

# MIGUEL BARNET Y LA TEORÍA DE LA NOVELA TESTIMONIAL: CUESTIONES DE PRINCIPIO

*Alfonso J. García Osuna*

La obra de Miguel Barnet, autor de la llamada “segunda promoción de la Revolución,” y en especial su *Canción de Rachel* toma forma a partir de su expreso objetivo de “desentrañar la realidad,” (135) para después poder “enjuiciar la época” (148) y el lugar en que ocurren los hechos narrados, “un mundo sin escrúpulos, degradante y frustrante [...]” (140). Usando la novela testimonial como medio, Barnet enjuicia la sociedad de la Cuba Republicana (1902-1959) a partir del testimonio de personas que vivieron en ella. Estos testimonios, después de ser elaborados por el autor, servirán para construir el personaje principal y presentarán la realidad de la época en cuestión “con una luz cegadora” (148). El autor, pues, deja muy en claro que no considera su novela testimonial como el resultado exclusivo de su productividad estética, sino más bien como un reflejo constante y general de la realidad misma. Este reflejo es adecuado en cuanto configuración textual de una conciencia colectiva que contiene en sí las formas generales de esa realidad como principios formadores de significado. Barnet escribirá su novela testimonial construyendo al personaje Rachel como collage de la realidad: cantante, actriz, meretriz habanera que en primera persona nos ilumina los rincones más oscuros de su entorno. Es interesante que el autor hace incapié en las funciones que sus juicios de valor desempeñan en el proceso de formación de la obra y que, a pesar de ello, no ponga en duda su compromiso con la *realidad*. Esta situación se encuentra enraizada en su concepto de la función de la novela testimonial.

*La canción de Rachel* y su apéndice “La novela-testimonio: socio-literatura” nos muestra a un escritor preocupado por el pasado colonial y neo-colonial de su país así como por la mentalidad que siglos de

opresión y explotación han producido en su pueblo. Ante tal situación, Barner se ha planteado un curso de acción en el que su quehacer literario cumplirá un objetivo social pragmático: hacer que el lector mire el pasado cubano *críticamente* y desde un nuevo punto de mira. Así, el autor debe validar su método reclamando para su obra una relación íntima con la *realidad*, a pesar de que sus intervenciones *depuran* las manifestaciones del pasado. Además reclama para su novela el ser “[. . .] capaz de suscitar la fantasía con simples ejemplos reales” (127).

Como autor revolucionario en una nueva sociedad, Barner sirve de restigo y parrícipe en un proceso que configura de nuevo las relaciones humanas. Según su concepción del papel del escritor, su obra ha de ser agente mediatizador entre la conciencia y la realidad en el proceso práctico de cambio social. De ahí que postule “una despersonalización [. . .] en la que el arte se aproxima a la ciencia” (136), de modo que logre obras que no sean muestra de una “personal, caprichosa visión del mundo” (136), sino que se integren “a la psicología de los pueblos, asumiendo sus valores [. . .]” (136). El arte en general, y la novela testimonial como primera manifestación de una nueva metodología, no ha de contener valores autónomos, autosuficientes y terminales que trasciendan los intereses y las necesidades de la comunidad. Es una actitud que se conforma cabalmente a los dictámenes del Partido Comunista según lo explica en su *Veredicto* el Comité Central del PC-URSS: “[. . .] todo lo que está vacío de ideología y presenta una actitud apolítica, es decir, el ‘arte por el arte’, es foráneo a la literatura soviética, [y] dañino a los intereses del Pueblo y el Estado soviéticos [. . .]” (i).

Lenin lo expresa así: “[rechazamos] de la manera más decidida, como erróneo en la teoría y dañino en la práctica, todo intento de inventar un tipo de cultura individual [. . .]” (622).

Para contribuir con el arte al cambio social presente hay que conocer y explicar el pasado, pero para ello no es factible ir a la historia, ya que, según Barner, “[. . .] el fenómeno histórico también engaña con su visión prejuiciada y clasista” (138). La nueva perspectiva que provee su novela testimonial percibe el hecho histórico desde el punto de vista del desposeído; cristaliza la manera como tal hombre percibe la realidad de acuerdo con sus necesidades y facultades genéticas e históricas. Dice Lenin: “[. . .] en el campo del arte en particular, debemos estar imbuidos

por el espíritu de la lucha de clases que ha acometido el proletariado en busca de lograr exitosamente los objetivos de su dictadura” (621).

Para Barnett, cuya obra surge a partir de los dicámenes de su grabadora, el producto de la imaginación sólo adquirirá sentido dentro de las limitaciones impuestas por el mundo sensorial y el objetivo social. Por eso “descubrir lo intrínseco del fenómeno, sus verdaderas causas y sus verdaderos efectos” (138), como quiere hacer el escritor, no implica una transcripción mimética de la *realidad* ni del *hecho histórico*, ya que “[. . .] el hecho histórico [. . .] como hecho desnudo, transparente, de por sí no existe” (138). Se trata entonces de construir la imagen de ese pasado a través del ordenamiento crítico de las conciencias de individuos que lo vivieron. Eso, más que una restauración acrítica e histórica del pasado, ayudará al lector a captar *críticamente* desde un nuevo punto de vista la realidad de la época que está siendo *enjuiciada*.

