

*Universidad Central "Marta Abreu" de Las Villas
Facultad de Humanidades
Departamento de Letras*



Trabajo de Diploma

Acercamiento al discurso narrativo de dos obras testimoniales de Miguel Barnet: Biografía de un cimarrón y Canción de Rachel.

Diplomante: Danet Rodríguez Ruiz

Tutor: Dr. Arnaldo L. Toledo Chuchundegui

Curso 2006-2007

*¿Qué es el tiempo sino una
traición de la memoria?*

ROBERTO BRANLY

Índice

Introducción / 5

Capítulo 1. Acercamiento al género testimonio/9

- 1.1 Antecedentes del testimonio. Formación de la noción de género/9
- 1.2 Definición y rasgos fundamentales del discurso testimonial/13
- 1.3 Relación del testimonio y el discurso literario.
Interdiscursividad/ 16
- 1.4 El desarrollo del testimonio en Cuba a partir de la década del sesenta. Relación contexto- creación testimonial/20
- 1.5 La novela testimonio de Miguel Barnet. Recepción y novedad./22

Capítulo 2. Análisis de los rasgos del discurso narrativo de *Biografía de un cimarrón* y *Canción de Rachel*/ 29

- 2.1 Configuración de los personajes/ 29
- 2.2 Las voces narrativas y la función del mediador/ 41

Conclusiones/ 51

Bibliografía/ 54

Anexos / 62

Resumen

El presente trabajo de Diploma ha tomado como corpus dos obras testimoniales del escritor contemporáneo cubano Miguel Barnet: *Biografía de un cimarrón* y *Canción de Rachel*. Nos hemos trazado el principal objetivo de analizar del discurso narrativo de ambas obras, a partir de una perspectiva comparativa. Dicho análisis se ha centrado principalmente en la configuración de los personajes, las voces narrativas y la función del mediador. Nos proponemos corroborar a partir de una indagación de rigor científico la tesis propuesta: la acentuación del discurso narrativo literario en la segunda obra (*Canción de Rachel*). Nuestra investigación también cuenta con un importante capítulo teórico donde se hacen necesarias aproximaciones al género testimonio de forma general.

Nuestra principal motivación ha sido la necesidad de estudios que aborden el testimonio desde esta perspectiva de análisis de su discurso narrativo literario. Hemos sugerido que la investigación se extienda hacia otras categorías narrativas que no han sido desarrolladas en el presente trabajo. Las conclusiones han arrojado ideas claras sobre el tema desarrollado y sobre el papel de la crítica hacia el testimonio como género.

A mi padre por mostrarme el camino, por el desvío oportuno

A mi madre por la vida, por confiar en mí

A Mayre, por haber sido ella para mí y yo para ella, por quedarse siempre

A Yisel por la ironía de haber estudiado lo mismo y seguir fascinada ante su *sapientia*. Por su amistad

A Alejandro por su ser de los buenos y quererme igual

A Alexis por su amistad. Gracias nuevamente

A Toledo por su disposición, su simpatía, sus conocimientos

A mis profesores

A mi Universidad

Introducción

El género testimonio no ha dejado de ser un tema controversial para la crítica literaria. La confluencia de conocimientos pertenecientes a varias ramas de la investigación humanística: historiografía, sociología, antropología..., han determinado que solo se llegue a una comprensión de la especificidad del género, partiendo de la asunción de su heterogeneidad, de esta confluencia de discursos. Luego de varias décadas de teorización sobre este fenómeno escritural - visto desde la perspectiva literaria- persisten aristas que aunque no han sido ignoradas, carecen de un ahondamiento analítico, de un estudio que integre y valore el fenómeno a cabalidad. La crítica literaria dedicada al testimonio ha estado muy penetrada por una perspectiva de análisis de contenido, de la información veraz que presenta, antes que en el estudio del testimonio como discurso literario. Luego de que pareciera haberse resuelto el conflicto que propició el testimonio en cuanto a su asunción o no como género literario, la crítica experimentó una carencia de investigaciones que abordaran dicho género como discurso literario, con las especificidades de un análisis de este tipo. Aunque no puede negarse la existencia de importantes acercamientos críticos literarios al testimonio, es evidente que el género exige una mayor atención cuantitativa y cualitativa, sobre todo esto último, pues aunque son múltiples las reseñas que se han escrito con dicho propósito, carecen de un mayor desarrollo; anuncian posibles líneas de investigación pero no las completan. Es por ello que conscientes de esta necesidad, y negándonos a esa marginación que muchas veces la crítica ha impuesto a dicho género, nos proponemos analizar parte de la obra testimonial del importante autor contemporáneo cubano Miguel Barnet. Hemos seleccionado para nuestra investigación sus dos primeras novelas testimonios: *Biografía de un Cimarrón* (1966) y *Canción de Rachel* (1969).

Este primer texto ha devenido paradigma dentro de las letras no solo cubanas sino hispánicas, sus aportaciones para la investigación antropológica y sociológica han sido con frecuencia el primer interés al acercarse a la obra, es por ello que nos proponemos en la presente investigación indagar en su discurso narrativo y establecer un análisis comparativo con respecto al segundo texto seleccionado: *Canción de Rachel*.

Este análisis del discurso narrativo lo haremos atendiendo a los siguientes aspectos: la configuración de los personajes, las voces narrativas y la función del mediador en ambas obras. Hemos escogido dichas categorías, por fundamentar estas la principal tesis que hemos planteado: la acentuación del discurso narrativo novelesco en el segundo texto analizado (*Canción de Rachel*) con respecto a *Biografía de un Cimarrón*. La cercanía de este primer texto con la investigación antropológica, marca diferencias con respecto al discurso testimonial desarrollado en su segunda obra de este tipo. Además de este análisis, hemos incluido un primer capítulo que nos ha dotado de un aparato teórico sobre el testimonio, su definición y principales características. En este primer capítulo también nos hemos propuesto indagar en la formación de la noción de género del testimonio; para ello hemos partido de un breve acercamiento a los principales antecedentes con que ha contado el género en Cuba y, a grandes rasgos, en Latinoamérica. Luego de partir de este análisis general, hemos abordado con mayor especificidad la teoría sobre la novela testimonio, desarrollada por el autor— Miguel Barnet—, pues al proponer éste la categoría de novela-testimonio, en la cual se incluyen ambos textos, se hace ineludible partir de la propia concepción de su obra, además que es nuestro interés analizar las reconsideraciones teóricas y su materialización en la praxis textual de una obra a otra. También ha sido nuestro objetivo de evaluar otros acercamientos teóricos fundamentalmente con respecto a la recepción de la obra por la crítica especializada.

Dentro de las principales referencias bibliográficas de las que hemos partido, contamos con la obra teórica del Miguel Barnet. De especial interés han sido los ensayos compilados bajo el título *La fuente viva*, los que ofrecen una perspectiva en muchos momentos cercana al análisis del discurso testimonial que nos proponemos, fundamentalmente en lo referido a la configuración de los personajes, e incluso con cierto enfoque comparativo. La obra de Renato Prada Oropeza: *El discurso testimonial*, ha sido el principal soporte teórico con que hemos contado. Nos hemos acogido a su concepto de discurso testimonial, que resulta una ganancia en relación con la especificidad a que deben aspirar los estudios críticos literarios del género testimonio. Otros ensayos aportadores para nuestra investigación han sido los compilados por Abdeslam Azougarh y Ángel Luis Fernández Guerra en el volumen *Acerca de Miguel Barnet*. En la citada compilación se encuentra el importante ensayo de Carlos Rincón “El cambio actual de la noción de literatura en Latinoamérica”, el cual analiza el testimonio y específicamente la obra barnetiana dentro de una comprensión dialéctica de la literatura. Elzbieta Sklodowska, en su artículo “Miguel Barnet y la gente sin historia “, también ha sido un referente bibliográfico que ha arrojado luces sobre nuestra investigación; tiene como principal valor el hacer un análisis —aunque breve— que engloba y valora la producción testimonial barnetiana en su correlación y no como textos aislados; además orienta un análisis hacia la labor del mediador en las diferentes obras. Partiendo de esta bibliografía existente, el aporte fundamental de nuestra investigación quedaría en la especificidad de nuestro análisis, o sea la detenida indagación en del discurso narrativo, atendiendo a las categorías mencionadas con anterioridad, además de presentar un panorama de los principales acercamientos críticos a la obra y al testimonio en general.

Como recursos metodológicos para nuestra investigación, hemos desarrollado un análisis textual, con fuertes vínculos con elementos de la historia literaria, por lo que hemos seguido el método histórico-lógico. Nuestro corpus está conformado por dos obras de un mismo autor, esto ha

sido con la intención de desarrollar un análisis comparativo atendiendo a las categorías analizadas.

La presente investigación puede ser continuada, extendiendo el análisis del discurso barnetiano a otras categorías que no han sido abordadas, como la instancia espacio-temporal y el lenguaje, zonas que aseguran una rica investigación; además pudiera extenderse al análisis a otras obras testimoniales del mismo autor como *Gallego*, *La vida real*, donde la praxis del discurso testimonial es siempre renovadora. Otra sugerencia para futuras investigaciones pudiera ser el ahondar más en el tratamiento de la identidad cultural del cubano en ambas obras.

Capítulo 1

Acercamiento al género testimonio

1.1 Antecedentes del testimonio. Formación de la noción de género.

Es frecuente, en relación con el género testimonio, fijar su aparición en la década del sesenta del siglo xx. Se confunde el momento de maduración de la noción del testimonio como género, con su surgimiento. Hacia esta fecha contaba la literatura latinoamericana con importantes antecedentes, que si no cumplen a cabalidad con las exigencias del género en la actualidad, no por ello faltan a la premisa fundamental, que según el criterio de Ivana Sebkova es: «La declaración directa del testigo y la veracidad de los hechos y experiencias narradas ». (Sebkova: 1982:128)

Estos antecedentes parten de la literatura de la conquista. El interés por ofrecer un testimonio verídico está presente en estas primicias del testimonio en Latinoamérica, tal como lo argumenta Renato Prada Oropeza (2001:7-8) en su ensayo sobre el discurso testimonial: « (...) que se conocen con el nombre de crónicas de la Conquista: la primera literatura testimonial escrita en suelo o en ámbito latinoamericano, que comprende una serie de manifestaciones discursivas que pretenden narrar la “verdad” sobre los hechos, (...) »

La manipulación de la verdad que pueda hallarse en esta literatura de Conquista, la interpretación prejuiciada y tendenciosa de los hechos que se presentan como verídicos, no niegan el carácter testimonial de estos textos, pues todo testimonio es una versión sobre un hecho.

En el contexto nacional, el testimonio parte de antecedentes como las crónicas y diarios de guerra, acogidos bajo el término de literatura de campaña. Esta literatura es señalada en su relación con lo testimonial en la tipología desarrollada por el teórico y autor de obras testimoniales Víctor Casaus. En su artículo *Venturas y desventuras del testimonio*, señala los puntos de convergencia de esta literatura de campaña con la actual noción sobre el género testimonio:

La inmediatez de los asuntos que tocaban y el afán de comunicación de sus autores —rasgos distintivos del género en nuestros días— fueron características de aquella literatura de campaña en la que también tuvieron importancia decisiva los narradores participantes (1988: 49)

Casaus distingue en primer lugar el afán de comunicación que adopta dicho discurso testimonial y la existencia de un testimoniante directo, participante de los hechos abordados. Este primer antecedente de la literatura de carácter testimonial, inició una línea de tratamiento épico en la literatura cubana. La literatura de campaña fue desarrollada por autores como Raimundo Cabrera y Bosh, quien escribió *Episodios de la Guerra. Mi vida en la manigua (relato del coronel Ricardo Buenamar)*.

Las Crónicas de la Guerra del importante historiador José Miró Argenter, es otra referencia necesaria dentro de esta línea épica de coincidencias con discurso testimonial contemporáneo; otros títulos de este autor son *El combate de Ceja del Negro* y *Apuntes de la vida de Antonio Maceo*. Estas obras tienen como temática regente las guerras independentistas. De forma general prevalece el interés por captar momentos de importancia dentro de la épica nacional. Contribuyen dichos textos en su mayoría, a conformar las nociones de heroicidad. Predomina el discurso de tono historiográfico y el interés por mantener la “objetividad” en el tratamiento de los hechos, aun así la perspectiva y relación directa de los autores con los hechos abordados ofrece una visión que evita sucesos y reflexiones que no tributen al tono apologético al que se aspira. Los diarios de guerra enmarcados dentro de

esta tipología, adoptan un tono más íntimo, pero sin arriesgar la principal función documental, son por lo general textos referidos a las situaciones de la vida de campaña, de las principales acciones, pero sin grandes alcances reflexivos. En relación con la literatura de campaña como antecedente de la literatura testimonial, Casaus propone la siguiente síntesis:

Los rasgos distintivos del género testimonial, su evocación documental, la identificación del autor con los hechos que narra la historia, la eficacia de su inmediatez comunicativa, su búsqueda y rescate de los valores del habla popular, entre otros, se encuentran presentes de manera embrionaria, dentro del marco cultural de su época, en las crónicas y diarios de campaña que fueron escritos, casi siempre por sus participantes, en el fragor de las guerras independentistas, a finales del siglo pasado (1990:40)

Otros textos que presentan puntos de contacto con el testimonio, fundamentalmente en lo referido a la existencia de un testimoniante y a la veracidad del relato son los pertenecientes a la literatura de viajes como se les ha denominado a memorias e impresiones de viajes; estos tienen un fuerte tono personal, al igual que las autobiografías. Dentro de la literatura de viajes encontramos también de Raimundo Cabrera y Bosh *Cartas a Govin. Impresiones de viaje (1892)* y *Borrador de viaje* de Emilio Bacardí Moreau. Es evidente la relación de estas creaciones basadas en experiencias de viajes con el tono autobiográfico con que se asumen.

