

La revolución de *Fuera del juego*

Enrique Paterson

FUERA DEL JUEGO TIENE HOY MAYOR VIGENCIA QUE EN EL momento de su primera edición en 1968. Hoy es una realidad lo que para muchos en aquella época eran premoniciones pesimistas. En la peligrosísima confrontación entre el poeta y el poder, entre el poemario y el estado, Padilla y su libro no sólo han sido reivindicados, sino que, además, han salido victoriosos. Habría que decir inmediatamente que *Fuera del juego* y su libro antecesor *El justo tiempo humano* son los únicos poemarios revolucionarios. Con ello quiero decir retadores, irreverentes, liberadores y críticos, premiados y publicados en Cuba durante el régimen castrista. De estos, *El justo tiempo humano* está centrado —como su título indica— en el destino humano, en la experiencia dolorosa de las revoluciones, el sino y la actitud del poeta a la hora de ubicarse en el marasmo de los movimientos históricos, y en la problemática forma en que el poeta se relaciona con el poder. *Fuera del juego* aparece como una síntesis iluminadora de la experiencia histórica que al poeta le tocó vivir —la Revolución Cubana—, y además como un cambio en la concepción de la poesía, que en lugar de fugarse al más allá para protegerse de los devastadores vientos de la historia, enfrenta críticamente su contemporaneidad y asume una concepción cruda de la belleza, en nada contrapuesta al análisis, la crítica, la ética, la política y el conocimiento. Sin embargo, la confrontación entre el poemario y el poeta por un lado, y el régimen castrista por el otro, fue y es en esencia un conflicto estético-literario; en el cual, aunque no menos importantes, las consecuencias ideológicas y políticas resultan en gran medida subsidiarias.

Si analizamos la esencia del conflicto, nos encontramos ante el enfrentamiento de dos autores con filosofías particulares acerca del valor moral y gnosológico de la palabra. La «polémica» tiene, desde luego, una connotación política, ya que en definitiva se trata del verbo, su validez y el ámbito de su uso; problema que, desde los griegos hasta

nosotros siempre implica a la *polis* y al *foro*. Y siendo la poesía la expresión suprema del lenguaje, el conflicto se manifiesta bajo la forma de una colisión entre *poéticas* y *poetas*. Un autor, el *líder*, el *cantor*, se dice representante y vocero de una *sustancia* absoluta, la Revolución, que se impone sobre el presente y conduce a una sustancialidad perfecta en el futuro: el Comunismo. Lo mismo suplantando la realidad presente que instalada en el paradisíaco porvenir, la *sustancia* funciona como algo más real e importante, superior y trascendente que los intereses, proyectos, esperanzas y vivencias personales de los individuos. El otro autor, el *individuo*, el *poeta*, en este caso Heberto Padilla, sólo se representa a sí mismo y, armado de su conciencia y su palabra, se enfrenta a este absoluto, lo cuestiona, se burla de él, y con sorna le espeta su verdad en la cara. Él es el poeta, el hombre libre y no «el guardián / —ignorante— de la torre Spáskaya/» ese que vigila en la esquina, el que aplaude y «no sabe/ que no hay terror que pueda/ ocultarse en el viento»¹ (*Canción de la Torre Spáskaya*).

El análisis precisa obviar las iniciales promesas libertarias de la Revolución y concentrarse en sus hechos puramente literarios. Después de renunciar a las promesas políticas y económicas, realizables todas en el orden constitucional de 1940, la Revolución se lanza a la creación de un *discurso* revolucionario; es decir, a la creación literaria. No tenía otra opción. Abolido el referente jurídico de la legitimidad institucional, no quedaba otro remedio que legitimarse como se legitiman las religiones y la literatura, desde el verbo y la profesía. El resultado de tal deslizamiento es la desaparición del discurso político de la modernidad que es competitivo, analítico y orientado hacia la solución de problemas prácticos en un marco jurídico y su sustitución por otro fundacional, épico y cosmogónico. Las dimensiones del discurso del líder trascienden y abandonan el horizonte político para adquirir otras; el discurso deviene *ontológico*, pues en gran medida crea y/o modela la realidad; *ético*, pues la razón del verbo es enfrentarse a un principio exterior y maléfico —que podría poner en peligro la realidad moldeada por el discurso— así como trazar los valores y conductas de los sujetos empíricos en un sentido análogo a los mandamientos veterotestamentarios. Por último, el discurso es *estético* porque toda creación artística o literaria debe estar en función de mostrar o, al menos, de no enfrentar o contradecir la verdad y belleza de los postulados del discurso.

El discurso poético, *ético-onto-estético*, se convirtió así en la razón del poder, y el sujeto del discurso devino al mismo tiempo sujeto del poder; de ese modo, los mecanismos de control del poder comienzan a identificarse con el control del *verbo* y de sus significados. Es así que este sujeto poético adulterado resulta creador de manera doble: de un texto «poético» —el discurso— como de la realidad presente y futura (la Revolución, el comunismo) que el texto postula. La Revolución cubana, desde sus inicios, aparece como la regresión de la poesía a sus orígenes, cuando aquélla se confundía con ciertos

¹ Padilla, Heberto, *Fuera del juego*, Miami, Ediciones Universal, 1998, p. 38.

temas fundacionales dentro de toda sociedad humana, tales como las cosmogonías, la religión, la ciencia, el mito, la épica y el ejercicio del poder. El resultado es un Estado literario, creador de una realidad *panpóetica* que —dada la dimensión ontológica del verbo— aspira a que los recursos literarios sean considerados por el oyente, por la energía del propio discurso, no como meros instrumentos de expresión, sino como *leyes y categorías* del mundo.

