

EL PROYECTO CREADOR FRENTE AL ESTADO TOTALITARIO EN *FUERA DEL JUEGO* DE HEBERTO PADILLA Y *OTRAS CARTAS A MILENA* DE REINA MARÍA RODRÍGUEZ

The Creative Project in Front of Totalitarian State in "Fuera del juego" by Heberto Padilla and "Otras cartas a Milena" by Reina María Rodríguez

ANDRÉS ELOY PALENCIA
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES-VENEZUELA
República Bolivariana de Venezuela
andrespal1990@gmail.com

Resumen: ¿Qué sucede cuando una obra literaria se opone y resiste a un estado totalitario? Intentar responder esta interrogante es la finalidad del presente trabajo. Específicamente en las obras *Fuera del juego* de Heberto Padilla y *Otras cartas a Milena* de Reina María Rodríguez se puede apreciar una postura crítica y de resistencia ante el sometimiento a la que se vio expuesta la sociedad cubana a través del ejercicio del poder político de forma autoritaria, haciendo del discurso estético y la obra, la mejor herramienta de oposición y resguardo ante la opresión del estado totalitario.

Palabras clave: literatura, experiencia totalitaria, estado totalitario, crítica al caudillo, ética y verdad

Abstract: What does happen when a literary work opposes and resists a totalitarian State? The main objective of this essay tries to answer or find valid responses to that question. Especially in the books, *Fuera del juego* by Heberto Padilla and *Otras cartas a Milena* by Reina Maria Rodriguez is evident that the authors stand in criticism and resistance against the subjugation of the Cuban society generated by the exercise of the totalitarian political power. As a result, the esthetic discourse and the literary work become the best alternative to oppose and be protected against the oppression in the totalitarian state.

Keywords: literature, totalitarian experience, totalitarian state, critics to the leader, ethics and truth

La crítica al caudillo en *Fuera del juego* de Heberto Padilla.

En junio de 1961, poco más de dos años después de que la llamada revolución cubana liderada por Fidel Castro se hiciera con el poder político en la isla, se suscitaron una serie de reuniones entre intelectuales y artistas para discutir y aclarar algunos aspectos sobre lo que debería ser la función del intelectual y el artista dentro de la revolución. La libertad de expresión, de contenido, eran algunas de las preocupaciones que mantenían varios de los participantes en esta reunión, dado los conocidos casos de censura y persecución que en la Unión Soviética, el gran aliado de la revolución castrista, se habían cometido hacia personalidades del campo artístico e intelectual.

Como parte del acto de conclusión de estas reuniones, Fidel Castro ofrecería un discurso frente a los artistas e intelectuales que participaron en las mismas, discurso que sería conocido comúnmente como "palabras a los intelectuales" (1961). Algunas de las afirmaciones emitidas por Castro en esta alocución, como respuesta a las preocupaciones del rol de los artistas e intelectuales, sus condiciones y libertades para ejercer su trabajo en la Cuba revolucionaria serían las siguientes:

Y es correcto que un escritor y artista que no sienta verdaderamente como revolucionario se plantee ese problema, es decir, que un escritor y artista honesto, que sea capaz de comprender toda la razón de ser y la justicia de la Revolución, se plantee este problema. Porque el revolucionario pone algo por encima de todas las demás cuestiones, el revolucionario pone algo por encima aun de su propio espíritu creador, es decir: pone la Revolución por encima de todo lo demás. Y el artista más revolucionario sería aquel que estuviera dispuesto a sacrificar hasta su propia vocación artística por la Revolución. [...] La Revolución solo debe renunciar a aquellos que sean incorregiblemente reaccionarios, que sean incorregiblemente contrarrevolucionarios. [...] Esto significa que dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada. Contra la Revolución nada, porque la Revolución tiene también sus derechos; y el primer derecho de la Revolución es el derecho a existir. Y frente al derecho de la Revolución de ser y de existir, nadie —por cuanto la Revolución comprende los intereses del pueblo, por cuanto la Revolución significa los intereses de la nación entera—, nadie puede alegar con razón un derecho contra ella. Creo que esto es bien claro. (Castro, 1961)

Lo que quedaba bien claro, entonces, era que el discurso del máximo líder del movimiento revolucionario daba por sentada las bases de lo que sería la política cultural dentro de la revolución cubana, que esta no tardaría en tener sus primeros detractores y como consecuencia sus primeras víctimas.

En octubre de 1968 la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) anuncia el veredicto del premio nacional que este organismo convoca cada año. Para ese entonces el premio en poesía recayó en el poemario

titulado *Fuera del juego* (1998) cuyo autor es Heberto Padilla (1932-2000).¹ Sin embargo, y pese a que dicho premio fue otorgado por unanimidad por un jurado conformado por figuras nacionales e internacionales, entre ellos José Lezama Lima, la UNEAC después de reunirse con los miembros del jurado para reconsiderar su elección, en una declaración a propósito del premio anuncia los siguientes acuerdos: "1. Publicar las obras premiadas de Heberto Padilla en poesía y Antón Arrufat en teatro. 2. El comité director insertará una nota en ambos libros expresando su desacuerdo con los mismos por entender que son ideológicamente contrarios a nuestra revolución" ("Declaración de la UNEAC", en 1998: 115). El libro de Padilla fue catalogado entre otros términos de "Crítico" y "antihistórico", acusado de valerse del lenguaje ambiguo que le permite la poesía para atacar a la revolución, exaltando a su vez el individualismo propio de una ideología burguesa.