Dentro de los textos de carácter autobiográfico podemos citar *Apuntes autobiográficos* del poeta esclavo Juan Francisco Manzano, y de Carlos Loveira, *De los 26 a los 35. Lecciones de la experiencia en la lucha obrera (1908-1917)*. A estos textos además de coincidir con el testimonio al contar con un testigo directo de hechos reales, los distingue una intención por referir experiencias personales, desde una situación de marginación de grupo, por lo que se van perfilando los sentidos de la posterior literatura de urgencia, de denuncia.

Al tratar las anteriores clasificaciones de textos que guardan relación con el discurso testimonio, se hace ineludible referirse a las intenciones literarias, o no literarias, que motivaban dichas obras y la recepción de las mismas. Estas obras aspiraban a una veracidad que excluía toda recreación ficcional presente en los géneros literarios aprobados en este momento, como la novela y el cuento. En este sentido es valiosa la investigación realizada por Odalis Vázquez Contreras, *Acerca de la literatura testimonial y su expresión entre 1998 y 1929*, en la que una minuciosa revisión bibliográfica de los textos de interés dentro de dicha temática, revela la bien definida frontera entre la creación de rasgos testimoniales (memorias, impresiones de viaje, biografías, crónicas) y otros géneros asumidos como literatura propiamente, entre ellos la novela y el cuento. Esto no divorcia a la novela y al cuento del empleo de referentes históricos concretos. Algunos textos concebidos en esta etapa, aunque manejaban con rigurosidad hechos históricos e incluso incorporaban personajes reales, al hilvanar libremente una trama novelada eran asumidos como texto literario, no bastaba el referente histórico real del que se partiera. Es el caso de algunas obras consideradas antecedentes de la novela histórica en Cuba, entre estos, *Tiempos de conquista*, de Emilio Bacardí Moreau, también obras de Carlos Loveira son de necesaria referencia en este sentido.

En la periodización propuesta por Casaus, este advierte otros momentos de una importante producción de este tipo textos: las décadas del treinta y cuarenta del siglo xx. Este período, señala Casaus, coincide con momentos históricos convulsos; en el particular, la crisis del sistema neocolonial enfrentada por una izquierda más organizada y consciente de su rol histórico. Se distinguen dos nombres fundamentales en la producción de obras cercanas al testimonio en dicha etapa : Raúl Roa y Pablo de la Torriente Brau, el último, con obras como *Cartas cruzadas* y *Aventuras del soldado desconocido cubano*, este último aunque presenta un indiscutible carácter ficcional, muestra novedosos vínculos entre el tratamiento de la historia y el discurso narrativo literario, al insertar acontecimientos históricos y personales

en medio de una trama novelesca con una fuerte carga intertextual. Es este un importante antecedente de la literatura testimonial contemporánea.

1.2 Definición y rasgos fundamentales del discurso testimonial.

Como puede observarse, en el recorrido realizado va perfilándose lo que suele entenderse por testimonio en el momento presente. Dicha noción es definida integralmente por Renato Prada Oropeza, por lo cual la asumimos plenamente y con ello esperamos lograr la indispensable coherencia conceptual en nuestra investigación. Prada Oropeza parte de la siguiente definición:

El discurso testimonial es un mensaje verbal en primera persona, preferentemente escrito para su divulgación editorial aunque su origen primero y escrito sea oral, cuya intención explícita es la de brindar una prueba, justificación o comprobación de la certeza o verdad de un hecho social, previo a un interlocutor, interpretación garantizada por el emisor del discurso al declararse *actor* o *testigo* (mediato o inmediato) de los acontecimientos que narra. (2001:13-14).

Esta definición es aplicable a los textos que analizaremos y toca aspectos puntuales al señalar la especificidad del discurso testimonial: la existencia de una primera persona narrativa que garantiza un testimonio – en el caso de este discurso- basado en un hecho real de alcance social. El autor ha señalado otras características del discurso testimonial que se desprenden de esta definición. Con respecto a la veracidad de los hechos, le confiere un carácter referencial e intertextual al discurso, esto a su vez se relaciona con el valor perlocutivo que advierte dicho autor. El discurso emplea mecanismos (narrativos, lingüísticos) que validan su autenticidad y sobre esta asunción se concibe un discurso consciente de su carácter como veraz. Hay una intención de que el receptor lo asuma como verídico, no solo interesa informar sino influir en el receptor. « La situación del narrador en el

testimonio siempre involucra cierta urgencia o necesidad de comunicación que surge de una experiencia vivencial de represión, pobreza, explotación, marginación, crimen, lucha» (John Beverly, citado por Prada Oropeza: 2001:14)

Se le ha llamado al testimonio “una narración de urgencia”, por lo que la relevancia social de los hechos narrados ha determinado, según Renato Prada Oropeza, que « Al marcar el emisor del discurso con un yo colectivo: el sujeto del enunciado corresponda a un sujeto de la enunciación más bien social, consciente y explícitamente de ser solo una parte de un todo mayor, que es su grupo o clase social; al marcar esta calidad de sujeto, decimos, este género discursivo de otros aparentemente idéntico, el discurso autobiográfico, autobiografía tradicional»(Prada:2001:20) .La identificación del sujeto de la enunciación con una clase social y el desarrollo del discurso desde esta posición, marca un límite claro con un género cercano: la autobiografía. La perspectiva individual desde este último género es cambiada por una postura colectiva de clase, grupo. En el testimonio, la experiencia personal de la que parten ambos géneros, cumple con una funcionalidad no solo anecdótica, episódica. Como soporte de la idea anterior, notemos el criterio de Françoise Perus, en que se distingue la nueva perspectiva que asume el testimonio en diálogos con otros géneros:

El testimonio se asemeja también a la tradición literaria del realismo social sin embargo se separa también de este en un aspecto fundamental por cuanto, mientras la novela social aprehende generalmente los procesos individuales y colectivos “desde fuera” y con formas que tienden a la totalización monológica, el testimonio devuelve la voz narrativa a los agentes mismos del proceso sin ellos los que buscan nuevas interpretaciones y formas de totalización de los procesos en los cuales participan como sujetos de la acción y la narración. En este sentido el testimonio representa una fase cualitativamente nueva de las bases de nuestra acumulación cultural (1989:136)

En el mismo artículo comenta además Perus:

El espacio, el tiempo y los protagonistas del testimonio, son los de la experiencia socio- histórica antes de ser los del relato, y por ello este se construye ante todo con base en los avatares de dicha experiencia y no por referencia primordial a las leyes composicionales y estilísticas de género hasta cierto punto canonizadas(:135)

Este autor señala como especificidad y característica fundamental de dicho género el hecho de que el sujeto emisor del discurso sea protagonista del testimonio, de ahí la nueva visión que aporta el sujeto “de la acción y la narración”, narración que parte de la experiencia socio-histórica y en función de ella dispondrá sus recursos, que no serán necesariamente los seguidos por la tradición novelística.

Renato Prada Oropeza asume el discurso testimonial «como una clase del género más amplio llamado literatura», partiendo de una concepción no tradicionalista de literatura, le confiere al discurso testimonial un carácter literario: «El discurso testimonial es un discurso literario, y en eso es *similar*, aunque no idéntico, al discurso narrativo literario (para no llamarlo fictivo)... » (Prada: 2001:30) El autor distingue similitudes y divergencias con respecto al discurso narrativo literario. En primer lugar señala la relación entre el discurso testimonio y el discurso literario, que parte de la existencia de una secuencia narrativa común a todos los géneros narrativos. La especificidad con relación a otros discursos narrativos es marcada al presentarse el discurso testimonial como « la versión verdadera de un hecho social por el emisor – actor, quien asume esta intencionalidad primordial frente a su auditor virtual» (Prada:2001:31-32) o sea, la intención por ofrecer una versión verdadera, por validar los hechos narrados como auténticos, reemplaza la primordial intención estética presente en otros géneros narrativos literarios (cuentos, novela), por ello los mecanismos narrativos se dispondrán en el discurso testimonial, en función de este principal objetivo de veridicción, antes que el estético propiamente, aunque no lo excluye. Ivana Sebkova, en el artículo “Para una descripción del género testimonio” recoge criterios de varios autores y críticos del género testimonio: «De las características

ofrecidas por Miguel Barnet (1969); Félix Pita(1977); Lucila Fernández(1978); Salvador Bueno y Raúl González de Cascorro (1978), se deriva que la presencia del testigo y de su declaración sobre acontecimientos que vivió, es considerada el principal rasgo del testimonio » (1982: 126), los criterios manejados anteriormente potencian la estricta veracidad a la que deben aspirar los textos testimoniales. Esta intención por presentar obras testimoniales con un sólido respaldo de acontecimientos reales, marca la diferencia con otros géneros narrativos, en este aspecto se insiste en las bases del Concurso Casa de las Américas para el género testimonio: «Aunque su objetivo es relatar hechos protagonizados por personajes literarios contruidos y animados, dada la estricta objetividad y fidelidad respecto a la realidad que el testimonio enfoca, descarta la ficción, que constituye uno de los elementos de creación en la narrativa, como en la novela y el cuento» (Anónimo: *Rev. Casa* no 200:125:1995). Con respecto al valor estético, es preciso decir que si otros géneros como el cuento y la novela priorizan este valor, no debe verse en este aspecto un antagonismo con respecto al discurso testimonial, e incluso varios teóricos coinciden en que la presencia de dicho valor es determinante al asumir el testimonio como discurso literario y lo sitúan como un rasgo de tanta prioridad para el género, como el carácter real de los hechos. No debe omitirse que el interés por la valía estética de los textos testimoniales ha sido un aspecto que ha cobrado mayor exigencia por la crítica especializada.

1.3 Relación del testimonio y el discurso literario. Interdiscursividad.

Luego de estas primeras coordenadas sobre el discurso testimonio, donde tomamos los criterios de Renato Prada Oropeza, se hace necesario

seguir abordando la relación del discurso testimonial y la literatura a partir de nuevas aristas en esta relación.

Con respecto al amplio concepto de literatura, dentro del cual Renato Prada Oropeza sitúa el discurso testimonio, notemos el criterio de Carlos Rincón en su ensayo: *El cambio actual de la noción de Literatura en América Latina*

(...) es sólo al comprender la literatura, en su cambiante proceso de producción y recepción, como una forma estética de praxis social como puede situarse en el centro de nuestro interés cognitivo, de acuerdo con esa orientación teórico-literaria, la permanente transformación y redefinición de su noción.

(Rincón: 2000: 15)

Rincón propone una ampliación del concepto de literatura, en el que se asuma la producción literaria como una práctica social sujeta a un dinamismo que niega todo concepto anquilosado, afuncional con respecto a una praxis social concreta. En este sentido el concepto de literatura acoge nuevas producciones, que serían excluidas de una comprensión tradicionalista y reducida de literatura. Al concepto de literatura se le confiere un sentido histórico, una correspondencia entre la praxis literaria y social. La necesidad comunicativa al no ser canalizada en anteriores formas literarias, exige una ampliación y renovación de las prácticas literarias.

La estricta limitación genérica queda abolida, los disímiles objetivos y técnicas de estudio de diferentes ciencias sociales se aúnan para devolver un “producto cultural distinto”. La literatura responde a este estímulo, en el discurso testimonial coexisten varios discursos y no por ello el texto pierde su carácter literario. El importante teórico Desiderio Navarro analiza la literariedad del testimonio con relación a su interdiscursividad.

¿Es necesario e inteligente protestar cuando se presenta un texto de filiación científica o periodística como texto literario?

Por una parte, sería tratar de preservar la pureza de «lo literario» ese concepto en descrédito y bancarrota, digno de toda desconfianza puesto que se presenta ante todo como un sistema de mecanismos convencionales que despiertan toda una serie de reflejos condicionados de lectura adquiridos por una educación organizada,

que despiertan en fin una sensación de «literatura». Sería desconocer el carácter relativo de «lo literario» tal como se manifiesta, por ejemplo, en la exclusión (o inclusión) dentro de nuestro campo de lectura «literaria» de textos que en otra época fueron (o no) literarios. (Navarro: 2006:49-50)

Este juicio señala como improductiva la negación del carácter literario de un texto al ser juzgado por la convergencia de discursos en él. El criterio de la pureza genérica para juzgar un texto como literario o no, es inaplicable si asumimos un concepto no estático de literatura, a lo que añade Desiderio Navarro otros factores como la variable recepción de la que pueda ser objeto una obra según el momento de su recepción.

