



Premisas y avatares de la Novela-Testimonio: Miguel Barnet

Author(s): José Ismael Gutiérrez

Reviewed work(s):

Source: *Revista Chilena de Literatura*, No. 56 (Apr., 2000), pp. 53-69

Published by: [Universidad de Chile](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/40356955>

Accessed: 20/05/2012 14:05

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at

<http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Universidad de Chile is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Revista Chilena de Literatura*.

<http://www.jstor.org>

PREMISAS Y AVATARES DE LA NOVELA-TESTIMONIO: MIGUEL BARNET

José Ismael Gutiérrez
Universidad Laguna de Tenerife

Yo no soy un novelista en la medida en que lo es, por ejemplo, Julien Green o Alejo Carpentier. Es decir, yo no creo ficciones puras. Necesito básicamente el estímulo de un personaje, de una historia, de una situación que me dé a mí elementos para crear; soy más bien un razonador, digamos, de la voz de otros. Y, sobre todo, de esa gente llamada sin historia.

MIGUEL BARNET

La existencia de maneras distintas de contar y, por lo tanto, de literaturizar la Historia constituye un hecho irrefutable avalado por la práctica textual. Por supuesto, nos referimos a la Historia considerada como un *corpus* de textos ortodoxos, tradicionalistas, unívocos, homogeneizantes. Sin ánimo de establecer oposiciones reductivas, destaquemos en un primer momento dos categorías: una podríamos denominarla *oficial* (la que se explica en las aulas universitarias y se alimenta de los apolillados volúmenes que descansan en los anaqueles de las bibliotecas); otra estaría secuenciada por una óptica que cabría llamar *extraoficial*, de “tono menor”. La primera –autoritaria, monumental, poblada de silencios y distorsiones, como insinúa Silvia Molloy en el caso hispanoamericano del siglo XIX¹– enumera los grandes

¹ En “Historia y fantasmagoría”. A. A. V. V. *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Edición de Enriqueta Morillas Ventura. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991: 105-112. Se refiere la estudiosa argentina a las “historias reprimidas” de escritores como Bartolomé Mitre (1821-1906), José María Samper (1831-1888) o al poema civil de José Joaquín Olmedo (1780-1847) *La victoria de Junín. Canto a Bolívar* (1925).

acontecimientos que marcan la evolución de la humanidad, en los que adquieren capital relieve los héroes que han desempeñado un papel hegemónico en los mismos. La otra, por el contrario, presta mayor atención a un caudal informativo de menor prestigio científico: los testimonios orales de la gente humilde, “sin historia”, la voz de esos individuos “sin nombre” que protagonizan la *petit histoire*, sectores marginados y/o periféricos del espectro social que también han contribuido, con su rico bagaje de experiencias, a moldear la identidad de sus 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 aquí es la segunda de las dos que hemos enunciado (la heterodoxa), ya que en ella, en esas modestas zonas de la sociedad que ocupan los marginados por la Gran Historia, es donde indaga la mirada sagaz del Miguel Barnet (n. 1940) prosista en el contexto narrativo en que se sitúa la ecléctica modalidad que él con éxito ha denominado “novela-testimonio”. El marbete de “novela-testimonio”, si en un principio surge designando una técnica indecisa, quizá algo ambigua por los variados componentes que la integran y que se ha mostrado abierta con el tiempo a ligeras transformaciones, alude a un conjunto de obras testimoniales que podrían englobarse dentro de una línea genérica de creación novelesca que ya tiene en su haber algunos frutos literarios respetables. ¿El género histórico tal vez?²

Dentro de estas consideraciones preliminares, recordemos que Joseph W. Turner en su tipología de la novela histórica habla de tres variantes posibles: una, según el crítico anglosajón, inventa el pasado; otra, disfraza con ficción el pasado documentado, y una tercera recrea el pasado con una finalidad “científica”³. Pues bien, ateniéndonos a esta clasificación elemental, observamos que el tercer enfoque es el que mejor se aproxima al de la novela testimonial, si bien su rasgo “subversivo” proviene de que la veracidad que dimana de su contenido se fundamenta sobre los datos que

² Aclaremos que si asumimos el concepto convencional de “novela”, es solo a falta de otro más preciso que recoja con absoluta nitidez la globalidad de los ingredientes ideostéticos –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.

