione digitale: novembre 2022  
ISBN 978-88-31216-39-5

Corrección de estilo y maquetación: Edinson Aladino  
edialad@hotmail.com  
Textos, imágenes y tablas  
© de los autores, excepto que se especifique el autor de la imagen

in copertina: *La Fusión de dos Culturas*, Jorge González Camarena  
(Museo Nacional de Historia, Ciudad de México, México), part.  
progetto grafico: archè studio

© 2022 [www.officinedizioni.com](http://www.officinedizioni.com)

Realizzato con fondi del Dipartimento di  
Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Salerno



**Dip<sup>o</sup>Um**  
Dipartimento di Studi Umanistici

## INDICE

<i>Rosa Maria Grillo &amp; Edinson Aladino</i> Presentación	9
<i>Rosa Maria Grillo</i> Montezuma entre Vivaldi y Carpentier	15
<i>Romolo Santoni</i> La caída del Águila	45
<i>Carlo Mearilli</i> Desencuentros, soledad, aislamiento e incomunicación en la construcción de la escenografía de <i>Her/Ella</i> de Spike Jonze	67
<i>Erika Galicia Isasmendi</i> «El indio», su construcción y definición en los libros de texto de primaria, 1886-1894	97
<i>María del Carmen Labastida Claudio</i> Aportaciones e influencias, siglo XIX. Españoles, franceses, alemanes	123
<i>Erika Galicia Isasmendi</i> <i>Nohemi Benitez Hidalgo</i> Ficha descriptiva como instrumento de consulta histórica. El caso de los profesores de instrucción elemental, Puebla 1880-1910	151

<i>José Carlos Blázquez Espinosa</i> Auguste Génin, el Tlacuilo francés	175
<i>Rosa Elida Rosales Nieves</i> <i>María Yanet Gómez Bonilla</i> Desencuentro en la adquisición de una segunda lengua, hacia el desarrollo de la competencia comunicativa basada en la oralidad	197
<i>Rosa Morales Palma</i> Experiencias docentes sobre el reencuentro presencial con los estudiantes para propiciar aprendizajes fundamentales desde el modelo educativo híbrido	217
<i>Edgar Gómez Bonilla</i> <i>Víctor Espinosa Bonilla</i> Encuentro y desencuentro en el desarrollo del pensamiento crítico en los estudiantes de educación media superior	239
<i>María Yanet Gómez Bonilla</i> <i>Carlos Ricardo Morales González</i> Hacia el encuentro de la participación de los estudiantes de bachillerato, para conquistar nuevas prácticas de responsabilidad en la comunidad y la escuela	255
<i>Teresa Pacheco-Álvarez</i> <i>Pascuala Avendaño Báez</i> <i>Gloria Angélica Valenzuela Ojeda</i> Las pandemias, el curriculum y el proceso educativo de Europa y América a 500 años de la conquista	277

<i>Berenize Galicia Isasmendi</i>	313
<i>Julissa Jazmin Ruiz Ramírez</i> La cultura del Drag Queen: ¿de la influencia europea a una expresión disruptiva de los estereotipos de género en México?	
<i>Víctor Gerardo Rivas López</i>	355
El sentido filosófico de la conquista y la (in) comprensión del ser del hombre en la dialéctica moderna de la historia	
<i>Edinson Aladino</i>	385
Notas sobre <i>Una tempestad</i> de Aimé Césaire	
<i>Rocío Fernández</i>	405
Cuba y la URSS: una lectura de <i>Fuera del Juego</i> (1968) de Heberto Padilla	
<i>Ignacio Iriarte</i>	439
Diálogos entre América Latina y Europa. Planteo de una hipótesis y análisis de un caso: el decadentismo a fines del siglo XIX	
Sinopsis de las contribuciones	475
Los autores	489





ENTRE EL DESENCANTO Y LA CORROSIÓN, ENTRE CUBA  
Y LA URSS: UNA LECTURA DE *FUERA DEL JUEGO* (1968)  
DE HEBERTO PADILLA

*Rocío Fernández*

CONICET-UNMDP-INHUS

LA LITERATURA DEL DESENCANTO

En *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI* (2006), Jorge Fornet se remonta a *Las troyanas* de Eurípides para rastrear una tradición literaria que según él ha marcado el discurso de Occidente a lo largo de los siglos: la del desencanto. A partir de varias modulaciones, como podrían ser la de la incredulidad que señala Lucien Febvre en la obra de François Rabelais, o la de la desilusión que George Lukács reconoce tempranamente en el Quijote y luego con mayor fuerza en el siglo XIX con las *Ilusiones perdidas* de Honoré de Balzac, el desencanto, heredero del desengaño barroco según Claudio Magris (2006), se ha entrelazado con la utopía en una “inescindible simbiosis” para cobrar un mayor protagonismo en la literatura de los últimos dos siglos. En América Latina, Fornet destaca que, a diferencia de México, lugar en el que el tema de la revolución frustrada caló hondo en la literatura, en Cuba la narrativa llegó tarde al desencanto. Así, mientras que en la primera se observa una temprana conciencia de la naturaleza trágica que signa a todos los procesos revolucionarios en tanto, para llevarse a cabo deben degradarse, corromperse, o traicionarse incluso a sí mismos, la irrupción de la revo-

lución cubana en 1959 aportó, por distintas razones, una renovada sensación de esperanza y entusiasmo utópico producto de «la euforia de una inminente revolución continental» (FORNET J. 2006: 58). Según el autor, ese efecto comienza a perderse a fines de la década de los sesenta, principalmente con el impacto que tiene en 1967 la muerte de Ernesto Che Guevara en Bolivia, y se termina de arruinar en la primera mitad de la década siguiente, con el derrocamiento de la Unión Popular en Chile y el acecho de las dictaduras militares en el resto del cono Sur.

A pesar de que, en efecto, la pérdida de fuerza de la revolución tiene que ver con una sumatoria de causas, hay en ese período de tiempo un evento insoslayable para pensar el resurgimiento masivo de los discursos del desencanto en América Latina: me refiero a la detención del escritor Heberto Padilla por parte de la Seguridad del Estado y la posterior autocritica en la Unión de Escritores y Artistas Cubanos en 1971<sup>1</sup>. Este hecho no solo desató una serie de críticas por parte de una gran cantidad de actores

---

1 Si bien el episodio es harto conocido vale la pena recordar sucintamente lo sucedido. El 20 de marzo de 1971 tanto Heberto Padilla como Belkis Cuza Malé, su esposa, también escritora, fueron detenidos en su domicilio, acusados de estar involucrados en actividades contrarrevolucionarias. Mientras que Belkis fue liberada rápidamente, Padilla pasó más de un mes en la cárcel, donde fue interrogado severamente en varias ocasiones. El 27 de abril, luego de haber sido puesto en libertad, el escritor realiza su autocritica en la Unión de Escritores y Artista Cubanos: en un discurso que duró casi 2 horas, Padilla admitió los errores que había cometido e instó a varios de sus amigos que estaban en el público (César López, Pablo Armando Fernández, Norberto Fuentes) a que hicieran lo propio. Mientras tanto, la comunidad intelectual internacional comenzaba a pedir explicaciones: el 2 de abril, el PEN Club de México le envía una carta que es publicada en el periódico *Excelsior* a Fidel Castro y el 10 de abril se publica en el matutino francés *Le Monde* la que es conocida como la “Primera carta de los intelectuales”. Finalmente, en una carta fechada el 21 de mayo, casi la totalidad de los firmantes de esa primera comunicación, junto con nuevos nombres, publican la “Segunda carta de los intelectuales” en la que anuncian la ruptura definitiva con el régimen.

que habían estado alineados con la Revolución, sino que además se constituyó como el punto de quiebre que terminó de romper la comunidad intelectual europea y latinoamericana de izquierdas<sup>2</sup>. En este sentido, Fonet destaca en su artículo que la frustración provocada por ese fin de la utopía continental hizo surgir la literatura del desencanto primero fuera de la isla con libros como *Teoría del desencanto* (1985) del ecuatoriano Raúl Pérez Torres, *Sin remedio* (1984) del colombiano Antonio Caballero, *La desesperanza* (1986) del chileno José Donoso o, incluso más tempranamente, *Los compañeros* (1976) de Marco Antonio Flores, novela en la que en parte se responsabiliza a Cuba, en tanto país motor del desencanto, de la derrota de la guerrilla en Guatemala.