Víctor Casaus, en su importante obra ensayística sobre el testimonio expone sus criterios acerca de la confluencia de discursos, y la nueva expresión que logra el testimonio a partir de ello, sin que ello devenga negación del carácter literario:

La conjunción armónica de varios de los elementos o el tratamiento orgánico de uno solo de ellos-unido a los rasgos de inmediatez y afán de comunicación que caracterizan el testimonio, produce una forma de expresión nueva, que difiere de cada uno de los elementos que la componen. El testimonio es, pues, un género literario, solo que participa en grado mayor de la capacidad de aprovechar medios y recursos expresivos de géneros vecinos-o lejanos-o aún de otras áreas del pensamiento y de la expresión contemporáneos que no pertenecen, específicamente, a la literatura.(Casaus:1990:58)

En relación con el tratamiento de la historia, el discurso testimonio permite una aprehensión de la historia en la complejidad de sus relaciones, desde la amalgama de enfoques biográficos y antropológicos. Lo novedoso no sería la estética del realismo con que se aborda la historia, sino los nuevos recursos con que el discurso testimonial cuenta para ello. Los recursos narrativos empleados en las situaciones recreadas y la configuración de los personajes permiten acceder a estos últimos en su individualidad y como entes sociales, lo que hace menos maniqueo el tratamiento de la historia; la literatura ofrece

perspectivas que no alcanzan a ver la linealidad del mero documento historiográfico o etnológico. El discurso literario hace más comunicable dichos contenidos de tipo histórico, etnológico, culturológico en general. Es pues, el discurso testimonial, un efectivo conciliador de contenidos histórico-científicos y estrategias discursivas propias de la literatura, por lo que se puede resolver el antagonismo desde el cual se ha abordado esta relación. Obviamente este cambio en la noción de literatura al que se refiere Rincón, es consecuencia del diálogo entre la práctica literaria y la noción tradicional de literatura.

Otro elemento que ha intensificado la tensión entre el testimonio y la noción de literatura es la ficción. Al declararse el discurso testimonio como versión real de hechos socio- históricos determinados, entra en crisis con el carácter ficticio el que tradicionalmente ha asumido la literatura. Con anterioridad nos referimos a la bien definida limitación entre géneros de tipo testimonial y literatura establecida a finales del siglo XIX. En esta nueva noción de literatura, lo propiamente literario, no es determinado por el nivel de funcionalización, veamos el criterio de Carlos Rincón:

Tampoco la tiene (referido a la validez) el criterio del enunciado ficticio como lo específicamente literario y se nos prueba inclusive de modo indirecto que la ficción no puede determinarse como lo real. La morosa discusión entre su autonomía o heteronomía, o su carácter imaginario, resulta herencia de la metafísica, pues realidad y ficción no están en una relación de polaridad ontológica sino que la ficción organiza la realidad vivida para hacerse comunicable. (Rincón: 2000:23)

Como se advierte anteriormente realidad y ficción no son polos opuestos, por lo que el discurso testimonial puede presentar elementos de la ficción que no arriesgan el carácter verídico del discurso.

1.4 El desarrollo del testimonio en Cuba a partir de la década del sesenta. Relación contexto- creación testimonial.

No siempre la polémica que ha ganado el testimonio y su relación con el discurso literario, ha sido resuelta a favor del testimonio como literatura. Perspectivas menos abiertas en relación con lo que se asume como discurso literario han desaprobado la asunción del testimonio como género literario. La polémica se intensifica ante la aparición *in crescendo* de textos testimoniales a partir de la década del sesenta en Cuba, muchos de cuestionable valía estética. Se hace una tarea inaplazable por la crítica en dicho momento, el debate y teorización sobre los textos de carácter testimonial. La diferencia estilística, la aspiración de verdad, el valor informativo *per se* de estos textos y la convergencia de discursos provenientes de diferentes ramas de la investigación socio-antropológica, marcaron evidentes diferencias con el discurso literario tradicional, por lo que no pocos teóricos se resistieron a otorgarle al testimonio la categoría de género literario. En muchos de estos textos la intención por ofrecer un cuadro real de acontecimientos, provoca que se descuide el tratamiento del lenguaje, la necesaria labor de montaje y recreación artística. El extremo sociologismo del arte postrevolucionario favorecido por la política cultural del momento, contribuyó en gran medida a la aparición de decenas de estos testimonios con escaso valor literario. La libertad estética que proponía el testimonio y la primacía de un fin anecdótico, informativo —y una recepción en busca de la información— hizo descuidar en muchos casos el necesario valor estético de la creación literaria. Surgieron decenas de testimonios que aunque anecdóticamente se contara con un buen material para su desarrollo, la carencia de habilidades narrativas conllevó a que estos textos redundaran en lugares comunes, en el panfleto más burdo. En este sentido veamos la crítica ofrecida a este interés mayormente contenidista de varios de los testimonios surgidos a partir de esta década:

(...) los autores se esfuerzan por aducir la mayor cantidad de informaciones y conocimiento. A esto también corresponde muchas veces una supraordinación del contenido a la forma, con lo que las obras se reducen a una función informativa. Y para los lectores estas son interesantes únicamente porque traen nuevas informaciones. Esto es visible en toda una serie de testimonios publicados (Sebkova: 1982: 127)

Uno de los factores que incidió en muchos de estos textos fue el hecho de ser los propios testigos los que concibieron sus testimonios, no todos con la capacidad y talento literario para emprender dicha tarea. En relación a estas *desventuras* del testimonio también Víctor Casaus expone su criterio y advierte como una de ellas: «El testigo que cumple su función de recolección eficaz de un material informativo rico y sugiere, pero no encuentra la estructura necesaria para organizarlo eficiente y coherentemente, desde el punto de vista artístico y conceptual» (Casaus: 1988:50).

En las décadas posteriores al triunfo de la Revolución Cubana se incentivó la creación de obras testimoniales. La socialización y politización de todo producto cultural imponía al arte una función social que parecía bastar; la inserción del testimonio, como género participante en casi todos los concursos literarios del momento (concurso por el aniversario de la creación de los CDR, las FAR) fue otro motor impulsor en la creación en serie de testimonios carentes de valía estética, regidos por el más estrecho interés informativo, reveladores de desconocidos y gloriosos momentos de heroísmo nacional. La defensa a ultranza de la épica revolucionaria además de la prioridad que se le otorgó al papel social de la cultura, produjo una respuesta cultural comprometida; bajo el siempre acogedor término testimonio, se refugiaron no pocas obras panfletarias.

Biografía de un Cimarrón y *Canción de Rachel*, sin carecer de singularidad anecdótica, obligan a la reflexión en torno a sus valores como textos narrativos. Este aspecto no fue desapercibido por la crítica más

inmediata a la publicación del primer libro en 1966. Desde este momento la singularidad de la vida del cimarrón centenario, no empaña las valoraciones encomiásticas del texto, en cuanto a su valor -además de etnográfico, histórico -literario y a su relación renovadora con respecto a la tradición literaria. Es considerado un acierto, el abordaje de la esclavitud desde la visión del marginado y además con aproximaciones tan bien articuladas a la vida cotidiana, las costumbres, cosmovisión etc.

1.5 La novela testimonio de Miguel Barnet. Recepción y novedad.

Dentro de la producción testimonial, la creación del escritor y antropólogo Miguel Barnet, aparece en la década del sesenta como blanco de extensos debates por parte de la crítica, desprovista de respuestas ante un fenómeno que según Carlos Rincón -refiriéndose a *Biografía de un cimarrón*, primera novela etnográfica de este autor-: «escapa, al repertorio de formas y modos genéricos corrientes, con lo que hace saltar el sistema de compartimentos estancos, paralelo a la canonización de la literatura y no literatura dentro de la ideología burguesa»(Rincón:2000:23) y añade textualmente «las especificidades normativas de lo que sería biografía y autobiografía, la novela y las memorias, la tarea del editor y el trabajo del autor, lo propio de las ciencias sociales y del arte narrativo, y ante todo, los límites de lo ficticio y de lo no ficticio en el texto, de la realidad relativa y de la realidad producida, son abolidos»(:23). La creación barnetiana, entra en las letras cubanas como nos dice Rincón, dialogando con los modos genéricos corrientes. En muchos casos lo renovador se abre paso en la praxis artística sin un respaldo consciente por parte de creadores y críticos. Al partir de referencias anteriores, se impone una nivelación de práctica artística novedosa y una nueva postura ante la recepción de dicha práctica. En la dialéctica relación creación- recepción; la recepción, aunque condiciona la producción artística, evalúa un resultado posterior, sujeto a una praxis artística determinada, por

lo que se resiste a las nuevas formas de creación. Este cambio en el concepto de literatura no se desarrolla sincrónicamente con el fenómeno creativo, sino que requiere una concientización que nivele práctica creativa y nueva postura ante la misma. En este sentido es oportuno señalar que aunque en su mayoría los teóricos del testimonio eran los propios gestores, estos experimentan una redefinición de una postura teórica y crítica más consciente del carácter y los valores del testimonio. Miguel Barnet como teórico y creador de la literatura testimonial, reorienta su postura teórica. Basta una rápida lectura a la introducción de su primera novela testimonio, *Biografía de un Cimarrón* (1966), para encontrar frases significativas en cuanto a sus propósitos con el texto y a la recepción del mismo: «Sabemos que poner a hablar a un informante es en cierta medida, hacer literatura. Pero no intentamos nosotros crear un documento literario, una novela» (Barnet: 2001:10). El autor en este momento asumía un concepto de literatura del cual excluye su primera producción testimonial, de vínculos tan pronunciados con la antropología. Barnet titula su obra en la primera edición de la Academia de Ciencias: *Biografía de un Cimarrón: un relato etnográfico*. Este título inicial, donde se explicita que es un *relato etnográfico*, niega el carácter literario de la obra y prioriza el valor científico del texto. *Biografía de un cimarrón* surge muy ligado al trabajo de Barnet en la Academia de Ciencias como etnólogo, donde compartía proyectos en torno al componente africano de nuestra cultura, admite como influencias directas de *Biografía de un Cimarrón* al texto *Juan Pérez Jolote: un relato etnográfico* del antropólogo mexicano Ricardo Pozas y al *Barracón* de Juan Pérez de la Riva. Apunta Barnet en un artículo que figura como epílogo en la edición de *Biografía de Cimarrón* con motivo a los treinta años de su publicación: «Todo eso me interesaba para hacer un apéndice que complementaría el libro de Juan Pérez de la Riva» (Barnet: 2001:191). Barnet en este primer momento insiste en el valor de *Biografía de un Cimarrón* como documento etnográfico, toma como referencia inmediata obras clásicas de la etnografía, los restantes valores de la obra los concibe de forma ancilar con respecto a este objetivo

regente. La madurez teórica barnetiana —no infalible— es posterior a este primer momento creativo y tiene un vínculo determinante con la recepción de su primera novela testimonio. El autor llega a un nuevo concepto, del que se convierte en su principal teórico: novela-testimonio. Esta nueva nomenclatura – al menos teóricamente— rescata con posterioridad el interés literario no asumido conscientemente en un primer momento.

Desde el mismo año de su publicación (1966) *Biografía de un cimarrón* contó con la atención de críticos y especialistas, fueron frecuentes las reseñas que se dedicaron a la obra, muchas de ellas reconocen su valor estético. En este sentido, señala Alejo Carpentier, en un artículo con motivo a la publicación de *Biografía de un Cimarrón* «Con *Biografía de un cimarrón*, Barnet ofrece un caso único en nuestra literatura: el de un monólogo que escapa a todo mecanismo de creación literaria y sin embargo, se inscribe en la literatura en virtud de sus proyecciones poéticas » (Carpentier: 2001:91), en *Acerca de Miguel Barnet*). Juan Pérez de Riva, en el mismo artículo, destaca la calidad literaria de *Biografía de un Cimarrón*. Este, entre otros acercamientos críticos, orientó la recepción de *Biografía de un Cimarrón*, no solo como documento de valor científico, sino también como texto con valores literarios.

Las novelas testimonio que le suceden a *Biografía de un Cimarrón* asumen su carácter literario, lo que puede advertirse en todos los niveles del discurso narrativo. Barnet acoge este concepto como renovador, en diálogo con la tradición literaria:

Novela testimonio, en esta denominación sintagmática implica conjunción de estilos, conciliación de tendencias y función de objetivos (...) Pone en tela de juicio no solamente los estereotipos étnicos, culturales o sociales, sino también reelabora varios conceptos tradicionales de la literatura, el realismo, la autobiografía, la relación entre la ficción y la historia. (1992:77)

También señala aspectos puntuales de la novela testimonio, entre estos su discurso heterogéneo y dialógico. En cuanto al término novela, que

incluye en su concepto, no lo relaciona directamente con lo ficcional en la obra. Esto acentúa el carácter renovador de la novela testimonio, pues en la noción tradicional de literatura y más específicamente de novela, la ficción es un elemento definidor de género. Veamos el criterio de Barnet sobre lo que considera novela y en el sentido que lo incluye en su propuesta:

Encasillar todo género literario que narre una acción fantástica o real, con características fantásticas o reales, con una línea de desarrollo dentro de la categoría de novela es tan falso como pasajero y externo(...)Porque eso que llamamos novela no es más que una manera de narrar, de organizar quizá, que tiene su relación primigenia con el relato(Barnet:1983:11)

La ficción en la novela testimonio barnetiana determina mayormente «la manera de narrar» y no sobre el carácter falso o verídico de la anécdota, en este caso su autor acuña el término “novela” para referirse a otras instancias de la ficción. Veamos en este sentido lo señalado por Abdeslam Azougarh, en su artículo: “Recepción de *Biografía de un Cimarrón*”: « Para la novela testimonio, conviene mejor no enfocar la realidad y la ficción de manera antagónica (...) De suerte que, en lugar de ser simplemente lo contrario de la realidad, la ficción nos comunica algo acerca de la realidad (...) En la novela testimonio, la realidad gana gracias a la ficción ya que esta organiza aquella para hacerla más comunicable y más real»(Azougarh:2000:74)

Este ha sido un punto de mira común entre los acercamiento críticos a la obra barnetiana testimonial; el discurso literario que acoge y estructura otros discursos que confluyen en el corpus total. De este primer análisis se desprenden otros enfoques adyacentes: el nivel de ficcionalización, el tratamiento de la historia, el valor extraliterario de los textos y la especificidad del género dentro de esta pluralidad de discursos.