Tres años después de la entrega del premio, en 1971, Heberto Padilla es encarcelado al ser acusado de estar involucrado en actos subversivos y por criticar públicamente y en privado la revolución cubana. Padilla permaneció 38 días en prisión y una vez puesto en libertad fue obligado a leer públicamente un documento redactado por oficiales de seguridad del estado, documento conocido como "La autocrítica" en donde expresa: "...he cometido errores imperdonables. Yo he difamado, he injuriado constantemente la Revolución, con cubanos y extranjeros. Yo he llegado sumamente lejos en mis errores y en mis actividades contrarrevolucionarias..." (Padilla, 1998: 128). Todos estos sucesos propiciaron el rechazo de intelectuales de distintas posiciones ideológicas, como Jean Paul Sartre, Octavio Paz, Italo Calvino, Marguerite Duras, Mario Vargas Llosa, Juan Rulfo, entre muchos otros, quienes en primera instancia rechazaron el arresto al que fue sometido el escritor a través de una serie de cartas y documentos dirigidos personalmente a Fidel Castro, exigiendo la liberación de Padilla. Este rechazo sumó a más personalidades luego de los hechos de la declaración pública del autor tras su liberación, donde era evidente que lo hacía en contra de su voluntad y que dichas declaraciones no correspondían de forma auténtica con sus ideas. De esta manera "El caso Padilla",² como se conoció a esta serie de sucesos, produjo un quiebre en el encanto inicial que muchos artistas e intelectuales mantuvieron frente a la revolución liderada por Castro.

Alrededor de este contexto gravita el poemario *Fuera del juego* de Heberto Padilla, quien viene a inaugurar y llenar ese vacío de la intelectualidad latinoamericana sobre los estados totalitarios y represivos que Octavio Paz denominará como "la crítica del gobierno de excepción por el hombre excepcional, es decir la crítica del caudillo..." (Paz, 1998: 172).

Dentro del estado totalitario descrito por Hannah Arendt en su obra *Los orígenes del totalitarismo* (1974) esta figura del caudillo o líder totalitario

¹ La primera edición del libro fue publicada por la UNEAC en 1968. En esta investigación se hará referencia a la edición conmemorativa de los 40 años de la primera edición publicada por Ediciones Universal en 1998.

² Todos los documentos y las cartas de los intelectuales y escritores se encuentran publicadas en una edición conmemorativa de *Fuera del juego* publicada en 1998 por Ediciones Universal en Miami, Florida en el apartado titulado *El caso Padilla: Declaraciones-Docmentos-estudios*.

juega un papel determinante, ya que éste crea una multiplicidad de organismos e instancias desde donde puede ejercer su poder y hacer cumplir sus directrices sin que jerarquía alguna esté mediando:

La voluntad del Führer puede ser encarnada en todas partes y en cualquier momento, y él no está ligado a ninguna jerarquía, ni siquiera a la que pueda haber establecido él mismo [...] de la misma manera que la multiplicación infinita de organismos y la confusión de la autoridad conducen a una situación en la que cada ciudadano se siente directamente enfrentado con la voluntad del jefe, que arbitrariamente escoge el órgano ejecutante de sus decisiones... (Arendt, 1974: 497)

Padilla, en varios de los poemas que componen la obra se dirige o tiene como figura central el jefe totalitario que ostenta el poder; el poema "Sobre los héroes" es uno de ellos: "los héroes no dialogan/ pero planean con emoción/ la vida fascinante del mañana [...] Modifican a su modo el terror/ y al final nos imponen/ la furiosa esperanza"(Padilla, 1998: 25). Ese héroe al que se refiere Padilla en sus versos dialoga con la noción de héroe que maneja Todorov en su libro *Frente al límite* (1993), siendo el héroe aquel que centra su lucha por un objetivo que cada vez se hace más abstracto (la revolución, la patria, la humanidad), y sacrifica su propia vida y la de sus seguidores sin importar las circunstancias. Este héroe tiene la muerte como absoluto, el sacrificio del presente por un futuro mejor: "no es pues al pueblo al que hay que salvar, sino algunas de sus cualidades: su voluntad de libertad, su deseo de independencia, su orgullo nacional" (Todorov, 1993: 15). Padilla opta, a diferencia de los poetas de su generación —quienes prefieren no tratar temas políticos y sociales en sus obras— por mostrar desde su poesía todo el engranaje de esa máquina totalitaria que mueve y opera el caudillo:

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 un época difícil
nada hay mejor que un par de buenas manos.
Le pidieron los ojos
que alguna vez tuvieron lágrimas
para que 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 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
 esta es, sin duda, la prueba decisiva. (13-14)

En este poema Padilla representa la figura del héroe tal como lo describe Todorov, quien entre las cualidades de éste destaca "La fidelidad a un ideal-fidelidad que se aprecia en sí misma independientemente de la naturaleza de ese ideal..." (op.cit: 16), es decir "El héroe está, pues, listo para sacrificar su vida y la de los otros, una vez establecido que ese sacrificio sirve al objetivo elegido" (op.cit: 17). Es evidente que Padilla en el poema se refiere a "los otros", aquellos que deben sacrificarse fielmente a un ideal, incluso si eso va en detrimento de su propia condición de ser humano pensante, capaz de juzgar y de disentir. Es el caudillo "revolucionario" quien en su concepción de la historia decide que de ser necesario se debe sacrificar el presente por un supuesto futuro mejor.

La crítica que hace Padilla al caudillo es frontal y directa, sin que por ello lo estético se degrade o sacrifique su calidad, quizás el poema más referencial en cuanto a oposición hacia la figura autocrática sea el poema *cantan los nuevos cesares*, en donde ya, desde el título, se muestra hacia dónde y a quienes va dirigido: "nosotros seguimos construyendo el imperio/es difícil construir un imperio/cuando se anhela toda la inocencia del mundo/ pero da gusto construirla con esta lealtad/ y esta unidad política" (54). De nuevo se hace alusión a la lealtad hacia las ideas, característica de los héroes, pero además Padilla recurre a la ironía, ironía paradójica si se quiere ¿no es el imperio el principal enemigo de una revolución comunista? "hemos abierto casas para los dictadores/ y para sus ministros [...] y ya hasta nos conmueve ese sonido/que hace la campanilla de la puerta donde vino a instalarse/ el prestamista..." (54). El tirano construye su propio imperio a costa del sacrificio (económico, social, personal) de sus seguidores, de "los otros".