³ Joseph W. TURNER. “The kinds of Historical Fiction: An Essay in Definition and Methodology”. *Genre*. XII, 3 (1979): 333-57.

suministran fuentes no oficialistas, que no son otras que las versiones personales y subjetivas del pueblo anónimo obtenidas mediante entrevistas y grabaciones.

Aparte de los valores puramente etnológicos, y de los aportes etnográficos que hay en mis obras, hay una deliberada visión cosmogónica que parte del cuidado, del celo, del respeto que tengo por la interpretación que hacen estos personajes de sus propias vidas. Por eso es una visión crítica de la historia y de la historiografía burguesa, de la historiografía tradicional⁴.

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 experimenta Barnet en su noble preocupación por forjar 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 la impronta que han dejado 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, con su proyecto narrativo invierte sus mayores esfuerzos en llenar el vacío discursivo que largos siglos de colonización e imperialismo han producido injustamente. Con ese propósito solidario –alentado por el espíritu de la Revolución del 59– orienta un método de socioliteratura con el que persigue la dignificación del pueblo “sin nombre”, mediante el rescate de la memoria como artilugio narrativo dispuesto a rehumanizar la historia colectiva y a personalizarla en individuos de extracción popular. Del magma conceptual de la novela testimonial fluye acaso una idea revisionista: la pretensión de hurgar en el pasado, de recuperarlo y revivirlo en

⁴ “Entrevista a Miguel Barnet: un poeta con oficio de etnólogo”. *Voz y escritura. Revista de estudios literarios*. 4-5 (1993-94), p. 209. No resulta ocioso el parentesco de la novela-testimonio con la novela histórica. Abdeslam Azougarh basa esta asociación en la personificación que hallamos en ella del destino colectivo mediante el testimonio de sus protagonistas, pese a que no son renombradas figuras históricas (Abdeslam AZOUGARH. *Miguel Barnet. Rescate e invención de la memoria*. Genève: Editions Slatkine, 1996: 109).

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)⁵ 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 seleccionada por su representatividad histórica y socio-cultural. La lente focal reduce, por tanto, el punto de observación, haciendo que lo intrascendente cobre insospechada relevancia. La “intrahistoria” (en el sentido unamuniano del término) importa más que la propia Historia, diversificándose entonces 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, éstos están sacados invariablemente del mundo cotidiano y 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, discurren sin embargo por sí solos, dueños absolutos de una oscilante fuerza motriz con la que irán signando a cada paso el rumbo ajetreado de unas vidas sinuosas. El resultado será, por tanto, una versión íntima y dinámica de la historia, mucho mayor que la que nos ha ofrecido el discurso historiográfico tradicional y que, al acoger el ensamblaje de materiales etnográficos al texto, el manejo de la primera persona narrativa y el uso de un lenguaje deliberadamente decantado, exhibe, desde luego, 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.

⁵ En la entrevista que le hace Ciro BIANCHI ROSS y que lleva por título “Miguel Barnet. ‘Mi voz no queda atrapada debajo de las piedras’” (*Voces de América Latina*. Ciudad de La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1988: 103-119).

Al vislumbre repentino de una dialéctica que se apropia de la memoria permanentemente viva del pueblo, valioso almacén de sabiduría acumulada, conduce el progresivo anclaje de nuestro autor y su acercamiento al medio insular en que le tocó nacer. Pero revisemos ese proceso de concienciación. Todo empezó alrededor de 1959. Hasta entonces, Barnet, que había sido educado en varios colegios norteamericanos en Cuba⁶, vivía bastante alejado de la realidad inmediata de su país. En el mundo hermético del High School, en el que permaneció dos años, 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 en su mayoría 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 concienciadores que hace la Revolución castrista, el escritor se siente estimulado a solidarizarse con la reivindicación de los valores nacionales exaltados por el nuevo régimen.

... me encontré con el mundo, con Cuba, y me fasciné a tal punto que me da 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 nacional⁷.