La significación de la novela testimonio puede advertirse en las relaciones que establece entre uno de sus rasgos o alcances fundamentales-«contribuir al conocimiento de la realidad e imprimirle a esta un sentido histórico» (Barnet: 1983:25) y la forma en que la escritura hace una captación estético

literaria de dicha realidad. Los objetivos de indagación en la historia nacional y en las raíces identitarias se complementan con el tratamiento literario de los mismos. La novela testimonio de Miguel Barnet, supera el didactismo de muchos de los testimonios del mismo período y es un texto con valores literarios incuestionables

En la novela testimonio de Barnet, puede advertirse un tránsito hacia un texto más consciente de sus propósitos y alcances estéticos. La concepción del autor de testimonio varía de *Biografía de un Cimarrón* (1966), a su segunda obra, *Canción de Rachel* (1969), a favor de un discurso de mayor libertad estilística y narrativa. Sin dejar de perder el interés por el contenido socio histórico, el análisis va más dirigido a la esencia misma del fenómeno, sin descripciones miméticas del mismo. El concepto barnetiano de novela testimonio es aplicable a toda su creación testimonial, aunque este presenta aplicaciones diferentes en la praxis literaria, veamos el criterio de Abdeslam: «Canción de Rachel desmitifica el método literario de Barnet, en cuanto resultado de una investigación «científica», al destacar la libertad creadora del «gestor», que en realidad es, antes que nada, un novelista». (Abdeslam: 2000:64)

Aunque la ficción, como se ha hecho explícito con anterioridad, no determina el carácter literario de una obra, es sin dudas un elemento que acentúa el carácter novelesco de *Canción de Rachel*, veamos la reflexión de Elzbieta Skolodows: «Rachel- por ser síntesis de unas seis coristas entrevistadas- se convierte en un carácter literario, ficticio. La novela testimonio –a pesar de su fundamento en entrevistas – pierde así su elemento genérico más distintivo» (Skolodows: 2000:37)

La conformación del personaje protagónico a partir de seis testigos, es un elemento que demanda una recreación novelada por parte del escritor. Este testigo *sui generis* de *Canción de Rachel* dialoga con la propia naturaleza del género testimonial. En el artículo *Para una descripción del género testimonio*, nos dice su autora Ivana Sebkova: «La base del testimonio es la declaración directa del testigo» (1982:128)

En el caso de Rachel y a diferencia de *Biografía de un Cimarrón*, -aunque ambos constituyen testimonios mediados- la configuración del personaje protagónico se hace a partir de las declaraciones múltiples, o sea se cuenta con un testigo plural; hacer partícipe al receptor de esta condición actúa en detrimento de la veracidad a la que aspira el discurso testimonial. Además de ser mayor la intervención del escritor, su función no es solo la del mediador – –aunque esta tiene otras implicaciones no solo en el plano compositivo— sino que hay un consciente proceso de ficcionalización y recreación novelada de los múltiples testimonios de los que se parte para la configuración del personaje protagonista.

El autor de dichas obras advierte la idoneidad del cimarrón como testigo dentro de la novela testimonio, lo cual guarda relación no solo con el testigo directo con que cuenta su primera novela testimonio, sino con la representatividad del mismo, su desdoblamiento individual y colectivo, su participación directa en los «momentos históricos, que marcaron cambios radicales en la cultura nacional». Advertir esta idoneidad como testigo del cimarrón, está más apegado a la concepción positiva del testimoniante dentro de la producción testimonial, con posterioridad a esta línea, son frecuentes los testimonios que toman como objeto al antihéroe, este es el caso de títulos de Amador Hernández Hernández, como *Cleopatra la reina de la noche* y *Yo también maldije a Dios*.

La resonancia de ambos textos se debe en gran medida al hecho de ser estos vehículo para la aprehensión de lo identitario desde el proceso mismo de formación. Ambas obras abarcan períodos (colonia y neocolonia) decisivos en la formación y consolidación identitaria. *Biografía de un Cimarrón* explora fundamentalmente en prácticas culturales de raigambre afrocubana, Rachel aunque distante de ese inmediato ingrediente de lo cubano, no deja de tener una gran significación en el tratamiento de la psicología del cubano, luego de un proceso de sincretismo, de pujanza de la identidad nacional. Podemos concluir citando a Miguel Barnet quien resume este aspecto en la siguiente síntesis:

La novela testimonio al rescatar ese orgullo popular de ser, al reivindicar los valores que estaban escamoteados y revelar la verdadera identidad social del pueblo, ha contribuido al conocimiento y adaptación de la psiquis colectiva a la idea de lo cubano y de lo latinoamericano, a la idea de lo auténtico, de lo verdadero, de lo esencial (Barnet: 1983:52).

Ambas obras se insertan dentro de esta creación artística que según Fernando Aínsa « (...) fue más allá de la comprobación de una situación de hecho-opresión, marginalidad, alienación cultural – y de una declaración de principios. En esta literatura se verbalizan hechos que antes no eran conscientes o no se expresaban abiertamente» (Aínsa: 1986:42), además de ser esta producción testimonial barnetiana una reacción ante « la preocupación por la identidad cultural que apareció como una tendencia correctora de la evolución histórica y como una forma de reivindicación de algo previamente perdido » (:42)

Capítulo 2

Análisis de los rasgos del discurso narrativo de *Biografía de un cimarrón* y *Canción de Rachel*

2.1 Configuración de los personajes

Biografía de un cimarrón como ya ha sido referido en el capítulo inicial fue concebida por su autor Miguel Barnet en una etapa de activa investigación etnológica, de ahí la intención revaluada de ser *Biografía de un cimarrón* un complemento del libro *El Barracón*, del historiador, Juan Pérez de la Riva. El resultado fue más allá de los propósitos iniciales, la valoración de críticos y especialistas advierten el valor literario e incluso poético de *Biografía de un cimarrón*. La investigación antropológica articulada a partir de técnicas narrativas se aúnan en *Biografía de un cimarrón* para dar origen a un texto con valores en ambas direcciones y novedoso en su escritura.

Biografía de un cimarrón es coherente con la teoría barnetiana, pues este texto parte de una experiencia particular que alcanza dimensiones colectivas. El autor se refiere a las funciones de la novela testimonio –«contribuir al conocimiento de la realidad e imprimirle a esta un sentido histórico» (Barnet: 1983:58), también advierte que sus protagonistas son puntos de partida para conocer un medio, una época. En *Biografía de un cimarrón* la configuración del personaje protagonista permite un desdoblamiento del mismo como individuo e integrante a la vez de una colectividad en este caso marginada por la condición de esclavo. Barnet en sus ensayos teóricos sobre la novela testimonio, categoría dentro de la que sitúa como primera creación suya a *Biografía de un Cimarrón* advierte la idoneidad del testimoniante Esteban Montejo como protagonista de la novela testimonio, principalmente por su representatividad de clase, condición insoslayable para el discurso testimonial. Veamos las reflexiones de su autor en este sentido:

Esteban, pues, era un modelo ideal porque reunía dos condiciones necesarias para la novela testimonio: era un personaje representativo de una clase, de un pensamiento, y había vivido momentos únicos en la historia de Cuba que marcaban la psicología de todo un conglomerado humano (Barnet: 1983:35)

Esta representatividad debe estar enmarcada y exige una participación directamente en un contexto histórico relevante, decisivo en la conformación identitaria de la nación. La idoneidad del personaje protagónico está fundamentada a nivel estructural en el texto, pues las partes que integran la obra coinciden con etapas históricas relevantes vividas por el personaje: la esclavitud, la abolición de la esclavitud, la Guerra de Independencia, la instauración de la pseudo-república. Esta estructuración fundamenta claramente la significación histórica a la que aspira el texto. Aquí funcionan dialógicamente el carácter biográfico innegable de la obra —señalado en el título mismo que hace mención a dicho género— y la proyección más allá de la experiencia personal que alcanza la obra. El carácter biográfico es innegable, en cuanto *Biografía de un Cimarrón* es una narración de la vida del narrador-protagonista. Esta obra trasciende lo meramente biográfico por ser la experiencia personal también relevante en el plano histórico colectivo. La condición del protagonista de esclavo, cimarrón, liberto y miembro del ejército libertador, además de configurar positivamente al personaje, acentúa su representatividad como ente marginado.

La configuración del personaje protagonista en *Biografía de un Cimarrón*, no puede ser abordada sin una comprensión necesaria de la condición del personaje, hijo de esclavos africanos, integrado a un determinado grupo social y participante de experiencias sociales colectivas. La cosmovisión del cimarrón está determinada por este sistema de normas o valores marcadas por su status social. Uno de los mayores aciertos de *Biografía de un Cimarrón*, es precisamente lograr una configuración individual y a la vez responder sin fingimientos a una cosmovisión de grupo. Este personaje

alterna con naturalidad el plano individual y colectivo, esto es mayormente en los capítulos finales donde el carácter antropológico se integra con más fluidez a la narración de la experiencia personal.

En el caso de *Canción de Rachel*, la segunda novela testimonio de Miguel Barnet, también la protagonista sufre marginación pero esta no se asume a partir de una actitud de denuncia, sino que como apunta Oscar Collazos «En cierta medida es (Rachel) la parodia de una subclase social » (Collazo: 2000:105). No se proyecta concientemente desde su real status social, sino que confunde su aspiración de ascenso social, de gloria, con su realidad de actriz circense ambulante, de bailarina nocturna. La protagonista de *Canción de Rachel* no asume una intención *per se* de denuncia, es un personaje cuya enajenación no le permiten llegar a análisis sociohistóricos profundos o al menos consecuentes con la marginación que sufre. La subalternidad en *Canción de Rachel* debe ser construida en la recepción, sobre la base de ese dialogismo que presenta el texto. No existe una toma de partido a favor de una clase o grupo social. Rachel como comenta su autor en la pequeña nota preliminar a la obra «representa su época», sin dejar de ser cierta esta afirmación, vemos que la época es el escenario donde se desenvuelve la protagonista, aunque la época determina en gran medida los acontecimientos de índole personal, estos últimos sin lugar a dudas predominan antes que el reflejo del contexto propiamente.

En *Canción de Rachel*, a diferencia de *Biografía de un Cimarrón*, no hay una determinación cerrada entre la historia y la biografía, esto puede advertirse a nivel estructural pues los capítulos en *Canción de Rachel* están determinados por acontecimientos, etapas de relevancia personal, un ejemplo de ello es el comienzo del segundo capítulo donde se aborda la llegada de Rachel a Cuba, luego de su visita a Europa, en este capítulo son abordados varios acontecimientos de relevancia para la época (paso del cometa Haley, muerte de Yarini), pero los sucesos que justifican la delimitación de los capítulos corresponden a los acontecimientos de índole personal, en este caso su regreso a Cuba, no los sucesos históricos. El

entorno histórico funciona como marco a una historia personal, lo que no implica que aspectos como la prostitución, la corrupción, la mentalidad colonial sean excluidos en este trasfondo histórico, y mantengan fuerte vinculación con la historia del personaje principal, aunque sin atenuar su protagonismo.

Es evidente que existe un predominio del discurso biográfico en *Canción de Rachel*, cuyo carácter testimonial dialoga con el propio concepto de testimonio. La significación de las vivencias de la protagonista, no son necesariamente relevantes en el plano histórico (heroico) colectivo y no es perceptible lo que Renato Prada Oropeza denomina con relación al discurso testimonial: intencionalidad perlocutiva, pues no propone este discurso una toma de partido a favor de una versión de la historia en toda la complejidad de sus relaciones o a favor de una postura política. Interesa más en *Canción de Rachel* crear una emotividad e inducir a la aceptación del narrador protagonista a partir de una vida singular, antes que configurar un personaje protagonista a partir de una caracterización ética e ideológica positiva.

El personaje de Rachel se aleja de la línea de heroicidad dentro del testimonio, le interesa más bien su destino individual. En esto pueden notarse mayores puntos de contacto con la novela, pues predomina un tono íntimo, la anécdota que transcurre entre la vida nocturna de cabaret, la historia personal de relaciones amorosas, las altas y bajas económicas de la protagonista, el propio delirio de grandeza que se trasluce, apunta hacia un tratamiento más apegado a los códigos de la novela.

