

MIGUEL BARNET Y SU CONCEPCIÓN DE LA “NOVELA-TESTIMONIO”

José Ismael Gutiérrez
Universidad de La Laguna

Abstract

As author of four novels and several books of poems, Miguel Barnet is considered one of the most representative figures of the literature which appears in Cuba after the Revolution of 1959. In the field of narrative, which is the one that concerns us, he introduces an original way of processing and elaborating the textual configuration of the work, whose final result he calls “novel-testimony”. With this concept the writer refers to a literary modality in which ethnography, poetry and novel blend closely. At the same time, it partakes of history, autobiography, etc.

In consequence, the genetic and structural characteristics of the novel-testimony make the dialectic between the literature and the scientific investigation becomes intense, burying, in his turn, the frontiers which separate fiction from reality.

La existencia de maneras distintas de contar y, por lo tanto, de literaturizar la Historia constituye un hecho irrefutable avalado en la práctica textual. Y que conste que nos referimos a la Historia considerada, claro está, como un corpus de textos ortodoxos, tradicionalistas, unívocos, homogeneizantes. Sin ánimo de establecer oposiciones reductivas destaquemos por el momento dos: una primera modalidad de historiar sería la oficial, que se alimenta de los fríos volúmenes que descansan en los anaqueles de las bibliotecas y que se explican en las aulas universitarias, mientras que una segunda estaría secuenciada por una óptica que podemos calificar de extraoficial, de “tono menor”. La primera —autoritaria, monumental, poblada de silencios y distorsiones, como vería Silvia Molloy en el caso hispanoamericano del siglo XIX—¹ enumera los grandes acontecimientos que marcan la evolución de la huma-

nidad y en los que adquieren notable relieve los héroes que han jugado un papel hegemónico en los mismos. La otra, en cambio, tiende a prestar atención a un caudal informativo diferente: a los testimonios orales de la gente humilde, “sin historia”, a la voz de esos individuos “sin nombre”, sectores marginados y/o periféricos de la sociedad que, agrupando un cúmulo de vivencias, contribuyen también a moldear la identidad de sus respectivos países, sin que por ello —salvo en contadas oportunidades— la literatura les haya tributado el reconocimiento que se merecen.

Existen otras vías posibles para que la pura materia documental e histórica consiga su estatuto literario, pero de todas, la que nos interesa subrayar en estas líneas es la segunda de las dos que hemos enunciado, ya que en ella, en esa zona del espectro social que ocupan los marginados por la Gran Historia, es donde indaga la mirada sagaz del Miguel Barnet (n. 1940) prosista en el contexto narrativo de una modalidad que él con éxito ha denominado “novela-testimonio”. El marbete de “novela-testimonio”, que, si en un principio surge designando una técnica indecisa, quizá algo ambigua por los variados componentes que la integran pero que tiene ya en su haber algunos frutos literarios respetables, podría englobarse o inscribirse dentro de una línea genérica de creación novelesca. ¿La histórica tal vez? ² (Aclaremos antes de seguir adelante que si asumimos el concepto convencional de “novela” es sólo a falta de otro más preciso que recoga con absoluta nitidez la globalidad de los ingredientes ideológicos —la compleja tensión entre arte y vida, la dimensión literaria y lo extraliterario, etc.— que oferta el subgénero tal como es concebido por el escritor cubano).