Padilla no sólo denota al líder totalitario directamente en sus poemas, sino también alude a los mecanismos de represión que el tirano maneja, los hilos del estado represor que éste manipula a su conveniencia. Uno de estos mecanismos es sin duda la persecución, que se emplea a quienes disienten o se atreven a criticar las ideas y los actos de quienes ostentan el poder. Dos poemas especialmente dan cuenta de ello, en "Escrito en América" (41) se hace alusión al perseguido político: "Ámalo, por favor, que es el herido/que redactaba tus proclamas, el que esperas que llegue a cada huelga; /el que ahora mismo tal vez estén sacando de una casa a bofetadas, /el que andan siempre buscando en todas partes/como a un canalla." Aquel que puede pasar de ser seguidor y defensor de un estado a ser ultrajado por el mismo. En el poema "Arte y oficio" vemos el otro lado de la moneda, es decir, una de las tuercas del engranaje totalitario, aquel que ejecuta la persecución "se pasaron la vida diseñando un patíbulo/que recobrase —después de cada ejecución— /su inocencia perdida. Y apareció el patíbulo, diestro como un obrero de avanzada. / ¡Un millón de cabezas cada noche!/ y al otro día más inocente/ que un conductor en la estación de trenes, Verdugo y con tareas de poeta" (op.cit: 77). No sin una

dosis de ironía, Padilla retrata a los perseguidores camuflados desde los cargos burocráticos que el estado totalitario les asigna, ya sea desde cargos políticos, culturales o militares, ejecutan la represión de manera solapada por la burocracia.

Ética y verdad en *Otras cartas a Milena* de Reina María Rodríguez

La obra de Reina María Rodríguez, escritora cubana nacida en 1952, da continuidad a esa crítica al caudillo y al estado totalitario que inauguró Heberto Padilla con *Fuera del juego*. Sin embargo, habría que hacer algunas aclaraciones en cuanto a las diferencias entre uno y otro. Específicamente en la obra *Otras cartas a Milena* (2014) de Rodríguez,³ la crítica y la disconformidad ante la realidad agobiante y represiva propiciada por el estado se manifiesta desde una mediación estética donde la crítica no llega a ser tan directa como sucede en los poemas de Padilla; además la obra de Rodríguez está regida por una sensibilidad que otorga la maternidad, en donde la palabra busca transformarse en refugio y resguardo para sí misma y para su hija: Elis Milena.

El principal hipotexto de la obra de Reina María Rodríguez es claramente identificable desde su título: las "Cartas a Milena" del escritor checo de lengua alemana Franz Kafka: "mi hija nació el 3 de julio como Kafka..." (Rodríguez, 2014: 36), un libro recopilatorio de la correspondencia que el autor de *La Metamorfosis* sostuvo con Milena Jesenská (1896-1944) entre 1920 y 1922. No obstante, a Rodríguez no le interesa tanto la Milena que idealiza Kafka en sus cartas, sino la Milena que vivió en el campo de concentración, esa que testimonia Margarete Buber-Neuman en *Prisionera de Stalin y Hitler* (2005): "Elis Milena (la mía); Milena (tú, la del campo de concentración, la suya)" (Rodríguez, 2014: 36). La anterior afirmación se sustenta en que, partiendo de Milena Jesenská, Reina María Rodríguez se afianzará en lo que podríamos denominar como una "genealogía ético-literaria" compuesta por, además de Jesenská, Nina Berberova (1901-1993), Marina Tsvietáieva (1892-1941), Ana Ajmátova (1889-1966), y el mismo Heberto Padilla, cuyo parentesco reside en haber padecido los embates de un estado totalitario y represivo, pero que a pesar de esto, mantuvieron su integridad como seres humanos, además de crear obras literarias de envergadura aún en esas condiciones. Son estas figuras y sus respectivas experiencias las que Reina María Rodríguez utiliza como soporte ético y literario en *Otras cartas a Milena*.

El contexto en el que se desarrolla *Otras cartas a Milena* no es otro episodio que el que se suscitó en Cuba luego de la caída del bloque soviético en 1991, y que es conocido como "el periodo especial". La desaparición de la URSS, que era el principal benefactor de la economía cubana, produjo una crisis social y económica sin precedentes en la isla. A raíz de ello los alimentos y productos de consumo básico comenzaron a escasear, ante lo cual el estado

³ La primera edición de la obra fue publicada en el año 2003 por Ediciones Unión en la Habana.

propició una regulación extrema en cuanto al acceso de estos bienes. Ante tal situación los habitantes en Cuba se vieron sumergidos en una situación de carencia que los condujo a un estado de supervivencia y de primitivización de su conducta.

Esta realidad es descrita por Reina María Rodríguez en su obra como agobiante, como una atmósfera represiva, donde no es casual que la palabra "horror" es nombrada por lo menos una decena de veces, y en donde, para soportar y sobrevivir a ese contexto, la autora recurre a la palabra como reveladora de hechos veraces, además como herramienta que permite la reflexión sobre esos acontecimientos, siendo su principal objetivo salvaguardar y crear un manual de supervivencia a su interlocutora: su hija Elis Milena. A propósito de la verdad, Hannah Arendt en su artículo titulado "Verdad y política" (1996) nos habla de la "verdad de hecho o factual" que es aquella que se produce a través de un razonamiento sólido producto de una capacidad de juzgar que no esté mediada por opiniones ni por el simple acuerdo de mayorías. La verdad de hecho en sí misma no necesita consenso, ni persuasión y disuasión, porque allí donde el poder quiere convertirla en opinión para distorsionarla y malearla a conveniencia, la veracidad de hecho está "garantizada por la imparcialidad, la integridad, la independencia" (Arendt, 1996: 263), es decir, es una verdad sólida que no es manipulable, porque es imparcial a los intereses políticos, se debe a ella en sí misma, por ende, choca con el poder.

