

Winter 2012

Dialogando con los futuros censores. Los casos de Heberto Padilla, Manuel Puig y Rubem Fonseca

Martin Sueldo
UNC-Chapel Hill

Follow this and additional works at: <https://scholarworks.utrgv.edu/hipertexto>



Part of the [Latin American Literature Commons](#)

Recommended Citation

Sueldo, Martín. "Dialogando con los futuros censores: los casos de Heberto Padilla, Manuel Puig y Rubem Fonseca." *Hipertexto* 15 (2012): 65-78.

This Article is brought to you for free and open access by ScholarWorks @ UTRGV. It has been accepted for inclusion in Hipertexto by an authorized administrator of ScholarWorks @ UTRGV. For more information, please contact justin.white@utrgv.edu, william.flores01@utrgv.edu.



Hipertexto 15
Invierno 2012
pp. 65-78

**Dialogando con los futuros censores.
Los casos de Heberto Padilla,
Manuel Puig y Rubem Fonseca**
Martín Sueldo
UNC-Chapel Hill

[Hipertexto](#)

La censura fue un acto casi cotidiano en la cultura latinoamericana durante los años sesenta y setenta. Puede ser interpretada como un acto de prohibición, o como un acto de comunicación arbitrario y coercitivo; de cualquiera de las dos maneras, este acto cotidiano fue la consecuencia de un sistema político convulsionado y saturado de discursos antagónicos. Nos proponemos estudiar el carácter dialógico de tres obras literarias del período con la censura; específicamente nos referimos a tres obras censuradas como lo fueron *Fuera de Juego* (1968) de Heberto Padilla, *The Buenos Aires Affair* (1973) de Manuel Puig y *Feliz Año Novo* (1975) de Rubem Fonseca. Esto nos conduce a pensar la actitud vital de estos tres textos que son escritos mientras asumen que serán censurados, y esta presunción es incorporada a la conciencia artística.

Estos tres casos que nosotros proponemos estudiar dialogan con sus censores. Lo particular de estos casos es que la anticipación de la censura es incorporada como material en la obra de arte literaria. Por lo tanto, entendemos estos procedimientos compositivos como autoreflexivos pero en un sentido negativo. Lo del sentido negativo es importante de destacar pues este aspecto separa a estas obras de las “narcisistas” que en su momento señalara Linda Hutcheon. Primero y principal porque una de las obras que aquí investigamos es poética, con lo cual cambia el marco teórico completamente. No obstante, Hutcheon acierta al describir la incorporación de la autorreflexión sobre el proceso de escritura como algo típico de la postmodernidad aunque presente en la literatura occidental desde *Don Quijote* mismo (9). Una de las marcas de narrativas postmodernas que la autora canadiense señala es la capacidad de incorporar en la misma narración materiales de todo tipo, incluso reflexiones sobre la misma narración.¹ Esto se estaría cumpliendo en los casos que investigamos pero con

¹ Linda Hutcheon examina los cambios en la narrativa a partir de los años sesenta. Se refiere a una narrativa narcisista, autorreflexiva, que incluye comentarios sobre la propia narración y/o identidad lingüística (1). Hutcheon diseña un campo discursivo cuyo **grado cero** se sitúa en el *Don Quijote* de Cervantes. Esta novela demuestra como el acto de narrar puede ser parte de la acción del texto. De esta manera, ciertos aspectos formales de la escritura pasan a ser parte misma del argumento. Este proceso

una variante importante. Lo que se incorpora es la propia reflexión sobre la censura que en un futuro no muy lejano se sufrirá. Por un lado, este hecho revela un estado de conciencia del escritor en cuanto a lo que está pasando a su alrededor; mientras que por otro, esta conciencia artística afecta a la obra y, sin embargo, no hace que el escritor evite tocar temas “censurables”. Todo lo contrario, estas obras enfrentan la censura aunque utilizando diferentes niveles de antagonismo. Estas diferentes posturas en el diálogo están relacionadas al sistema político donde se genera la censura, que puede ser explícita o implícita.²

La autoreflexión en los casos que aquí estudiamos está relacionada con la conciencia artística sobre la futura censura. Postulamos de esta manera que la censura futura es incorporada a la obra como un elemento fundante dentro de la conciencia artística en los tres casos que aquí estudiamos: Heberto Padilla, Manuel Puig y Rubem Fonseca. Sin embargo, este diálogo explícito o implícito entre autores y censores se establece de manera compleja pues no determina lo que se puede y lo que no se puede decir.