Al margen de estas consideraciones preliminares, recordemos que Joseph W. Turner en su tipología de la novela histórica habla de tres variantes: una, según él, inventa el pasado; otra, disfraza con ficción el pasado documentado, y una tercera es la que recrea el pasado con una finalidad “científica”. ³ Ateniéndonos a esta clasificación básica la novela testimonial se aproximaría a la tercera forma categorial, si bien su rasgo “subversivo” proviene de que la veracidad que dimana de su contenido se fundamenta sobre los datos que suministran fuentes no oficialistas. Novelas como *Biografía de un cimarrón* (1966), *La canción de Rachel* (1969), *Gallego* (1981) o *La vida real* (1986) articulan así con destreza los resortes con que llega a experimentar Barnet en su noble preocupación por una literatura que con verosimilitud realista, aunque ésta se extrapole a una dimensión ficticia, cede el paso, como nunca antes, a los olvidados por la historia oficial, a esa masa humana subvalorada (tanto histórica como literariamente) en la que se incluye la multitud amorfa que vive entretejiendo en el anonimato el hilo de su sombrío acaecer. Tal empresa no carece de significación en el marco de la tradición textual, máxime si tenemos en cuenta que a estas vidas oscuras, difíciles muchas veces, del pueblo marginado apenas se les ha concedido, como les correspondería por derecho, dada su importancia, insistimos, en la gestación cultural, social e inclusive histórica de las naciones (la cubana en este caso), un sitio digno en los manuales académicos de Historia. Por ello, consciente de tal descuido, Barnet en su obra narrativa dedica sus mayores esfuerzos en poder lle-

nar el vacío discursivo que como consecuencia de tal omisión se ha producido injustamente. Con ese propósito solidario orienta un método de socioliteratura con el que persigue la dignificación del pueblo anónimo mediante el rescate de la memoria como artilugio narrativo que rehumaniza la historia colectiva y la personaliza en individuos de extracción popular. En el magma conceptual de la novela testimonial destaca acaso una idea revisionista: la pretensión de hurgar en el pasado, de recuperarlo y revivirlo en la escritura con vistas a una mejor comprensión del presente. En este sentido, los objetivos del autor son bien claros. Sus logros, fácilmente deducibles. Porque al liberar de "debajo de las piedras" (según expresión de Barnet) la silenciada voz de un esclavo cimarrón, de una vieja corista de teatro, de un inmigrante gallego, etc. se interioriza en la interpretación de la historia, desentrañándose el conjunto de la realidad a partir del análisis de una de sus parcelas características, de una faceta preseleccionada. El foco de atención se reduce, por tanto. Ahora lo intrascendente cobra insospechada relevancia. La "intrahistoria" (en el sentido unamuniano del término) importa más que la propia Historia, diversificándose así el ángulo de la mirada. Ahora ya no es sólo la revisión de uno o varios intervalos cronológicos el fin con el que el bisturí del narrador cala en el blanco para ilustrar la historia de Cuba, su cultura y su identidad, sino que es por añadidura la trayectoria vital de uno de sus modestos actores. De una colectividad o de un grupo humano animados por un destino común, como mucho. Aunque los sujetos-emisores elegidos pueden ser representativos de un sector étnico o social del país, o bien de una categoría profesional, o de un fenómeno sociológico, sin más, en cualquiera de las situaciones en que se presentan los personajes invariablemente están sacados del mundo cotidiano, real, por lo que no es necesario entonces que se les insufla vida ya que la poseen de antemano. Nunca serán, como las creaciones del indigenismo criollista, muñecos de cartón piedra ni marionetas sujetas al antojo del autor. Al contrario. En las páginas de la novela testimonio los personajes barnetianos, siendo prototípicos, fluyen sin embargo por sí solos, dueños absolutos de una oscilante fuerza con la que irán signando a cada paso y delineando el rumbo ajetreado de unas vidas igualmente ajetreadas. El resultado será entonces una versión íntima de la historia, mucho más dinámica que la que nos ofrece el discurso historiográfico tradicional y que, desde luego, al integrar el ensamblaje de materiales etnográficos al texto, el manejo de la primera persona narrativa y el uso de un lenguaje oral deliberadamente decantado, exhibe al lado de un trasfondo social del que emana una honda vibración humana, la dimensión estética necesaria para que la obra alcance un valor imperecedero.