Estamos ante una realidad y un lenguaje *prosopopéyicos* y —como atinadamente señala Nicasio Silverio— *metonímicos*. Semejante poética tiende a hacer desaparecer la base expresiva de la poesía, la metáfora. Mientras que la metáfora —esencialmente democrática— permite tantas lecturas e interpretaciones como sujetos y diferentes estados de ánimos, la metonimia es castrante y restrictiva. La metáfora no sustituye a la realidad, sino que sugiere, indica, algo nuevo u oculto presente en la misma. La metonimia no, su razón está en la identificación o absorción de la parte por el todo; no existe metonimia hecha sustancia más clara que el esquema totalitario, donde una parte —el partido— absorbe al estado, y este a toda la sociedad. En esos términos no cabe lectura diferente que no sea la palabra del *líder* devenida evangelio. De ahí, la Revolución se asume como un *estado-autor*. Así como en *La Ilíada* Homero le pedía a la musa que a través de su lira cantara «la cólera del pélida Aquiles», algo que convierte a Homero en incuestionable y absoluto (él es sólo el vehículo, es la musa quien canta), de igual modo la Revolución —en el infinito discurso del líder— canta su propia saga, genera la realidad, legisla y juzga. El discurso se presenta como la *sustancia* y el *relato* de un poema épico en prosa, donde el sujeto épico, el líder, además de héroe es también el poeta y el regulador del *cosmos*.

La *épica en prosa*, bajo la forma de discurso improvisado no puede sostenerse por sí misma; puede pretender la repretención de las hazañas del héroe, incluso magnificarlas, pero no crearlas. Un elemento básico de la epopeya es que, a pesar de las exageraciones y los elementos fantásticos muchas veces presentes en el género, debe contener lo *creíble*; tan es así que cuando Homero nos presenta a los héroes clásicos, los admiramos y los consideramos como tales, cuando en realidad actúan como una caterva de saqueadores, ladrones y violadores de mujeres. En este caso lo *creíble* se nos presenta como un momento que desaparece debido a la cercanía y casi inmediatez entre el canto y el hecho. El lector comparte la realidad que se canta aunque sabe que le engañan. Además, percibe que el autor no es siquiera un aedo contratado sino que es el mismo héroe quien canta sus hazañas mientras mantiene al público a *punta de pistola*. Es ese elemento, la pistola, el sostén del discurso poético, algo que le confiere a este tipo de «poética» su carácter apócrifo. La única referencia histórico-objetiva que le proporcionó alguna semblanza de argumento al poema épico revolucionario, o al menos a dos o tres capítulos del mismo, fue una escaramuza insurreccional contra un ejército que se negó a combatir. Tales carencias de vicio y origen tratarían de resolverse a partir de los siguientes recursos: a) inventarse un enemigo externo, en extremo poderoso, que

permitiera el despliegue teatral de personajes heroicos diseñados según el esquema David *versus* Goliat, y b) por si esto no fuera suficiente —y como un medio de hacer participar de la heroicidad al mayor número de personajes posible— convertir en heroicos a los más banales y nimios actos cotidianos.

El nuevo género, en tanto poesía, trae en sí el germen de su fracaso: a) porque la indistinción entre *épica* y *vida cotidiana* hace que la primera bordee en ocasiones la estampa del ridículo; el *flujo de la acción épica* y los *motivos* que sustentan el discurso se amplían más allá de los límites admisibles al género (no es fácil esperar durante horas por una magra ración de pan y tres boniatos convencido de que con ello se gana una batalla que cambiará el orden del mundo y de las cosas); y b) porque la auténtica poesía existe en un orden donde —a pesar de la penetración de los contextos en el texto— la palabra se basta por sí misma, mientras que en este caso la palabra se muestra insuficiente, hasta el punto que promete el futuro con el objeto de mantener atenta y obediente a la audiencia. Llega un momento que, agotadas todas las promesas, se utiliza el sostén de la pistola para que el público escuche, repita y actúe como si se creyera la verdad y belleza del canto. Lo obligan a participar *en el juego*.

El fracaso del género es inmanente, pero la crítica y el desprestigio, el choteo y las trompetillas de deconstrucción y deslegitimación deben ser llevadas a cabo en el terreno mismo de la literatura; para ello se necesita un gran creador, y ahí aparece Heberto Padilla. El enfrentamiento *intelectual versus poder, poeta versus líder, individuo versus estado, conciencia crítica versus dogma, choteo versus seriedad impostada, irreverencia versus hieratismo, poesía versus poésiteología*, se convierte para el poeta en una necesidad; y es que la indistinción entre el *autor* y el *héroe* —ahora que éste se convierte en fabulista de su propia saga— hace innecesarios, incluso, a los poetas épicos

Los viejos poetas, los viejos maestros realmente
duchos en el terror de nuestra época, se han puesto
todos a morir.²

(*Los viejos poetas, los viejos maestros*)

deben sumarse como comentaristas subsidiarios de la saga mayor. ¿Qué puede esperar entonces el resto de los poetas, y sobre todo, dónde queda el concepto y la necesidad de la creación como acto individual y libre?

La creación se reduce así a ampliar los detalles de la saga fundacional, mitología nutricia que actúa a la vez como nación-poder-y-canto; en otras palabras, *ese es el juego* que se le propone a los creadores («con la Revolución todo, sin la Revolución nada»). La idea de la Revolución, sustantivada y extrapolada, se impone a los individuos, es ella —o el líder que tiene el acceso a sus designios— quien impone o elimina no sólo los temas del canto, sino incluso el *tono* en que deben ser tratados; de modo que el creador se retrotrae

² Opus cit., p. 83.

a una situación semejante a la del artista medieval, cuyo fin era ilustrar los contenidos de la religión de acuerdo a los deseos y al propósito de las autoridades religiosas; con la diferencia de que es muy difícil que en plena modernidad un creador pueda crear con la misma fe con que lo hacía un artista del medioevo. El *juego* que se le propone a los creadores es el de dejar de ser y de ser libres en el acto mismo de escribir; de ahí que el conflicto literario y extra literario se produzca entre el *autor-sustancia-estado* y la nueva «épica» por un lado, y la lírica y los poetas que no aceptan los cánones por otro. El autor que quiera liberarse y con ello develar la esencia antipoética (la palabra resulta insuficiente sin el recurso de la pistola) y anti-humana (la Revolución prima sobre el individuo) del género-estado, tendrá que escribir enfrentado a esos cánones; es decir, *fuera del juego*, con todas las consecuencias y peligros que la decisión conlleva, pues los *héroes-autores* «no dialogan» ni eliminan sino que «modifican a su modo el terror»³ (*Sobre los héroes*).