Perdone la ironía, Heberto Padilla

El denominado “Caso Padilla” es conocido por dividir las aguas del campo intelectual latinoamericano. A partir de este hecho algunos escritores e intelectuales romperían sus relaciones para siempre con la revolución cubana.³ Todo empezó con la premiación en 1968 de la obra poética de Heberto Padilla, y terminó en 1971 con una autoinculpación bochornosa. El jurado designado por la UNEAC (Unión de escritores y artistas de Cuba) para el premio de poesía “Julián del Casal” de 1968 estaba compuesto por José Lezama Lima, José Z. Tallet y Manuel Díaz Martínez de Cuba, más dos extranjeros, el inglés J.M. Cohen y el peruano César Calvo. Según el testimonio de Manuel Díaz Martínez, desde un primer momento se patentizó el interés de todos los jurados por la obra de Heberto Padilla (157). La misma concursaba con el número 31 bajo el lema “Vivir la vida no es cruzar un campo”. El concurso se desarrolló en medio de las tensiones producidas por la polémica y debate público entre Heberto Padilla y Lisandro Otero.⁴ Para Díaz Martínez, los problemas empezaron

se produciría a partir del descubrimiento de que las entidades formales pueden ser tan reales como cualquier material empírico (9). Este tipo de “metaficciones” dejan sentado en el mismo texto el marco teórico dentro cual la obra debe ser entendida.

² Judith Butler distingue la censura implícita y explícita de acuerdo con su efectividad: “Implicit or ambiguous forms of censorship may be more efficacious than explicit forms in rendering certain kind of speech unspeakable. Censorship is exposed to a certain vulnerability precisely through becoming explicit and escapes it shrewdly when it operates without being clearly identifiable” (250).

³ Para un acercamiento a este debate desde una perspectiva integradora, véase Claudia Gilman.

⁴ Heberto Padilla escribió en 1967 un artículo en la revista *El Caimán Barbudo* donde opinaba negativamente de la novela *Pasión de Urbino* (1967) de Lisandro Otero, quien por ese entonces era también funcionario de cultura del gobierno revolucionario.

cuando un enviado de Raúl Castro le hizo conocer extraoficialmente al miembro del jurado que si se premiaba a Padilla habría problemas; el gobierno revolucionario consideraba al libro contrarrevolucionario (158).

No se puede obviar lo obvio: hubo un concurso de poesía, lo ganó Padilla, el gobierno cubano lo censuró, en 1971 encarceló a Padilla por poco más de treinta días hasta que éste hizo una autoinculpación donde delataba hasta a su esposa.⁵ Los sucesos que rodearon al Caso Padilla iniciaron un debate entre la comunidad intelectual latinoamericana que aún hoy, después de cuarenta años, se sigue reevaluando. Tampoco se puede obviar que el yo poético que sobrevuela *Fuera del juego* vislumbra el nacimiento de una nueva subjetividad, sensible ante los milagros de la vida diaria, de gustos estéticos globalizados, sofisticados y modernos. Posiblemente el tono general de la obra, a la postre un manifiesto literario y político, haya molestado a los funcionarios del gobierno cubano, poco tolerantes con las cavilaciones poéticas e ironías del poeta-viajero-funcionario Heberto Padilla. Los aeropuertos, los pasaportes y el terrorismo parecen presagiar la vida en el siglo XXI, como en el poema “La sombrilla nuclear”. Este yo poético al que hacemos referencia critica el gobierno, mientras narra y describe sobre sus desazones y viajes por el mundo. La suya es una poesía de imágenes fuertes. El yo poético expresa una posición crítica con respecto al sistema político y cultural de la revolución cubana, como así también se sitúa esta enunciación lejos de las realidades concretas de diferentes naciones latinoamericanas. Padilla denuncia desde su posición de funcionario que viaja por el mundo, como en el poema “La sombrilla nuclear” (“Cuando subo escaleras de cualquier edificio de/una ciudad/de Europa”) y no hace ninguna mención a las paupérrimas situaciones políticas, económicas y sociales de algunos países en la región. En este sentido, su posición no concuerda con la política oficial del gobierno cubano, ni con el deseo de crear conciencia sobre los procesos históricos en Latinoamérica. Su enunciación, cabe destacarlo, es realizada desde una aparente situación de comodidad por ser un funcionario cubano que viaja por el mundo.

El texto que Heberto Padilla presentó a concurso en la UNEAC carecía de estas virtudes que se pedían desde los escritorios oficiales, es decir, que la cultura en general y el arte en particular debían tener fines educativos y socialistas.⁶ Se puede pensar que el tema principal de *Fuera del juego* es la civilización moderna durante la segunda mitad del siglo XX. El poema antes mencionado, “La sombrilla nuclear”, es también un verdadero retrato de la Guerra Fría. La nueva subjetividad literaria y la

⁵ Nos referimos a la intervención en la UNEAC que Padilla hiciera el 27 de abril de 1971, publicada en la revista *Casa de las Américas* 65-66 (marzo-junio 1971): 191-203.