Por el contrario, en la isla, el caso Padilla no produce inmediatamente una literatura de este tipo, sino que es, según el autor, el proceso mediante el cual aparece brevemente el término en el espacio público.

«Fue este quien puso a circular entre nosotros la noción de desencanto. ‘Yo inauguré –reclamaba Padilla, en cierto momento de su confesión– el resentimiento, la amargura, el pesimismo, elementos todos que no son más que sinónimos de contrarrevolución en la literatura’. Y agregaba, a propósito de *Fuera del juego*, que ‘ese libro expre-

---

2 Con respecto a la supuesta homogeneidad de esa comunidad, es indispensable leer el ensayo *La polis literaria. El boom, la Revolución y otras polémicas de la guerra fría* (2018) de Rafael Rojas en el que, a partir de cartas privadas y escritos públicos, se analizan cuidadosa y pormenorizadamente los vínculos con Cuba y la concepción de Revolución que tenía cada uno de los escritores del *boom* con el objetivo de matizar y rastrear sus críticas y acercamientos. A su vez, Rojas señala que las polémicas suscitadas en torno al financiamiento de las revistas *Mundo Nuevo* (1966-1968) y *Libre* (1971-1972), y los diversos enfrentamientos políticos y culturales con Casa de las Américas, evidencian la importancia que tuvieron los proyectos editoriales en las lecturas y las configuraciones estéticas durante la década del sesenta.

sa un desencanto [...] yo siempre me he inspirado en el desencanto [...] mi desencanto ha sido el centro de todo mi entusiasmo –valga esa absurda forma de expresión» (FORNET J. 2006: 71).

Más que una escritura desencantada –y aquí habría que remarcar una actitud crítica que acecha constantemente a Padilla y que tiene que ver con el hecho de que se suele citar y analizar mucho más su autocrítica que su literatura–, lo que Fornet encuentra en ese *enfant terrible* es una imagen de autor que una poética, la construcción de un personaje, el «equivalente criollo de aquel que emergió en la literatura soviética con *Un día en la vida de Iván Denisovich*: ‘el perseguido, el preso, el deportado, en suma, el zek’» (FORNET J. 2006: 72). Así, tanto la actitud del escritor desde finales de los sesenta en adelante como la escritura pionera de *La mala memoria* (1989) harán de su figura una especie de faro o modelo para la generación del desencanto que Fornet ubica recién en los noventa con *Informe contra mí mismo* (1996) de Eliseo Alberto y *Dulces guerreros cubanos* (1999) de Norberto Fuentes. A su vez, la fecha de publicación de las memorias de Padilla no es menor: la Caída del Muro de Berlín marca, para el crítico, el comienzo de una época de transición en la que va a surgir una nueva conformación social y una nueva generación de escritores que van a sustentar su desencanto en las insuficiencias y contradicciones de una revolución en la que creyeron y están dejando de creer. Esos discursos no estarían relacionados simplemente con un estado de ánimo sino también con un cambio de perspectiva en las maneras de narrar o comprender el proceso revolucionario que se puede percibir en dos vertientes: una más vinculada a lo “testimonial”, en la que destacan los textos de Alberto y Fuentes anteriormente mencionados, y otra de corte “ficcional” que se inaugura en 1990 con el cuento “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” de Senel Paz y en el que Fornet in-

cluye a Jesús Díaz, Lisandro Otero, Julio Travieso, Zoé Valdés, Abilio Estévez, Leonardo Padura, Abel Prieto y Arturo Arango.

Ahora bien, más allá de la discusión temporal vinculada a la llegada tardía o no de Cuba al desencanto, considero que si se emprende la tarea de complejizar la lectura de los hechos acontecidos en 1971 es posible repensar la hipótesis de Fornet y el lugar que tiene Padilla en ella. En *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina* (2003), Claudia Gilman apunta que, por fuera de la famosa y evidente ruptura de la familia intelectual latinoamericana, una de las cosas más productivas que destapó el Caso fue «el espesor y la complejidad de la circulación –subterránea– de los discursos en el interior del campo intelectual latinoamericano y hasta qué punto la época problematizó la brecha entre los discursos de circulación privada y los discursos de circulación pública» (GILMAN C. 2003: 237). Así, lo sucedido no sería tan solo una oportunidad para ordenar y clasificar el campo intelectual según quienes quedan de un lado o del otro, sino más bien un evento que revela, por un lado, la configuración de lo decible en la esfera pública de las izquierdas durante los sesenta y, por el otro, el rediseño que esta sufre a fines de esa misma década a partir de la inevitable necesidad de tomar partido y la consecuente puesta en circulación de los discursos que antes corrían en la subterrneidad del ámbito privado. De ahí la famosa frase de «por fin explotó la bomba» (GILMAN C. 1999: 188) del escritor uruguayo Mario Benedetti que recupera Gilman o la declaración de Rama acerca de que el debate había abandonado «el cenáculo o el comité donde lo teníamos resguardado» (GILMAN C. 1999: 188). Todo esto no hace más que dejar a la vista una situación paradójica y es que en el momento en el que efectivamente parece abrirse la “verdadera” discusión acerca del vínculo entre los intelectuales y la revolución, se disuelven los lazos y por ende el espacio común que albergaba esos discursos. Esto no quiere decir que antes no se dis-

cutiera el tema —y de hecho Gilman rastrea cuidadosamente los debates en torno a las posiciones antiintelectuales— sino que, como bien evidencian los dichos de Benedetti y Rama, esa discusión no se daba en los mismos términos en el ámbito privado que en el público.

La ruptura definitiva con la Revolución implica entonces un cierre de los debates sobre el proceso cubano en la esfera pública de la izquierda occidental: se escribe sobre lo ocurrido con Padilla, pero justamente como una última crítica que clausura la reflexión colectiva sobre el rol de los intelectuales dentro del proyecto socialista. Este fenómeno es abordado con gran lucidez por Nicolás Casullo en *Las cuestiones* (2008). Allí, el autor plantea que el quiebre entre los intelectuales y la revolución es también el inicio del derrumbe de una idea y una forma particular de concebir la relación de los sujetos con la Historia. Aquellos que, de allí en adelante, se desligan de lo que sucede en Cuba, en algún punto también abandonan esa concepción teleológica que atravesó la década del sesenta en la que todos los latinoamericanos eran parte de la Historia que sucedía en la isla y que era preciso llevar al resto del continente. En este sentido, Casullo evidencia la verdadera dimensión de esa ruptura que ya no es reductible a una cuestión de “lazos de familia” sino que tiene que ver con la fractura de los signos que atravesaron los deseos, las ilusiones y la articulación temporal de la basta y heterogénea comunidad revolucionaria latinoamericana. En sintonía con esta interpretación, Fonet recupera en su artículo un ensayo de Norbert Lechner publicado en 1988 por la revista *Punto de Vista*. En “Un desencanto llamado posmodernidad”, el autor señala que el desencanto puede ser pensado como un mecanismo para resignificar creativamente y desde la política los proyectos fallidos e inconclusos de la modernidad a partir de una revalorización de la heterogeneidad, pero sobre todo a partir de una reformulación de ese futuro de redención transterrenal o salvífico que había di-

señado la Revolución. Es decir, y volviendo al punto que me interesa, lo que permiten observar las reflexiones de ambos autores es que, en definitiva, el desencanto que produce el Caso Padilla no impacta solamente en la pérdida de apoyo continental que deja de recibir la isla, sino que puede leerse como un síntoma y al mismo tiempo una causa del resquebrajamiento de los sentidos y la temporalidad que había articulado el proyecto revolucionario.