Como señala Hugo Achúgar (2001) en su artículo “Barnet y el realismo estético”, *Biografía de un cimarrón* está estructurado a partir del eje de rebeldía, hay una progresiva toma de conciencia de clase y el protagonista incide directamente como testigo de hechos de relevancia histórica, por lo que es más estrecho el vínculo entre la experiencia personal e histórica colectiva. Esto hace al cimarrón un testigo idóneo dentro de la novela-testimonio.

La configuración positiva del cimarrón, parte de la intervención explícita del autor–mediador en la introducción a *Biografía de un Cimarrón*. El autor hace una valoración positiva del testimoniante, además de dar constancia de su existencia real. Estos juicios preliminares avizoran la construcción positiva del personaje, donde se parte de la rebeldía, como motivo fundamental en las etapas que estructuran el texto, etapas vivenciales e históricas. En el momento de aparición de dicha obra, la indagación en el pasado histórico de las luchas independentistas, eran una fuerte línea temática para el arte y la literatura. El testimoniante y su recreación literaria, constituyen un genuino representante de la épica nacional. Remitámonos a las palabras de Barnet sobre el testigo, en la introducción a *Biografía de un Cimarrón*:

Un grado de honestidad y espíritu revolucionario admirables. La honestidad de su actuación en la vida se expresa en distintos momentos del relato, en la Guerra de Independencia sobre todo (...) Su tradición revolucionaria, cimarrón primero, luego libertador, miembro del Partido Socialista Popular más tarde, se vivifica en nuestros días en su identificación con la Revolución cubana. (Barnet: 2001:11)

Esta valoración preliminar sobre el testimoniante, ofrecida por el autor, condiciona una visión positiva al tratar al personaje protagónico. Este paratexto a modo de introducción, asume explícitamente el discurso oficial de la época. Los acontecimientos en *Biografía de un cimarrón*, enmarcados en la colonia y neocolonia, trascienden su significación temporal, para ponerse en función del presente. Así también la configuración del personaje protagonista trasciende cada etapa para lograr una identificación con la Revolución Cubana, aún cuando esta no se haga explícita en el texto. El pasado heroico tributa a la heroicidad posterior al tiempo del enunciado.

La condición de rebeldía es un motivo en la obra, en este sentido la elección del título, *Biografía de un cimarrón*, insiste en la actitud transgresora, de rebeldía, que tributa a una configuración positiva del protagonista. En las partes del texto que tratan la Guerra de Independencia y la vida durante la guerra, la actitud iniciada desde el cimarronaje, se proyecta ya con

implicaciones no solo para su destino individual, sino para una colectividad. En su vida como esclavo las razones que expone al decidir ser cimarrón, son asumidas como un acto de rebeldía personal: «Lo que me gustaba a mí era el monte (...) me cuidaba como un niño lindo. No que va yo ligarme otra vez a la esclavitud. Para mí eso era una repugnancia » (:42)

El cimarronaje cobra en este personaje incluso rasgos telúricos, la relación hombre-naturaleza, es incluso disfrutable. La ausencia de relaciones interpersonales afirma la actitud de aislamiento del protagonista, que hereda la desconfianza por el hombre. Es por tanto el cimarronaje un acto de supervivencia personal, sin motivaciones colectivas. Esta proyección va cambiando consecuentemente con las posibilidades emancipatorias del contexto en cada etapa del relato. En los primeros capítulos, el sentido de pertenencia a un grupo social solo es sugerido por la reacción personal a la esclavitud como sistema de represión y extirpación de libertades, condición compartida con el grupo al cual se pertenece, pero esto queda en un plano de aprehensión e implicación individual del fenómeno.

La configuración positiva del personaje protagonista en *Biografía de un Cimarrón* sigue la línea dentro del testimonio latinoamericano donde el narrador personaje es el gestor de acontecimientos, el cual trata de cambiar su status social. Si no intenta dicho cambio, su heroicidad queda entonces reforzada por la denuncia explícita de su condición de marginado, este es el caso de testimonios como *Me llamo Rigoberta Menchú* escrita por Elisabeth Burgos (Premio Casa de las Américas, 1983). En cuanto a la conciencia e identificación con una clase social, en *Biografía de un Cimarrón* no existe esa preliminar correspondencia de clase sino que esta se va construyendo en la progresión del texto. Citemos el testimonio *Me llamo Rigoberta Menchú* en su apertura: «Me llamo Rigoberta Menchú. Quisiera dar este testimonio vivo (...) quiero hacer un enfoque que no soy la única, pues ha vivido mucha gente y es la vida de todos (...). Mi situación personal engloba toda la realidad de un modelo» (citado por Prada Oropeza: 2001:30). El texto citado

se interesa desde el comienzo en hacer notar la bifurcación de la experiencia personal en una común situación de todo un grupo humano.

Rachel, por su parte, es un personaje configurado a partir de un eje dramático que determina su constante emotividad. Su poder de remembranza es acompañado de un acercamiento dramático de hechos y descripciones de estados emocionales. Este personaje no solo se proyecta como sujeto del enunciado a partir de este *pathos* vital, sino que su discurso como narrador-protagonista también está marcado por esta intención por autoreconocerse como protagonista de una vida singular y en este sentido extiende un guiño intertextual, al reconocerse a sí misma como materia literaria: «Es una historia de las vicisitudes de una artista decente en un ambiente de envidias» (:65)

En todo el texto predomina un discurso egocéntrico. Cuenta su historia y todo tributa a ello, por lo que en contraste con *Biografía de un Cimarrón*, desde el comienzo en esta segunda novela-testimonio, el narrador protagonista asume el relato desde la introspección. El narrador-personaje asume estrategias discursivas que permiten acceder a la cosmovisión del personaje desde el inicio. Su mirada es intimista antes que panorámica. Sus reflexiones sobre la realidad política, económica o cultural son siempre sustentadas por la relación de las mismas con la experiencia personal, de la que se parte como motivación principal.

En *Biografía de un Cimarrón*, sin dejar de estar bien lograda la configuración del personaje protagonista, existe un interés marcado, por recrear hábitos y costumbres que hacen más lenta la progresión narrativa. En dicha obra en los primeros capítulos, la narración está guiada por intereses antropológicos, culturoológicos, que desnivelan un tanto la función del narrador y protagonista como un mismo ente. Esto guarda relación con el explícito interés del autor de cubrir vacíos en el conocimiento sobre las raíces africanas de la cultura cubana. La configuración del protagonista en los primeros capítulos se hace morosa por las extensas descripciones que cambian la primacía del

protagonista, por un discurso centrado en hábitos y costumbres antes que en vivencias personales. El texto va ganando en una mayor fluidez en la relación del contenido antropológico y las vivencias que si no son personales se van haciendo más cercanas, más personalizadas, lo que atenúa el tono marcadamente etnográfico que presenta el relato inicialmente. Esto tiene además una importante consecuencia para la configuración del personaje protagónico que, al hacer más personales estas experiencias de interés etnográfico, compromete su sistema de creencias, su cosmovisión en sentido general; en este sentido *Biografía de un cimarrón* logra fluidas páginas que permiten acceder al conocimiento antropológico, de solidez científica a través de la narración de su personaje protagonista; como soporte a esta idea veamos el criterio de Begoña Huertas: «Aunque Barnet optó por introducir en esa visión histórica del día a día latinoamericano el ambiente “mágico” de la tradición afrocubana, lo hizo en la misma medida en que este se inserta en la cotidianidad de sus personajes. El relato de Esteban Montejo introduce aspectos mágicos por cuanto estos constituían un hecho cotidiano en sus vivencias diarias.» (Huertas: 1993)

La cosmovisión del personaje protagonista en la segunda novela testimonio, sigue líneas muy distintas a las de *Biografía de un Cimarrón*. El personaje de Rachel, está sometido a un proceso de aprendizaje, similar al de la picaresca, con la cual se pueden establecer no pocos contactos. Rachel cuenta con su cuerpo y la sagacidad con la que puede manejar las circunstancias a su favor, aún así sus gestos nunca resultan repulsivos. «Allí (teatro Alambra) me pasó de todo (...) en ese hervidero se gana en todos los sentidos(...) a mí, que conocía de la vida lo bueno y lo malo, que ya no era una chiquilla, no me transformó hasta el punto de hacerme distinta, pero sí me abrió los ojos ante la vida, ante el arte, y ante ustedes, los villanos, que esa es la lección más útil que puede aprender una mujer»:(106) Este fragmento de una visible filiación con la picaresca hace explícito su aprendizaje a partir de la experiencia del Teatro Alhambra, con relación a esto cometa Oscar Tacca:« De la acentuación(por medio de un narrador

completamente inusitado) de un punto de vista inferior y restringido, pero absolutamente auténtico y legítimo, nace buena parte del acento de la picaresca: el mundo visto a través del hombre, a través del hombre, a través de una conciencia que no alcanza a comprender primero, y que cree comprender después, solo en términos de gratificación, desprecio, crueldad; en fin, el mundo alegre y triste a la vez de los inocentes humillados: (2000: 311)»

La conciliación con el personaje de Rachel parte de su declarada proyección sin grandes pretensiones moralistas o éticas:

Al fin logré un rincón para mí. Allí recibí muchos amigos, ¿Al fin logre un rincón para mi. Allí recibí muchos amigos, ¿por qué lo voy a negar? Ellos me ayudaban a pagar mis gastos hasta que logré encauzarme. (Barnet: 1969:77)

Aún sin altas pretensiones, el tono eufemístico con que trata aspectos como la prostitución, el oportunismo, le añade cierta comicidad al texto y activa un necesario diálogo con el receptor de la obra. Rachel no cuestiona su comportamiento si este la ha conducido a la gloria como artista o a la fantasía del triunfo. La filosofía racheliana se resume muy bien en el siguiente fragmento:

La vida es corta, hay que vivirla en armonía. Soñar despierto. Si no, fracasamos. Esa es mi filosofía, muy barata, yo sé, pero puesta en práctica y con buenos resultados (...). Hay que vencer el espíritu y lanzarse según las circunstancias. Yo me fió de lo que me rodea, de como van las cosas, qué hacer para mí y luego me impongo (:133)

Parte de un pragmatismo, pero sin desdeñar un idealismo que cree necesario para el triunfo. Esta visión no deja de tener cierta ironía triste, es soñadora pero no pierde con su dramatismo inherente, la noción de la realidad. Es conciente de que sueña y eso hace al personaje mas creíble e intenso:

Hay que soñar. Que si no esta vida es todo, si se acaba ahí, buena mierda. Yo al menos no me conformo. Quiero seguir viviendo en Marte, en Venus, donde sea, ¡donde sea!, pero saber que no me voy a quedar para alimentar gusanos (:155-156)

El cimarrón es un personaje de mayor estabilidad emocional, las relaciones humanas que establece tienen menos incidencia emotiva que las asumidas por la protagonista de *Canción de Rachel*. El cimarrón aunque tiene mejor definida su pertenencia a un grupo social, esta relación con los de su grupo, está dada fundamentalmente a un macronivel. Los personajes secundarios que intervienen, en *Biografía de un cimarrón*, tienen solo apariciones episódicas y no cuentan con posteriores referencias en el texto. Por lo que en este sentido *Canción de Rachel* mantiene una mayor intensidad dramática, las relaciones que establece la protagonista con los personajes secundarios tiene una mayor fuerza en la trama, esto a su vez cohesiona un discurso que profundiza en las relaciones humanas, desde un enfoque más interiorizado.

Biografía de un Cimarrón toma como material humano grupos étnicos, sociales diferentes desde la perspectiva individual de un representante intencional de uno de estos grupos sociales. En *Canción de Rachel* está más sugerida la alegoría de clases o grupos sociales, no se llega a estos a través de un texto conciente de esta representación, sino que el microcosmos del personaje protagónico alude una estructura mayor en la que se inserta.

El personaje del cimarrón, cuenta con una premisa fundamental para sus relaciones interpersonales: no involucrase con profundidad. Es una constante en el texto, una marcada desconfianza ante toda persona, aún cuando esta comparta su condición social. En alguna medida esto es una autodefensa ante su marginación. Es previsible en extremo. No espera el protagonista de *Biografía de un Cimarrón* sacar el mejor partido en su confrontación con la colectividad, sino que la mayor ganancia es para el cimarrón conservar el dominio sobre sí mismo. El cimarrón no niega la interacción social, pero fija bien los límites con el exterior:

Hablar de los pensamientos no es bueno. Hay peligro de que venga la decadencia. No se puede confiar mucho en la gente. ¡Cuántas personas no le preguntan a uno para saber bien y después partirle el carapacho! (...)