Al vislumbre repentino de una dialéctica que se apropia de la memoria permanentemente viva del pueblo, valioso almacén de sabiduría acumulada, conduce un progresivo anclaje y un intensivo acercamiento de nuestro autor al medio insular en que le tocó nacer. Pero vayamos por partes. Todo empezó alrededor de 1959. Hasta entonces Barnet, que había sido educado en un colegio norteamericano en Cuba, vivía bastante alejado de la realidad inmediata de su país. En el mundo hermético del

High School el futuro escritor cubano, entonces un adolescente, era una especie de “exiliado interno”, según reconocería más tarde. Apenas conocía otros ambientes más allá del *community house* y del *parish house*. Sus amistades, por otra parte, eran mayoritariamente norteamericanas. Sin embargo, en enero del 59 su vida experimenta un giro drástico. Triunfa la Revolución, acontecimiento que tanto en la vida colectiva como en la personal del autor tendrá resonancias decisivas. En primer lugar hay una toma de contacto con el medio autóctono cubano, en el que empieza a adivinar ya algunos rasgos indicadores de su identidad. Gracias a la llamada de principios concientizadores que hace, la Revolución supone un enorme estímulo en la reivindicación de los valores nacionales. Nada mejor que las palabras de Barnet sintetizan ese cambio de cosmovisión:

... me encontré con el mundo, con Cuba, y me fasciné a tal punto que me dio por estudiar toda la historia de Cuba, toda la geografía, la economía, el folklore, la etnología. En la Escuela de Publicidad donde yo estudiaba en ese entonces (en el 59) me encontré con algunos profesores sobre todo con la Dra. Marta Vesa, que me introdujo en los cultos negros. Después fui a conocer a Fernando Ortiz. Tomé cursos, seminarios, en fin, fue como una recuperación de mi individualidad. Decidí que ese era el camino, es decir, estudiar la cultura cubana, la cultura nacional. ⁴

Durante cinco años trabaja en el Instituto de Etnología y Folklore de la Academia de Ciencias como investigador científico. Escribe artículos, poemas, dándose a conocer con los tomos *La piedrafina* y *el pavorreal* (1963) y *La isla de güijes* (1964), muy influidos por los mitos, la imaginería y la sintaxis popular afrocubana. Diremos que ambos volúmenes conjugan una rica mezcla de poesía y etnología hábilmente cifrada, como su obra ulterior, en un lenguaje “conversacional”. Algo más tarde publica la primera novela-testimonio, *Biografía de un cimarrón*, además de otros poemarios que irán apareciendo en años sucesivos. La deuda con el espíritu revolucionario es ineludible en la citada novela. En las numerosas entrevistas concedidas por el escritor cubano, este insiste en agradecer a la Revolución el haber hecho posible la recuperación de la memoria nacional en tanto que ha venido a devolver al pueblo sus riquezas materiales y el nuevo rostro de una dignidad durante siglos enajenada.

Paralelamente, dentro del mismo espíritu socializante la Revolución fomenta las corrientes testimoniales iniciadas en América Latina por los cronistas, continuadas luego en la extraordinaria literatura de campaña (el *Diario* de Martí, el de Máximo Gómez, las *Crónicas de la Guerra* de José Miró Argenter, *A pie y descalzo* de Ramón Roa,...). Heredero de la literatura testimonial en su país ⁵ y considerado el exponente más importante de esta veta en el contexto hispanoamericano, Barnet debe su reconocimiento internacional en el campo de la narrativa, como se sabe, a su proyecto de la novela-testimonio. Intentemos distinguirla de otras formas de testimonio

existentes (reportaje, memoria, investigación científica, crónica) espigando algunos de los requisitos esenciales que componen su fórmula:

1.—La novela-testimonio se propone en primer lugar un desenmascaramiento de la realidad, tomando los hechos principales, los que más han afectado la sensibilidad de un pueblo y describiéndolos por boca de uno de sus protagonistas más idóneos, llámese Esteban Montejo, Rachel, Manuel Ruiz o Julián Mesa. Aclaremos que antes de llegar al momento de la escritura definitiva, el ejercicio creativo ha de superar una fase preliminar de grabación, de dictado, de manejo de fichas, de reflexión, etc.

2.—La técnica narrativa de la novela-testimonio requiere la supresión del yo, del ego del escritor o del sociólogo. O si no la supresión, para ser más exactos, la discreción en el uso del yo. Por consiguiente, el escritor —se sobreentiende— atraviesa un proceso de despersonalización al dejar que sea el protagonista quien con sus propias valoraciones enjuicie lo que cuenta.