Esta cuestión se puede ver con claridad en *Viajeros en el tiempo* (2022), el trabajo que dedica Ignacio Iriarte a analizar algunos discursos de la literatura cubana que tematizan el desplazamiento de Cuba a la URSS o viceversa. Al igual que Fornet, Iriarte instala la figura de Heberto Padilla con *La mala memoria* como una especie de matriz narrativa en la que se proyectan las escrituras de los noventa que revelan los mecanismos sobre los que se estructura el relato revolucionario para darle la estocada final al desencanto<sup>3</sup>. Deteniéndose en la escena de la llegada del cubano a la URSS en 1962, Iriarte señala que

«el escritor va a la Unión Soviética a mirar el futuro de la sociedad cubana. Padilla resalta esto quedándose congelado en el aeropuerto, sin terminar de bajar por la escalinata, de modo que las digresiones muestran ese futuro que vino a buscar y que de inmediato va a encontrar. Pero a la vez, las digresiones muestran que el tiempo de la Unión Soviética no es unitario, sino que está conformado

---

3 Fornet señala la diferencia generacional entre los escritores nacidos antes de 1959 y aquellos que nacieron luego y llegaron a la literatura a fines de la década de los ochenta. Según el autor, y a pesar de que obviamente hay excepciones, esta generación post-revolucionaria no «arrastran el ‘encantamiento’ que marcó la vida de sus predecesores; nacieron literariamente, por decirlo de algún modo, en otro país y no parecen sentir nostalgia por los fantasmas de un pasado que no es el suyo» (FORNET J. 2006: 90). Este sería el caso, por ejemplo, de los otros dos autores que trabaja Iriarte en su artículo: Iván de la Nuez (1964) y Antonio José Ponte (1964).



por varias capas temporales que corren en paralelo. Está el totalitarismo, las historias de vida de los disidentes, las fiestas en las casas privadas y el pasado imperial, porque el casco de la ciudad y los hoteles mantienen el esplendor de la aristocracia y la alta burguesía. Están las ropas pasadas de moda de los años '20, el deshielo de Jrushov y un stalinismo que no va a ceder. El tiempo está conformado por tramas históricas que cristalizan en los diferentes segmentos sociales, la fisonomía de la ciudad, los artefactos culturales y los dispositivos de vigilancia y control. Padilla descubre que el socialismo es una forma totalitaria que articula un mosaico de temporalidades» (IRIARTE I. 2022: 377).

Más allá de que esta simultaneidad de temporalidades es, según el crítico, una cuestión de época que también es posible encontrar en escritores del *boom* como García Márquez, Carpentier, Fuentes, Vargas Llosa, Cortázar u Onetti, lo interesante es que revela que para la literatura de los años sesenta, el presente de América Latina se constituye como una encrucijada histórica en la que confluyen, sobre el sujeto de la Historia, en este caso Padilla, una multiplicidad de experiencias y expectativas que es necesario resignificar y encausar. De hecho, tal como reafirma Iriarte, la gran interrogante política y literaria de la época es, justamente, cómo articular, comprender y resolver la diversidad de tiempos que conviven en ese Tercer Mundo que anhela la revolución socialista que se proyecta desde la URSS. Es decir que, en definitiva, lo que descubre Padilla parado en las escalinatas de ese avión no es solamente la futura soviétización de Cuba sino también, y más importante aún, la pluralidad de tiempos que conviven en el mundo soviético que evidencian que, por un lado, el totalitarismo no logró un fin de las contradicciones temporales y que, por ende, ese tiempo escatológico, redentor, salvífico, unidireccional y progresivo que proponía la Revolución no existe.

En línea con lo que señala Iriarte, pero al mismo tiempo avanzando sobre esta lectura, lo que quisiera proponer es que esta configuración y esta crítica a la temporalidad revolucionaria ya estaba presente en *Fuera del juego*, el libro con el que Padilla gana, con polémica incluida, el premio de poesía de la UNEAC en 1968<sup>4</sup>. Más que un poemario sobre las particularidades del proceso cubano, el texto pareciera trabajar la Revolución en términos universales, elemento que produce un diseño espacio-temporal complejo —y similar a lo que hará luego en la escena del avión de sus memorias— en el que apuesta por una dimensión transtemporal y de amplitudes mundiales. Para abordar esta cuestión, revisemos la estructura de la obra: Padilla la divide en dos partes, “Fuera del juego” y “El abedul de hierro”. En esta última, es posible reconocer con facilidad la experiencia soviética del escritor, pero hay algo más crucial aún que es que si atendemos a la estructura interna del apartado es posible reconocer la forma misma de un viaje.

«Yo vi caer un búho  
desde las ramas altas,  
hecho polvo,  
hecho ruina;  
lo miraba caer continuamente  
a las puertas de Rusia.

Lo vi como estiraba  
la pata negra al sol.

---

4 En 1968, el jurado integrado por J.M. Cohen, César Calvo, José Lezama Lima, José Tallet y Manuel Díaz Martínez decidió otorgar por unanimidad el premio de poesía de la UNEAC a Heberto Padilla. Sin embargo, y a pesar de que el libro fue efectivamente editado, las autoridades de la institución decidieron publicarlo junto con una declaración en la que alegaban que el poemario atacaba al proceso revolucionario soviético y a la Revolución Cubana.

Franqueaba la ilusión,  
las añagazas,  
y el ala,  
el pico roto  
por la nieve  
volaba siempre, el incesante» (PADILLA H. 1969: 55).

El primer poema, “Yo vi caer un búho”, nos sitúa claramente en las puertas de Rusia. La referencia al búho, símbolo de la filosofía, como un ave que no deja de acechar incesantemente esas puertas a pesar de que cae frente a ellas una y otra vez, puede leerse como una metáfora de la imposibilidad de los intelectuales para interpretar y comprender el fenómeno soviético. Resulta interesante la insistencia del animal a pesar de la constante frustración ya que en cierta medida esa representación se pliega sobre la figura de Padilla: si bien en el poema el sujeto poético ve al ave desde afuera, tanto si reparamos en la experiencia misma del escritor como si continuamos con la lectura nos damos cuenta de que una vez dentro de esas puertas el sujeto se convierte en un búho más. Ese ingreso se revela de inmediato en el poema que sigue, “Instrucciones para ingresar en una nueva sociedad”, en el que se marca, tal como lo indica el nombre, el momento y el modo en el que se deben atravesar esas puertas. Por su parte, el poema final, “Vámonos, cuervo”, hace las veces de despedida y marca el momento en el que se abandona Rusia, pero, además, vuelve a poner en primer plano la figura de un ave altamente significativa en términos simbólicos. En este caso, el cuervo, asociado en la mitología nórdica y eslava con la sabiduría y lo sagrado<sup>5</sup>,

---

<sup>5</sup> Según la mitología nórdica, los cuervos Hugin y Munin, que representan la reflexión y la memoria, se sentaban sobre los hombros del dios Odín y le informaban todo lo que veían y oían en el mundo. Por su parte, en la cultura eslava, fuertemente influenciada por la mitología nórdica, la simbología del cuervo aparece con claridad en los cuentos recogidos por Alexandr Nikoláievich Afa-

y emparentado en este punto con el búho del inicio, parece hacer alusión al sentido más culturalmente extendido dentro de occidente que lo considera un ave de mal agüero: no solo se hace referencia a que el mundo está lleno de alas negras porque ha parido la cuerva sino que esta vez es el sujeto el que le pide al animal que lo acompañe «a buscar sobre los rascacielos/el hilo roto/de la cometa de mis niños/que se enredó en el trípode viejo del artillero.» (PADILLA H. 1969: 82). De esta manera, el final del libro nos deja, por un lado, con esa imagen pesimista y espectral de lo negro esparciéndose por el mundo, y, por el otro, con la invitación a dejar esas tierras soviéticas, desde las que pareciera nacer esa negrura invasiva producto de la fecundación del cuervo, para buscar aquel elemento propio de un pasado de inocencia que se ha roto. Como si frente a la presencia de ese desencanto simbolizado en el cuervo negro que se extiende por el mundo, no quedara otra opción que volver hacia “la niñez” para encontrar dónde se enredó y se cortó el hilo de las ilusiones que antes remontaba la cometa.