No es la primera vez que algunos poetas cubanos deciden escribir «fuera» de lo establecido, pero si este fuera el caso Heberto Padilla no se habría convertido en el poeta cubano más importante a partir de la Revolución, y uno de los más destacados del siglo veinte. Toda poética novedosa se expresa fuera de lo literariamente establecido. Lezama y el grupo Orígenes serían un ejemplo. Lezama predica sacar a la poesía de la mediocridad de La República para instalar la nación en un espacio alternativo más digno, construido a partir —en su opinión— del poder ontológico de la metáfora. La «nación letrada» adquiere en Lezama una *realidad* y un *valor* más significativos que la *polis jurídica*. Sin embargo, si Lezama hacía este desplazamiento como un rechazo a la realidad republicana e intento de regeneración de las letras nacionales, él mismo no significaba un reto al poder en aquel momento establecido, el poder podía hasta subvencionar en algo su rechazo. Paradójicamente, este inocuo alejamiento lezamiano se hace molesto al nuevo orden, a todas luces muy susceptible respecto a los creadores y sus obras, ya que Lezama, decidido a cantar la realidad *panpoética* por él mismo inventada, no «glosaba» las sagas del género épico en curso. Es en esa dimensión restrictiva que Lezama esta *fuera del juego*, y Padilla le rinde homenaje en su libro porque las nuevas circunstancias históricas lo convertían en una víctima,

Hace algún tiempo
 (...)
 me detuve en la puerta de su casa
 para gritar que no,
 para advertirle
 que la refriega contra usted ya había comenzado.⁴

(A José Lezama Lima)

³ *Ibíd.*, p. 25.

⁴ *Ibíd.*, p. 29.

Tal «refriega» convertía a Lezama en representante no ya de la *fuga* que él mismo había elegido como solución literaria y sociopolítica, sino que su huida y atrincheramiento en el barroquismo verbal devenían ahora exponentes de la libertad de expresión. En ese aspecto, a pesar de que la poética lezamiana y la de Padilla eran totalmente opuestas, Padilla pone su hombro al lado de Lezama, porque la defensa de la libertad de expresión es tan vital que Padilla tiene que cancelar, por el momento, sus diferencias estéticas con Lezama:

¿Y qué puedo hacer yo,
 si en su casa de vidrio de colores
 hasta el cielo de Cuba lo apoyaba?⁵

(A José Lezama Lima)

Sin embargo, la poesía de Padilla y posteriormente la propia historia, se han encargado de establecer lo que en Padilla se entiende por estar *fuera del juego*. No es la fuga lezamiana, donde si no se está al servicio del estado-autor tampoco se le hace frente. Para Heberto Padilla, estar *fuera del juego* implica una posición ética y estética que lo hace escribir, a la vez, no sólo *fuera* sino también *en contra* del héroe-estado-autor. En los momentos en que este «héroe» *sui generis* se percibía con una legitimidad indiscutida, era capaz de perseguir a un creador como Lezama, pero cuando grandes sectores de la sociedad comenzaron a ubicarse *fuera del juego* con actitudes idénticas a las de Padilla, resultó útil recuperar y fomentar la actitud lezamiana entre los nuevos intelectuales, ya que siempre es preferible que se ubiquen al margen a que se expresen en contra. Pero en las calles del país, y en la producción literaria no domesticada ni encerrada en sí misma, son miles los *jugadores a lo Padilla*. Después de muerto, Lezama resultó recuperable y útil, Padilla no.

El surgimiento de un *héroe-estado-autor* deforma la relación *autor-receptor* en una medida jamás vista, ya que desaparece el autor tradicional que seduce o persuade al público, pues el *super autor* —con la fuerza del estado y los mecanismos ideológicos— se impone al receptor violándolo en voz alta. El disfrute de la literatura deja de ser un goce íntimo y de libre elección, para convertirse en un acto oficial y público. En lugar de una *experiencia estética* se impone ahora un *deber hermenéutico*, que junto a un sistema de creencias incontestables, la llevan a convertirse en un texto teológico, y por ende en una religión de la cual el autor es sumo sacerdote. Ingrediente religioso que se hace necesario para apuntalar la pretensión de *lo absoluto y eterno*, y así disolver la conciencia crítica en la fe y la obediencia. A su vez, así como el lector ha sido obligado a leer y repetir, actuar y hasta soñar de acuerdo a la obra de un solo autor, el resto de los autores ancilares dejan de dirigirse directamente al público como era tradicional. Ahora tienen, en el estado, un *lector implícito* cuya función —después de valorar si las creaciones se avienen con los textos y figuras sagradas— es actuar

⁵ *Ibid.*, p. 29.

como mediador entre el público y los autores concretos. No se comprende la poesía y la literatura escrita en la Cuba castrista, ni se puede comprender *Fuera del juego* sin esta circunstancia de la nueva relación autor-público.

En estas nuevas condiciones el poeta tiene tres alternativas: o escribe a favor, o se escapa hacia una literatura incontaminada de la «suciedad» histórica en el sentido lezamiano, o se rebela. Pero en las tres opciones el autor dialoga con el estado, su público inmediato. El discurso poético de *Fuera del juego* se dirige a tres lectores implícitos: al público abstracto del que se burla y reta, al tradicional, al que concientiza y alerta y al público especializado, y en su mayoría cómplice de los otros poetas a los cuales confronta.