El segundo paso lo da cuando, tras una estancia incompleta en la Universidad habanera, trabaja durante seis años (entre 1962 y 1966, aproximadamente) 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) e *Isla de güijes* (1964), muy influidos por los mitos, la imaginería y la sintaxis popular

⁶ La enseñanza primaria la realizó en el Cathedral School de La Habana y también cursó dos años en Georgia (Atlanta). De ahí pasó al High School, para acabar finalmente en el Instituto del Vedado, este ya con un sistema educativo cubano. Vid. La entrevista publicada en *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*. 16 (1971): 215-216.

⁷ Emilio BEJEL. “Entrevista a Miguel Barnet”. *Hispanamérica*. 29 (1981): 45-6.

afrocubana. Aunque el estudio de su poesía no es el fin de nuestro trabajo, sí diremos que ambos volúmenes conjugan una atractiva mezcla de poesía y etnología cifrada hábilmente, como su obra ulterior, en un lenguaje “conversacional”. Poemas como “La ciudad”, “Ebbó para los esclavos” o “Amigo ausente”, del primer poemario, despiden un flujo de pintoresca belleza que sintoniza con el universo de las tradiciones populares. Poesía “exteriorista” ha sido denominada. Composiciones posteriores del poeta, que siguen apostando por idéntica sencillez, profundizan en la misma conciencia mitológica y en la cultura de procedencia africana perceptibles en sus creaciones iniciales, a las que incorporará el escritor las técnicas del coloquio, la narración, la epístola o el diario⁸.

Algo más tarde (1966) publica la primera novela-testimonio, *Biografía de un cimarrón*, además de otros poemarios que irán apareciendo en años sucesivos (*La sagrada familia*, *Orikis y otros poemas*, *Carta de noche...*). La deuda con el espíritu revolucionario es ineludible en la citada novela. En las numerosas entrevistas concedidas por el escritor cubano, éste insiste en agradecer a la Revolución el haber hecho posible la recuperación de la memoria nacional en tanto que ha sabido devolverle al pueblo tanto sus riquezas materiales como el 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 José Martí [1853-1895], el de Máximo Gómez [1836-1905], las *Crónicas de la Guerra*, de José Miró Argenter [1857-1925], *A pie y descalzo*, de Ramón Roa [1844-1910]...). Heredero de la literatura testimonial en su país⁹ 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 novela-testimonio. Intentemos distinguirla de otras formas testimoniales existentes

⁸ Cfr. Osmar SÁNCHEZ AGUILERA. “Miguel Barnet, el poeta”. *Letras cubanas*. 9 (julio-septiembre 1988): 333-7.

⁹ 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).

(reportaje, investigación científica, crónica) espigando algunos de los elementos esenciales que componen su fórmula¹⁰:

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”¹¹, llámese Esteban Montejo, Rachel, Manuel Ruiz o Julián Mesa. 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. Los informantes-protagonistas elegidos deben ser representantes de una capa social y haber vivido momentos importantes de la historia del país.

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. Esta despersonalización del escritor no contradice otro de los requisitos imprescindibles del método investigativo: la identificación con el personaje-narrador. Al conocimiento completo sobre la época que se pretende estudiar hay que agregar un conocimiento profundo de la psicología del personaje. Entre el investigador y el informante tiene que producirse una simbiosis, es decir, el primero debe actuar en complicidad con el segundo. Se trata “no de una identificación del científico que va al informante, sino [de] una aleación verdaderamente humana; y llega un momento en que no te queda más remedio que tomar partido. Y a veces hay que tomar partido, desde luego. Eso quiere decir que a veces, aunque sea temporalmente, o

¹⁰ 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]: 131-143) y “La novela-testimonio: socioliteratura” (*Unión*. 4 [1969]: 99-123), este último incluido también como apéndice a la primera edición española de *La canción de Rachel* (Barcelona: Estela, 1970, pp. 125-150). Asimismo, ambos ensayos están incorporados a los siguientes libros: Miguel BARNET. *La fuente viva* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1983) y René JARA y Hernán VIDAL (eds.) *Testimonio y literatura* (Minneapolis: Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures, 1986).