⁶ El 30 de abril de 1971, en el discurso de clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, Fidel Castro explicita cuales son las políticas de edición de libros del gobierno revolucionario, donde la prioridad la tenían los libros que eduquen al pueblo cubano y aquellos autores que no sean agentes del “colonialismo cultural”. Dicho discurso fue también reproducido en *Casa de las Américas* 65-66 (marzo-junio 1971): 21-33.

disidencia política se amalgaman en una crítica sarcástica de la revolución cubana. Todas estas imágenes, narraciones e ideas que Padilla presenta estaban utilizando recursos asociados a la literatura revolucionaria en general (espíritu crítico, ambigüedad e ironía). Sin embargo, debe entenderse que no existe una pauta común para todas las literaturas asociadas a un sistema político socialista. Cuba nunca tuvo un sistema monolítico como lo tuvo la Unión Soviética. Par Kumaraswami y Antoni Kapcia señalan la importancia de reconocer “las diferencias fundamentales o significativas que distinguen la Cuba revolucionaria de otros modelos” (178). Por ejemplo, un dato que analizan estos investigadores resulta crucial en nuestro análisis: a partir de 1961 se centralizaron las publicaciones y las editoriales, y en 1967 se abolieron los derechos de autor y de reproducción; dicha abolición se atenuaría diez años después. La ironía crítica y el individualismo de Padilla fueron demasiado para el gobierno cubano, poseedor de todos los derechos durante el Caso Padilla.

El texto deja salir a la superficie jerarquías que producen situaciones de tensión social y una búsqueda de aislamiento por parte del yo poético. Esa fue otra más de las predicciones de Padilla, su propia soledad y aislamiento. Adentrarse en los debates y en las polémicas que se generaron a partir del caso Padilla es un tema extenso que excede los objetivos del presente trabajo. Por esto mismo, nos ceñimos al texto y a la relación que establece con los censores, a partir de diferentes poemas. La censura que luego sufriría se anticipa ya en el primer poema, “En tiempos difíciles”: “A aquel hombre le pidieron su tiempo/ Para que lo juntara al tiempo de la historia” (13). Muchas cosas son las que se le piden a este yo poético que utiliza la tercera persona como forma de distanciamiento. Este mecanismo de utilizar la tercera persona se repite en muchos otros poemas. La alusión a los tiempos revolucionarios es muy clara. Este primer poema también direcciona el rumbo del poemario: es narrativo, y mientras narra va dejando imágenes e impresiones sobre el mundo que lo rodea. Por esto, pensamos que se debe considerar el nacimiento de una nueva subjetividad, que está en desacuerdo con muchos de los métodos de la revolución cubana. Si la atmósfera de la obra es determinada por este primer poema, el segundo poema definitivamente explicita a qué está haciendo referencia:

piensas que será suficiente la astucia o el buen juicio
para evitar que un día, al entrar en tu casa,
sólo encuentres un sillón destruido, con un montón
de libros rotos,
yo te aconsejo que corras enseguida,
que busques un pasaporte,
alguna contraseña,
un hijo enclenque, cualquier cosa
que puedan justificarte ante un policía por el
momento torpe. (15)

Las persecuciones ideológicas y la escena de este poema corresponden más a una novela de espionaje que a un poemario, y posiblemente allí está la clave de su destino. Este poema, que destila ironía desde su mismo título (“El discurso del método”), juega con la identidad del yo poético; a la vez, acopia diferentes actores

sociales en su voz poética. En esta atmósfera, es natural encontrar otro poema titulado “Los poetas cubanos ya no sueñan”, y que además ese sea el primer verso del poema, al cual se le suma un segundo verso donde se establece que los poetas cubanos no sueñan ni siquiera de noche. El temor y la paranoia se observan en la atmósfera general de la obra. No obstante, la actitud vital ante sus futuros censores se explicita en el poema “Poética”:

Di la verdad.
Di, al menos, tu verdad.
Y después
Deja que cualquier cosa ocurra:
Que te rompan la página querida. (27)

La actitud de este yo poético es transmitir a sus futuros censores que justamente su poética es decir la verdad, o al menos su verdad. Cierta estoicismo parece robustecer la actitud desafiante y vital. También podría pensarse que es una manera de afrontar el temor a ser censurado y/o encarcelado. Esta actitud se trasluce en dos elementos nuevos para la poesía latinoamericana. El primero es la presencia de la postmodernidad, y de la revolución cubana en esa postmodernidad, o más precisamente en la convivencia de elementos contradictorios, como en el poema “Paisajes”, donde se advierten en un poema breve la presencia de los letreros de Coca-Cola, los anuncios de neón y una pintada que dice “Patria o Muerte” (33). Sin embargo, el poema que procede con la censura, el mejor estilo de la *República* de Platón, es justamente el que lleva el mismo nombre de la obra, “Fuera del Juego”:

¡Al poeta, despídanlo!
Ese no tiene aquí nada que hacer.
No entra en el juego.
No se entusiasma.
No pone en claro su mensaje.
No repara en los milagros. (43)

La idea de censurar a los poetas ya está instalada justamente desde Platón, porque los poetas podían resultar perniciosos para la república si estos difundían mitos falsos (178-179).⁷ En el caso de Padilla, el yo poético se auto-inculpa por su actitud crítica y su visión diferente del proceso político en Cuba. El otro elemento novedoso que antes destacábamos es justamente el asunto de este ensayo: la incorporación de la próxima censura, de sus motivos y contexto, como material de la obra misma.