Este proceder también se ajusta a la consabida tesis de Lenin acerca de la necesidad del desarrollo dialéctico del concepto de la tradición cultural. Kim Il Sung lo ha explicado de esta manera:

El ‘restauracionismo’ es una moda ideológica que restaura y glorifica las cosas del pasado acríticamente, desenrendiéndose de las exigencias de los tiempos y del principio de clase. Si se permite el restauracionismo en el campo del desarrollo cultural, los aspectos negativos de la cultura del pasado se reactivarán, y las ideas reaccionarias [. . .] se desarrollarán en la mente del Pueblo. (199)

El comité editorial de la revista cubana *Unión* lo explica de esta manera:

Los medios culturales no pueden servir de medio para la proliferación de falsos intelectuales que tratan de convertir el esnobismo, la extravagancia, la homosexualidad y demás aberraciones sociales en expresiones de arte revolucionario, y que se emplazan muy lejos de las masas y del espíritu de la revolución. (7)

O, como dice Barnett, “buscamos un propósito mayor que el de

documentar una época, queremos enjuiciarla y para eso tenemos que tomar posición [. . .] contrapesar, abolir" (148). Llegamos entonces a la premisa básica en el concepto de la novela testimonial que guía a Barnet: las ideas artísticas nacen de la praxis social y se convierten en fuerza material cuando influyen en las masas y las guían al pensamiento y a la acción revolucionarios. La novelística de Barnet ha de funcionar como un colector sensorial de valores y cualidades determinados que permite o aumenta la capacidad del lector de conocer críticamente el pasado, no simplemente de captarlo. La novela testimonial será una suerte de "historia de las gentes sin historia" (143), escrita por un artista cuya labor es la de desmirificar y reorganizar la imagen del pasado, imagen previamente distorsionada por los intereses de la clase dominante. La novela testimonial, entonces, es ante todo una *herramienta* de cambio social. Es un proceder que ha sido duramente criticado en el pasado, pero todas las censuras han recibido respuestas, como ésta de Simonov:

Sí, nuestro arte es partisano y tendencioso, y que les pese a nuestros enemigos. Pero, sobre todo, que lo reman. [. . .] Nuestro arte no es un museo de armas históricas, sino un arsenal de guerra. (135)

Se da el interesante fenómeno, entonces, que la realidad se intentará conocer a través del prisma de subjetividades y de interpretaciones personales sometidas a la ordenación crítica del autor. Este ordenamiento crítico supone una toma de posición por parte del autor en lo que concierne al lenguaje original de sus interlocutores, por lo que Barnet va "aplicando su fantasía" e incluso "inventando" sobre él (140). Esta intervención autorial evita que Barnet caiga en la reproducción acrítica del pasado, en el "restauracionismo" del que advierte Kim Il Sung.

Aludo a las formas básicas de la problemática que presenta el proceder de Barnet para indicar, en sus rasgos más generales, el parentesco estructural entre el programa científico que propone captar *la realidad* y la omnipresente subjetividad autorial que de cierta manera determina el sentido de la narración.

Primero entendamos cómo se debe interpretar el vocablo *realidad*. Para Barnet no existe una realidad independiente de la captación de sus interlocutores/ personajes, es decir, las manifestaciones de la *realidad*

existen en base a su relación con el ser social que las capta. Ahora bien, esa captación y su subsiguiente interpretación suponen una cierta conciencia del valor relativo de las manifestaciones externas y sus circunstancias, por lo que la captación se hace según la normativa personal de un juicio de valor. El reflejo, el dibujo que del mundo externo hace el interlocutor/personaje en su conciencia es determinado por las circunstancias sociales y vivenciales a las que se halla sometido: este reflejo, pues, es producto del entorno. La *realidad* de Barnet se ha de buscar en este reflejo, en esta imagen que del mundo externo se ha grabado en la conciencia de criaturas sociales como la meretriz Rachel o el ex-esclavo Monrejo. La apreciación del interlocutor/personaje, por su naturaleza, no presenta simples rasgos externos y fenoménicos de la realidad, sino su elaboración consciente. La estructura de su pensamiento y el origen de su conciencia nacieron y se formaron en el ambiente determinado de la Cuba republicana, por lo que puede decirse que los *sistemas* de su conciencia (interpretaciones, apreciaciones, opiniones) reflejados en el texto están mucho más permeados de la realidad objetiva de ese ambiente que ninguna novela realista o libro de historia. Estos *sistemas*, entonces, están entrelazados con la vida cotidiana real y la representan intensamente y con más profundidad que aquellas objetivaciones de realismo literario con que se ha intentado revelarla en el pasado.