3.—La contribución al conocimiento de la realidad, a la que le imprime un sentido histórico, es otra de las características de la novela-testimonio. Eso implica la idea de querer liberar al público de sus prejuicios, de sus atavismos. En las formulaciones teóricas de esta vertiente narrativa se deja bien claro que hay que dotar al lector de una conciencia de su tradición, entregarles un mito que les resulte provechoso, útil, desde cuyo modelo puedan categorizar.

4.—Ligada a la finalidad sociológica tenemos la penetrante misión que debe cumplir el gestor de la novela-testimonio: la de desvelar la otra cara de la realidad. Para eso lo primero que tiene que hacer es una labor previa de investigación y sondeo. Es decir, descubrir lo intrínseco del fenómeno histórico estudiado, sus verdaderas causas y sus verdaderos efectos.

5.—El punto más delicado de la novela-testimonio lo encarna el lenguaje. El escritor cubano ha argumentado al respecto: "En virtud del lenguaje se logra la comunicación. El lenguaje no es sólo la palabra que se seleccione, sino el tono, las inflexiones, la sintaxis, la gesticulación. Si un personaje se mueve demasiado vertiginosamente, si zigzaguea, está dándonos un lenguaje hablado propio, una manera quizá cortante, nerviosa, palabras poco rebuscadas [...]. Si el personaje es meditativo, tiende al lenguaje poético, pausado, mágico. Si es un personaje de acción, el lenguaje tendrá elementos de sorpresa, será austero, perspicaz." ⁶ Con la base de tales premisas conceptuales Barnet somete el estilo de sus novelas a un tratamiento que sobretermina la lengua, su textura y su configuración. Lo fundamental del lenguaje en la novela-testimonio estriba en que se apoya en la lengua hablada. Sólo así logra poseer vida. Pero una lengua hablada decantada. Sí, el autor no escribe su libro reproduciendo fidedignamente lo que la grabadora le dicta. De la grabadora toma el tono del lenguaje y la anécdota; lo demás, el estilo y los matices serán siempre aportación suya. Así pues, Barnet plantea el testimonio como una materia prima que puede cumplir una función comunicativa y hasta didáctica, de comunicación ideológica que el crea-

dor utiliza tanto según sus posibilidades y sus recursos como según su talento. Ese ingrediente (a todas luces fundamental, como hemos señalado) será el que haga de un relato verídico una literatura testimonial, pues no se trata de transcribir lo que la grabadora directamente nos refiere (no habría entonces ningún aporte sustancial a la literatura —piensa el autor de *Cimarrón*—, ni a la sociología, ni al periodismo, ni siquiera a la lingüística). Por eso tan importante como la función que cumple el testimonio o documento en sí mismo es la sensibilidad, la cultura, la madurez literaria e ideológica de quien lo trabaje. De otro modo el libro quedaría reducido a mero documento histórico, a inventario de información o, en casos extremos, a un magnífico tarjetero.

En opinión de Elzbieta Sklodowska, una de las especialistas en Barnet, la novela-testimonio ejemplifica “una de las posibles maneras de descubrir y evaluar la materia histórica.”⁷ Profundizar en la historia de un país tratando de hallar su verdadera idiosincrasia, de conocer sus señas peculiares, dentro de la heterogeneidad orgánica que las singulariza, es la meta que se fija esta línea moderna de socio-literatura. Digamos que Barnet, a semejanza de otros escritores latinoamericanos de las últimas dos décadas, “ha cobrado conciencia de que más que un mundo que expresar o inventariar lo que tiene ante sí es un mundo que fundar”,⁸ lo cual en este caso deriva a una ambigua identificación con el presente, con el aquí y el ahora. Y decimos ambigua porque se trata de una identificación que al ser asumida consecuentemente lleva al autor a proponerse un estudio crítico, retroactivo del pasado, es decir, de la historia, de la tradición, de las “raíces”. Por lo tanto, el ciclo testimonial que se abre con *Cimarrón*, que continúa con *Raquel y Gallego* y que culmina con *La vida real* hasta derivar a otros enfoques colaterales (el autobiografismo en *Oficio de ángel*, 1989), no hay que valorarlo desde otra perspectiva. ¿Qué se pretende, pues, al investigar el pasado nacional e interpretar, ficcionalizándola, su naturaleza ontológica, cifrada en claves amenablemente accesibles, de fácil inteligibilidad para un lector no demasiado instruido? Valorar, utilizando el modelo de la novela-testimonio como vehículo idóneo de indagación, el devenir histórico del país, además de entender el momento actual, el hoy, sabiendo, eso sí, que se trata ahora de un presente históricamente justificado.