La verdad es que yo no confié ni en el Espíritu Santo. Por eso de cimarrón no estuve con nadie (:51)

La experiencia como cimarrón acentuó su autonomía, su introversión:

Muchos negros querían ser amigos míos me preguntaban qué yo hacía de cimarrón. Y yo les decía «Nada». A mí siempre me ha gustado la independencia. La salsa y la escandalera no sirven. Yo estuve años y años sin conversar con nadie (:52)

El personaje protagonista sufre un aislamiento, cercano a una experiencia ascética, y aún así esto lo asume sin declarar una necesidad comunicativa ante la total ausencia de relaciones interpersonales: «La pura verdad es que a mí nunca me faltó nada en el monte. La única cosa que no podía hacer era el sexo» (:47)

La atracción por las mujeres se convierte en una isotopía en el texto. Cuando se introduce este aspecto, la narración gana un tono más íntimo, este es uno de los principales aspectos que centra la narración en la experiencia personal del protagonista. Lo concerniente al sexo en *Biografía de un Cimarrón* es tratado sin prejuicios e incluso esta naturalidad en dicho abordaje es apoyado por un lenguaje marcadamente coloquial. Aún cuando este aspecto aporte un material de índole personal, carecen estas reflexiones de un ahondamiento psicológico. El sexo es abordado sin grandes implicaciones en el plano emotivo o sentimental:

La verdad es que había bailes por los pueblos y otros entretenimientos, pero yo nada más que buscaba el juego con las *gallinas* (56-57)

(...) Yo creo que me cogí más de cincuenta negras en una semana (...) Pero cada vez que una sardina me cruzaba por el lado, yo lanzaba el jamo y la atrapaba (:172)

En el abordaje de esta temática hay un manejo del lenguaje de un marcado tono coloquial, que posee cierta comicidad. Son varias las formas de nombrar a las mujeres (gallinas, sardinas). Estos recursos del lenguaje acentúan el apego de este discurso a la oralidad del testimoniante y autor-protagonista. El narrador personaje en sus aproximaciones a la realidad en los primeros capítulos de fuerte vinculación antropológica, describe los tipos de relaciones de pareja entre los esclavos lo que encadena con sus vivencias personales, y acentúa su fuerte aislamiento:

Los matrimonios ambulantes daban más resultado (...) Los hombres *tarambanas* siempre andaban en este tipo de matrimonio. Hoy una, mañana otra. Creo que así es mejor. Siempre anduve suelto (:87)

En *Canción de Rachel* la sensualidad del cuerpo, la atracción física es un aspecto tratado con un mayor manejo emocional. Las alusiones al sexo y las relaciones amorosas en Rachel son un motivo empleado en la creación de situaciones que dramatizan la trama novelesca.

El muchacho me estaba espiando afuera. Me abordó enseguida (...) Tenía el diablo metido en el cuerpo. Nunca gocé tanto acostándome con un hombre. Primero nos besamos con ternura como empieza todo. Luego recuerdo que él me pidió que me quitara la blusa (...) En este momento me dieron ganas de llorar porque yo había logrado un deseo muy grande. (:113)

Ambos abordajes del sexo aunque apelan a la carnalidad como elemento común, son desarrollados de forma diferente, en Rachel este abordaje cuenta con la complementación de acciones y efectos psicológicos de los mismos, lo que acentúa el tono de confesión personal, de memoria íntima del personaje protagonista.

2.2 Las voces narrativas y la función del mediador

La instancia del narrador–protagonista dentro del discurso testimonial es un elemento definidor de su carácter. Los conceptos de discurso testimonial manejados coinciden con la característica de contar con una primera persona narrativa, estrategia discursiva efectiva al plantearse lo narrado como real y verificable, aunque cabe plantear además que no es la única empleada dentro de las obras testimoniales. La existencia de un testigo real de los hechos a tratar en el discurso testimonial es una condición que ha prevalecido en la noción de testimonio, esta es la premisa básica de dicho discurso. Esta aspiración de veracidad del testimonio ha suscitado que sean tratados indistintamente el testimoniante y el narrador–personaje, por lo que no se determinan los límites entre la referencia extratextual y el discurso testimonio como hecho escritural. Esta relación se torna aún más compleja cuando se trata de un testimonio mediado, o sea, cuando el autor del texto escrito no coincide con la persona que ofrece el testimonio de sus experiencias. Estas diferentes instancias requieren de un análisis que establezca sus relaciones y sus distintos planos de interacción.

Con respecto a la relación que se establece entre el testigo real de los hechos y el autor y mediador del discurso, apunta Renato Prada Oropeza:

(...) los “intermediarios” juegan de alguna manera un papel de sujetos emisores al coadyuvar a la realización del sujeto emisor real del discurso: del sujeto que *vivió* y/o fue testigo directo o indirecto de los hechos que narra; de esta manera, quizás podamos decir que el sujeto-emisor en la manifestación del discurso es la simbiosis de ambos actores: el del *habla* (lenguaje oral) que es, además, el sujeto al que el embrague *yo* de los enunciados se refiere, y el sujeto de la escritura que no halla su correspondiente embrague en los enunciados del discurso. (Prada: 2001: 29)

Renato Prada Oropeza advierte el carácter simbiótico del sujeto de la enunciación y la implícita presencia del mediador en el discurso, en el cual se omite toda alusión directa a la existencia del mismo, que solo puede ser

advertida a través de paratextos. En el caso de *Biografía de un Cimarrón*, en la introducción donde se expone con vastedad los métodos y objetivos del texto, más acorde con un resultado de mayor apego a la investigación etnológica. En esta introducción el autor se refiere a su labor mediadora especialmente en la etapa de recopilación de información, los cuestionarios; profundiza en los aspectos técnicos de la investigación y son menos frecuentes las intervenciones donde valora un producto terminado. El autor evita autoreferirse como eje vital en la concepción y escritura del texto, esto puede ser advertido al hacer uso el autor de la primera persona del plural en el prólogo: «...elaboramos las preguntas; formulamos un esquema; acudimos a los libros de consulta » Hay una intención por parte del autor de hacer impersonal su función en el texto. A los riesgos de manipulación, de cambios, que supone la mediación autoral, el autor dedica una pequeña nota donde aborda su intervención en el plano lingüístico, las que justifica ampliamente: «En todo el relato se podrá apreciar que hemos tenido que parafrasear mucho de lo que él nos contaba. De haber copiado fielmente los giros de su lenguaje, el libro se habría hecho difícil de comprender y en exceso reiterante. Sin embargo, fuimos cuidadosos en extremo al conservar la sintaxis cuando se repetía en cada página» (Prada:2001:10) Esta actitud va ligada a la automarginación del autor, la visión que proyecta está más orientada a la de investigador antes que a la de novelista. En relación con esta actitud del autor dentro de la novela testimonio, Begoña Huerta expone su criterio:

En la novela testimonio la desacralización del autor es extrema al ceder este el lugar principal al personaje narrador durante todo el relato. El autor se presenta como mero intermediario entre personaje y lector lo que supone un cambio respecto a la figura del gran escritor como héroe cultural (Huerta: 1993:80)

En la praxis textual esta autorepresentación del autor de *Biografía de un cimarrón* en la introducción no se limita a una mera función de intermediario. Más que una asunción absoluta del discurso del testimoniante por parte del

autor ocurre lo que Lisandro Otero, ha señalado como una «integración del yo poético con la historia que ofrece el informante» (Mesa redonda sobre testimonio: 1983: 27)

La responsabilidad del autor en el resultado es decisiva, el autor, no solo recoge datos, los organiza y los transcribe a la manera de otros documentos científicos antropológicos, sociológicos, sino que es el texto una verdadera cooperación de testimoniante y autor no solo en la organización de la información sino en la concepción y desarrollo del discurso. Con respecto a la función del mediador, plantea Barnet (1983:27) en ocasión de la mesa redonda sobre testimonio: «En todo trabajo testimonial hay creatividad y hay ficción. Todos mis libros-*Biografía de un Cimarrón, Canción de Rachel y Gallego*-están vinculados directamente a la realidad, refieren una realidad histórica y social; ni la traicionan, ni la adulteran. Sin embargo en todos, se ha hecho una labor de montaje, de recreación de situaciones dramáticas, de reescritura del discurso del testimoniante.

En un ensayo sobre testimonio, específicamente acerca de *La Fiesta de los tiburones* de Reinaldo Gonzáles, Barnet se refiere a la creatividad necesaria del gestor, a su intuición cultural, histórica, que lo convierte en mucho más que un mero intermediario:

Está la presencia del artista en la selección de los textos y en su ensamblaje. Sin esa presencia, hubiera quedado simplemente en el mero reportaje o en la recolección de los testimonios. Pero al autor lo salva la imaginación. Y no sólo la imaginación artística sino la imaginación sociológica, e histórica, sin la cual todo material sobre estas disciplinas es incompleto (...) (Barnet:1983: 95)

Luego de referirnos de forma general a la mediación autoral de este tipo de testimonio, (mediado), analizaremos su incidencia en los textos que son objeto de nuestra investigación. La mediación autoral no es una categoría que pueda determinarse con precisión en el texto, pues solo evaluamos un resultado final, donde no podemos precisar esta intervención en el proceso de escritura del texto. Dicha intervención puede advertirse explícitamente

solo en los paratextos añadidos, en el caso de *Biografía de un Cimarrón* en la introducción y en *Canción de Rachel* en la breve nota introductoria

Ya habíamos hecho referencia al tono impersonal que asume el autor en la introducción de *Biografía de un Cimarrón*, orientando su función como investigador antes que novelista. Esta actitud es muy diferente en su segunda novela testimonial *Canción de Rachel*, donde la breve nota introductoria pudiera perfectamente funcionar a manera de nota de contracubierta de una novela. En este caso se prescinde a diferencia de *Biografía de un cimarrón* de las extensas pormenorizaciones de los métodos empleados por el autor, en la recopilación y organización de la información. La nota introductoria de *Canción de Rachel* está más dirigida a los aspectos temáticos, facilitando una mayor libertad interpretativa, al no determinar explícitamente los objetivos a lograr y las técnicas empleadas en la construcción del texto. En la nota de esta segunda novela testimonio la intención expuesta en la Introducción de *Biografía de un Cimarrón* de «no crear un documento literario, una novela» cambia sustancialmente. Es conciente el autor de la mayor cercanía del discurso literario de esta segunda novela testimonio. Concluye esta nota introductoria a *Canción de Rachel*: «*Canción de Rachel* habla de ello, de su vida tal y como ella me lo contó y tal como yo luego se lo conté a ella» (Barnet: 1969:8). En este retruécano, Barnet gana en una visión propia, más protagónica en la escritura de su obra. Cambia la primera persona del plural de la primera novela testimonio en la primera persona del singular, lo que hace más personal su intervención. El autor concluye al referirse a su condición de autor del texto «tal como yo luego se la conté a ella», protagonista que construye a partir de un testigo *sui generis*.

Esta característica de ser un testigo múltiple cambia la situación del mediador con respecto a su primer testimonio. Ya no cuenta el autor con la declaración de un solo testigo para hacer una representación más “directa” en la escritura; en *Canción de Rachel* además de esta primera función, debe construir el autor al personaje protagónico a partir del testimonio múltiple de

varios informantes, por lo que el autor funciona más conscientemente como novelista. Este testigo múltiple se sintetiza en el discurso del narrador personaje, el cual alterna con múltiples voces narrativas que se insertan con independencia de la diéresis principal. Dicho recurso denominado técnica contrapuntística es expresión de la libertad creativa con que el autor asume su segunda novela testimonio, las voces narrativas, asumen un discurso directo y dan la sensación de un diálogo elíptico con el autor mediador:

Oigan eso. Qué se habrá creído esa mujer. Si la dejan, si la dejan... (15)

Bertha a secas. Mi apellido nunca lo pudieron pronunciar bien aquí (50)

Palabra. Palabra de hombre... (95)

Esta técnica hace coexistir varios puntos de vista en la narración y tiene implicaciones en los planos del enunciado y la enunciación y hace más cercano el discurso narrativo a los códigos narrativos de la novela: « De esa visión plural o prismática, hace un nuevo modo de conocimiento novelesco, suma de conocimientos parciales rara vez coincidentes, a menudo disidentes y hasta contradictorios de gran riqueza e interés para una comprensión más honda del drama » (Tacca: 2000:320).