¹¹ Miguel BARNET. “La novela testimonio: socio-literatura”, René Jara y Hernán Vidal (eds.), *op. cit.*, p. 288.

por episodios, uno tiene que sentirse tanto dentro de la persona, tanto dentro del individuo, como el actor que va a encarnar un personaje”¹². La identificación con el sujeto-emisor puede conducir, en efecto, a una comunión profunda entre ambos, lo que le facilita al investigador incorporar con naturalidad el lenguaje que usa, incluso en situaciones en donde la grabadora no está presente.

4. Por otra parte, la contribución al conocimiento de la realidad, a la que imprime un sentido histórico, es otra de las características de la novela-testimonio. Ello 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 la tradición, entregarle un mito que le resulte provechoso, útil, desde cuyo modelo pueda categorizar.

5. 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 tal fin, lo primero que debe 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.

6. 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 selecciona, 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”¹³. Con la base de tales premisas conceptuales Barnet somete el estilo de sus novelas a un tratamiento que sobredetermina la lengua, su textura y su configuración. Lo fundamental del lenguaje en la novela-testimonio estriba en que se apoya en la lengua hablada. Solo 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 discurso y la anécdota; lo demás, el estilo y los matices serán siempre aportación suya. Así pues,

¹² En “Miguel Barnet charla con los editores de *Vórtice*” (II, 2-3, [verano 1979: 3]).

¹³ Miguel BARNET. “La novela testimonio: socioliteratura”, en René Jara y Hernán Vidal (eds.), *op. cit.*, pág. 291.

Barnet plantea el testimonio como una materia prima que puede cumplir una función comunicativa y hasta didáctica, de comunicación ideológica que el creador analiza tanto según sus posibilidades y sus recursos expresivos 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). 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 quedará reducido a mero documento histórico, a inventario o, en casos extremos, a un magnífico tarjetero.

En realidad, la preocupación barnetiana por el lenguaje va más allá de lo estético: “el lenguaje es el contenido [afirma]; creo que cada hombre con su lenguaje está expresando su esencia”¹⁴. En una entrevista aparecida en la revista *El Urogallo* agrega que le parece absurda la diferenciación que hace la crítica entre estilo y contenido¹⁵. En sus novelas cada personaje tiene su lenguaje: el Cimarrón usa un lenguaje propio de la cultura africana importada a Cuba, sujeto a toda clase de aculturaciones. Su característica es el hermetismo, el tono filosófico y meditativo, sentencioso. Manuel Ruiz habla la lengua aprendida en la aldea gallega, pero adulterada por los cubanismos. El estilo de Rachel es el más abierto al influjo exterior, a los códigos lingüísticos enquistados en el poder (la burguesía). Como mujer revela cierta fragilidad y como *vedette* presenta un cosmopolitismo que explica su tendencia a un discurso en formación, que lo admite todo. El idioma de Julián Mesa, igualmente cosmopolita, está contagiado de la cultura neoyorquina. Detrás del lenguaje late el modo de vida y la filosofía del hombre. El lenguaje está puesto al servicio de una narración que trata de reflejar un mundo individual, a la vez que colectivo, y dejar constancia de una cosmovisión de la realidad aprehendida por un individuo perteneciente a un estamento social determinado que vive inserto en el engranaje de la historia. La decantación del lenguaje —un lenguaje sintético que infunda

¹⁴ Luis ÍÑIGO MADRIGAL. “Miguel Barnet: Una sola gran obra que intenta expresar la identidad cubana” (entrevista). *Araucaria*. 25 (1984): 119.

¹⁵ Mariano NAVARRO. “Miguel Barnet. La voz de los otros”. *El Urogallo*. 24 (abril 1988): 33.

nervio a la obra— marca las distancias respecto al mismo tal y como es utilizado en los testimonios antropológicos, donde la sequedad y la aridez de la forma lo hacen menos accesible al lector: “A mí me interesa que el lenguaje esté captado en su esencia más concentrada como un cuerpo vivo, no como algo artificial que suena cacofónico. Es muy importante que haya una eufonía que vaya de la palabra al alma del hombre. Eso es lo que yo he querido dar y no lo que veía en los libros de antropología que había leído, ni en los estudios monográficos donde se ponía a hablar a los testimoniantes y parecía que eran unos ventrílocuos”¹⁶.