Pasemos a ilustrar algunas de las múltiples señales en las que se percibe el diálogo del poeta con el poder en tanto que lector implícito. Las diferencias respecto al resto de la poesía de la época se encuentran en el tono y en los contenidos. Los poetas que en esto mejor ejemplifican los modelos oficiales de corrección poética y política serían Fayad Jamís con su poemario catártico *Por esta libertad*, o los ¿poemas? de Jesús Orta Ruiz, «El indio Naborí»; el tono de ambos es exaltado, apologético, con una intención heroica y marcial. Ya el inicio del poemario que titula el libro de Fayad establece la tónica del nuevo canon requerido a los poetas,

Por esta libertad hemos de dar la vida

se sabe, se aprecia, en qué consistía la libertad en el nuevo orden. En tanto que todos sus atributos —sociales, políticos o estéticos— dependen del poder que al autor absoluto le confiere su predestinación de ser el único capaz de comunicarse, recibir instrucciones e interpretar los designios de la *Revolución*; es claro que como en el cristianismo todo «derecho» y «goce» resultan otorgados gracias a la relación exclusiva del Mesías o líder con Dios o la Revolución. Lo mismo que los hombres deben, en pago al sacrificio de Jesús, estar dispuestos a morir por el Cristianismo, así los cubanos deben estar dispuestos a morir «por esta libertad» que se resume en la figura del nuevo «Mesías». El Indio Naborí es más primitivo, en el sentido de brutal, más sincero aunque seguramente menos poético. Sin sutilezas, el Indio Naborí dice a las grandes masas, lo que Fayad dice con rodeos:

Esto que la patria no fuera un cuartel se llama...
Esto que la sombra se volviera luz se llama...
Esto que la bestia fuera derrotada por el bien del hombre
Esto sólo tiene un nombre...

He omitido la última palabra de cada verso, es decir, *el nombre*. Alguien que desconozca la grotesca parodia que Naborí hizo de la *Marcha Triunfal* de Rubén Darío, podría suponer que el «poeta» es un predicador evangélico que trata de enseñarnos que desde nuestra libertad hasta la contemplación del Sol y sus beneficios se los debemos a Jesús; pero se equivocaría, la palabra omitida

al final de cada verso es Fidel. Estamos en presencia del mecanismo de deificación del héroe-gobernante típico de sociedades primitivas y de antiguos regímenes esclavistas como el egipcio o el sumerio. Es ese contexto abyecto, sumiso, lo que explica el tono adoptado por Padilla cuando dialoga con el poder. Es necesario bajarle los humos al héroe, desinflarlo con los mejores recursos de la cultura popular, la chanza, la sorna y el choteo que develan y dicen lo que los otros callan. La gran contradicción de una sociedad cuyo mecanismo de control se basa en un poder brutal, y que por otra parte exige una entrega con un nivel de fe e inocencia semejante al de los primeros cristianos:

Es difícil construir un imperio
cuando se anhela toda la inocencia del mundo.⁶
(Cantan los nuevos césares)

y a continuación del verso citado, donde ha mostrado, deconstruyendo, la antinómia básica del nuevo orden, el poeta acude a la ironía y la burla, como si adoptara la posición de Fayad y Naborí

Pero da gusto construirlo
con esta lealtad
y esta unidad política
con que lo estamos construyendo nosotros.

e inmediatamente pasa a ejemplificar las razones de semejante «gusto», «lealtad» y «unidad política»,

Hemos abierto casas para los dictadores
y para sus ministros,
avenidas
para llenarlas de fanfarrias
en la noche de las celebraciones,
establos para las bestias de carga, y promulgamos
leyes más espontáneas
que verdugos,
y ya hasta nos conmueve ese sonido
que hace la campanilla de la puerta donde vino a instalarse
el prestamista.
Todavía lo estamos construyendo.
Con todas las de la ley
Con su obispo y su puta y por supuesto muchos policías.
(Cantan los nuevos césares)

⁶ *Ibíd.*, p. 54.

Se trata de una libertad que necesitaba «dictadores», «bestias de carga» y «muchos policías». Se trata, le diría a Fayad, de que

La vida hay que vivirla en los refugios,
debajo de la tierra.

y de que

Las insignias más bellas que dibujamos en los cuadernos
escolares siempre conducen a la muerte.⁷

(Estado de sitio)

Heberto, va más allá, como si declarara, al estado autor, «usted, como autor, no me merece respeto, pues su verdadera palabra es la pistola. Puede apuntarme con ella, incluso dispararme, pero no le rendiré pleitesía, primero aprenda a escribir, a crear en todos los sentidos, acaso luego pueda respetarlo y me ponga de pie a su paso. Ahora no puedo. Es más, yo, simple mortal y poeta tembloroso, que sólo me valgo de la palabra, me permito darle un consejo, aplíqueselo a tiempo.»

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.⁸

(Para escribir en el álbum de un tirano)

Es decir, lo que hago ahora con este libro, con este suicidio y acto de liberación, lo harán mañana una multitud de *Juanes y Marías*.

En cuanto al público tradicional *Fuera del juego* adopta una actitud gnoseológica y terapéutica; primero, porque su poética se orienta metodológicamente a la revelación de la *verdad* y es en relación a esta verdad vivida en la experiencia cotidiana de una situación histórica, que su poesía alcanza la belleza. Segundo, porque el lector tradicional se encuentra bajo los efectos de un trauma social y político que le ha hecho perder sus referentes valorativos, sometido a un violento proceso de «evangelización», de modo que necesita una cura a través de la verdad. Se hace necesario mostrarle su condición, la enajenación en la que se encuentra para que al menos pueda pensar críticamente. Usando un término husserliano, diría que Padilla hace que el fenómeno

⁷ *Ibíd.*, p. 52.