Como se mencionó anteriormente, en *Otras cartas a Milena* la crítica, la inconformidad con la realidad circundante, se ejerce desde una mediación estética que no resulta estrictamente referencial. En todo caso, Rodríguez no demuestra ningún interés ideológico en el relato, en la descripción de lo que vive y sucede a su alrededor, lo que está mediando en su escritura es la protección de su hija y la salvación de sí misma. Sin duda el hecho de que las palabras "horror" y "desastre" sean mencionadas en reiteradas ocasiones deja entrever un ambiente de supervivencia, de precariedad, que sólo puede concebirse producto de un estado fallido o un estado autocrático; en una de las cartas se lee: "Te he traído a un campo minado, donde dentro de la propia conciencia está el peligro" (op.cit: 20), este pasaje además de retratar el grado de peligrosidad que acecha a quienes habitan el territorio, da cuenta, en esa última frase, del grado de restricción (de pensamiento) al que están sometidos los ciudadanos. En otro pasaje de la obra se expresa: "no sé el mito que provocó estas estatuas que se acarician en perfecto triángulo. Busca otra tiza para rayar algún mito más moderno sobre el triángulo de la felicidad; para saber que algo no se borrará (...) donde hoy jugamos a escaparnos un segundo al desastre" (op.cit: 22). He aquí un ejemplo de cómo se manifiestan en la obra inconformidad y crítica frente a la realidad, haciendo uso de un lenguaje estético que rehúye de lo meramente referencial. Acá debemos traer a colación, al igual que en Padilla, al héroe del que habla Todorov, aquel que construye los grandes relatos de la posteridad, eso que llama Arendt "la ficción totalitaria" (1974: 482), que se circunscribe dentro del estado totalitario y por el cual hay que sacrificarse y ser fiel a sus principios. Pero en el caso de Rodríguez, a diferencia de la poética de Padilla en *Fuera del juego*, se recurre a una

elaboración discursiva y estética diferente, donde está mediando la sensibilidad materna que busca la interlocución con su hija, utilizando un imaginario infantil, aludiendo al juego como forma de plasmar su posición contraria "a ese mito que provocó las estatuas".

El horror manifestado en la obra de Rodríguez, no se queda en la mera descripción de hechos o sucesos, ni tampoco en una descripción de un espacio físico, el "desastre" abarca un espacio exterior que se desplaza hacia un espacio interno, hacia la psique y la conducta de las personas: "el desastre mayor no era solo económico, sino psicológico [...] el grado de esquizofrenia (aquí —y también allá—, del otro lado del túnel, era bien contagioso)" (op.cit: 28). Pero ante las situaciones límites a las que se enfrenta Reina María, la escritora cubana no pierde eso que Hannah Arendt llama "la capacidad de juzgar", la autora no se conforma con afirmar o negar, aprobar o desaprobar algún hecho de la realidad, sino que reflexiona sobre ello, juzga los hechos, las situaciones, intenta acercarse a éstos, conocer la verdad de lo que sucede:

Y surgió en mí la conciencia de este horror, el vértigo de su retórica, allí donde no quedaba nada ya que sostener, como en "Sin" o "El despoblador", de Beckett; allí, donde las zonas de posibilidad se obstruían, o cortaban sin nacer aún-o vencer-, sustituían a la razón ciertas lógicas de resolver a toda costa lo inmediato, por lo que el camino más fácil era la fuga, un "no sé", la indiferencia. También es imposible salirse del redil, te castra esa mayoría que respira alargando la nariz contra tu respiración, te ahoga quien pretendiendo salvarse se coloca tras tu cuello, dentro de esa masa de inválidos amorfos desesperados por llegar a otra orilla rodeada de gases sulfurosos. Entonces, aparecen vestigios sórdidos de la personalidad y del ego robustecidos en la lucha por adquirir un lugar que no existe para ellos. (op.cit: 28-29)

Este y otros fragmentos de la obra, para lograr un mejor entendimiento e interpretación, deben ser ubicados en el contexto de lo que en Cuba se conoció como "la crisis de los balseros", hecho ocurrido en el año 1994, después de la caída del bloque soviético. La crisis de los balseros fue una consecuencia del periodo especial que inicia con una serie de protestas por parte de ciudadanos cubanos que desean emigrar a Estados Unidos. Esto provocó incluso el secuestro de embarcaciones, teniendo ello como punto álgido el hundimiento de una embarcación (cuyo nombre era "13 de marzo") que tenía intenciones de huir de Cuba, por parte de autoridades cubanas. En este hecho fallecieron más de 40 personas. Días después, Fidel Castro autorizó a las fuerzas de seguridad no impedir la salida de los balseros, dejando a voluntad personal al que quisiera irse valiéndose de sus propios medios. Todo esto produjo un gran número de cubanos echados a la suerte en la mar, quienes intentaban escapar en pequeñas balsas construidas por ellos mismos. Este contexto es en gran medida lo que ocupa la reflexión de Reina María, quien a pesar de que semejante circunstancias la rodean no pierde la lucidez en sus reflexiones, mantiene una integridad psicológica, estética y humana, no se deja arrastrar por esa "esquizofrenia de la necesidad". La autora mantiene la capacidad de

hacer un análisis (imparcial, íntegro e independiente) de lo que sucede, sin que esté mediando interés ideológico alguno en sus reflexiones.