7. El recurso de la memoria se relaciona directamente con este punto. Con sus obras narrativas (desde *Biografía de un cimarrón* hasta la última, *Oficio de ángel*), Barnet, actuando a modo de caja de resonancia del pueblo, intenta restituírle a éste su memoria afectiva e histórica¹⁷.

8. En síntesis, se busca una literatura que atrape la identidad cubana y latinoamericana, demandada por la figura de un escritor comprometido con el entorno social¹⁸. Al preguntarse (y contar) qué eran y qué son los cubanos, la obra está, en cierta medida, diseñando algunos parámetros que definen la identidad nacional. Este interés se hace extensible al resto de la producción del autor, tanto a su poesía, como a sus trabajos etnológicos, entre los que se cuentan los artículos recogidos en *La fuente viva* (1983). En opinión de Elzbieta Skłodowska, una de las especialistas en el tema, la novela-testimonio ejemplifica “una de las posibles maneras de descubrir y evaluar la materia histórica”¹⁹. Profundizar en la historia de un país tratando de hallar su verdadera idiosincrasia, así como 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”²⁰, lo cual en este caso deriva a una ambigua identificación con el presente, con el aquí y el

¹⁶ En la ya citada “Entrevista a Miguel Barnet: un poeta con oficio de etnólogo”, p. 212.

¹⁷ En la entrevista incluida en Abdeslam AZOUGARH, *op. cit.*, p. 214.

¹⁸ En la entrevista ya citada realizada por Luis ÍÑIGO MADRIGAL, pág. 129.

¹⁹ Elzbieta SKŁODOWSKA. “Aproximaciones a la forma testimonial: la novelística de Miguel Barnet”. *Hispanérica*. 40 (abril 1985): 25.

²⁰ Guillermo SUCRE. “La nueva crítica”, A. A. V. V. *América Latina en su literatura*. Coordinación e introducción de César Fernández Moreno. 2ª ed. México: UNESCO-Siglo XXI, 1988: 267.

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 *Rachel y Gallego* y que culmina con *La vida real* hasta desembocar en otros enfoques colaterales (el autobiografismo en *Oficio de ángel*, probablemente un intento de apertura hacia orientaciones novelescas más estrictamente literarias), no hay que valorarlo desde otra perspectiva. ¿Cuál es el propósito que mueve esa investigación del pasado preindependentista y neocolonial y la interpretación ficcionalizada de su naturaleza ontológica, cifrada en claves aparentemente accesibles, de amena inteligibilidad para un lector no demasiado instruido? Sin duda, valorar, usando el modelo testimonial propuesto como vehículo de indagación, el devenir histórico del país, además de entender el momento actual, el hoy, sabiendo, eso sí, que se trata 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 que le sigue, *La vida real*, retrata el fenómeno inverso: la emigración 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, pasa primero por la conciencia realista pero también imaginativa del personaje que nos brinda su discurso testamentario, el cual, en primer término, filtra dicha información a la libreta o a la grabadora de un receptor (que ha sido llamado a veces “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 la subjetividad– y el novelista mediatizando el relato original y luego estructurándolo a su gusto o según un plan concienzudamente trazado, es decir, *literaturizándolo*²¹, aunque el objetivo inicial del gestor 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”²². Así es como en toda la tetralogía (y excluimos en este aspecto 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), notas finales como en *Biografía*, bibliografía consultada, como en *La vida real*, 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 cada momento.

Su obra narrativa se acerca a la novela, es una apoyatura de esta, porque se narra una historia, pero es una historia con una base real. El depositario del testimonio ensambla los materiales recopilados y en ese proceso no está ausente la imaginación.