Desde el punto de vista semántico de la obra literaria conviene observar que con la selección de personajes típicos de la cultura nacional en diferentes tiempos se establece un arco temporal que abarca desde la Colonia hasta nuestros días. En efecto, la Esclavitud, el Cimarronaje, la Guerra de la Independencia y la guerra racial cubana de 1912 obtienen carta de naturaleza en *Biografía de un cimarrón*. *La canción de Rachel* va más allá: prolonga la secuencia cronológica, evocando la atmósfera decadente de la República en Cuba. *Gallego*, la siguiente novela editada, parte sobre todo del segundo decenio de nuestro siglo y llega hasta la época actual. Como novedad, la novela introduce el tema de la inmigración española en tierra caribeña; en cambio, la novela inmediatamente posterior, *La vida real*, retrata el fenómeno inverso: la emi-

gración de cubanos a Estados Unidos en las décadas del cuarenta y cincuenta, con el consiguiente desgarramiento —representado en el destino de Julián Mesa, su protagonista— entre dos culturas, dos lenguas, dos identidades que aún muchos de sus compatriotas siguen sufriendo.

Agreguemos que toda la información, tanto la de índole individual como la sociohistórica, de las épocas rememoradas en estas obras pasan primero por la conciencia realista pero también imaginativa del personaje que nos brinda su modesto testimonio, el cual, en primer término, filtra dicha información a la libreta o a la grabadora de un receptor (en este caso el autor-editor), quien, a su vez, la pule, la recrea artísticamente. De modo que uno y otro elemento del esquema comunicativo esbozan su versión particular de los hechos: el personaje según lo que le dicta su memoria —memoria surcada, claro está, por su subjetividad—, y el novelista mediatizando el relato original y luego estructurándolo a su gusto o según un plan concienzudamente trazado, es decir, *literaturizándolo*, aunque el objetivo inicial del escritor sea otro muy distinto. Quizá donde mejor se enuncia explícitamente este doble proceso es en la breve nota que figura al principio de *La canción de Rachel*, en la que Barnet, después de resumir la sustancia de la novela y presentar a su heroína, concluye: "*Canción de Rachel* habla de ella, de su vida, tal y como ella me la contó y tal como yo luego se la conté a ella." ⁹ Así es como en toda la tetralogía (y excluimos su última novela, *Oficio de ángel*, ya que a nuestro juicio sobrepasa el esquema originario de las anteriores), se aprecia esta doble fase. Además, pese a que la organización del material no ignora los criterios estéticos, se advierte una intención "científica" clara. Por ejemplo, en el método de recopilación del material (entrevistas, grabación, manejo de fichas, investigación de la época). Por otra parte, a lo largo de los textos aparecen notas a pie de página que incluyen auténticos comentarios de la prensa junto con aclaraciones de pormenores históricos (en *Gallego*, por ejemplo) o notas finales como en *Biografía*, o el *collage* de recortes periodísticos en *Rachel*, que demuestran que el editor, por llamar de alguna manera a la persona que proyecta el libro y lo confecciona, ha realizado una investigación a fondo del periodo que lo absorbe en determinados momentos.