Estas intervenciones insertadas a la narración principal abordan varias temáticas, pero fundamentalmente son valoraciones o anécdotas sobre el personaje principal, asumen posturas contrastantes e incluso antitéticas. Por lo que un mismo fenómeno a valorar es abordado desde una focalización múltiple. Esta técnica según Barnet permite que de varios acercamientos individuales se llegue a lo universal del fenómeno, además de presentarse una mayor libertad de interpretación y posibilidades de análisis:

La universalización del fenómeno radica en parte ahí, en ese contrapunto; es esa lucha de ideas donde todo se mezcla para confundirse y cobrar una luz cegadora, puesto que en la medida que se encuentran las opiniones y se dan versiones diferenciadas de un mismo hecho, este se complica, ampliando su proyección y situándose en una esfera más universal (Barnet: 1983:40)

La yuxtaposición de estos enunciados implica que las convicciones y saberes del protagonista narrador sean refutados, puestos en dudas, no solo por la existencia misma de otras voces narrativas sino por el contenido contrastante, divergente con respecto al discurso del narrador protagonista. Estas otras voces narrativas inciden en la configuración del personaje protagonista, lo que se debe tener en cuenta en la construcción global del personaje, en la imagen que proyecta, imagen que se construye a partir de una convergencia de múltiples voces narrativas. Esta pluralidad de voces narrativas, conlleva a un cuestionamiento de la veracidad del discurso del narrador protagonista, más lacerada aún, al tratarse de un texto testimonial. En este sentido es notorio el cambio con respecto a su primer testimonio *Biografía de un Cimarrón*, donde la versión que presenta el narrador-personaje dialoga, refuta, acepta cuestiones de índole histórico, antropológico, identitario; pero no entra en pugna con otras voces narrativas en el texto mismo. El discurso narrativo de *Biografía de un cimarrón* cohesiona la identificación del narrador y personaje como única fuente directa testimonial. En la construcción del personaje protagónico en *Biografía de un Cimarrón*, se cuenta con su propio discurso para ello, por lo que la conformación psíquica, de comportamiento, es directa. En *Canción de Rachel* se establece una de las principales controversias por parte de las diferentes voces narrativas en lo relacionado a la configuración del personaje protagónico:

(...) Nunca fue otra cosa que una rumbera. Lo único que sabía era menearse

Estuvo meneándose toda su vida. Era ignorante, desenfrenada, frívola (15)

(...) Supo lo que hacía. Luego le habrán cogido envidia, la habrán vapuleado, pero es la pura verdad. Yo casi diría que el Alhambra cogió la fama que cogió por ella
(...) Lo que pasa es que hoy en día nadie canta claro (95)

Cada enunciado insertado en la narración se presenta como verdadero y establece un diálogo conciente con otras voces testimoniantes. La

fragmentación del testimonio principal unido al carácter controversial de estos otros enunciados demandan una recepción más compleja, lo que se agudiza al situarse *Canción de Rachel* como novela testimonio. El discurso testimonio exige la narración de hechos verídicos que en *Canción de Rachel* ante la polifonía de voces narrativas divergentes, tendrá que ser construida esta verdad en la recepción. Veamos el criterio de Abdeslam Azougarh, acerca de la recepción de la novela testimonio:

La realidad de la novela testimonio no es la de la situación anterior a lo narrado, es su respuesta a esta realidad. Una de las razones por las cuales *Canción de Rachel* ha sido leída como novela radica en el hecho de que ofrece puntos de vista que contradicen las ideas del lector y, por lo tanto, mayores posibilidades de juegos interpretativos lo cual supone una lectura más activa, una lectura canónicamente literaria (Azougarh:2000:72)

La técnica contrapuntística también incide en el contenido ideológico de la obra. La contradicción con las ideas del lector que señala Abdeslam refiriéndose a *Canción de Rachel*, está relacionada con los juicios históricos, políticos, ideológicos del personaje protagonista. Con respecto a la función ideológica de estos enunciados agregados a la narración principal, comenta Miguel Barnet:

Por eso a un personaje tan contradictorio como ella tuve que oponer voces de refuta. Sin embargo, esa integración a sus valores me permitió conocer la época mejor y lanzarme a la búsqueda de los juicios opuestos, de los otros puntos de vista (Barnet: 1983:40).

El sistema de valores de Rachel se ve lacerado por el racismo, por una mentalidad víctima del predominio del patriarcado, por lo que la profusión de estas otras voces permiten acentuar la parcialidad del discurso racheliano y situarlo como una voz más, susceptible a cuestionamientos. *Biografía de un cimarrón*, sin carecer de parcialidad en sus juicios, goza de mayor prestigio y lucidez histórica. Sería oportuno valernos de un enunciado intertextual que

aparece en *Canción de Rachel*, es uno de los pasajes de mayor contenido histórico en la obra, se aborda la rebelión por parte de los Independientes de color, en Santiago de Cuba en el año 1912. A la versión y valoración de los hechos ofrecida por Rachel, distinguida por un entronizado racismo:

(...) Por eso creo que al negro no se le puede dar mucha ala. Aquí iban a imponerse sin no es por la cordura del gobierno (Barnet::1969: 69)

Los negros quedaron aplastados, por ambiciosos y racistas (:74)

Se le contrapone el criterio de Esteban Montejo, testificante y protagonista de la primera novela-testimonio de Miguel Barnet

(...) -¿cuándo en este país se elevó al pueblo un programa más democrático que el de los Independientes de Color, cuando aquí se luchó a brazo partido por lograr beneficios para los negros, que salimos de la guerra descalzos y harapientos, con hambre(...) (1969: 75)

(...) el que venga adonde estoy y a decirme que si el racismo, que si los negros eran sanguinarios, le voy a dar un soplamocos que va a saber quién es Esteban Montejo (:75)

Este ingenioso recurso de situar el testimonio de Esteban Montejo, protagonista de *Biografía de un cimarrón*, en esta segunda novela define más claramente el contraste entre la ideología y la configuración de uno y otro personaje. Dentro de este contrapunteo de voces, Esteban Montejo aparece a través de este recurso intertextual, y sigue la línea de rebeldía y denuncia establecida desde *Biografía de un cimarrón*. Rachel por su parte, muestra criterios con respecto a la situación histórica referida que son cuestionables como postura ideológica. Sirviéndonos del criterio de Mijail Bajtín en sus estudios sobre la novela este plantea:

Cada momento del relato lo percibimos claramente en dos planos en el del narrador, en su horizonte objetivo, semántico y expresivo, y en el del autor que habla refractadamente mediante este relato y a través de él. En este horizonte autoral,

junto con todo lo contado entra también el propio narrador con su palabra (...) El no sentir este segundo plano intencionalmente enfático, significa no comprender la obra (Bajtín: 1986:146)

Esta refracción de las intenciones autorales en el texto marcadamente dialógico, son percibidas en el discurso testimonial en el caso del testimonio mediado, el autor –aunque no puede absolutizarse –se suma a la versión comprometida que ofrece el informante.

Con respecto a la presencia autorial a través de la técnica contrapuntística en *Canción de Rachel*, Desiderio Navarro expone su criterio:

En oposición a su anterior *Biografía de un Cimarrón*, dentro de este testimonio se multiplican los testigos cuyos testimonios pueden divergir, pero ellos no son escogidos, yuxtapuestos y enfrentarlos para poner de manifiesto tesis antropológicas –a la manera de Lewis en *Los Hijos de Sánchez* y *La vida* – Así pues, la mayor parte del tiempo testimonios y testigos resultan cuestionados, propiciando no obstante que a través de ellos aparezcan absolutizados un testimonio y un testigo (el Autor) como verdad y conciencia omnisciente(...) testimonio que se encontrará disperso a lo largo de las declaraciones, que se deberá leer entre líneas y que, al dictar sentencias, al sentar conclusiones, se señalará a sí mismo como verdadero (:52).

Este criterio guarda una visible relación con el concepto bajtiano de refracción autorial. Esta técnica contrapuntística es efectiva para enmascarar en esta pluralidad de voces, la autorial que también juzga la postura ideológica, la ética racheliana a través de estas voces.

La elección del testimoniante, por parte del autor, también lo compromete ideológicamente. En el caso de la obra testimonial Barnetiana, en *Biografía de un Cimarrón* queda establecida esta aprobación y compromiso del autor: «El espíritu revolucionario se ilustra no solo en su actitud actual» (:11). El mediador al tomar el discurso del testimoniante y unirlo al suyo propio, se compromete ideológicamente. En este sentido retomamos el recurso del contrapunteo para vislumbrar una de sus funciones ideológicas principales:

que el cuestionable contenido ético e ideológico no quede sin una «voz de refuta» explícita que salve la postura ideológico, ético, moral del autor. Esta técnica contrapuntística en *Canción de Rachel*, está en función de cierta tendenciosidad, que insiste en la desmitificación del personaje protagonista y la explícita contraposición con los criterios del autor, lo cual evita que se tome su voz por la del testimoniante.

Conclusiones

- El testimonio cuenta con antecedentes antiquísimos como la literatura de viajes, las crónicas de guerra, las autobiografías, los diarios, etc., pero no es hasta la década del sesenta del pasado siglo que se alcanza la madurez en su noción de género. En esta cristalización influyó decisivamente la proliferación de textos a partir de dicha década condicionados por la situación de efervescencia revolucionaria en Latinoamérica. Otro impulso importante lo fue el triunfo de la Revolución Cubana, la que inspiró múltiples obras testimoniales y tuvo gran repercusión en todo el continente. Cuba fue un país de vital importancia para el impulso y fecundidad del género testimonio.
- En el contexto de la crítica cubana de los 60 y 70, simultáneamente con el auge y madurez del testimonio, se produjeron intensos debates en relación con la condición artística del testimonio y su asunción como género literario. En estos debates desempeñaron un rol decisivo la obra testimonial y la teoría desarrolladas por el antropólogo, ensayista y poeta Miguel Barnet. Sus textos dotaron al género de un cuerpo teórico de considerable importancia.
- Los criterios con respecto al concepto de género testimonio coinciden en que, como principales características, este cuenta con: la veracidad de los acontecimientos narrados y la existencia real de un(os) testigo(s) participante(s) de estos acontecimientos de relevancia social. El testimonio tiene además como rasgo definidor, ser una narración de urgencia, que ofrece una versión rectificadora de los eventos narrados. A nivel discursivo, la necesidad de alcanzar un valor estético ha devenido una constante en las obras del género.
- La recepción de los textos testimoniales con frecuencia se dirige a la relevancia de la anécdota real que expone. También la crítica ha dirigido más su mirada al contenido histórico, antropológico; por lo que no cuenta

el testimonio con estudios suficientes que tomen como objeto el discurso literario testimonial.

- Miguel Barnet, en tanto que uno de los principales teóricos del género, dedicó especial atención en la teorización del concepto propuesto por él de novela-testimonio, dentro del cual incluye las obras analizadas.
- En la obra barnetiana se produce una toma de conciencia sobre la condición literaria de sus textos testimoniales; existe una evidente reevaluación en la concepción y praxis de su novela-testimonio. De posiciones abiertamente apegadas a la antropología, evidentes en su primera novela-testimonio *Biografía de un Cimarrón*, pasa a una escritura más cercana al discurso literario novelesco en la segunda, *Canción de Rachel*.
- El personaje protagonista de *Biografía de un Cimarrón* asume la narración desde una mayor conciencia de pertenencia a un grupo social, y desde esta conciencia de marginado proyecta su discurso, a diferencia de Rachel, la cual sufre una enajenación que no le permite ser conciente de su marginación.
- Ambos personajes cuentan con cosmovisiones muy diferentes; el primero, concebido a partir de una configuración positiva, mientras que Rachel puede identificarse como el antihéroe, lo que resulta un camino novedoso dentro del testimonio para el momento en que fue escrita la obra.
- El explícito objetivo de *Biografía de un Cimarrón* de ofrecer información de relevancia para la antropología, atenúa el protagonismo a su personaje principal. *Canción de Rachel*, por otra parte, enfatiza la trama novelesca sin dejar de referir el contexto epocal en que se enmarca.
- Ambos textos constituyen testimonios mediados. En *Canción de Rachel* la presencia explícita del mediador en paratextos añadidos al corpus literario es más discreta, esto se aviene a la reorientación del autor a favor de un texto con mayor autonomía en el plano literario.

- *Canción de Rachel* se vale de otras voces narrativas, recurso que polemiza los contenidos expuestos al ser la focalización múltiple. Esta técnica le resta objetividad a los juicios de la protagonista pero con respecto al discurso en general, abre nuevas perspectivas de análisis y demanda una recepción más aguzada.
- La presente investigación ha dejado abierta una zona de estudio que puede ser continuada por posteriores acercamientos al tema. El análisis debe extenderse a otras categorías como el espacio-tiempo y el lenguaje, que no han sido abordadas y que pudiesen arrojar significativos aportes a esta línea de estudio.

_____ : *Problemas literarios y estéticos*. Editorial. Arte y Literatura, Ciudad de la Habana, 1986.

BARNET, MIGUEL «La novela testimonio: socio-literatura» en, *La Fuente Viva*, pp.11-42, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de la Habana, 1983

_____ : «Para llegar a Esteban Montejo: Los caminos del cimarrón» en *Biografía de un Cimarrón*, Editorial. Letras Cubanas, La Habana, 2001

_____ : « ¿Testimonio falso o realidad?», en *La Fuente Viva*, pp. 61- 92 Editorial Letras Cubanas, Ciudad de la Habana, 1983.

_____ : «Cimarrón, Rachel y Gallego» (entrevista por Orlando Quiroga)", en *Rev. Opinión* (64): 35, noviembre de 1984.

_____ : «*La fiesta de los tiburones*: un testimonio histórico» en, *La Fuente Viva*, pp. 93-96 Editorial Letras Cubanas, Ciudad de la Habana, Cuba, 1983.

_____ : «Nacimiento de lo cubano» en, *La Fuente Viva*, pp.101-107, Editorial Letras Cubanas, Ciudad de la Habana, Cuba, 1983.