A mí la palabra “novela” me pareció bastante controvertible y peligrosa. De todas maneras, como es una narración, se acercaba más a la novela que a otra cosa, en cuanto a que se novela una vida. Pero se novela una vida real, una vida en base a algo palpable y tangible; y además una realidad histórica; por eso es un testimonio novelado. Y se me ocurre que la palabra “novela” es la más cercana porque no se me ocurre otra; pero tampoco me interesa que exista otra. Creo que *Biografía de un cimarrón*, como también *Canción de Rachel*, es un testimonio en base a la realidad; aunque novelado, porque está estructurado. Yo no creo en la obra sin ficción; hay un momento en que tú empiezas a ensamblar un trabajo; así guardes fidelidad a su contenido, el ensamblaje ya es tuyo y, por lo tanto, tú estás estableciendo un criterio

²¹ Para el concepto de literariedad aplicado a la narrativa de Barnet, véanse las extensas y valiosas reflexiones de Abdeslam AZOUGARH (*op. cit.*, pp. 119-140).

²² Miguel BARNET. *La canción de Rachel*, ed. cit, p. 9.

de selección y de arquitectura y de organización. Y ahí está funcionando tu imaginación”²³.

De acuerdo con ello, la novela-testimonio adquiere la forma de un documento testimonial, pero ficcionalizado por las manos de un autor-editor, que selecciona el contenido y le confiere al libro una determinada arquitectura novelesca. En este sentido, los testimonios barnetianos quedan a años luz de obras como *La vida* (1965), de Oscar Lewis (1914-1970), cuyas aportaciones tendrán relevancia para la sociología o el psicoanálisis, pero son totalmente nulas para la literatura, que se nutre de ficciones y de una clara depuración lingüística.

Al naturalismo se acerca sólo en cuanto al gusto por el detalle, no en cuanto al resto de principios teóricos. Tampoco niega del todo su adscripción al realismo. El tomar a los personajes de la vida obliga a cierta verosimilitud y fidelidad a los hechos, solo que su obra guarda poca relación con la novela realista decimonónica y, mucho menos, con el realismo socialista, que parte de concepciones de la realidad muy estrechas y propone soluciones a los conflictos que pone sobre el tapete²⁴. Barnet parte del modelo realista “burgués”, pero subvertiendo su fórmula hasta quedarse solo con lo convencional del esquema (la mimesis o representación fiel de lo real), que pone al servicio de objetivos distintos. El realismo del cubano, como ha señalado Hugo Achugar²⁵, es más bien estético.

Las explicaciones que da el autor de *Cimarrón* no optan por una interpretación fija acerca del género que utiliza; incluso se cuestiona que se trate de un género (solo podrá serlo cuando exista un conjunto de obras suficientemente numerosas que le dé consistencia). Una afirmación se repite insistentemente: el testimonio, en términos generales, incursiona en distintas disciplinas (literatura, historia, sociología, antropología, política) sin decantarse exclusivamente por una sola de ellas²⁶.

²³ En la entrevista citada de la revista *Caravelle*, p. 220.

²⁴ Esto lo señala en la entrevista concedida por el autor a María Cristina DELGADO (“La vida no es tan real”. *Unión*. 9 [enero-marzo 1990]: 66-7). Según Skłodowska, Barnet adapta el discurso testimonial a las ideas lukacsianas sobre la novela realista en cuanto a que involucra “la representatividad del testigo con respecto a una clase y/o etnia, su capacidad informativa y la relación tangible entre la biografía de un individuo y el acontecer histórico-colectivo” (Elzbieta SKŁODOWSKA. *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría, poética*. New York: Peter Lang Publishing, 1992: 13).

²⁵ Hugo ACHUGAR. “Barnet y el realismo estético”. *Nueva Gaceta*. 5 (1983): 16.

²⁶ Por ejemplo, véase la entrevista “Miguel Barnet charla con los editores de *Vórtice*”, p. 1.

Al igual que se apartan de la literatura pura, sus novelas (sigamos llamándolas así) huyen de la Historia convencional desde el momento en que la intención del autor es plasmar un carácter representativo dentro de la nacionalidad, no una serie de acontecimientos generales. Al mismo tiempo, a pesar de sus conexiones con el reportaje político y periodístico por reflejar situaciones reales y apoyarse en la entrevista como método de trabajo, la práctica testimonial de Barnet añade otros patrones constructivos, entre ellos, la elaboración estilística del testimonio recogido sin el burdo tratamiento formal que recibe en los textos meramente informativos.