Todo esto, sumado a la innumerable cantidad de referencias topográficas que corresponden a los lugares que recorrió el cubano como corresponsal y personal diplomático entre 1962 y 1967 –Moscú, Praga, Helsinki, Londres y París–, deja a la vista que el viaje es fundamental para la escritura del libro no solo porque funciona como material poético y contexto de producción – en tanto sabemos que Padilla escribe *Fuera del juego* durante esos 5 años en los que se desplaza entre La Habana y las capitales europeas–, sino también porque diseña una forma particular de moldear la experiencia. Tal como se dijo, el viaje que hace Padilla es sobre todo un viaje en el tiempo que le permite, en palabras del propio escritor, tocar «la forma del porvenir cubano,

---

násiev, en los que el animal se presenta con múltiples facetas positivas y siempre como un ayudante del héroe.

entonces vago e indefinido» (PADILLA H. 2018: 70). Esta misma configuración la encontramos también en el poema “Siempre he vivido en Cuba”, en el que se refuerza la idea de que los viajes no son más que «mentiras», «falsificaciones», formas otras de seguir estando en Cuba que le permiten acceder a otra temporalidad de la Revolución (PADILLA H. 1969: 16). En este sentido, es interesante reparar en el orden que les da Padilla a los apartados ya que en su vida la experiencia soviética es la que dispara el desencanto con el proyecto cubano y en el libro, “El abedul de hierro” esto no antecede, sino que, por el contrario, cierra el poemario. A propósito de esta decisión es factible pensar, en sintonía con la idea de que la URSS no es otro lugar distinto a la isla sino su futuro, que cuando en el poema final el sujeto invita al cuervo a irse no es tanto que se vayan a marchar de Moscú sino de la Revolución y que, por ende, cuando ese sujeto regresa a la isla ya está fuera de la misma. Esto último se corrobora si revisamos el poema que da nombre al libro y al primer apartado:

«¡Al poeta, despídanlo!  
Ese no tiene aquí nada que hacer.  
No entra en el juego.  
No se entusiasma.  
No pone en claro su mensaje.  
No repara siquiera en los milagros.  
Se pasa el día entero cavilando.  
Encuentra siempre algo que objetar» (PADILLA H. 1969: 40).

Esa primera estrofa basta para comprender dos cuestiones: por un lado, y en relación con lo que mencionábamos, que el estar fuera del juego no es una descripción topológica producto o consecuencia de esa voz imperativa —¿el Estado?— que ordena que despidan al poeta sino una condición anterior a la escritura que define no solo una actitud sino también una poética —no se

entusiasmo, no pone en claro su mensaje, no repara en los milagros, se pasa el día entero cavilando, encuentra siempre algo que objetar. Por el otro, y teniendo en cuenta que este poema extiende sus sentidos hacia la totalidad del libro en tanto le da nombre, es posible observar que si inicialmente era la experiencia soviética la que producía el desencanto que lleva al sujeto a marcharse de la Revolución, el hecho de que el poeta aparezca ya “fuera del juego”, en este poema de la primera parte, da cuenta de que no solo no hay un ordenamiento cronológico, cuestión que ya habíamos señalado, sino que el presente de la escritura parece condensar todos los tiempos de la Revolución de la misma manera que sucedía en esa escalinata del avión en la que Padilla se detenía en sus memorias. En sintonía con esto, y con la lectura que desarrolla Iriarte sobre la superposición de múltiples capas temporales que encuentra Padilla en la URSS, resulta productivo detenerse finalmente en el poema que da nombre al segundo apartado del libro: “El abedul de hierro”. Allí, encontramos que ese árbol situado en los bosques de Rusia se constituye en un símbolo que alberga «todas las guerras, / todo el horror, / toda la dicha. / Un abedul de hierro/ hecho a prueba de balas y de siglos. / Un abedul que sueña y gime. / Que canta, lucha y gime. / Todos los muertos que hay en Rusia / le suben por la savia» (PADILLA H. 1969: 59). El árbol es, por supuesto, una metáfora de la Revolución en la que conviven en simultaneidad todas las experiencias del pasado, pero a su vez puede leerse también como una especie de metáfora de la escritura del propio Padilla en tanto, como ya vimos, este logra juntar los tiempos disímiles del incipiente proceso revolucionario cubano con el del futuro soviético.

Ahora bien, si *Fuera del juego* se constituye entonces en un abedul de hierro en el que se condensan todas las experiencias de la Revolución en tanto fenómeno universal, cabe preguntarse la razón de dicha operación. Una posible respuesta la encontramos en la cita de las memorias sobre el viaje a la URSS como

un viaje al futuro: allí, Padilla refiere que lo que él quiere es, por un lado, conocer el destino de la Revolución cubana, pero sobre todo alcanzar una forma que todavía es vaga e indefinida en la isla. Así, esa operación de plegar el tiempo y el espacio para dar con la esencia de la Revolución puede entenderse como una manera de refinar las particularidades de cada realidad para llegar a la forma pura de dicho proceso. Esto se puede entender mejor a partir de una anécdota que comenta Padilla en las memorias: cuando vuelve en 1965 a Cuba por primera vez después de haber estado en Moscú, el escritor visita al Che Guevara en su oficina y este le pregunta sobre la decepción que le ha dejado su experiencia soviética. En esa charla, este le comenta que allá ha terminado de escribir un libro entero de poemas y le recita “En tiempos difíciles”:

«A aquel hombre le pidieron su tiempo  
para que lo juntara al tiempo de la Historia.  
Le pidieron las manos,  
porque para una época difícil  
nada hay mejor que un par de buenas manos  
Le pidieron los ojos  
que alguna vez tuvieron lágrimas  
para que no contemplara el lado claro  
(especialmente el lado claro de la vida)  
porque para el horror basta un ojo de asombro.  
Le pidieron sus labios  
resecos y cuarteados para afirmar,  
para erigir, con cada afirmación, un sueño  
(el-alto-sueño);  
le pidieron las piernas,  
duras y nudosas,  
(sus viejas piernas andariegas)  
porque en tiempos difíciles  
¿algo hay mejor que un par de piernas

para la construcción o la trinchera?  
 Le pidieron el bosque que lo nutrió de niño,  
 con su árbol obediente.  
 Le pidieron el pecho, el corazón, los hombros.  
 Le dijeron  
 que eso era estrictamente necesario.  
 Le explicaron después  
 que toda esta donación resultaría inútil  
 sin entregar la lengua,  
 porque en tiempos difíciles  
 nada es tan útil para atajar el odio o la mentira.  
 Y finalmente le rogaron  
 que, por favor, echase a andar,  
 porque en tiempos difíciles  
 ésta es, sin duda, la prueba decisiva» (PADILLA H. 1969:  
 5-6).

El poema es elocuente y es la puerta de entrada al libro; algo así como las puertas de Rusia sobre las que caía una y otra vez el búho. La maestría con la que se manejan los blancos y la ambigüedad respecto de los sujetos es, a mi parecer, la clave del texto: alguien le demanda su tiempo, las partes de su cuerpo y finalmente la lengua a “aquel hombre”. A su vez, si bien accedemos al pedido, la explicación y el ruego por parte de quien demanda, el punto ciego del poema es justamente lo que hace el sujeto interpelado. Es decir, casi como si Padilla hubiera logrado despejar la X de una ecuación, casi como si lograra cifrar una fórmula, lo único que tenemos es la demanda y los objetos sobre los que recae —el tiempo, el cuerpo y la lengua. No importan las particularidades de los procesos, sino llegar a comprender y a expresar la forma universal de la Revolución. Esto se ve con claridad si retomamos la anécdota de las memorias y reparamos en lo que sucede cuando Padilla termina de recitarle a Guevara el poema: «es exactamente la idea que me hago de la Historia» (PADILLA H.



2018: 109). Lo no dicho es lo que permite, por un lado, depurar lo contingente para arribar a algo así como la esencia, la forma pura de la Revolución, pero, a su vez, es una manera de cargar sobre el lector la responsabilidad de la asignación de sentido: es Guevara quien reconoce en ese poema a la idea exacta de la Historia, es decir, el sostén de la Revolución, aquello que demanda el sacrificio de los sujetos, y es también el lector quien identificará en definitiva en “aquel hombre” al propio Padilla y a su negativa de entregar su tiempo, su cuerpo y la lengua. Y, de hecho, esa será la manera en la que van a leer el poema las autoridades de la UNEAC y la razón por la cual van a incorporar al final de la publicación una advertencia sobre el contenido contrarrevolucionario del libro<sup>6</sup>.