_____ : «Testimonio y comunicación: una vía hacia la identidad» en, *La Fuente Viva*, pp.43- 60 Editorial Letras Cubanas, Ciudad de la Habana, 1983

_____ : *Biografía de un cimarrón*. Editorial. Letras Cubanas, La Habana, 2001.

_____ : *Canción de Rachel*. Instituto del Libro, La Habana, 1969

_____ : *Gallego*. Editorial. Letras Cubanas, Ciudad de la Habana, 1983.

_____ : *La fuente viva*. Editorial. Letras Cubanas, Ciudad de la Habana, 1983

_____ : «La novela-testimonio: alquimia de la memoria», en *Rev La palabra y el hombre*, pp.75-78, abril-junio de 1992,

BEVERLEY, JOHN: «¿Posliteratura? Sujeto subalterno e *impasse* de las humanidades», *Rev. Casa de las Américas*, 190: 13-24, La Habana, enero-marzo, 1993.

CARPENTIER, ALEJO: «Otras opiniones», en Abdeslam Azougarh y Ángel Luis Fernández Guerra, compiladores: *Acerca de Miguel Barnet*, p.91, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2001

CASAUS, VÍCTOR «El testimonio sobre la marcha», *Rev. Casa de las Américas* 22(131) pp. 164-169. marzo –abril de 1982.

_____ «Venturas y Desventuras del testimonio», en *Revista de Literatura Cubana* año VI, No 10, julio de 1988

_____ : *En defensa del testimonio*, Editorial. Letras Cubanas, La Habana, 1990.

CHAN RODRÍGUEZ, RAQUEL: «Sobre la *Canción de Rachel, novela-testimonio*» en Abdeslam Azougarh y Ángel Luis Fernández Guerra, compiladores: *Acerca de Miguel Barnet*, pp. 110-117, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2001.

- COLLAZOS, OSCAR: «*Canción de Rachel*» en Abdeslam Azougarh y Ángel Luis Fernández Guerra, compiladores: *Acerca de Miguel Barnet*, pp. 103-109, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2001.
- DE LA TORRIENTE BRAU, PABLO: *Aventuras del soldado desconocido cubano. Crítica artística y literaria*. Ediciones la Memoria: Centro cultural Pablo de la Torriente Brau, Ciudad de La Habana, 2000
- ESCOBAR, FROILAN: «El testimonio: del documento a la novela», en *Revista Gaceta de Cuba*, N°6, noviembre –diciembre de 1996.
- ESCOBAR, FROILAN: «El testimonio: del documento a la novela», en *Revista Gaceta*
- FERNÁNDEZ RETAMAR, ROBERTO: «Apuntes sobre revolución y literatura en Cuba», en *Revista Unión* 11(4): (34)-46, diciembre, 1972
- FERNÁNDEZ, ÁNGEL: «Para leer a Miguel Barnet», en *Revista Casa de las Americas*, N°180, mayo-junio de 1990.
- FERNÁNDEZ, LUCILA,: «El testimonio en la Revolución» *Revista de la Universidad de la Habana* (207). Enero-Marzo de 1978
- FORNET, AMBROSIO: «Literatura, imaginario e identidad» *Rev. Revolución y cultura* No. 6, noviembre –diciembre de 1998.
- FRANÇOISE PERUS: «El otro del Testimonio», *Rev. Casa de las Américas* N°174, mayo-junio, 1989.
- GALE CHEVIGNY, BELL: «Las novelas testimonios de Miguel Barnet Norman Mailer», en Abdeslam Azougarh y Angel Luis Fernández Guerra,

- compiladores: *Acerca de Miguel Barnet*, pp. 39-56, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2001.
- GARCÍA, ALEJANDRO: «El Testimonio, su divulgación en Cuba», *Rev. de la Biblioteca Nacional* 1:107-118, 1985.
- GLOWINSKI, M: «El narrador», en Salvador Redonet Cook, compilador *Selección de lectura de investigación crítico-literaria*. t.2, pp. 394-401 Editorial "Félix Varela", La Habana, 2000.
- GONZÁLES ECHEVERRÍA, ROBERTO: «*Biografía de un cimarrón* y la novela de la Revolución Cubana», en Abdeslam Azougarh y Ángel Luis Fernández Guerra, compiladores: *Acerca de Miguel Barnet*, pp. 84-89, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2001.
- GONZÁLES, RAÚL: «El género Testimonio en Cuba», en *Rev. Unión* 17(4): 73-89, diciembre de 1978.
- HUERTAS, BEGOÑA: *Ensayo de un cambio. La narrativa cubana de los 80*. Editorial. Casa de las Américas. Ciudad de la Habana, 1993.
- KUNDERA, MILAN : *El arte de la novela*. Tusquets Editores, Barcelona, España, 2004.
- MANUEL GALICH: «Para una definición del genero testimonio», *Rev. Casa de las Américas*, No 200, julio-septiembre de 1995.
- MORENO FRAGINALS, MIGUEL: «*Biografía de un cimarrón*» en, Abdeslam Azougarh y Ángel Luis Fernández Guerra, compiladores: *Acerca de Miguel Barnet*, pp. 79-83, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2001

- MUNTEANUR, ROMUEL:” «Acontecimiento, biografía, creación» *Rev. Casa de las Américas*, 13(75):86-89, noviembre –diciembre de 1972
- NAVARRO, DESIDERIO: «Lectura de un testimonio, testimonio de una lectura», *Las causas de las cosas*, Editorial Letras Cubanas, 2006
- NAVARRO, DESIDERIO: *Las causas de las cosas*. Instituto cubano del libro. Editorial. Letras Cubanas, La Habana, 2006
- NIÑO, HUGO: «Narración en el mito, narración en la historia y en la ficción», en *Rev. Casa de las Américas* N°239. Abril-Junio de 2005
- OCHS, ELINOR: «Estudios sobre el discurso. Una introducción multidisciplinaria», en *El discurso como estructura y proceso*, Editorial Gedisa, Barcelona, España.
- POGOLOTTI, GRAZIELA,: «Literatura de Guerra y verdad histórica», en *Rev. Revolución y Cultura* 44: 54-63, abril de 1976.
- RAMA, ANGEL: *La crítica de la cultura en América Latina*, Biblioteca Ayacucho, 1985.
- RAMA, ANGEL; AGUIRREISIDORO; HANS M. ENZENSBERGER: «*Conversación en torno al Testimonio*», *Rev. Casa de las Américas*, No 200, julio-septiembre de 1995.
- REDONET COOK, SALVADOR: *Selección de lecturas de Investigación crítico Literaria*, Tomo I y II. Editorial “Félix Varela”, Ciudad de la Habana, 2000

- RICCIO, ALEXANDRA: «La novela testimonio: una provocación», en Abdeslam Azougarh y Ángel Luis Fernández Guerra, compiladores: *Acerca de Miguel Barnet*, pp.57-75, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2001
- RINCÓN, CARLOS: «El cambio actual de la noción de literatura en Latinoamérica», Abdeslam Azougarh y Ángel Luis Fernández Guerra, compiladores: *Acerca de Miguel Barnet*, pp.11-30, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2001.
- ROYERO, MAIDA: «Premio especial al cimarrón», *Rev. Revolución y Cultura* 91: 46-49, marzo de 1980
- SEBKOVA, IVANA: «Para una descripción del género testimonio», en *Rev. Unión*1, 1982, pp. 126-134.
- SKLODOWSKA, ELZBIETA: «Miguel Barnet y la gente sin historia», en Abdeslam Azougarh y Ángel Luis Fernández Guerra, compiladores: *Acerca de Miguel Barnet*, pp. 31-38. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2001.
- TACCA, OSCAR: «El narrador», en Salvador Redonet Cook, compilador, *Selección de lecturas de investigación crítico-literaria*. t.2, pp. 292-332, Editorial "Félix Varela", La Habana, 2000.
- TALET, YÜRI: «Introducción a la poética del tiempo y del espacio» en, en Salvador Redonet Cook, compilador *Selección de lectura de investigación crítico-literaria*. t.2, pp. 495-511, Editorial "Félix Varela", La Habana, 2000
- TOLEDO, ARNALDO: *Exploraciones en la zona fantástica*. Ediciones Capiro, Santa Clara , 2006..

TRIANA, JOSÉ: «Biografía de un cimarrón ¿Un relato etnográfico como confiesa su autor o una novela?», *Rev. Gaceta de Cuba* N°52, agosto –septiembre de 1966.

USPIENSKI, BORIS: «Estudio del punto de vista: forma espacial y temporal», en Salvador Redonet Cook, compilador *Selección de lectura de investigación crítico-literaria*. t.2, Editorial “Félix Varela”, La Habana, 2000.

VAN DIJK, TEUM A: «La ideologías como creencias», en *Ideología una aproximación multidisciplinaria*, Editorial Gedisa, Barcelona, España, 1999.

VARIOS: *La literatura ante la crítica. Textos del forum de la critica e investigación literatura enero de 1987*, Ediciones Unión, La Habana, 1990.

_____: «Mesa redonda sobre el Testimonio», en *Revista Revolución y Cultura* N°133-134, 1983

ZARDOJA, RUBÉN: «Cimarrón revisitado», en *Rev. Casa de las Américas* N°204, octubre –diciembre de 1995.

Bibliografía

ACHÚGAR, HUGO: «Barnet y el realismo estético», en Abdeslam Azougarh y Ángel Luis Fernández Guerra, compiladores: *Acerca de Miguel Barnet*, pp. 123-126, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2001.

AÍNSA, FERNANDO: *Identidad cultural de Iberoamerica en su narrativa*, Editorial Gredos, Madrid, 1986.

ANÓNIMO: «Casa de las Américas y la creación del género Testimonio», *Rev Casa de las Américas* p. 20, junio- septiembre de 1995.

ARAUJO, NARA: «Límites, fronteras y horizontes», *Revista Revolución y Cultura*. septiembre –octubre de 2000.

AZOUGARH, ABDESLAM Y FERNÁNDEZ GUERRA,ÁNGEL LUIS (compiladores): *Acerca de Miguel Barnet*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2001

AZUCENA, ISABEL: «¿La realidad: ficción o Testimonio?», *Rev. Bohemia* 77 (39): 16-19, septiembre de 1985.

BAJTIN,MIJAIL: «Formas del tiempo y del cronotopo en la novela (Ensayos sobre poética histórica)», en *Problemas literarios y estéticos*, pp. 269 – 468, Editorial Arte y Literatura, Ciudad de la Habana, 1986.

_____ : «La palabra en la novela», en *Problemas Literarios y Estéticos*. pp. 83-268, Editorial Arte y literatura, Ciudad de la Habana, 1986

Breve cronología de los testimonios más importantes a partir de la década del 60 y hasta la década del 80.

Década del 60

Autores	Título y fecha
Lisandro Otero	<i>Cuba ZDA</i> (1960)
Enrique Rodríguez Loeches	<i>Rumbo al Escambray</i> (1960)
Rene Méndez Capote <i>siglo</i> (1963)	<i>Memorias de una cubanita que nació con el</i>
Miguel Barnet	<i>Biografía de un Cimarrón</i> (1966)
Marta Rojas 1953(1967)	<i>Los testigos del hospital, 26 de julio de</i>
Rafael Pino	<i>Amanecer en Girón</i> (1969)
Miguel Barnet	<i>Canción de Rachel</i> (1969)

Década del 70

Autores	Título y fecha
Víctor Casaus	<i>Girón en la memoria</i> (1970)
Jorge Calderón Gonzáles	<i>Amparo: millo y azucena</i> (1970)
Nancy Morejón	<i>Lengua de pájaro</i> (1971)
Enrique Cirules <i>norteamericano</i> (1972)	<i>Conversación con el último</i>
Rigoberto Cruz Díaz (1972)	<i>Muy buenas noches señores y señoras</i>

Roberto Branly (1973)	<i>Minaz-608: coloquios en el despegue</i>
Álvaro Prendes	<i>En el punto rojo de mi Kolimador (1973)</i>
Manuel Pérez	<i>En busca de Viet Nam</i>
Raúl González de Cascorro <i>bandidos (1975)</i>	<i>Aquí se habla de combatientes y</i>
Enque Rodríguez Loeches	<i>Bajando del Escambray (1976)</i>
Alberto Batista Reyes	<i>Los nuevos conquistadores (1976)</i>
Mayda Ochoa <i>sol (1976)</i>	<i>De cómo los hombres se acercaron al</i>
Aníbal Quijada	<i>Cerco de púas (1977)</i>
Marta Rojas	<i>El que debe vivir (1978)</i>
Ricardo Martínez Vítores (1978)	<i>7RR, La historia de Radio Rebelde</i>
Juan Carlos Fernández	<i>Todo es secreto hasta un día (1979)</i>
Reinaldo González	<i>La fiesta de los tiburones (1978)</i>

Década del 80
Autores

Títulos y fechas

Rene Méndez Capote	<i>Por el ojo de la cerradura (1981)</i>
Francisco Garzón Céspedes	<i>La memoria y el juicio (1981)</i>
Alberto Batista Reyes	<i>Los filos del fusil (1981)</i>
Álvaro Prendez	<i>Piloto de Guerra (1982)</i>
Enrique Rodríguez Loeches	<i>Bajando del Escambray (1982)</i>

Jesús Hernández Pérez	<i>La leyenda de lo cotidiano(1983)</i>
Enrique Cirules	<i>Los guardafronteras (1983)</i>
Marta Rojas	<i>La cueva del muerto (1983)</i>
Miguel Barnet	<i>Gallego (1983)</i>