...una cosa es el testimonio puro y otra cosa es el testimonio elaborado, trabajado de acuerdo a los superobjetivos de una investigación específica, de una búsqueda específica como es el caso mío. Yo creo que se ha mal empleado mucho este término de testimonio, se le ha aplicado a obras que no son más que simples reportajes periodísticos, o si no, simples memorias, más viejas que andar a pie, porque el testimonio no es nada nuevo en la historia de la literatura²⁷.

Como si quisiera agotar la paciencia del crítico, descarta una a una las posibles clasificaciones al uso. Con la sociología mantiene la obra de este autor una relación de tira y afloja. A pesar de que plantea temas sociales, un tratado sociológico no da una imagen tan completa del ser humano como la que proporciona la categoría fundada por Barnet. El escritor, en este último supuesto, ha de rebasar los límites que le imponen sus prejuicios académicos "to identify with the search for those essences that define Man. A book of straight sociology is not the same as a novel of testimony. A novel of testimony reaches further, presenting the subject in a more integral, total form"²⁸.

La operación de ensamblaje y selección es decisiva en la última fase. Aquí es donde se aprecia el talento del escritor. Incluso para aplicar los giros sintácticos, las expresiones ideomáticas y la gracia del informante al relato no basta la grabadora. Esta es una simple herramienta de ayuda que puede generar problemas si el investigador-creador no posee lo que ha denominado el escritor habanero un "oído natural" u "oído poético" que le permita captar lo esencial del discurso testimonial, eliminando de él la hojarasca²⁹. Por eso, sostiene, su obra se asemeja a la socioliteratura, solo que

²⁷ *Ibidem*, 2.

²⁸ Barry B. LEVINE. "Miguel Barnet on the Testimonial" (entrevista). *Caribbean Review*. IX, 4, p. 34.

²⁹ A la relativa importancia de la grabadora en la plasmación definitiva del texto se refiere en la entrevista de Barry B. LEVINE (pp. 33).

ésta está arropada con ingredientes artísticos. En el testimonio destacan valores tanto artísticos como científicos:

I consider testimonials to be a modality of the narrative form, but I did not write my testimonials with an exclusively artistic interest, but also with a marked and direct scientific orientation ³⁰.

Muchas de las afirmaciones expuestas justifican el rechazo de la etiqueta que con frecuencia se le suele colgar a Barnet: la de novelista. Él no se considera un novelista puro, al menos tal y como tradicionalmente se ha entendido esta figura, un creador de historias fingidas, en todo o en parte, concebidas por una imaginación individual.

Que más quisiera yo que ser un novelista. Ahora, yo creo que en este tipo de literatura también hay ficción, también hay creación, porque desde el momento en que tú ensambles un material, que tú organizas, que tú seleccionas, que tú escoges a tu gusto, a tu capricho, y que tú diriges al informante, además, hacia los derroteros que tú quieres, estás haciendo una labor creativa³¹.

Ahora bien, a diferencia del novelista, el autor de testimonios no puede ejercer un dominio absoluto sobre el universo que plasma, ya que, forzado por la veracidad del informante, ha de reprimir los elementos ficticios. De hecho, cuando empezó a trabajar con *Cimarrón*, él no pretendía hacer una novela, sino una investigación etnográfica; fue la propia maleabilidad de la expresión discursiva la que marcó las pautas de la modalización literaria que escogería para tomar forma. En cualquier caso, al autor cubano no le causa problemas la cuestión del género; es más: al recurrir a distintas esferas del saber y del arte, aboga por lo que Carlos Rincón llamó “el cambio de la noción de literatura”³². Se muestra favorable a la integración de todas las posibilidades que le ofrece la literatura y dice que, así como las ciencias se valen de la matemática, la computación y la estadística, la literatura puede utilizar la novela, la poesía, el testimonio y hasta el teatro³³. Lo mismo ocurre respecto a la dimensión histórica (o a la “micro-historia”), que incorpora a su terreno “voces” poco ortodoxas desde un punto de vista

³⁰ *Ibidem*, p. 32. La misma opinión expresa en la entrevista realizada por Jorge L. BERNARD y Juan A. POLA en *Quiénes escriben en Cuba. Responden los narradores*. Ciudad de La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985, p. 68.