Lo pornográfico y lo jurídico en el caso de Manuel Puig

La novela de Manuel Puig *The Buenos Aires Affair* (1973) fue censurada por ser considerada pornográfica aunque fuera intensamente antiperonista. Conviene recordar que la primera edición de la novela es de marzo de ese año, en el cual Cámpora gana

⁷ Ver especialmente los Libros II y III para entender con más profundidad los escritos platónicos.

las elecciones y se dan las condiciones políticas para el regreso de Perón al país. Ese evento político e histórico se produjo en junio del mismo año, 1973. En octubre se realizaron nuevas elecciones que permitirían a Perón acceder a su tercer mandato luego que fuera derrocado por la Revolución Libertadora de 1955. La novela fue censurada primero por ser considerada “pornográfica”, y luego salió en 1974 una versión censurada, con algunos blancos visibles con respecto al texto original.⁸ Las razones argumentadas para su censura no se condicen con la realidad del texto, el cual es abiertamente antiperonista. La novela está ambientada en los cincuenta, con lo cual se entiende más la censura. No se critica el presente setentista del peronismo, se lo critica como movimiento en sí, justo antes del golpe de estado que sacó a Perón del gobierno en 1955. El protagonista masculino de esta novela tiene además un traumático cambio de identidad sexual, cuando finalmente asume que le gustan los hombres. Tal vez en este marco puedan entenderse aún más la censura, si pensamos que a Perón se le conocía en el discurso social como “El Macho”, “El Potro” o “El Toro”.⁹ Todo esto, enmarcado en un creciente clima de crítica al movimiento peronista.

En varios niveles, pero especialmente en el político y en el sexual, Puig plantea como temas centrales el uso del poder y el ejercicio de la autoridad. El uso del poder en este contexto puede ser entendido como algo productivo, en el sentido que lo entiende Michel Foucault. El contexto social y la utilización del poder estatal estarían siendo los generadores (de allí la necesaria noción de poder productivo) de un clima creciente de elementos antagónicos que irían necesariamente al choque durante la década del setenta. El Peronismo imponiendo su propio ritmo y su propia agenda, signado por un populismo que seduce a las masas; la izquierda argentina y su clandestinidad; la utilización de la represión como método de control del estado, que luego se hará política atrocemente oficial (1976-1983) y el uso de la tortura y la censura como formas políticas viables; todos estos son elementos que Puig nos presenta con su novela. Este es el marco en el cual se ancla el texto.

La censura, que ya venía siendo una práctica habitual en los gobiernos dictatoriales, está presente en las primeras páginas de la novela. Cuando Clara, la madre de Gladys (la protagonista femenina) acude a la comisaría para denunciar la desaparición de su hija, pasa enfrente de un cine clausurado y describe lo que ya estaba aconteciendo con la censura en Argentina:

La madre se detuvo, en la acera de enfrente se erguía un cinematógrafo pequeño, clausurado por orden municipal. Hacía tiempo que no pasaba por allí. El manifiesto de clausura estaba pegado sobre las carteleras y cubría el título del último film programado. Clara sin razón valedera se acercó y leyó el dictamen policial, tal vez esperando que contuviese algún indicio del paradero

⁸ Véase la entrevista que Victoria Martinetto realizara oportunamente con Manuel Puig. La mencionada edición censurada apareció en 1974 con cuatro blancos visibles en algunas páginas.

⁹ Para profundizar aspectos polémicos del fenómeno discursivo peronista, ver el trabajo de Eliseo Verón y Silvia Sigal, *Perón o Muerte: Los Fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Buenos Aires: Eudeba, 2003.

de su hija, un anuncio de la providencia. El anuncio sólo decía que se cerraba la sala por razones de higiene y seguridad públicas. También había otras proclamas gubernamentales pegadas a la fachada que instaban al orden público y recomendaban la captura de activistas allí enumerados. (17)

El extracto que aquí citamos es altamente significativo por varias razones. Primero, ejemplifica claramente el clima de censura que se vivía.¹⁰ Aunque el anuncio no explica la censura, se alega razones de “higiene y seguridad públicas”. No hay razones para que el cine esté cerrado. Sin embargo, llama poderosamente la atención el hecho que la ordenanza municipal esté pegada sobre las carteleras. La escena encuentra innumerables ecos en el trabajo de Avellaneda, quien a partir de documentaciones y un detallado trabajo de archivo, describe el mismo procedimiento que se realizaba sobre la censura a los filmes. Cabe destacar, en este aspecto, que posiblemente la producción cinematográfica haya sido una de las más afectadas (sino la más) en el ámbito de la cultura. Una razón bastante clara hay para ello, la capacidad de exposición y explicitación en un film son mayores que en otras producciones culturales.