En la parte final de la obra lo epistolar cede terreno a una escritura de lo testimonial, donde la autora evoca pasajes de su vida como una forma de memorias de lo íntimo, de lo doméstico. Es en esta parte culminante donde Rodríguez hace alusión a las lecturas de aquellas figuras que hemos denominado como su "genealogía ético-literaria". Entre otras lecturas afloran principalmente las de Marina Tsvietáieva donde hace referencia al libro de correspondencias titulado *Cartas del verano de 1926*, una tríada epistolar que mantuvieron Marina, Reiner María Rilke (1875-1926) y Boris Pasternak (1890-1960). En ese apartado la escritora cubana hace una especie de reseña del libro *El Diablo* de Tsvietáieva donde destaca la resistencia de la poeta rusa ante tanta desgracia vivida y propiciada por un estado represivo, esa forma de resistir desde la obra en la que no se degrada su calidad estética pese a las situaciones extremas padecidas. De esa lectura de Tsvietáieva, Rodríguez nos da pistas de una búsqueda escritural que a ella le interesa y que encuentra asidero en las obras de la rusa: "por eso no hay géneros entre los libros recopilados más tarde [...] Hay extensiones, o silencios, seudópodos para vivir dentro de un interminable arpegio. El género es la vida". (op.cit: 70). Y sobre *El Diablo* afirma: "esto no es un libro, tampoco un acorde, tampoco una vida. Es una violencia. Una violación de los sentidos." (op.cit: 72). No es casual que Rodríguez tenga tales impresiones y resulten de su interés tales aspectos escriturales; gran parte de su obra y esta misma que analizamos, presentan un gran sentido de experimentación en cuanto a forma y estructura, intersectando distintas formas que van desde lo narrativo, lo reflexivo, el discurso propio de memorias, lo poético, incluso hasta lo fotográfico que hace muy difícil definir su escritura desde un punto de vista genérico.

Rodríguez en las siguientes páginas se referirá a Nina Beberova, Alexadr Blok (1880-1921), Joseph Brodsky (1940-1996), y comentará el momento en que conoció a Heberto Padilla y su mediación infructuosa para que el cubano regresara a la isla. Pero otro pilar fundamental en esta genealogía es Anna Ajmátova. A través de la lectura de la autobiografía de Berberova, Reina María se encontrará con el entierro del mencionado Blok, y recordará la muerte de Padilla, Svietáieva y Ajmátova. Es a través de la lectura de Brodsky que Rodríguez recreará el entierro de Ajmátova, y decimos que ésta última es un pilar fundamental porque de ella se hará mención en dos poemas, los cuales serán citados íntegramente y darán conclusión a la obra. Estos poemas son "Rey de ojos grises" y "poema 23 (no soy de los que abandonaron)", del primero puede leerse: "¡gloria a ti, dolor inconsolable!/ayer murió el rey de ojos grises.//en la tarde otoñal sofocante y púrpura, /mi esposo regresó y dijo con calma: // "¿Sabes? Lo trajeron de la cacería.../Encontraron su cuerpo junto al viejo roble..." (op.cit: 90), del segundo poema se destaca: "no soy de aquellos que abandonaron/ su tierra al destrozo del enemigo. / Prefiero no escuchar sus torpes lisonjas/ni darles a ellos mis canciones//igual me duele la suerte del desterrado/que la de un prisionero o la de un enfermo..." (op.cit: 92).

Sobresale en estos versos una postura ética frente al horror, sensibilidad ante el dolor ajeno. No es fortuito que Rodríguez termine su libro con estos poemas de Ajmátova, ya que fue la poeta rusa una sobreviviente de la tiranía stalinista, quien a pesar de haber sufrido la muerte de sus dos maridos (uno fusilado, el otro en un campo de concentración soviético) y el encarcelamiento de su hijo en varias ocasiones, no dejó Rusia e incluso llegó a publicar allí aun cuando esto le acarrearía consecuencias devastadoras. Sin duda Reina María Rodríguez, quien siempre ha escrito y vivido en Cuba, se mira en un espejo ante Anna Ajmátova, es la pilar fundamental que sostiene esa estructura ética-literaria, podemos decir que en esta genealogía hay un componente ético en común que engloba aquella frase de Sócrates citadas por Hannah Arendt: "es mejor sufrir un daño que hacerlo".

Fuera del juego y Otras cartas a Milena más allá de la literatura: dos instituciones éticas frente al estado totalitario

Hannah Arendt en el ya mencionado libro *Los orígenes del totalitarismo* (1974) propone una teorización y descripción del estado totalitario. Para Arendt, los estados totalitarios que se propone estudiar son dos: el régimen nazi y la revolución bolchevique en Rusia, en especial el periodo presidido por Stalin. Cabe destacar que para la autora alemana sólo estos dos pueden considerarse totalitarismos en la Europa del siglo XX, a diferencia de las dictaduras como el fascismo italiano promulgado por Mussolini, al que no incluye en el grupo de los otros dos. Las razones de mayor peso son dos: el proyecto totalizador de conquistar política e ideológicamente el mundo y la aniquilación absoluta del "otro", dejando sin posibilidad alguna la coexistencia. Tanto el régimen nazi de Hitler como el estalinista proponían objetivos que superaban el proyecto nacional, lo que se buscaba era gobernar el mundo, así como la aniquilación absoluta de aquellos que no podían integrarse o formar parte del proyecto totalitario. Ejemplo de ello, las purgas en el caso de Stalin, en la Alemania nazi los campos de exterminio, en ambos casos, los saldos fueron millones y millones de personas aniquiladas.

Ahora bien, es probable que la Cuba revolucionaria no encaje estrictamente entre los parámetros que establece Arendt para considerarla como un estado totalitario (es obvio que Cuba no tiene el poder militar, ni económico, ni de propaganda como para proponerse un proyecto de expansión mundial como la tenían alemanes y soviéticos en aquel entonces), sin embargo, se desprende del proyecto de uno de estos: La Unión Soviética y su proyecto de expansión política e ideológica por el mundo; "la lucha por la dominación total de la población total de la tierra, la eliminación de toda la realidad no totalitaria en competencia, es inherente a los mismos regímenes totalitarios; si no persiguen como objetivo último una dominación global, lo más probable es que pierdan todo tipo de poder que hayan ya conquistado" (Arendt, 1974: 482), de esta manera puede concebirse a la revolución cubana como una extensión, un prototipo caribeño, latinoamericano, del proyecto totalizador soviético.