Desde su comienzo, *La canción de Rachel* atrae al lector al nivel tradicional de argumento y personaje, imitando el *bildungsroman* picaresco a que estamos acostumbrados:

Esra isla es algo muy grande. Aquí han ocurrido las cosas más extrañas y las cosas más trágicas. Y siempre será así. [. . .] Cuba es mi patria. Aquí nací y me hice mujer y arrisra. Y aquí es donde quiero morirme, porque si en algún lugar quisiera que me sepultaran es en este rincón. (11)

Al emplazar a su personaje en un ambiente novelístico familiar, Barnet invita al lector a esar a la expectativa de una narración histórica, un texto que le permira ser absorbido por su construcción lineal y plana. Sin embargo, una vez adentrado en la novela, la actitud racista, frívola y superficial de la narradora trae al foro la importancia que el campo social

tiene en lo que narra la meretriz y en cómo lo narra. Ella está actuando, se está *comportando*, tal y como lo ha hecho siempre en la vida real, circunstancia que problematizará la relación que el lector intenta establecer con el texto. El autor ha canalizado la expectativa del lector para luego crear obstáculos y diques que no permiten una cómoda captación del significado de la obra, que le fuerzan a formar opiniones, incluso a tomar posición ante lo narrado para impregnar de significado lo que está leyendo. Teresa de Lauretis ha dicho que “[...] la subjetividad se engrana en los mecanismos de la narración y se construye en su relación con el significado [...]; el cometido expreso de la narrativa es comprometer al sujeto [lector] en ciertas posiciones de significado [...].” (106). Ya antes, Wolfgang Iser había dicho que “[...] las reacciones [del lector] [...] ponen de relieve el significado de la novela; [...] el significado de la novela solamente se materializa en esas reacciones, ya que no existe de por sí” (32). Así, pues, la *realidad* se verá “con una luz cegadora” cuando el lector reaccione ante Rachel y tome posición frente a lo que dice. Esto da en el meollo de la preocupación de Barner por “desentrañar la realidad” y “recuperar” el pasado. En tal escenario, la intervención del autor se verá como un intento por integrar un sistema de *señales* en la narración que permitan ver la realidad precisamente *en* las apreciaciones distorsionantes de la protagonista.

Hace años, Robbe-Grillet escribió el guión de la película *L'Année dernière à Marienbad* en el cual el presente se compone de máscaras, fantasmas y el sonido de pisadas en la arena; el futuro se encuentra sumergido en oscuridad total, y sólo las pétreas imágenes de la memoria son reales. Indagar en las imágenes de la memoria es el objetivo preciso de la novela testimonial; como Robbe-Grillet, Barner ve en esas imágenes los rasgos de la única *realidad* recuperable.

Habrà quien objete que después de tanto *depurar* el material, de tanto guiarlo hacia el objetivo deseado, de tanto *tomar posición* frente a él, lo que nos deja el autor es una bien intencionada obra de ficción que poco tiene que ver con la realidad que guarda la memoria de los interlocutores. O que en la aplicación del cirado programa revolucionario, el compromiso con la *realidad* queda supeditado a un programa social determinado, que configura la realidad de cierta manera idónea a sus propósitos. Por mi parte estimo que esta *toma de posición* es solamente eso, un nuevo punto

de mira (el del proletariado) desde el cual ver y juzgar la realidad. Johannes Becher lo ha explicado así: “[La] literatura proletaria-revolucionaria mira el mundo y lo configura desde la perspectiva del proletariado revolucionario. [. . .] Nuestra época es una toma de posición” (64).

Que Barner haya logrado su propósito social no es cuestión de opinión. Tampoco su proceder invalida de manera irrecuperable el criterio de verosimilitud que se ha impuesto. Además, para el autor esas consideraciones son secundarias al valor social del texto, a su objetivo de convertirlo en herramienta de cambio radical. Como tal, sus consecuencias para el futuro del continente americano pueden ser considerables.

*University of New York, Kingsborough*

### OBRAS CITADAS

- Barner, Miguel. *La canción de Rachel*. Barcelona: Estrella, 1970.
- Becher, Johannes R. “Unsere Front” (Nuestro frente), en *Die Linkskurve*, 1er número, agosto de 1929, p. 1. Trad. española en Helga Gallas, *Teoría marxista de la literatura* (Buenos Aires, Siglo XXI, 1971), p. 64.
- De Laurentis, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana UP, 1984.
- Il Sung, Kim. *Revolución y construcción socialista en Corea*. S.n.e.
- Iser, Wolfgang. *The Implied Reader*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1974.
- Lenin, Vladimir Ilich. *Selected Works*. (N.Y.:Internacional Publ., 1971).
- Simonov, Konstantin. *Sovetskoe iskusstvo*, nov. 22, 1946. Trad. Inglesa en Counts and Lodge, *The Country of the Blind*, (Boston, 1949).
- Unión*. 1o de mayo de 1971.
- Veredicto del Comité Central del Partido Comunista de la URSS*, agosto 14, 1946, apéndice. Trad. Inglesa en Yarmolinsky, Avrahm, *Literature Under Communism*. Indiana Univ. Research Center, in Anthropol. Folklore and Linguistics – Russian and East European Series, vol. 20, 1957.