⁸ *Ibíd.*, p. 82.

de la enajenación *se muestre* a la conciencia individual en su verdadera dimensión. Así, la ironía y el sarcasmo son los recursos poéticos preferidos con los que el poeta hace que los fenómenos *se muestren*. Pero, en este caso, porque se trata de los individuos, enajenados y «enfermos», el poeta no recurre a la burla o al reto, sus recursos y tonos característicos cuando se dirige al *público abstracto*. El poeta le presenta al individuo su situación en tercera persona,

A aquel hombre le pidieron su tiempo
para que lo juntara al tiempo de la Historia.⁹

pero el lector sabe que él es ese hombre de quien habla el poeta. Los dos primeros versos del poema *En tiempos difíciles* contienen toda la situación que el resto del poema ilustra: lo absurdo y cruel de obligar a los individuos, cuyo tiempo es brevísimo, a comportarse se acuerdo a un tiempo histórico, que se mide por siglos y hasta milenios. El tiempo individual, el de «aquel hombre», se mide más por vidas que por años, y tiene que ver con el pestañazo de la existencia en el que se realizan o no sueños y esperanzas, en el que se sufre o se es feliz. Ese tiempo, sagrado, es «el justo tiempo humano», problemático y angustioso, pues en él no siempre se realizan los sueños y ansias de felicidad del individuo. Por eso resulta en extremo trágico que al tiempo del individuo, ya por naturaleza incierto, breve y precario, se le «pida» juntarlo «al tiempo de la Historia». El resultado de tal intento no puede ser otro que una total mutilación, es por eso que el poder le pide todo: «las manos», «los ojos», «los labios», «las piernas», «el pecho», los recuerdos de la infancia, «la lengua.»

Y finalmente le rogaron
que, por favor, echase a andar,
por que en tiempos difíciles
esta es, sin duda, la prueba decisiva.¹⁰

(En tiempos difíciles)

Resulta evidente que a esta altura, «aquel hombre» ya se ha convertido en un objeto, alguien que puede ser manipulado y lanzado a voluntad. La imagen del individuo despojado de todos sus dones —lo único que trae al «justo tiempo humano»— y obligado a actuar, como los animales, sin reflexión, asintiendo en coro se convierte en realidad en el «hombre nuevo» con que el poder fabula:

Ya el perro, el jardinero, el chofer, la criada
están allí aplaudiendo¹¹

(El discurso del método)

⁹ *Ibíd.*, p. 13.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 13-14.

¹¹ *Ibíd.*, p. 15.

El discurso desenajenizante, que apela a rescatar el análisis y la reflexión, recorre todo el libro; pero si hubiera alguna duda, el poema *Instrucciones para ingresar en la nueva sociedad* bastaría para aclararlo.

El tercer lector implícito son los poetas, los miembros del gremio a los que se les ha confiscado la palabra, y que en su mayoría se suman a la farsa para convertirse también en victimarios que

Se pasaron la vida diseñando un patíbulo
que recobrase —después de cada ejecución—
la inocencia perdida.¹²

(*Arte y oficio*)

Padilla les plantea la degradación moral que conlleva actuar como censores y asesores de la policía que se encarga de la «crítica» literaria, y luego tratar de aparecer como creadores; no es posible decapitar

¡Un millón de cabezas cada noche!
Y al otro día más inocente
que un conductor en la estación de trenes,¹³

Se trata del eterno problema de la relación entre el intelectual y el poder. En este caso los creadores se han entregado al estado-autor para convertirse en asesores de sus oleadas represivas, por ahora literarias, en instructores que llaman a capítulo (por encargo del poder en tanto que lector implícito) a los poetas descarriados. Padilla asume que el poeta auténtico se debe a un destino que cualquier contubernio con el poder podría desnaturalizar. Por ello, a la hora de decidir entre ser complaciente con el poder o fiel a su obra, decide por ésta y le dice a los poetas-censores, sus antiguos «amigos», que se debe a su destino, no a las prebendas o a los consejos

Si ando muy lejos debe ser porque el mundo
lo decide
(...)
Que de una vez aprendan que sólo siento amor
por *el desobediente de los poemas sin ataduras*
que están entrando en la gran marcha
donde camina el que subscribe,
como un buen rey, al frente.¹⁴

(*Mis amigos no deberían exigirme*)

(El subrayado es mío)

¹² *Ibíd.*, p. 77.

¹³ *Ibíd.*, p. 77.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 26.

El grueso de los creadores ha caído en la trampa del *juego*, a costa de la independencia de su voz. Padilla por el contrario defiende su destino de poeta que, para realizarse, necesita escribir «poemas sin ataduras». Tal decisión de escribir «fuera del juego» del poder lo convierten en «el desobediente», y lo sabe. La poética lo obliga a una ética, es así «porque el mundo lo decide». Hay cierto tono de reproche y de dolor hacia estos poetas que se han «vuelto definitivamente sordos», que han dejado de ser. El discurso poético de *Fuera del juego* se dirige a su tres públicos implícitos (el abstracto, el tradicional y el especializado) a un mismo tiempo, burlándose y retando al primero, concientizando y alertando al segundo y reprochando la complicidad del tercero. Sin embargo, el reto e insulto a un público tan omnipresente y poderoso como el lector abstracto, así como el tratamiento de temas prohibidos en el nuevo canon, convierten al autor en algo peor que un «poeta maldito». Es cierto que el Baudelaire de *Las flores del mal* se permitía insultar al público tradicional («hipócrita lector»), pero este público era acaso otro individuo como él que sólo podía castigarlo ignorándolo. Padilla insulta y dice su Verdad al «lector todopoderoso» que no lo ignora, sino que lo lee cuidadosamente para castigarlo sin piedad. A pesar de eso, el poeta, adoptando la actitud clásica de la cultura griega, donde el poeta era considerado también como vidente, le augura el destino: «un día no se pondrán de pie cuando entres».

Aunque parezca paradójico, en el nuevo orden el escritor adquiere una mayor importancia social o, para ser más exacto, estatal. Por ser de los del gremio del héroe-autor, por primera vez el estado les presta una atención especial, no sólo en el sentido de que se convierte en su público inmediato, y en la mediación que le permite al escritor acceder al público en general, sino además, porque el estado-autor pretende que el escritor se convierta en evagelista de la nueva fe, que se ponga totalmente a su servicio.