Hay en esta escena otro elemento tal vez más importante. Clara se acerca a leer el manifiesto de clausura del cine. Lo hace con la esperanza de encontrar datos sobre el paradero de su hija. Nótese que la madre, ante la ausencia de datos sobre el destino de su hija, ante su inminente desaparición, se acerca por intuición al manifiesto de clausura, o censura, estampado en la cartelera del cine. La acción estaría dando cuentas de un clima de represión, censura y desapariciones que más tarde sería el común denominador del gobierno de facto. Nos interesa, sin embargo, destacar que la madre intuye que el destino de su hija, la protagonista femenina de *The Buenos Affair*, puede estar en la censura. Es posible pensar que la escena nos está mostrando el futuro de la misma novela. Es decir, Puig sabía, mientras escribía su tercer trabajo, que el clima de censura era creciente en Argentina. Esto era parte de su conciencia artística. Por eso mismo, pone a la madre de Gladys, a mirar un manifiesto de censura para desentrañar su desaparición. Si el destino de Gladys se enclava en la censura de un cine, entonces estaríamos en condiciones de pensar esta escena como una alegoría del futuro destino de la novela. De ser esta hipótesis aceptable, estaríamos entonces en condiciones de pensar que Puig intuía la posibilidad de la censura que su novela recibiría. Aún sabiendo que esto sucedería, Puig escribió un trabajo de alto contenido trasgresor; su energía reside en una cuidada ilación de material político, histórico y sexual. La profecía de la propia censura, en el caso de Puig, no resultaría un verdadero hallazgo por parte del mismo autor si pensamos más adelante en las opiniones políticas puestas en boca de sus protagonistas. Gladys, en el apartado sobre “conciencia política” del capítulo tercero, dice estar de acuerdo con la llamada “Revolución Libertadora” de 1955 que derrocó a Perón. Es más, tilda al peronismo de “régimen fascista”. Ante el advenimiento inevitable del retorno del peronismo al poder

¹⁰ Para una visión más cabal del clima de censura y de la cantidad de procesos a diferentes producciones culturales, véase Andrés Avellaneda quien compila y edita los casos de censura en todas las producciones culturales durante el período 1960-1983.

en los primeros años de la década del setenta, en un contexto de creciente represión y violencia, era de esperar que la obra fuera censurada por su impertinencia política.

Cuerpo, violencia y sociedad. El caso de Rubem Fonseca.

En 1976 el volumen de cuentos *Feliz Ano Novo* (1975) del escritor carioca Rubem Fonseca fue censurado por el gobierno de facto. La censura se prolongaría más de lo deseado y recién años después se podría acceder a los cuentos que tanta polémica trajeron. *Feliz Ano Novo* describe detallada y brutalmente el accionar violento de individuos pertenecientes a diferentes estratos sociales, cuando no marginales, en Río de Janeiro.

Corría el año de 1974 cuando Geisel tomó el poder en Brasil, sucediendo al general Emílio Médici. Recordemos que el golpe de estado en Brasil se produjo en 1964, con lo cual ya habían transcurrido diez años. Su ministro de justicia fue Armando Falcão, quien se hizo célebre por llegar a ser el mayor censor de todos los tiempos en el Brasil. Entre los autores que fueron censurados entre 1974 y 1978 se encuentra el nombre de Rubem Fonseca. Su caso resulta paradigmático por establecer claramente un ejemplo de lo que sería la relación entre un escritor y todo el aparato del estado durante los subsiguientes años. El proceso que culminaría con un resarcimiento para el autor duró más de trece años, y no fue recién hasta 1989, en pleno gobierno democrático, que esto ocurriría. Las razones judiciales que llevaron a *Feliz Ano Novo* a ser el único libro prohibido durante el restablecimiento de la democracia son tal vez complejas, pues implican un largo y tedioso proceso judicial de varias apelaciones.

El juez a cargo de la sentencia en primera instancia fue Bento da Costa Fontoura. En su sentencia deja sentada cuales son las acciones moralmente reprochables en el cuento de "Feliz Ano Novo". Para basar su dictamen, se basó fundamentalmente en solo cinco cuentos del volumen, entre los que se incluye "Feliz Ano Novo". Deonísio Da Silva (1996) nos llama la atención sobre lo irónico que resulta el dictamen, al cual se puede acceder a través del Archivo Nacional de Brasil. El juez remarca en el relato las acciones que son desaprobadas e interpretadas como apología del delito, a saber: los asaltantes fuman marihuana, imaginan matar policías, planean un robo a una mansión, uno de ellos se masturba, portan armas de fuego, roban un automóvil, privan de sus libertad a 25 rehenes, uno de los asaltantes mata a la dueña de casa por negarse a mantener relaciones sexuales con él, una mujer se muere del susto, un asaltante defeca sobre la cama del dormitorio principal de la mansión, asesinan a dos rehenes para cerciorar si sus armas nuevas funcionaban correctamente, golpean y violan a una de las rehenes y utilizan expresiones vulgares e inmorales para comunicarse (130). Estas son algunas de las acciones que el juez interpretó como dignas de ser resaltadas para justificar la censura.