En este punto, es posible retomar lo dicho hasta acá para plantear el *quid* de la cuestión: si por un lado Fernet acierta al dejar a Padilla afuera de la literatura del desencanto, por el otro, el análisis pormenorizado de su literatura –y no de su autocrítica– revela que aquella palabra que pone a circular dentro del contexto cubano en su discurso en la UNEAC no es más que una pantalla, una especie de coartada que lo exime de responsabilidades. Un sujeto desencantado no es otra cosa que alguien que creía en

---

6 Si bien la advertencia es extensa, en el siguiente fragmento se condensa la lectura del poema que hicieron las autoridades: «En estos textos se realiza una defensa del individualismo frente a las necesidades de una sociedad que construye el futuro y significa una resistencia del hombre a convertirse en combustible social. Cuando Padilla expresa que le arrancan los órganos vitales y se le demanda que eche a andar, es la Revolución, exigente en los deberes colectivos quien desmembra al individuo y le pide que funcione socialmente. En la realidad cubana de hoy, el despegue económico que nos extraerá del subdesarrollo exige sacrificios personales y una contribución cotidiana de tareas para la sociedad» (CASAL L. 1971: 89). Para un análisis más exhaustivo de esta cuestión véase: *Heberto Padilla o la ruina de la historia* (FERNÁNDEZ R. 2022), publicado en el Dossier *Quitar/tomar la palabra: censura, prohibición y clandestinidad en la literatura y la edición*, coordinado por Laura Maccioni y Amandine Guillard.

la Revolución y se vio defraudado por esta: es decir, es, en algún punto, una víctima de ese proceso que no está a la altura de las expectativas. Nada de todo esto es lo que observamos cuando leemos *Fuera del juego*: lejos de la pasividad del sujeto que creía y fue desilusionado, lo que encontramos es, en primera instancia, una búsqueda activa del escritor por comprender y articular el Ideal de la Revolución, la forma pura, a partir de un trabajo complejo con la configuración tempo-espacial; y, por el otro, y como consecuencia de este primer punto, un arruinamiento consciente de dicha forma. Cuando Padilla superpone las capas temporales y mezcla la experiencia soviética con la cubana lo que hace no es otra cosa que negarse a entregar su tiempo para plegarse al de la Historia, como le demanda la Revolución. No hay una poética que apunte a un futuro claro de redención sino, por el contrario, una puesta en escena de que ese tiempo teleológico no existe. Más que para conocer la forma futura de la Revolución, la experiencia soviética del escritor pareciera haber servido para corroerla. Así, si volvemos una última vez al poema que abre “El abedul de hierro”, es posible resignificar ese “hacerse polvo, hacerse ruína” que se proyectaba sobre el búho: cruzar las puertas de Rusia se constituye finalmente en una forma de arruinar la Revolución cubana y, como veremos con mayor claridad en el siguiente apartado, de arruinarse también a uno mismo.

#### UN LINAJE DE LA DECADENCIA

En 1967, Heberto Padilla vuelve definitivamente a Cuba después de aproximadamente cinco años dando vueltas por el mundo. Según comenta, parece ser que las autoridades revolucionarias habían decidido cancelar todas las becas y los viajes diplomáticos, ya que consideraban que la *dolce vita* del capitalismo europeo tentaba a los cubanos. En ese contexto, el escritor relata que una noche lo llaman del semanario *El caimán barbudo* para que

hiciera una reseña sobre la última novela de Lisandro Otero; Padilla obedece al pedido y escribe una nota corrosiva que no solo criticaba el texto en cuestión sino que además reivindicaba *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante, obra que se leía en ese momento de forma clandestina, ya que su autor había sido recientemente separado de su cargo diplomático por sospechas de actividades contrarrevolucionarias. Las consecuencias no se hacen esperar:

«Cuando se publicó mi artículo, Alberto Mora apareció en mi casa consternado. Era lo único que esperaba la Seguridad del Estado para dictar mi fin. A partir de ese instante, mi vida entró en la marginación más absoluta. Me quedé sin trabajo, y cuando Llanuza y Haydeé Santamaría quisieron ayudarme, el primero dándome el cargo de Director Internacional del Consejo de Cultura, y la segunda en el Instituto de Literatura de la Casa de las Américas, recibieron la orden directa de Raúl Castro de vetarme. Sólo me quedaba una opción literaria y política para que mi ostracismo tuviese una verdadera razón de ser. Di por terminado *Fuera del juego* —algunos de cuyos poemas fueron publicados en la revista CASA y en el Consejo Nacional de Cultura— y a las doce de la noche del día en que se cerraba el concurso nacional de literatura de la Unión de Escritores, cuando ya la Seguridad del Estado daba por seguro que todos los libros del concurso estaban bajo control, Belkís Cuza lo entregó personalmente a un empleado de la Unión, amigo nuestro, que le dio entrada en el mismo minuto del cierre. Cuando lo descubrieron, ya el texto había sido enviado a los miembros del jurado» (PADILLA H. 2018: 116).

*Fuera del juego*, libro que como ya comentamos va a ganar el premio de poesía de la UNEAC, aparece así, en el relato de Pa-

dilla, como un texto que viene a terminar de arruinar a su autor. Y aquí una aclaración: si bien siempre acecha, aunque sea por un instante la sombra de la posibilidad de la mentira en el género autobiográfico o de las memorias, hay que recordar que no importa la veracidad o no de los hechos y que lo que cuenta es la decisión del escritor de presentar lo sucedido de tal o cual manera. Dicho de otra manera, lo relevante del fragmento no es llegar a la verdad del asunto sino reparar en que para Padilla su libro es doblemente corrosivo: por un lado, porque pone en crisis la forma, el tiempo y los signos de la Revolución, por el otro, porque contribuye a su propia ruina. En este sentido, lo que quisiera proponer a continuación es que esa articulación entre el autoarruinamiento y la corrosión del discurso revolucionario es lo que habilita la lectura de Padilla dentro del linaje de la decadencia en la literatura cubana. Pero para desarrollar esto será necesario hacer un pequeño rodeo y viajar en el tiempo hasta el fin de siglo XIX.

En marzo de 1888, el poeta modernista Julián del Casal anuncia en la revista *La Habana Elegante* un ambicioso proyecto inspirado en la obra de la escritora francesa republicana Juliette Lambert (1836-1936): el de escribir una serie de artículos, compilados bajo el nombre de *La sociedad de la Habana. Ecos mundanos recogidos y publicados por el Conde de Camors*, que describirían la ciudad y la sociedad de su tiempo. En la primera publicación, titulada *Capítulo I. El General Sabas Marín y su familia*, Casal realiza un retrato físico, psicológico, político y familiar sumamente mordaz de quien era Capitán General de la isla desde 1887. La ácida crítica no tarda en generar repercusiones tanto en la opinión pública habanera como en la vida del propio cronista: en efecto, las autoridades disponen la recogida de la edición y el escritor es primero llevado a los tribunales, donde queda absuelto, y luego cesanteado del empleo en la Intendencia General de Hacienda que tenía desde 1881. No obstante, el escándalo y el perjuicio, Casal retoma su empresa y publica tres artículos más

sobre la antigua nobleza habanera en los que no solo carga contra los españoles integristas, es decir, aquellos que querían mantener el dominio colonial, sino que además se encarga de mostrar la decadencia de esa clase. Como consecuencia, la directiva del Círculo Habanero, institución de la cual era órgano la revista, hace público su desacuerdo y deja de financiar la publicación.