Precisamente, porque ahora, como nunca antes, la palabra está más estrechamente asociada al poder, nunca como ahora el oficio de escritor o poeta fue tan riesgoso, y ejercerlo *fuera del juego* costará caro. El poeta que adopte tal postura se convierte en «maldito» en un sentido físico y no sólo literario como en el siglo diecinueve. Desde esta perspectiva, la valentía del poeta que asume esta postura es ejemplarizante.

Es pertinente, en este momento, referirnos a la *voz* o a las *voces* que el poeta adopta en *Fuera del juego*. El libro se escribe al margen del discurso heroico considerado como género. Habíamos señalado que el nuevo canon necesitaba «convertir en heroicos los más nimios actos cotidianos»; y esto *el héroe-estado-autor* trata de lograrlo mediante la sobredimensión de la *voz*. No canta sino grita, mientras introduce categorías militares en todas las actividades comunes y corrientes. Es claro que ello implica un uso ridículo del lenguaje, y que el público se reiría a carcajadas como en una comedia, si el autor no se tomara el caso tan en serio. El discurso es ridículo pero no podemos reírnos porque el sujeto constantemente le está apuntando al público con una pistola. Esta voz grandilocuente trata de ser imitada por los autores subsidiarios.

Padilla no canta desde la super-voz del sujeto-poeta-dios-estado, sino desde una voz tan firme como baja, sardónica, jodedora, conversacional e irreverente; una voz consciente de su vulnerabilidad y desamparo como sujeto humano, pero que a la vez conoce la eternidad que confiere el uso de la palabra desnuda, armada sólo del valor que confiere el acto de hablar desde la eterna irreductibilidad del individuo. De ese modo, a través de su actitud lírica, el poeta comienza a habitar una heroicidad real, que no surge por la elevación del tono o el uso del lenguaje bélico, sino por el hecho de que está desenmascarando y burlándose del líder-autor, a pesar de la pistola. El tono desenfadado y anti-heroico trasmite una heroicidad real, mostrando que ésta, más que un estilo, precisa una sustancia dada en asumir una actitud a sabiendas de que con ella se avanza hacia la propia destrucción. No es extraño que por su acto poético le caerán, para aplastarlo, poderes metafísicos y físicos tales como la Revolución, la iglesia, el estado, Dios, las masas, el partido, la prensa y el gremio de los poetas.

Resulta interesante el análisis de la *voz* y el *tono* de Padilla frente a los componentes del nuevo género. En éste hemos visto una voz que se confunde con la gritería y la amenaza como instrumentos de la heroicidad. Padilla adopta una perspectiva opuesta, la de una voz común y un tono conversacional e íntimo, pero, quizás lo más importante, es su vertiente lúdica, de ahí la referencia al «juego» en el título del poemario. El «juego» resulta —y el poeta lo sabe— peligroso; en este juego carente de ingenuidad, suicida, al borde de la navaja, entre un autor falso pero armado y todopoderoso, y otro verdadero pero sin más recurso que la desnudez de la palabra y el valor de ejercerla a cualquier precio, aparece la heroicidad del libro y del autor. Una heroicidad que el mismo autor trata de esconder disfrazándola de «juego». Porque el acto de escribir, cuando es auténtico, compromete a todo el ser, se asume desde una situación límite, con conocimiento de opciones y de causa. Más que destacar la heroicidad del sujeto poético contestatario frente a la impostada voz del líder-autor, se destaca el elemento trágico en su sentido clásico. Desde el momento en que se decide a escribir «fuera del juego» impuesto por el poder, el poeta sabe su destino; Aquiles elige ser mortal a cambio de ser héroe, y con ello plantea la estructura de la tragedia clásica. Sabe que camina hacia la muerte, pero no lo evita pues en ello se juega su destino de héroe. Así mismo Padilla sabe que caerá en desgracia, que su decisión de escribir hará que el poder trate de multiplicarlo por cero, pero elige pues en ello se juega su destino de poeta. La poética, a pesar del disfraz lúdico y anti heroico deviene heroica y trágica, como un compromiso ético-estético al que no se puede renunciar bajo ninguna circunstancia

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.¹⁵

(Poética)

Los dos poemas anteriormente citados (*Poética* y *Mis amigos no debieran exigirme*) iluminan la concepción que tenía Padilla del poeta. Por un lado éste es soberano, «rey» de sus palabras, y por ello no las subordina a nadie. La palabra, incluso la poética, está para decir la verdad a cualquier costo, el acto poético deviene a la vez liberador, pero por su carácter sacrificial, suicida. El poeta se equipara a la acción de Cristo, éste como el poeta anunciaba el reino de la verdad, y se proclamaba «rey» de otro mundo; el poeta no anuncia, pero es el «rey» de su palabra, desde la que nos muestra la verdad prohibida y defiende un reino, no del más allá sino aquél donde transcurre «el justo tiempo humano». Así como Cristo se sacrifica por la salvación del hombre, Padilla lo hace para salvar con su ejemplo y restaurar —aunque sea simbólicamente— la libertad de expresión.

Las voces que el poeta registra en el poemario son múltiples y no es la intención del presente ensayo analizarlas en detalle. Sin embargo, es evidente que el poeta habla a veces en nombre propio, otras como individuo partícipe de un sujeto colectivo, otras como observador crítico, otras aún como sujeto que suplica un cambio de destino. Mientras el líder autor trata de imponer una voz absoluta, Heberto le contrapone la suya, y demostrando en qué radica la esencia del auténtico poeta, hace hablar a los otros. De tal modo, el poeta establece con su voz un universo plural, la diversidad de opiniones, el enfoque crítico y el cuestionamiento del poder.

Porque el nuevo orden se presenta como religioso, sería interesante comparar la actitud de los creadores respecto al estado con la de los sujetos respecto a Dios; están los que glosan e ilustran los temas evangélicos, los poetas del poder, oficiales; los que escriben sobre la hierba, la nieve nunca vivida o el color de la arena del desierto de Gobi, los escapistas que se comportan como si el poder no existiera, son los ateos; tratan de ignorar la existencia de Dios, dando la impresión de que no existen hogueras, ni libros en el índice. No hay valentía en el escapismo. Al negar la existencia del estado-dios no es necesario tocar los temas que pueden conducir al infierno, y eso explica que algunos escapistas con el tiempo devinieran oficiales u oficiales. Padilla pertenece a los nihilistas, reconoce el poder absoluto del Dios-estado-autor pero se le enfrenta, el poder podrá aplastarlo pero no callarlo.