El cuento "Feliz Ano Novo", que le da nombre al volumen de relatos, es el primero en orden. Pareciera que de esta forma Fonseca hace una presentación del universo ficcional que más tarde conoceremos. El orden de los cuentos que integran *Feliz Ano Novo* no es azaroso, por el contrario, se abren con un relato donde se

representa una realidad brutal y urbana, poblada de personajes cuya crueldad moviliza sus acciones y sus diálogos. Esta perspectiva sobre la realidad se verifica en un gran despliegue de estilo hasta llegar al final, con “Intestino Grosso”. Éste es una especie de epílogo a manera de entrevista que emparenta la narrativa de Fonseca con el periodismo y a la vez le da lugar para que su personaje-escritor revele sus ideas sobre la literatura y sobre la censura:

quando os defensores da decência acusam coisa de pornográfica é porque ela descreve ou representa funções sexuais ou funções excretoras, como ou sem o uso de nomes vulgares comumente referidos como palavrões. O ser humano, alguém já disse, ainda é afetado por tudo aquilo que o relembra inequivocamente de sua natureza animal. Também, já disseram que o homem é o único que em seus atos naturais se esconde de seus semelhantes. E as palavras são influenciadas por isso? E claro. A metáfora surgiu por isso, par os nossos avós nao terem de dizer foder. (138)

Debemos además señalar que en el último cuento se adelanta a la censura que posteriormente recibiría efectivamente Fonseca. El escritor-protagonista, una especie de alter ego de Fonseca, es acusado de ser pornográfico:

Já ouvi acusarem você de escritor pornografico. Você é?
Sou, os meus livros estão cheios de miseráveis sem dentes. (136)

De esta manera, Fonseca vaticina su propio destino, es decir, estaba consciente mientras escribía el volumen de cuentos que tenía entre sus manos un texto polémico. Su conciencia artística asumía la posibilidad de ser acusado de pornográfico. Es posible pensar también que no sólo es censurado por los temas. Más allá de su contenido o su significado, nos interesa llamar la atención en la forma, su estilo y la manera en que Fonseca trabajó el significante de la obra. Es decir, el uso escaso de adjetivos y de oraciones cortas, sumado al uso constante de insultos o “malas palabras” le dan a la obra un efecto estético muy singular. Las ofensas no son simplemente puestas en boca de los personajes, es el mismo narrador en tercera persona quien las utiliza y las incorpora como propias del discurso literario. Como antes hemos mencionado, esta estética literaria está enunciada claramente en el último cuento del volumen, “Intestino Grosso”.

El despliegue de esta estética urbana y marginal comienza desde el primer cuento hasta que es enunciada al final. El primer cuento, el que le da el nombre al volumen de cuentos, “Feliz Ano Novo”, ocurre durante un asalto extremadamente violento. En el transcurso del asalto mismo ocurre una escena peculiar donde el narrador deambula por las habitaciones de la mansión en busca de agrandar el motín. En su paseo por las numerosas habitaciones ocurre un hecho de alto contenido simbólico, defeca en la cama de la habitación principal. De alguna manera, esto también es un acto de inversión. Por un lado se hace en el espacio donde comúnmente tienen lugar los actos sexuales. Por otro, tiene que ver con la alimentación y los procesos del cuerpo humano que por lo general tienden a ser disociados de las funciones sexuales. Aquí llegamos a otro punto capital en este libro y en la obra global

de Fonseca: el cuerpo humano. No puede ser mera coincidencia que en el primer cuento del volumen un personaje criminal defecó en la cama de sus víctimas y que el último relato se llame "Intestino Grosso", justamente donde en una entrevista un escritor se defiende de la censura y de las acusaciones de ser pornográfico, inmoral y cruel. El simulacro de una entrevista a un escritor censurado por ser considerado pornográfico es el epílogo de un escritor que dialoga por anticipado con sus censores.

Tipos de censura

Estos tres casos de censura forman en sí un paradigma de los procesos políticos en la región por aquellos años; dichos procesos se proyectan al campo de la cultura conformando un campo donde política y cultura pasan a ser términos fácilmente intercambiables. Al mismo tiempo, estos procesos develan las diferencias específicas de cada régimen. Sin embargo, es importante no olvidar el marco general, es decir, la entrada de Latinoamérica a la postmodernidad. En este momento la cultura latinoamericana entra a desempeñar un rol importante en el mercado cultural global. También se multiplican las capacidades de reproducción y exposición de todos los productos culturales en el mundo. La realidad del campo cultural en Latinoamérica, devenido definitivamente en industria masiva a partir de la postmodernidad, representaba por esto un verdadero desafío para los censores. En el campo específico de la literatura, las nuevas editoriales independientes, sumadas a las multinacionales que vieron un campo fértil en la Literatura Latinoamericana, se constituyeron en uno de los pilares del desarrollo y difusión internacional, conocido comúnmente como *Boom*.