Este episodio será crucial en la vida de Casal por varios motivos. En primer lugar, porque pone su nombre en el centro de la arena pública habanera —pensemos que, para ese momento, Casal tiene 25 años, no tiene libros publicados y recién está dando sus primeros pasos como colaborador y redactor en las revistas literarias de la época—. En segundo lugar, porque permite reconocer, si no el descubrimiento, por lo menos el inicio de una serie temática que acompañará a Casal durante toda su obra: en efecto, tanto sus crónicas como sus cuentos y poemas estarán repletos de figuras aristocráticas venidas a menos. Y, finalmente, pero sobre todo, porque evidencia una doble operación de arruinamiento que resulta productiva para pensar su escritura posterior. Me refiero, en primer lugar, a la repetición del gesto corrosivo: lejos de ser amedrentado por la pérdida del empleo, Casal reincide en la crítica a los españoles perjudicando la revista y demostrando así que más que conjurar la ruina, lo que le interesa para diseñar su imagen es la profundización de la misma. Y, en segundo lugar, y en sintonía con esta cuestión, a que el diseño de la decadencia de esa nobleza habanera no solo le permite vaciar de sentido los títulos nobiliarios para corroer los signos de la realidad y trabajar con puras formas, sino también para vestirse con esas máscaras aristocráticas y diseñar así su propia decadencia: en efecto, el uso del seudónimo de Conde de Camors para firmar las crónicas le permitirá configurarse como un integrante más de esa clase destinada a desaparecer:

«La lista de los antiguos nobles cubanos, que es tan larga como la de los archiducos de Austria, va disminuyendo de día en día. Algunos herederos, como el conde de Macurijes, el barón de Kessel, el conde de Ricla y algunos más han dejado caducar sus títulos. Otros varios, como el marqués de Monte Corto, el conde de Casa Ponce de León y Maroto, el marqués del Real Agrado, el marqués de la Cañada de Tirry y el conde de Revillagigedo viven, hace tiempo, oscurecidos, por lo cual nos limitamos solamente a citar sus nombres.

La antigua nobleza de Cuba, compuesta de familias cubanas, está condenada, desde hace algún tiempo, ya por su posición actual, ya por razones políticas, a ver elevarse al lado suyo, otra nueva nobleza formada de ricos burgueses, sin más títulos que su fortuna, salvo honrosas excepciones; como las palmeras de nuestros fértiles campos, hondamente arraigados en la tierra, ven levantarse rápidamente bajo la sombra de sus penachos verdes, innumerables yerbas parásitas, trasplantadas de otros climas por el viento tempestuoso de las altas regiones» (CASAL J. 1963: 264).

A pesar de que a lo largo de las tres crónicas el cubano rescata algunas figuras por su elegancia y distinción o por su apoyo y participación en la frustrada gesta independentista del '68, no quedan dudas de que accedemos al ocaso de la nobleza. Esta no solo disminuye día a día, sino que, además, tal como se ve en el fragmento, lo único que queda de ella es una lista de nombres sin peso ni importancia en tanto los títulos nobiliarios han sido paulatinamente vaciados de sentido por el cronista hasta convertirse en una mera forma. Así, frente a la inminente desaparición de la aristocracia habanera, la crónica pareciera venir a capturar –casi como en una fotografía– el momento justo en que esa comunidad se desmorona. Esta operación puede vincularse con

que efectivamente hay un gusto de época por aquellos organismos que están en la fase terminal de sus vidas: el interés de la literatura finisecular por las enfermedades, sobre todo por la tuberculosis, pero también por las distintas formas de las psicopatías sexuales o las afecciones psicológicas, evidencian una clara estetización de la degradación, la descomposición y el deterioro<sup>7</sup>. Pero, a su vez, hay algo más y es que el interés de Casal por ese momento anterior a la muerte o al final no tiene que ver simplemente con una moda sino también con el hecho de que el proceso mismo de arruinamiento de una clase, un sujeto o en definitiva un sentido, se constituye en una vía de acceso, una estrategia, incluso una herramienta para reflexionar y/o canalizar su preocupación por la forma. Es por esto que, incluso pudiendo reconocer en el pasaje cierta idealización del pasado o cierto tono nostálgico por ese período de esplendor que se ha ido, lo que resalta, sin lugar a dudas, es el deseo casi imposible de retener la caída en movimiento: las crónicas sobre la inminente desaparición de la nobleza no muestran una ruina ya constituida, sino el proceso de formación de esa ruina. De allí el uso del gerundio en la primera oración del párrafo final y la imagen de las yerbas parásitas en proceso de crecimiento. Y de hecho, el registro pormenorizado de todos los personajes de la nobleza que se hace a lo largo de las tres crónicas puede leerse también en estos términos en tanto funciona como una especie de cámara lenta que evidencia que la decadencia tiene también un ritmo; el trabajo del cronista con esa lentitud, con esa pesadez, con esa cadencia, abre así la posibilidad de abordar la decadencia como una poética de la co-

---

7 Este gusto puede pensarse a partir del concepto de “enfermedades de época” que desarrolla J. Horisch (2006). Según el autor, este concepto refiere a aquellas enfermedades que encarnan o funcionan como prismas que permiten leer los problemas de una época determinada. A su vez, señala que, a diferencia del saber médico-científico, la literatura es el discurso que más se ha interesado y que mejor logra captar el vínculo entre las épocas y sus enfermedades.

rrosión, es decir, como una manera de desgastar los signos a partir del trabajo con la materialidad del lenguaje. En ese sentido, cada nombre que se va sumando a la lista pareciera retrasar casi gozosamente el final de la caída, el último aliento, al mismo tiempo que convierte ese letargo en una oportunidad para acercarse cada vez más a la pureza de la forma a partir de la degradación y la horadación del sentido<sup>8</sup>.

Algo similar se puede ver en el poema “La urna”, de *Hojas al viento* (1890), su primer poemario:

«Cuando era niño, tenía  
fina urna de cristal,  
con la imagen de María,  
ante la cual balbucía  
mi plegaria matinal.

Siendo joven, coloqué,  
tras los pulidos cristales,  
la imagen de la que amé  
y a cuyas plantas rimé  
mis estrofas mundanales.

---

8 Esta manera de leer la decadencia está en deuda con las nociones que desarrolla Mariano Sverdlhoff en su tesis doctoral, denominada *Décadence y decadencia latina. À Rebours de Joris-Karl Huysmans como discurso autorreflexivo de la decadencia*. Allí, el crítico propone que la subjetividad decadente moderna se define a partir de la marcada voluntad de constituirse a sí mismo como un ser venido a menos y, de esta manera, enfatiza o pone de relieve la importancia del lenguaje y de los signos a la hora de diseñar dicha poética. Por un lado, porque el concepto de decadencia es un signo vacío sobre el que cada época proyecta sus propias significaciones y, por el otro, porque el decadentismo como puesta en funcionamiento de los signos de la decadencia evidencia la semiologización del mundo finisecular y la capacidad de los sujetos de constituirse a ellos mismos como signos factibles de ser formados y deformados.



Muerta ya mi fe pasada  
y la pasión que sentía,  
veo, con mirada fría,  
que está la urna sagrada  
como mi alma: vacía» (CASAL J. 2007: 43).

Las tres estrofas presentan los distintos momentos que componen la vida del sujeto: si bien hay variaciones o, mejor dicho, sustituciones, lo que se mantiene siempre es la urna como el espacio en el que se atesora el soporte ontológico del sujeto, es decir, aquello que le da sentido a su existencia. En relación con esto, más allá de la transición entre la plegaria y las rimas mundanales, cuestión que evidencia la sacralización de la poesía, lo que destaca en las primeras dos estrofas es la elección de los verbos que utiliza Casal: en la primera, el niño “tiene” una urna que ya está ocupada con la imagen de María, mientras que, en la segunda, es él mismo quien, siendo joven, “coloca” la imagen de la amada. Esto supone un rol activo del sujeto en la configuración de sus propias creencias: a diferencia de esa fe de los mayores que hereda, la amada es efectivamente una construcción ficcional que diseña el sujeto para llenar ese hueco que ha dejado la religión. De esta manera, Casal no solo evidencia el artificio detrás de ese centro sagrado que da sentido a su vida, sino que, además, y probablemente como consecuencia directa de esa revelación, decide, finalmente, vaciar por completo la urna. Así, el poema permite ver una operación que será frecuente y fundamental para la poética casaliana, en tanto contribuye en el diseño de esa subjetividad decadente a la que aludíamos anteriormente, y que tiene que ver con la dinámica de llenar para vaciar, de edificar para derruir, de formar para deformar, de armar para desarmar, de sacralizar para profanar.