³¹ Luis ÍÑIGO MADRIGAL, entrevista citada, p. 118.

³² Véase su libro *El cambio actual de la noción de literatura y otros estudios de teoría y crítica latinoamericana*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

³³ En “Miguel Barnet charla con los editores de *Vórtice*”, p. 8.

académico. Barnet se ve a sí mismo como una mezcla de autoridades escriturales de distinta procedencia: “creo que soy un producto híbrido, el producto de dos corrientes, la corriente de mis inquietudes y mis vocaciones sociológicas y etnológicas, y mi condición esencial de poeta. Estas dos corrientes he tratado de fusionarlas, de integrarlas de manera que salga un tercer producto [...]”³⁴. Los presupuestos que han inspirado su obra tienen su emplazamiento en la voluntad de conciliar las ciencias sociales y la literatura, dos disciplinas vistas, por lo común, como antagónicas. Toda su obra (poesía, estudios etnográficos, novelas-testimonios) representa un único gran libro. El autor cubano aboga por la ruptura de las barreras que separan a los géneros, proclama la fusión de distintas disciplinas y declara la hibridez de su quehacer como mediatizador de relatos ajenos³⁵.

Dónde termina el producto sociológico, 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 porosidad 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. Y en el vértice de esa polaridad genérica se instalan el testimonio literaturizado, convertido en objeto artístico además de social, la literatura histórica documental, el texto que expresa un enunciado cuyo valor referencial registra un acontecer que sucede fuera del discurso, el producto cultural vivo que moldean las palabras y que luego se materializa en la fijación tipográfica..., en fin, acaso un germen *sui generis* de esa “literatura de fundación” que Octavio Paz (1914-1998) postuló para Hispanoamérica³⁶; literatura que busca en esencia encarnar de modo fiel el mundo de América Latina, sus complejas realidades, en cuanto sea posible despojarla de prejuicios y de hábitos europeizantes. De no ser por este componente creativo (aunque atenuado y matizado con todas las puntualizaciones que una modalidad “contaminada” 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

³⁴ Mariano NAVARRO, entrevista citada, p. 29.

³⁵ Por ejemplo, véase la entrevista citada de Barry B. LEVINE, p. 34.

³⁶ Véase el ensayo del poeta mexicano “Literatura de fundación”, en *Puertas al campo*. Barcelona: Seix-Barral, 1989: 15-21.

margen de la obsesión taxonómica, con independencia de que realidad e imaginación, ficción y documento, oralidad y escritura, sociología y arte literario constituyan algunos de los vectores que integran la dialéctica propia de su ubicación *limítrofe*³⁷, lo cierto es que precisamente esa hibridación de códigos localizados en zonas fronterizas, esa amplitud genérica (que abarca lo mismo técnicas seudonovelescas que seudohistoriográficas de elaboración escritural) es lo que sintetiza el rasgo más distintivo de la novela-testimonio y en lo que radica, consiguientemente, su originalidad deconstructora de monumentalismos autobiográficos, su eficacia en la demolición de discursos textuales hegemónicos.

ABSTRACT

La visión extraoficial e intrahistoria que brinda la "novela-testimonio" acerca de distintos periodos históricos y sociales de Cuba obliga a una revisión del canon literario, tanto por la gestación particular de la obra como por la hibridez de sus características textuales. Partiendo de diversos testimonios emitidos por Miguel Barnet, fundador de esta modalidad narrativa, se esclarece el concepto resbaladizo de "novela-testimonio", su polémica inserción entre lo real y lo ficticio, entre lo literario y lo no literario y se discute la controversia que la cuestión del género ha suscitado.

The extra-official and intra-historical vision offered by the testimony novel about different social and historical periods in Cuba demand a revision of the literary canon, as much for its particular inception as for the hybrid character of its textual features. Starting from diverse attestations made by Miguel Barnet, founder of this narrative mode, the slippery concept of novel-testimony is cleared up, as well as its polemical insertion between the real and the fictitious, and the controversy on the question of gender which it raised is duly discussed.

³⁷ 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).