También es cierto, como ha sido expuesto a lo largo de este trabajo, que hay muchos rasgos del totalitarismo dentro de la llamada revolución cubana. Nos referimos a restricciones de las libertades humanas de pensamiento, de acción política (partido único), único relato (ficción totalitaria) impuesto como verdadero y legítimo, la omnipotencia del líder por encima de cualquier estructura o jerarquía: "la dominación totalitaria, empero, se orienta a la abolición de la libertad, incluso a la eliminación de la espontaneidad humana en general, y en forma alguna a una restricción de la libertad, por tiránica que sea." (op.cit: 496). En el caso de Tzvetan Todorov en su libro *Memorias del mal, tentación del bien* (2002) es menos rígido que Arendt en cuanto a los preceptos que engloban a los estados totalitarios, ya que considera que el sólo hecho de que exista un partido político único, ya es suficiente para considerarlo como tal "el estado totalitario impone el monismo en toda la vida pública [...] Establece un régimen de partido único, lo que supone suprimir los partidos, y somete también todas las demás organizaciones o asociaciones" (26). En este sentido nos interesa apreciar qué implicaciones tiene el hecho de que obras como la de Padilla y Rodríguez hayan sido creadas dentro de un contexto como éste, que hayan surgido y habitado dentro del estado totalitario.

La revisión de las obras *Fuera del juego* de Heberto Padilla y *Otras cartas a Milena* de Reina María Rodríguez nos lleva a formularnos una serie de interrogantes con la finalidad de valorarlas en su justa dimensión ¿Cuál ha sido el real propósito planteado por los autores? ¿Qué tan determinante es el contexto en que surgen las obras y qué relación hay entre ese contexto y el propósito con que fueron creadas? ¿Se podrían catalogar sólo como obras literarias? ¿Por qué una obra como *Fuera del juego* provocó toda esa ola de sucesos conocida como *El caso Padilla*, que no sólo llevó a la cárcel a su autor sino que marcó un antes y después en la relación de la intelectualidad de izquierda con el régimen liderado por Fidel Castro? ¿Cómo es que una obra como *Otras cartas a Milena* es planteada por su autora como una forma de resguardo y protección para su hija? ¿Puede realmente una obra salvaguardar una vida de la debacle, del horror y el desastre? Todas estas interrogantes intentaran ser respondidas y así apreciar la función que ejercen los textos no sólo en campo literario sino en el campo de lo humano.

Partiremos de una primera intención que se manifiesta en ambas obras, esto es lo que Todorov denomina como "el cuidado", es decir, aquellas personas que tienen la capacidad de sacrificarse actuando en resguardo y ayuda de los otros. En su libro *Frente al límite* (1993) el escritor búlgaro se vale de una serie de testimonios de personas que vivieron tanto en los campos de concentración nazi y en los gulag soviéticos para comprender y describir la conducta humana frente a situaciones límites. Opuesto a las virtudes heroicas de las cuales ya hemos hecho mención, Todorov habla de virtudes cotidianas: la dignidad, el cuidado y la actividad de espíritu. Todas estas virtudes están presentes en las dos obras que analizamos. Sobre las personas que practican el cuidado nos expresa Todorov: "los seres que llevan a cabo estos actos se saben de todas maneras condenados, pero prefieren dirigir su destino a sufrirlo pasivamente [...] su gesto está dirigido no hacia su propia conciencia sino

hacia otro ser humano, al que se le expresa de esta manera su afecto" (Todorov, 1993: 78). No quedan dudas de que quien practica el cuidado actúa bajo principios éticos y valores como la generosidad, el sacrificio y la solidaridad. Pero volviendo con las obras de Padilla y Rodríguez, en el primero el cuidado va direccionado hacia un grupo amplio de personas, hacia un colectivo, mientras que en *Otras cartas a Milena* esto se reduce a ella misma y a su hija Elis Milena. Pasemos a explicar con ejemplos esta afirmación.

Padilla en *Fuera del juego* asume una postura ética de alertar a un colectivo lo que está sucediendo y va a suceder en Cuba, aquí el cubano actúa como un visionario, esto quizás por su estancia en la Unión Soviética donde estuvo haciendo labores de periodista durante varios años, donde presencié de cerca lo que allí sucedía. En vez de guardarse eso para sí —u obviarlo como crítica el mismo escritor que hacían los poetas de su generación— a través de su obra Padilla pretende hacer público lo que sucede en la isla. Esto lo podemos apreciar en el poema titulado "El discurso del método": "Si después que termina el bombardeo, /andando sobre la hierba que puede crecer lo mismo/entre las ruinas/que en el sombrero de tu Obispo/eres capaz de imaginar que no estás viendo/ lo que se va a plantar irremediamente delante/de tus ojos..." (Padilla, 1998:15). Padilla emite en estos versos un llamado de alerta a los incrédulos, a aquellos que han asumido o están por asumir el relato ficticio que les ofrece la revolución, es un llamado de alerta a ver los ocultos engranajes del poder totalitario que se esconde tras el mensaje de un mejor porvenir a costa de las libertades humanas. El poeta hace referencia a uno de los métodos más utilizados por los regímenes totalitarios, en especial el régimen estalinista de la URSS aliada de los cubanos, como lo es la persecución y aniquilación de los que disienten: "No pierdas tiempo/enterrando joyas en las paredes/(las van a descubrir de cualquier modo)./No te pongas a guardar escrituras en los sótanos/(las localizarán después los milicianos)./Ten desconfianza de la mejor criada./No le entregues las llaves al chofer, no le confíes/la perra al jardinero" (16), a todo esto el poeta no duda en advertir que lo que se está estableciendo en su país son unas condiciones políticas y sociales donde el disenso no tiene cabida y será desplazado de todas las maneras posibles, por eso como única e imperante opción queda la huida, la fuga: "yo te aconsejo que corras enseguida/que busques un pasaporte,/alguna contraseña,/un hijo enclenque, cualquier cosa/que puedan justificarte ante una policía por el momento torpe/(porque ahora está formada/de campesinos y peones)/y que te largues de una vez y para siempre" (Ibíd.).