Padilla realizó en *Fuera del juego* la deconstrucción del discurso oficial desde todas sus aristas, cuando nadie lo había hecho en la experiencia revolucionaria cubana. Hizo confluir el choteo con el testimonio histórico, confluencia que provoca ese aire incendiario, como quien celebra una bacanal en una iglesia. Si

¹⁵ *Ibid.*, p. 27.

la teología oficial exige creer, luchar y escribir por el futuro, el poeta escribe desde la experiencia personal que ha tenido del futuro en la Europa del este. Relata, por ejemplo, cómo los más aclamados artistas de aquel futuro, se mataban adquiriendo baratijas de ese mundo occidental que en la prensa oficial aparecía como condenado a desaparecer. Es más, cuenta con sorna cómo a él mismo los habitantes de *la ciudad de Dios* le inquirían para comprarle baratijas:

(...)me querían comprar mi capita de nylon .
(...)
En medio de la fría, de la realmente hermosa y fría
primavera de Moscú,
yo he visto las capitas
azules,
ocres,
pardas.¹⁶

(*La sombrilla nuclear*)

El futuro es un mundo de unilateral destreza, raudo en fabricar los más sofisticados instrumentos de muerte, pero incapaz de producir sencillas capitas de *nylon* que la ciudadanía añoraba para cubrirse durante la primavera. El poeta aúna la tradición humanista occidental, que ante las verdades de fe opta por la duda, la constatación empírica y el sano escepticismo, junto a la tradición popular cubana que usa el choteo para desmistificar y enfrentarse al despotismo.

En la deconstrucción, el poeta abarca además no sólo la experiencia histórica del llamado «socialismo real», sino también sus fuentes (¿teológicas?) teóricas; en ello se aúnan dos voces, la del individuo como creador —el poeta— y la de los seres humanos en general a los que se les impide elegir sobre sus vidas al convertirse en conejillos de India de la ingeniería social. Marx se ha convertido en la fuente teórica que justifica tal ingeniería. Más que una referencia para el análisis crítico de la sociedad, Marx ha sido transformado en un mesías —del cual su espíritu romántico era en algo responsable— al que se le adosan apóstoles nacionales encargados de interpretar la profecía e imponer un *destino*. Los individuos ya no son nada, apenas una parte del

(...)proyecto de Marx, el hedor de los cadáveres
que se pudrían
a la orilla del Neva
para que un dirigente acierte o se equivoque,
para que me embarque y rete a la posteridad¹⁷

(*La sombrilla nuclear*)

¹⁶ *Ibíd.*, p. 49.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 46-47.

Ese cuerpo teórico trae una contradicción interna, trata de unificar la ciencia con la religión, el análisis y la crítica con la violencia. Surge así esa anfibología presente en la concepción y en sus seguidores, donde la pretendida visión científica recurre al uso de la fuerza como forma de convencimiento, y la violencia se justifica a su vez en nombre de los más grandes ideales. Resulta trágico que los individuos sean sacrificados por semejante cóctel que ya la experiencia histórica y algunos apóstoles nacionales (Nikita, Duchetk) se han encargado de poner en entredicho; el poeta habla en nombre de los individuos, de las víctimas:

nosotros, hijos nietos ya de *terroristas melancólicos*
y *científicos superticiosos*
que sabemos que en el día de hoy está el error
que alguien habrá de condenar mañana.

(*La sombrilla nuclear*)

(Los subrayados son míos.)

Las anfibologías del «terrorista melancólico» y del «científico superticioso» apuntan hacia un mismo tipo de individuo, violento por naturaleza; el nuevo orden «poético» no se sostiene sólo en prosopopeyas y metonimias, sino que en la realidad estas se correlacionan con los que «de todos modos, salen luego a morir», o con los que se esfuman «en botes negros, zarpando (a medianoche) llenos de fugitivos». (*Años después*)

La coherencia interna del poemario con su collage de estampas, noticias, chistes, burlas y reflexiones, no se da sólo a través del estilo y la voz, sino también por tres temas centrales que se superponen hasta fundirse en uno: Primero el destino del poeta en los regímenes totalitarios. Segundo, la relación del individuo y la historia y, tercero, la concepción de la poesía. En *Fuera del juego*, Padilla hace valer un elemento esencial, ya esbozado en *El justo tiempo humano*, de su concepción del poeta y la poesía, como *testigo* el primero, y consecuentemente, *testimonio* la segunda. La poesía, en tanto que testimonio de la época no es sólo el receptáculo estético sino que es una *fuentes histórica* en sí misma. El poeta, en tanto que testifique la (y /o su) verdad, se constituye en fuente histórica y protagonista, quizás más relevante que una prensa amordazada o un héroe-autor impuesto. Padilla conforma así a una estética completamente opuesta a la lezamiana; si la poesía debe encarnar una sustancia, esta no puede ser otra que el mundo empírico de la experiencia histórica. Existe en y por la historia, no por la teología, con lo que se contrapone tanto a Lezama como al nuevo orden. Lo *poético* expresa conocimiento y admite el análisis, la economía, la política, la filosofía, toda la experiencia humana, pues se constituye, habla y se refiere a la experiencia del *justo tiempo humano*.

La función de la poesía no estaría en dedicarse a una especie de creacionismo huidobriano o su variante lezamiana, el poeta lleva las de perder cuando pretende crear lo creado:

No pudimos hacerla florecer en el poema
y la dejamos en el jardín,
que es su lugar natural.¹⁸

(Homenaje a Huidobro)

pues

Los poetas griegos y romanos
apenas escribieron sobre doncellas, lunas y flores.