## LA LITERATURA DE LA CORROSIÓN

Recapitemos hasta acá: la puesta en escena de la figura y la escritura de Julián del Casal en el contexto de un trabajo sobre Heberto Padilla resulta, como mínimo, inesperada. No obstante, creo que recurrir a ella es una manera —arriesgada, lo asumo— de producir nuevos sentidos sobre una obra que ha quedado obturada en cierta medida por la Historia. Si se vuelve al libro es, por lo general, en función del Caso, es decir, como uno de los eslabones que es necesario tener en cuenta para comprender lo que sucede luego en 1971, pero, a su vez, si se hace esto se lo lleva a cabo desde una perspectiva más vinculada con la sociología de la cultura que lee *Fuera del juego* a partir de los problemas que suscita en la UNEAC y casi sin atender a su textualidad. Si bien este fenómeno crítico podría leerse en sintonía con lo que menciona Nicolás Casullo en *Las cuestiones*, ese abandono de lo que sucede en la isla por parte del resto de la comunidad intelectual latinoamericana que ya no se siente atravesada por los signos de la Revolución en tanto ejes de subjetivación, quizás habría que considerar también, de una época a esta parte, las dificultades que presentan aquellos objetos que por haber sido críticos en su momento con los procesos revolucionarios fueron silenciados o puestos en suspenso con el fin de evitar nuevamente el enfrentamiento traumático con las contradicciones de la Revolución.

Ahora bien, habiendo hecho estas salvedades, resulta innegable que tanto Casal como Padilla parecen trabajar a partir de las mismas operaciones de corrosión y autoarruinamiento. En primer lugar, la reconstrucción de los hechos que preceden a la publicación de la sátira sobre el Capitán General de la isla que escribe Casal es factible de leer en sintonía con la presentación de *Fuera del juego* en el concurso de la UNEAC como una estrategia para terminar de arruinarse. En segundo lugar, también es posible vincular el diseño de la subjetividad decadente que lle-

va adelante Casal al constituirse él mismo como un noble más de esa aristocracia venida a menos que presenta en las crónicas, con la configuración que hace Padilla de la figura del escritor como un sujeto que rompe con el entusiasmo revolucionario y apuesta por una actitud desencantada, contrarrevolucionaria, que siempre encuentra algo que objetar, que no es clara y que es, por todas estas razones, decadente en los términos en los que piensa dicho concepto la Revolución<sup>9</sup>. Por último, el efecto de vaciamiento de los signos que articulan la subjetividad finisecular en el poema “La urna” puede pensarse también en línea con la corrosión de los signos y el tiempo de la Revolución que lleva adelante Padilla en el libro.

Para terminar de ver estas últimas dos cuestiones y con el propósito de darle mayor solidez y claridad a la propuesta, volvamos al inicio. Más allá de si decidimos reconocer a Padilla en “aquel hombre” que aparece en el poema que abre el libro, tal como hicieron las autoridades de la UNEAC, lo que sí queda claro a lo largo de *Fuera del juego* es que ese hombre no es cualquier hombre sino específicamente un poeta. El texto está plagado de reflexiones meta y autopoéticas y la figura del escritor está literalmente en todos lados: objetivado o como referencia en los poemas, encarnando al sujeto poético o como interlocutor de esa voz, en las dedicatorias y hasta en los títulos de los poemas. De esta manera, nos encontramos, entonces, ante un libro sobre las tensiones que atraviesan el vínculo entre los poetas y la Revolución. El punto de partida nos ofrece, como vimos, las demandas de la Revolución; el resto del libro, por su parte, puede ser leído como lo que hace la poesía con esas demandas. Y acá llegamos

---

9 Si bien el desarrollo de esta concepción excede a las posibilidades de una nota al pie, es necesario señalar que a partir de 1971, y a diferencia de la década de los sesenta en los que el Estado Revolucionario va a adoptar explícitamente los lineamientos estético-culturales del Partido Comunista en el que la claridad formal ocupa un lugar central.

nuevamente al elemento central: si el viaje al futuro permite dar con la forma pura de la Revolución no es tanto para conservarla y sacralizarla sino justamente para, como hace Casal, ponerla en la urna para luego vaciarla de sentido a través del trabajo con la materialidad del lenguaje. Veamos cómo funciona esto a partir de la lectura conjunta de tres poemas<sup>10</sup>:

«DICEN LOS VIEJOS BARDOS

No lo olvides, poeta.

En cualquier sitio y época

en que hagas o en que sufras la Historia,

siempre estará acechándote algún poema peligroso» (PA-

DILLA H. 1969: 17).

«ACECHANZAS

¿A quién doy realidad

cuando bajo de noche la escalera

y veo al impasible caballero

—con su ojo gris de estaño—

esperando, acechando?

Y hasta pudiera ser irreal,

el polvillo de unos zapatos,

al día siguiente, es siempre la única huella.

Pero entra ya en mi casa

—hombre o deidad—

que ahí están mis poemas, listos al fin,

y esperan» (PADILLA H. 1969: 57).

---

10 La disposición de los tres poemas en continuado está en función de lograr una mayor productividad en el análisis.

«PARA ESCRIBIR EN EL ÁLBUM DE UN TIRANO  
Protégete de los vacilantes,  
porque un día sabrán lo que no quieren.  
Protégete de los balbucientes,  
de Juan-el-gago, Pedro-el-mudo,  
porque descubrirán un día su voz fuerte.  
Protégete de los tímidos y los apabullados,  
porque un día dejarán de ponerse de pie cuando entres»  
(PADILLA H. 1969: 59).

En el primero quien acecha al poeta es «algún poema peligroso»; en el segundo, aparece la figura del espía «con su ojo gris de estaño» —elemento que, en sintonía con el hierro del abedul, asocia al caballero con la experiencia soviética— que acecha al poeta y a sus poemas que, listos al fin, esperan; y, por último, tenemos un poema para ser escrito en el álbum de un tirano que, casi como una amenaza desde las sombras de la página, lo acechan y le dicen que se proteja de los vacilantes, los balbucientes, los tímidos y los apabullados porque un día «sabrán lo que no quieren», «descubrirán su voz fuerte», «dejarán de ponerse de pie cuando entres». Lo que me interesa remarcar es, por un lado, la paranoia como una enfermedad de época que cifra una estructura de mundo particular que se ve en estos poemas y que es la del espía-espionado o la del que acecha y es acechado. Si inicialmente el poeta es perseguido por los poemas, al final es él quien acecha al tirano con uno de esos poemas peligrosos. Y de la misma manera, cuando el espía acecha la casa del poeta, este replica con el poema que no solo espía y revela la presencia del caballero, sino que, además, parece diseñar los poemas que esperan ser descubiertos casi como si fueran una trampa para atraparlo. De allí también que el título del poema sea en plural y no en singular.

Todo esto permite volver a la anécdota sobre la publicación de *Fuera del juego* como paso final para terminar de arruinar-

se, para leerla en estos mismos términos: la forma de enfrentarse al ojo del Estado que lo vigila es acechándolo con la literatura, con la poesía, con esa advertencia que se escribe en el álbum del tirano, para, en un mismo movimiento, arruinar y arruinarse. Si los poemas de “Acechanzas” funcionan como la trampa que hace caer a ese caballero de ojo gris de estaño, es también lo que, como dicen los viejos bardos, acecha al poeta. No habría entonces una victimización o un desencanto del sujeto que vive dentro de la Revolución, sino más bien todo lo contrario: incluso casi que podríamos decir que este imita y replica el accionar del Estado al convertirse también en un espía que acecha a esa Revolución que se sabe también en falta.

Pero hay algo más en relación con esto y es que Padilla no solo postula esa capacidad corrosiva de la poesía, sino que además muestra las maneras en que esta actúa sobre la realidad. Esto se puede analizar a partir de dos poemas: uno de clara referencia soviética, “Canción de la torre Spáskaya”, y el otro, “Paisajes” situado explícitamente en Cuba:

«CANCIÓN DE LA TORRE SPASKAYA

El guardián  
de la torre de Spáskaya  
no sabe  
que su torre es de viento.  
No sabe  
que sobre el pavimento  
aún persiste la huella  
de las ejecuciones.  
Que a veces  
salta un pámpano sangriento.  
Que suenan las canciones  
de la corte deshecha.  
Que en la negra buhardilla  
acechan los mirones.