Esta masividad y multiplicación de las obras que se publicaron durante los años sesenta y setenta a la que hacemos referencia hizo difícil la labor de los censores en el sentido que no se podía ejercer una censura previa efectiva, como si sucedió en el caso Padilla. En estos casos modelo que hemos investigado hasta aquí, se observan claramente dos tipos de censura. La primera, la censura previa; la segunda, la censura por denuncia. La censura previa solo puede ejercerse cuando el estado tiene un férreo control de todo lo que se escribe o enuncia a nivel público. El elemento cuantitativo tiene particular relevancia en este tipo de censura, por eso fue posible ejercer una censura previa en Cuba debido a sus dimensiones. La misma resultaba una tarea difícil en países como Brasil y Argentina por el gran número de publicaciones. Justamente se optó en estos países por el sistema de censura por denuncia, con lo cual se confiaba en la voluntad de lectores que podían enjuiciar moralmente a las obras literarias.

En el caso cubano, la censura previa fue más fácil porque la obra recibió un premio de un organismo oficial, como lo era la UNEAC. El jurado del concurso premió la obra y la publicó, pero el comité director, en conjunción con el gobierno, elaboró un comunicado manifestando su total desacuerdo y a partir de allí se escribió la crónica de una censura. El comunicado de la UNEAC se exhibió y diferenció de Padilla:

En estos textos se realiza una defensa del individualismo frente a las necesidades de una sociedad que construye el futuro y significa una resistencia del hombre a convertirse en combustible social. Cuando Padilla expresa que se le arrancan sus órganos vitales y se le demanda que eche a andar, es la

Revolución, exigente en los deberes colectivos quien desmiembra al individuo y le pide que funcione socialmente. (117)

Los pormenores discursivos e ideológicos pueden ser estudiados con mayor minuciosidad; nuestro estudio se focaliza en develar la predicción de la censura en la misma obra literaria, esto es, revelar la conciencia artística en la misma obra, y señalar el caso Padilla como un caso de censura previa, es decir, preventiva.

La censura por denuncia se verifica en los casos de Puig y de Fonseca. Cada país con sus condiciones políticas específicas, y con sus particularidades respecto a sus sistemas administrativos y judiciales. En el caso argentino, los elementos que hicieron posible dicho entramado judicial, político y coyuntural, no fueron desarrollados de la noche a la mañana. Por el contrario, a través de diferentes reglamentaciones que fueron elaboradas y aplicadas durante diferentes gobiernos, se fue elaborando el instrumento jurídico que permitiría la existencia de grupos y/o asociaciones denunciantes. Por ejemplo, en el trabajo de Andrés Avellaneda se evidencia como el gobierno peronista elegido en 1973 utilizó reglamentaciones que fueron elaboradas por el gobierno de facto del General Juan Carlos Onganía (1966-1970). Por estos motivos, Avellaneda establece una división en la censura: “una etapa mayor de formación hasta aproximadamente 1974 y otra de culminación y sistematización desde entonces hasta 1983” (14). Ese era el estado de situación que se establecía en Argentina durante los setenta, así lo evidencia la nota del diario *La Nación* del 9 de enero de 1974:

Funcionarios de la División Moralidad de la Policía Federal efectúan varios procedimientos en librerías céntricas (Fausto, Atlántida, Rivero y Santa Fe), en las que secuestran libros y detienen por algunas horas a personal de esos comercios. Los policías se incautan de las obras *Territorios*, de Marcelo Pichón-Riviere; *Sólo ángeles*, de Enrique Medina; *La boca de la ballena*, de Héctor Lastra; y *The Buenos Aires Affair* de Manuel Puig (los tres primeros editados por Corregidor, el cuarto por Sudamericana). El comisario general Roberto Sala, jefe de la Superintendencia de Investigaciones Criminales, explica que se actuó al comprobarse que estaban en venta libros calificados como pornográficos, y que el punto inicial de los procedimientos fue una denuncia efectuada por la Liga de Madres de Familia de la Parroquia del Socorro.

Las razones morales que se argumentan no son tema de este ensayo, aunque conviene destacar que en este extracto del tradicional matutino porteño se refieren otras obras censuradas también por ser consideradas “pornográficas”. El diario *La Nación* no editaba este tipo de notas por voluntad; los medios de comunicación se veían obligados por el gobierno militar a difundir muchas de sus acciones.