(...)

Y ahí estan sus poemas que sobreviven:

con guerras, con política, con amor

(toda clase de amor)

con dioses, por supuesto, también

(toda clase de dioses)

y con muertes

(las muchas y muy variadas formas de la muerte).

Nos mostraron su tiempo

(su economía, su política)

mucho mejor que aquellos con quienes convivían.

Tenían capacidad para exponer su mundo.

Su poesía era discurso público.

Llegaba a conclusiones.¹⁹

(Una época para hablar)

(Los subrayados son míos.)

El poeta se propone encarnar la poesía en su realidad histórica, convertirla en instrumento de conocimiento, foro de discusión, reflexión sobre el destino humano en determinado tiempo histórico; *Fuera del juego* resulta de hecho la realización de tal visión. Por el don que le otorga el poder de dominar la palabra, el poeta hace valer su experiencia y la de los otros, que el poder pretende tachar en nombre «de los cadáveres que se pudrían a la orilla del Sena». Sin embargo, el testimonio histórico del poeta no tiene el mismo carácter que el de los fríos datos de otras fuentes históricas. En el plano estético, el poeta expresa lo más auténtico de la experiencia humana, y esto hace que el carácter «fechado» del testimonio habite la dimensión de la eternidad, algo que no ocurre con el discurso del héroe autor. De lo contrario no utilizaría «la pistola» para retener al público, ni perseguiría celoso al poeta.

La figura del poeta adquiere una dimensión liberadora, es quien habla y pone a hablar a los demás cuando la palabra está atada, cuando toda individualidad y voz alternativa pretende ser tachada, de modo que con su enfrentamiento arrebatada y establece un espacio que había sido cancelado; por ese

¹⁸ *Ibíd.*, p. 30.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 56.

acto de sacrificio por sí mismo y por los demás deberá pagar un precio, como Jesús. Jesús se *sacrifica* por la salvación del hombre estableciendo la soberanía del individuo, así el poeta se sacrifica para restablecer simbólicamente, con su discurso alternativo, el pluralismo y los derechos individuales. El poeta en tanto que «rey» de su palabra ilumina en las conciencias individuales el imperativo de un *justo tiempo humano* que el hombre no debe comprometer en ningún juego expúreo, su voz se eleva cuando los otros repiten, interpretan o aplauden:

Que de una vez aprendan que sólo siento amor
por el desobediente de los poemas sin ataduras
que están entrando en la gran marcha
donde camina el que suscribe
Como un buen rey, al frente.

(*Mis amigos no debieran exigirme*)

El tema del destino del poeta en los regímenes totalitarios, por estar rodeado de acechanzas, aparece como *vital*. Ejercer el oficio de poeta es como el enfrentamiento del nihilista con Dios, se convierte en un reto:

Pero entra ya en mi casa
—hombre o deidad—
que ahí están mis poemas, listos al fin,
y esperan.²⁰

(*Acechanzas*)

El tema de la relación del individuo y la historia enfrenta el nudo del discurso épico del nuevo orden. El discurso se sustenta en la premisa de que la historia tiene «leyes objetivas» que se convierten en fuente de legitimación del poder; es casi un sujeto consciente y trascendente que determina el papel del individuo en cada uno de los momentos que ella adopta. El *intérprete* de la razón histórica es líder-autor, que gracias a su comunión con la idea ejerce el poder, pero el poeta lo refuta; lo que aparece ahora en nombre de la historia es «*siempre la miserable humillación*». Sólo que el poeta sabe que la historia es un plato hecho a la orden, una obra de ficción escrita para el regocijo de los vencedores; la historia copula con el poder en su función de

(...)el canalla
que se acuesta de un salto también con la Gran Puta.²¹

(*También los humillados*)

²⁰ *Ibíd.*, p. 63.

²¹ *Ibíd.*, p. 55.

Fuera del juego funciona en la historia del totalitarismo cubano como un artefacto que se define por su función, estableciendo una dialéctica interesante entre la revolución y la poesía de Heberto Padilla, entre el estado y su poética. La poética padillana asume una terca voluntad terrenal, se constituye a través de la palabra descarnada, que prefiere el análisis y la concreción. Por conciso, su estilo es periodístico, y por el nivel analítico y filosófico, ensayístico, aproximándose al discurso brechtiano. De pegarse tanto a la relación de la experiencia interna y externa en un contexto histórico concreto, nos obliga a inquirir sobre el sentido humano de la realidad que nos rodea y nos impele al cambio. Ello ocurre así porque en la situación límite desde la que se escribe «*el acto de escribir y el de vivir se nos confunden*». La reproducción de la realidad y la negación crítica de la misma funciona a tal nivel de integridad, que el libro se convierte en algo «*más directo que un objeto*», que con su carga explosiva contra las tramoyas del poder lo convierten en subversivo.

El resultado del enfrentamiento es el siguiente: la Revolución, en cuanto se hace poder se niega a sí misma y se dedica, del mismo modo que la religión, a hacerse sustancia desde la literatura. Se reduce a un verbo que es principio absoluto y sustancial. Padilla, con su poesía, al exponer la realidad y la negación de la misma, es quien introduce la negatividad dialéctica del principio revolucionario, hasta el punto de que mientras la revolución se muere en el evangelio y el estado, sólo pervive en su poemario. Por revolucionario su libro es subversivo, crítico, libre. La revolución, con toda su parnafernalía, fue derrotada al mismo nivel de su discurso, el poético. Sólo faltaba su derrota al nivel práctico político, y ahora observamos cómo los caminos abiertos por un libro se hacen periodismo independiente, disenso multitudinario, independencia intelectual y oposición política. Todos esos caminos Padilla y *Fuera del juego* los recorrieron solos. *Al poeta despidanlo, ese no tiene aquí nada que hacer*. En este caso, Padilla hizo en solitario lo que el gremio fue incapaz de hacer en su conjunto. Sin desearlo se ha convertido en el primer y acaso único héroe-autor de la Revolución cubana.