No sabe  
que no hay terror que pueda  
ocultarse en el viento» (PADILLA H. 1969: 63).

Por un lado, reconocemos la estructura del vigilante-vigilado. En este caso, el guardián de la torre no solo aparece sobre una superficie inestable –su torre es de viento–, sino que además no ve ni sabe todo aquello que afirma el poema: que sobre el pavimento aún persiste la huella de las ejecuciones, que suenan las canciones de la corte deshecha, que en la negra buhardilla acechan los mirones. Al igual que sucedía con el abedul de hierro, en la realidad despuntan varias capas temporales en las que confluyen tanto el presente de los mirones, como el pasado de las ejecuciones, posiblemente referencias a lo que en otro poema aparece como «los crímenes de Stalin», y el tiempo pre-revolucionario de las cortes. En ese sentido, no es menor que se elija la torre Spáskaya ya que esta no solo se constituye como un punto estratégico de vigilancia sino porque en ella está el reloj que marca la hora oficial de la URSS desde que fue instaurada la Revolución. La famosa anécdota que encuentra a los revolucionarios franceses disparándole a los relojes en la Revolución de 1830 ha servido de muestra de hasta qué punto estos procesos históricos construyen un nuevo tiempo; en esta línea, se evidencia que una de las formas de arruinar ese tiempo nuevo es contrastando la torre Spáskaya con esa heterogeneidad temporal que constituye el presente. Así el poema revela no solo el terror que persiste en esas huellas y que no se puede ocultar, sino también esos otros tiempos que la revolución ha amputado. Y a su vez, esto permite releer la operación que lleva adelante Padilla con el poemario al colocar en un mismo soporte las experiencias soviéticas y cubanas: la mezcla de esas dos temporalidades distintas de la Revolución corroe la linealidad del tiempo de la Historia ya que el futuro soviético contamina el presente de la isla.

En sintonía con esto, es que podemos leer el otro poema mencionado:

«PAISAJES

Se pueden ver a lo largo de toda Cuba.

Verdes o rojos o amarillos, descascarándose con el agua y el sol, verdaderos paisajes de estos tiempos de guerra.

El viento arranca los letreros de Coca-Cola.

Los relojes cortesía de Canada Dry están parados en la hora vieja.

Chisporrotean, rotos, bajo la lluvia, los anuncios de neón.

Uno de Standard Oil Company queda algo así como

S O Compa y

y encima hay unas letras toscas

con que alguien ha escrito PATRIA O MUERTE»

(PADILLA H. 1969: 28).

Si en Moscú se acecha la torre que marca el tiempo oficial soviético, en Cuba la imagen que cifra el accionar temporal de la Revolución es un paisaje de carteles. En vez del disparo a los relojes, como hicieron los revolucionarios parisinos, lo que vemos acá es que la hora vieja del capitalismo, simbolizada en los relojes de Canada Dry, simplemente ha quedado detenida, casi como un recordatorio. No se destruyó el tiempo anterior ni se impuso una hora oficial como la que encontrábamos en la torre Spáskaya sino que más bien asistimos a un tiempo en pausa en el que parecen convivir los resabios de lo viejo y lo nuevo. Tanto los letreros de Coca-Cola como los anuncios de neón se constituyen así en ruinas de ese momento anterior a la revolución que la naturaleza va desgastando lentamente: se descascaran con el agua y el sol, son arrancados por el viento, chisporrotean bajo la lluvia. El tiempo nuevo de la Revolución se imprime así directo encima



de ese paisaje derruido: alguien ha escrito PATRIA O MUERTE con unas letras toscas sobre el cartel roto de Standard Oil Company.

El contraste con la torre y la oficialidad del tiempo soviético es evidente pero además es interesante notar que si antes para acechar a ese guardia que vigilaba el tiempo de la Revolución, Padilla hacía aparecer la heterogeneidad temporal oculta en el presente, acá en cambio no hay ni revelación de algo que no se ve ni un rastreo de las huellas imperceptibles del terror de otros tiempos, sino una especie de descripción o relevamiento casi objetivo de lo que se percibe, como si se sacara una foto. En el poema soviético la torre se volvía de viento justamente porque era acechada por esas imágenes corrosivas, acá en cambio el PATRIA O MUERTE está directamente asentado sobre una superficie más endeble aún como lo son esas ruinas. Así, la superposición del lema de la Revolución sobre los carteles publicitarios capitalistas no solo parece venir a mostrar las similitudes entre ambos discursos, a manera de crítica, sino que, además, dicha similitud pareciera cifrar un mismo destino. Y en esa línea, se evidencia que lo que arruina en este caso no es entonces eso que sabe el poeta y que revela en el poema, sino el accionar mismo del tiempo. De esta manera, romper el tiempo teleológico de la Historia, operación que como vimos a lo largo de este trabajo se encuentra en el centro de la poética de Padilla, se constituye como la estrategia predilecta para corroer lentamente los signos de la Revolución. Así, la imagen adquiere la potente capacidad de la acechanza y la amenaza del paso del tiempo: de la misma manera que los carteles de Coca-Cola y Standard Oil Company se han ido descascarando y estropeando, Padilla pareciera dar a entender, replicando la acechanza del poema y dejándole la foto de esa imagen en el álbum del tirano, que finalmente, algún día, también le va a llegar la hora a esas letras toscas.

## BIBLIOGRAFÍA

CASAL Julián del Casal, *Prosas. Volumen I, II y III* (Edición del Centenario), Consejo Nacional de Cultura, La Habana 1963.

CASAL Julián del Casal, *Páginas de vida. Poesía y prosa*. Biblioteca Ayacucho, CARACAS 2007.

CASAL Lourdes, *El caso Padilla: Literatura y revolución en Cuba. Documentos*, Ediciones Nueva Atlántida, Nueva York 1971.

CASULLO Nicolás, *Las cuestiones*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2008.

FERNÁNDEZ Rocío, *La mala memoria: Heberto Padilla y la ruina de la Historia*, “Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades”, marzo de 2022, v. 11, n. 24, pp. 90-101.

FORNET Jorge, *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*, Letras cubanas, La Habana 2006.

GILMAN Claudia, *Entre la pluma y el fusil: Dilemas del intelectual revolucionario en América Latina*, Siglo XXI, Buenos Aires 2003.

GILMAN Claudia, *Literatura, intelectuales y política en la América Latina de la Revolución (1959-1973)*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires 1999.

HORISCH Jochen, *Las épocas y sus enfermedades*, en Wolfgang BONGERS, Tanja OLBRICH (compilado por), *Literatura, cultura, enfermedad*, Paidós, Buenos Aires 2006, pp. 47-72.

IRIARTE Ignacio, *Viajeros en el tiempo*, en Catalano AGUSTINA, Rocío FERNÁNDEZ (compilado por), *Actas de las Jornadas Internacionales Literatura, Artes, Revolución y Poder en América Latina*, Universidad del Mar del Plata, Buenos Aires 2022, pp. 375-383.

LECHNER Norbert, *Un desencanto llamado posmodernidad*, “Punto de Vista”, n. 33, 1988, pp. 25-31.

MAGRIS Claudio, *Utopía y desencanto*, Anagrama, Barcelona 2006.

PADILLA Heberto, *Fuera del Juego*, Aditor, Buenos Aires 1969.

PADILLA Heberto, *La mala memoria*, Editorial Hypermedia, Florida 2018.

ROJAS Rafael, *La polis literaria. El boom, la Revolución y otras polémicas de la Guerra Fría*, Penguin Random House Grupo Editorial, Ciudad de México 2018.

SVERDLOFF Mariano, *Décadence y decadencia latina. À Rebours de Joris-Karl Huysmans como discurso autorreflexivo de la decadencia*, “Repositorio Filosofía y Letras de la UBA”, 2012: [HTTP://REPOSITORIO.FILO.UBA.AR/HANDLE/FILODIGITAL/1477](http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1477). 26/07/2022.