Diferente, aunque similar, es el caso de Rubem Fonseca. La denuncia fue realizada casi por coincidencia, como señala da Silva (1989). En Brasil no se contó con los mismos instrumentos jurídicos autoritarios que hubo en Argentina merced a rasgos autoritarios específicos, es decir, en Argentina la Iglesia Católica le daba el horizonte moral al gobierno militar. El caso brasileño fue diferente, con procesos de censura más basados en términos jurídicos que en términos morales-religiosos, como en el caso

argentino. De hecho, el juez de la causa contra *Feliz Ano Novo* determinó que el texto era censurable por apología del delito y por sugestión de impunidad. Estas razones son más atendibles, pues el crimen es el tema recurrente en todos los cuentos de Fonseca. Su censura también se publicó inmediatamente en el órgano oficial de difusión brasileño, *Diário Oficial da União*, el 17 de diciembre de 1976, merced a un despacho del ministro de Justicia del 15 de noviembre del mismo año.¹¹ El argumento es entendible, también conservador, arbitrario y autoritario, pero un poco más entendible que en el caso de *The Buenos Aires Affair*. El caso de Fonseca demandó mayor acción judicial y del propio ministro de justicia, quien recibió la denuncia en forma casi directa, a través de un amigo personal, quien habría leído el libro por medio de su hija estudiante. Parte de la necesidad de una acción enérgica por parte del gobierno se debió al hecho de que Rubem Fonseca era directivo de la empresa estatal de energía (Light) y había vendido doce mil ejemplares al momento de la censura. Es más, *Feliz Ano Novo* fue el quinto libro más vendido en Brasil durante 1976, de acuerdo con Reimão (152).

El carácter dialógico de estas obras con su futura censura nos permite estudiarlos juntos a pesar de las diferencias obvias entre ellos. El estudio de la censura siempre representa un desafío; la revisión del material primario y secundario que hacen a estos casos nos permite finalizar observando el carácter antagónico de los diferentes discursos sociales que actúan en el campo de la cultura latinoamericana por ese entonces. El antagonismo marca este período. El estudio de la comunicación social desde el siglo XXI durante las décadas de los sesenta y los setenta nos permite visualizar un campo discursivo donde la censura se multiplica y no alcanza a prohibir todo lo que se hubiera deseado. Las posibilidades de enunciar usando diferente formatos le dieron a la cultura mayor exposición, y en un contexto donde el autoritarismo era política oficial de los estados, esta mayor exposición se tradujo en mayor censura. Las posibilidades de enunciación usando diferentes formatos le dieron a la cultura mayores posibilidades de romper el cerco de la censura. Las denuncias que antes hemos mencionado es una evidencia más del complejo entramado político y jurídico que permitía materializar concretamente la censura literaria. Las posibilidades actuales de reproducción, almacenamiento y exposición de los fenómenos de sentido hacen difícil pensar en la posibilidad de que los procesos de censura que aquí estudiamos se repitieran tal cual fueron. No obstante, los tres casos de censura que aquí hemos tratado revelan un momento de tensión política y social que marcaría el futuro de Latinoamérica.

Obras Citadas

Avellaneda, Andrés. *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina, 1960-1983*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1986. Impreso.

¹¹ Véase el trabajo de Sandra Reimão, el cual analiza parte de los documentos aquí mencionados.

- Butler, Judith. "Ruled Out: Vocabularies of the Censor". *Censorship and Silencing*. Robert C. Post (ed). Los Angeles: Getty Research Institute, 1998. Impreso.
- Díaz Martínez, Manuel. "El caso Padilla: crimen y castigo" *Inti* 46-47 (1997):157-166. Impreso.
- Fonseca, Rubem. *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro:Artenova, 1975. Impreso.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality. An introduction*. Trad. Robert Hurley. New York: Vintage Books, 1988. Impreso.
- Gilman, Claudia. *Entre la Pluma y el Fusil. Debates y Dilemas del Escritor Revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003. Impreso.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo, Ont.: Wilfred Laurier University Press, 1980. Impreso.
- Kumaraswami, Par y Antoni Kapcia. "Hacia un entendimiento mejor de la cultura literaria en la Cuba revolucionaria". *Cultura y Letras Cubanas en el Siglo XXI*. Araceli Tinarejo (ed.). Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2010. Impreso.
- Martinetto, Vittoria. "The Buenos Aires Affair": anatomía de una censura. En *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Amícola y Speranza (comp.). Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1998. Print.
- Padilla, Heberto. *Fuera del Juego. Edición Conmemorativa 1968-1998*. Miami: Ediciones Universal, 1998. Impreso.
- . "Intervención en la UNEAC, el martes 27 de abril de 1971". *Casa de las Américas* 65-66 (marzo-junio 1971): 191-203. Impreso.
- Platón. *República*. Trad. Divenosa, María y Claudia Mársico. Buenos Aires: Losada, 2005. Impreso.
- Puig, Manuel. *The Buenos Aires Affair*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973. Impreso.
- Reimão, Sandra. "Dos libros censurados: *Feliz Ano Novo e Zero*". *Comunicação & Sociedade* 50 (2008): 149-161. Impreso.
- Silva, Deonísio da. *Rubem Fonseca. Proibido e consagrado*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996. Impreso.
- . *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*. São Paulo: Liberdade, 1989. Impreso.

UNEAC. "Declaración de la UNEAC acerca de los premios otorgados a Heberto Padilla en poesía y Antón Arrufat en teatro (1968)". *Fuera del Juego. Edición Conmemorativa 1968-1998*. Miami: Ediciones Universal, 1998. Impreso.