Padilla funge de vidente, del visionario que ha presenciado ese oscuro futuro llamado Unión Soviética, y ante ello alerta a sus conciudadanos. Es por ello que "el cuidado" de Padilla va dirigido a un colectivo, no a alguien en particular; su intención es que el mensaje llegue a la mayor cantidad de personas posibles. Pero Padilla va más allá de alertar, también muestra cómo cada vez más el estado totalitario domina y controla la psique y la conducta de las personas: "no sabemos exactamente/lo que hicieron contigo todos estos años, / y siempre que te alzaste sobre nuestra impaciencia/ de echarte a andar entre los hombres, saltaba tu cabeza de títere perplejo/ a repetir el círculo

vicioso de lucha y terror" (75), esa mecanización producida por la intervención de la ideología del estado en las subjetividades de las personas: "Lo primero: optimista/lo segundo: atildado, comedido, obediente. / (Haber pasado todas las pruebas deportivas)/ y finalmente andar/ como lo hace cada miembro:/un paso al frente, y/ dos o tres atrás:/pero siempre aplaudiendo"(62), pero además de esto Padilla expone su poética cargada de preceptos éticos que superan la esfera de lo estrictamente literario para entrar en la esfera de la conducta humana: "Di la verdad./Di, al menos, tu verdad./Y después/ deja que cualquier cosa ocurra:/que te rompan la página querida,/ que te tumben a pedradas la puerta,/que la gente/se amontone delante de tu cuerpo/como si fueras/un prodigio o un muerto" (27). He aquí el poder de sacrificio que debe tener aquel que practique "el cuidado", promoviendo Padilla un sacrificio en aras de la verdad, que como menciona Todorov: "... es necesario establecer la verdad no solamente porque nos ayudará a sobrevivir o porque ayudará a otros a combatir un sistema detestable, sino también porque el establecimiento de la verdad es un fin en sí mismo" (1993: 103); sin duda el escritor cubano se ajusta a lo que ha denominado Hannah Arendt como "el hombre veraz".

En el caso de *Otras cartas a Milena*, como ya se dijo antes, el cuidado va dirigido a su hija, Reina María Rodríguez busca ponerse en reguardo a sí misma y a su hija, para ello utiliza la palabra, la obra, el testimonio. Esta intención de Rodríguez no debe verse como ingenua; sólo quien conoce el poder de la palabra y el valor que ella tiene es capaz de proponerse semejante empresa, y esto es precisamente lo que ve la escritora cubana en este grupo de escritores como Tsvietaieva, Berberova, Ajmátova, Padilla, principalmente, personas que utilizaron la palabra como su mejor arma de combate y resistencia ante un estado totalitario y represivo. De alguna manera a Reina María Rodríguez le interesa la obra de estas personas pero también le interesa sus vidas, sus experiencias, la integridad que mantuvieron aun en las condiciones más apremiantes.

Si no fueran la palabra y la obra tan importantes ¿Entonces por qué un poemario habría de llevar a la cárcel a Padilla, o a un estado totalitario arremeter contra los seres queridos de Ajmátova y de la misma Tsvetáieva? Quienes ostentan el poder sabían del peligro que esas obras representaban para el totalitarismo constituido, lo que una obra puede repercutir en la conciencia y la conducta de los seres humanos, conocen que es el ejemplo una de las formas más sólidas de persuadir a otros (Arendt, 1996: 260).

Son varios los pasajes en donde Rodríguez expresa esta intención de reguardo con la palabra: "para ese abuso del destino, yo interpuse el refugio de la palabra en la construcción de espacios en relación, entre la madre que fui y la hija que seré" (op.cit: 38), este cometido de crear un manual de supervivencia a su hija no está exento de algún sentimiento de culpabilidad que la madre pueda sentir: "te he traído a un campo minado [...] Te hago vivir en el horror..."(20) "esa eres tú, mi pequeña Elis, la que empieza a crecer dentro del desastre"(38). Pero ante la amenaza y como una forma de resarcir ese sentimiento de culpa aparece nuevamente la palabra: "las figuras de esta geometría del infierno con ampollas virulentas cuyo dolor ya hizo metástasis,

darán después su contrapartida en lenguaje" (32). Acá Reina María está haciendo alusión a esa familia literaria que ha conformado a lo largo de la obra, su genealogía ético-literaria.

Ricoeur en su libro *Política, sociedad e historicidad* (2012) al referirse a la libertad asociada con las posturas de la filosofía política hace la distinción entre una "libertad abstracta" y una "concreta". La libertad abstracta es aquella que se asocia al libre albedrío, a la capacidad de escogencia, es decir la capacidad de negar o afirmar. La libertad abstracta se queda encasillada en la abstracción reflexiva. Para llegar a la libertad concreta se debe superar esa forma de libertad abstracta que se sostiene en el libre albedrío y el poder de decisión, para pasar a una libertad que avance hasta la acción. Para que se logre esa libertad concreta es fundamental, según Ricoeur, la intervención de las instituciones, y para esto son necesarias las obras, es decir leyes que desde las instituciones permitan la convivencia adecuada de la sociedad y a su vez el ejercicio de la libertad desde la acción. Lo que propone Ricoeur como libertad concreta es una que debe ser propiciada por el estado, desde las instituciones donde se insertan a su vez obras (leyes) que darán cauce a esa libertad. Sin embargo, es claro que el filósofo francés está pensando en un estado moderno y democrático, ¿pero qué sucede cuando ese estado es tiránico y autoritario? ¿Cuándo sus instituciones en vez de operar en pro de la libertad buscan cercenarla? He aquí donde se hace pertinente la reflexión de Arendt:

[...] Y la pregunta es si el poder podría o debería controlarse no sólo mediante una constitución, una carta de derecho y diversos poderes, como en el sistema de controles y balances, en el que según decía Montesquieu "le pouvoir arrete le pouvoir" ("el poder detiene al poder")-es decir, mediante factores que surgen del campo político y pertenecen a él- sino mediante algo que viene de fuera, que tiene su fuente en un lugar que no es el campo político y que es tan independiente de los deseos y anhelos de la gente como lo es la voluntad del peor de los tiranos. (1996: 253)

Las obras de Padilla y Rodríguez no surgen dentro del campo político ni ideológico, son obras que surgen de un compromiso con lo humano, con su sensibilidad, con su afán por ejercer la libertad. Son obras que tienen una autonomía en relación con el poder político e ideológico, y esa autonomía dentro y para el estado totalitario es peligrosa. Estamos en presencia de obras apegadas a los hechos y a la verdad, y como tal suponen una amenaza a la ficción totalitaria y al totalitarismo, ya que como afirma Arendt: "su desprecio por los hechos, su estricta adhesión a las normas de un mundo ficticio, se tornan más difíciles de mantener y sin embargo siguen siendo tan esenciales como antes. El poder significa un enfrentamiento directo con la realidad, y el totalitarismo en el poder está constantemente preocupado de hacer frente a este reto" (1974: 482).

Ambas obras representan o conforman un sistema, no sólo un sistema de sentido verbal o discursivo, sino de valores éticos profundamente ligados a aspectos de lo humano como la libertad oponiéndose a todo aquello que intente socavarla. No hay nada que le tema más un estado totalitario que a un

sistema, a aquello que tiene bases sólidas, que tiene una estructura, una estabilidad en donde otros pueden adherirse y sostenerse. Por ello no es casual que Reina María Rodríguez escoja como soporte a figuras como Ajmatova o Tsvietaieva, que se enfrentaron al régimen estalinista a través de sus obras literarias y de sus propios actos. Otro ejemplo es lo ocurrido con Heberto Padilla y el fin que se intentó conseguir con su arresto, como bien lo relata Reinaldo Arenas:

el propósito de enviar a Padilla a ese sitio espeluznantemente célebre en toda Cuba, era lograr que el poeta, que había mantenido una actitud crítica ante el sistema, se retractara y quedara de ese modo desmoralizado, tanto ante los jóvenes escritores cubanos que ya comenzaban a admirarlo, como ante las editoriales extranjeras que comenzaban a publicarlo, ante todos sus lectores. (1998: 163)

Esto nos lleva a preguntarnos ¿Por qué atacar moralmente al escritor, exponerlo públicamente ante sus pares y coterráneos? Atacando al hombre se buscaba atacar, derrumbar una obra donde están presentes valores de una profunda ética humana: su dignidad, su resistencia a la opresión, su búsqueda por la verdad, su apego a los hechos, a su condición de ser libre, cambiante, plural.

En conclusión, ambas obras pueden ser consideradas como un contrapoder ante al poder totalitario, es decir, sistemas con principios éticos y morales capaces de regir conductas y formas de pensar, que surgen alejadas de los intereses del poder político y que son capaces de avivar conciencias que se opongan y resistan a la represión o a un sistema totalitario. Tanto *Fuera del juego* como *Otras cartas a Milena* pueden ser consideradas instituciones éticas que chocan contra el poder, son obras que sobrepasan una intencionalidad estética, que van más allá de una intención de goce estético en sus lectores, es decir, sobrepasan la esfera de lo estético-literario, —valiéndose de ambos— para entrar en la esfera de las acciones humanas, superan lo ficcional y representativo para transmitir valores de integridad, de ética, de preservación de valores esenciales de lo humano, de resistencia, de libertad. Sin duda dos empresas como estas, dos ambiciones de tal magnitud, no hubiesen sido emprendidas ni logradas de no tener en frente un estado totalitario, no hubiesen sido posible sin la experiencia totalitaria.

BIBLIOGRAFÍA

- ARENAS, Reinaldo (1998) "El caso y el ocaso de Padilla", en: *Fuera del juego (edición conmemorativa 1968-1998)*. Miami, Ediciones Universal. pp. 171-1712.
- ARENDT, Hannah (1974) *Los orígenes del totalitarismo*. Guillermo Solana (Trad.). Madrid, Taurus.

- _____(1996): "Verdad y Política", en: *Entre el Pasado y el Futuro: Ocho ensayos sobre la reflexión política*. Ana Poljak (Trad.). Barcelona, España, Ediciones Península.
- BUBER-NEUMAN, Margarete (2005) *Prisionera de Stalin y Hitler*. L. G. Reyes y M. J. Viejo (Trad.). Barcelona, España, Galaxia Gutemberg.
- CASTRO, Fidel (1961) "Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, primer ministro del gobierno revolucionario y secretario del PURSC, como conclusión de las reuniones con los intelectuales cubanos, efectuadas en la biblioteca nacional el 16, 23 y 30 de junio de 1961." Consultado en www.cuba.cu/gobierno/1961/esp/f300661e.html (julio 2017).
- PADILLA, Heberto (1998) *Fuera del juego (edición conmemorativa 1968-1998)*. Miami, Ediciones Universal.
- PAZ, Octavio (1998) "La autohumillación de los incrédulos", en: *Fuera del juego (edición conmemorativa 1968-1998)*. Miami, Ediciones Universal. pp. 171-1712.
- RICOEUR, Paul (2012) *Política, sociedad e historicidad*. Pablo Corona y otros (Trad.) Buenos Aires, Prometeo Libros.
- RODRÍGUEZ, Reina María (2014) *Other Letters to Milena/otras cartas a Milena*. Alabama, The University Alabama Press.
- TODOROV, Tzvetan (1993) *Frente al límite*. Federico Álvarez (Trad.). México D.F, Siglo XXI editores.
- _____(2002) *Memoria del mal, tentación del bien*. Manuel Serrat Crespo (Trad.). Barcelona, Ediciones Península.