Ahora bien, dónde termina el filón historicista y subjetivo del informante y dónde empieza el nivel individualizado de la creatividad literaria es la incógnita que se nos hace difícil desvelar. Pues la novela-testimonio, cuya naturaleza híbrida ha desatado tensas controversias entre las opiniones de ciertos críticos, hermana las estructuras básicas que le permiten fundar una relación de continuidad entre historia documental y ficción narrativa. En los límites que separan a ambas categorías se ubica, de hecho, la llamada novela-testimonio. Desglosemos estos límites: los del testimonio literaturizado, convertido en objeto artístico además de social; los de la literatura histórica documental, los del texto que expresa un enunciado cuyo valor referencial registra un acontecer que sucede fuera del discurso; los del producto cultural vivo que modelan las palabras y que luego se materializa en la fijación tipográfica...; en

fin, acaso un germen opcional de esa “literatura de fundación” que Octavio Paz postuló para Hispanoamérica; ¹⁰ literatura que busca en esencia encarnar de modo fiel el mundo de América Latina, sus complejas realidades, en cuanto sea posible despojada de prejuicios, de hábitos europeizantes. De no ser por este componente creativo (aunque atenuado y matizado con todas las puntualizaciones que una modalidad de este tipo parece suscitar), la inclusión de la novela-testimonio en el universo —cada vez más escurridizo, es cierto— de la literatura apenas tendría sentido. Con todo, al margen de la obsesión taxonómica, al margen de que realidad e imaginación, ficción y documento, oralidad y escritura, sociología y arte literario constituyan algunos de los vectores que integran la dialéctica que genera su ubicación *limítrofe*, ¹¹ lo cierto es que precisamente esa bipolaridad de zonas fronterizas, esa amplitud genérica (que abarca lo mismo técnicas seudonovelescas que pseudohistoriográficas de elaboración escritural) en la novela-testimonio, es lo que sintetiza su rasgo más distintivo y en lo que radica, consiguientemente, su originalidad deconstructora de monumentalismos autobiográficos.

Notas:

1. En “Historia y fantasmagoría”, AA.VV., *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Edición de Enriqueta Morillas Ventura. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991: 105-112.
2. Los lineamientos “teóricos” sobre la novela-testimonio están condensados en dos ensayos del poeta y narrador habanero: “Testimonio y comunicación: una vía hacia la identidad”. *Unión*, 4 (1980): 131-43 y “La novela-testimonio: socioliteratura”. *Unión*, 4 (1968): 99-123. Ambos textos están recogidos en la colección de ensayos de M. Barnet *La fuente viva* (La Habana: Letras Cubanas, 1983: 43-60 y 12-42, respectivamente) y en René Jara y Hernán Vidal (eds.). *Testimonio y literatura*. Minneapolis, Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures, 1986 (pp. 303-302). Nosotros citamos por esta última edición.
3. Joseph W. Turner, “The kinds of Historical Fiction: An Essay in Definition and Methodology”, *Genre*, XII, 3 (1979): 333-57.
4. Emilio Bejel, “Entrevista a Miguel Barnet”. *Hispanérica*, 29 (1981): 45-6.
5. Entre los precursores de la novela-testimonio en Latinoamérica se encuentran dos conocidos antropólogos y un periodista, cuyas obras testimoniales se publicaron en el mundo entero: Ricardo Pozas (*Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil*, 1952), el norteamericano Oscar Lewis (*Los hijos de Sánchez*, 1961) y el argentino Rodolfo Walsh (*Operación masacre*, 1957).
6. Miguel Barnet, “La novela-testimonio: socioliteratura” en René Jara y Hernán Vidal (eds.), *Testimonio y literatura*, ed. cit., p. 291.
7. Elzbieta Sklodowska, “Aproximaciones a la forma testimonial: la novelística de Miguel Barnet”, *Hispanérica*, 40 (1985): 25.
8. Guillermo Sucre, “La nueva crítica”, en AA.VV., *América Latina en su literatura*. Coordinación e introducción de César Fernández Moreno. 2.^a ed. México: UNESCO-Siglo XXI, 1988: 267.
9. Miguel Barnet, *La canción de Rachel*. Barcelona: Editorial Estela, 1970: 9.

10. Véase su ensayo «Literatura de fundación» en *Puertas al campo*. Barcelona: Seix-Barral, 1989: 15-21.
11. El término lo utiliza Julio E. Miranda para referirse a un estimable corpus de textos heterogéneos en el que se pueden englobar “desde reportajes, apuntes, diarios más o menos novelados hasta lo llamado por Miguel Barnet «novela-testimonio»” (*Nueva literatura cubana*. Madrid: Cuadernos Taurus, 1971: 102).