

## EL POSTBOOM Y EL GÉNERO TESTIMONIO. MIGUEL BARNET

BEGOÑA HUERTAS UHAGÓN

### RESUMEN

La narrativa de ficción latinoamericana de los últimos años parece inclinarse hacia unos rasgos que difieren notablemente de aquellas obras que se consagraron en los sesenta. La cotidianidad frente al dato excepcional, la parcialidad de lo narrado frente a la voluntad totalizadora, la mayor accesibilidad del texto frente al énfasis experimental de la novela anterior. El reciente auge de la línea testimonial se encuadra en esta dinámica y es interesante observar cómo estos textos testimoniales coinciden en ciertos rasgos con aquellos puramente de ficción. La recreación de vivencias cotidianas a través de una voz en primera persona y la potenciación de los elementos referenciales del relato son características del testimonio que comparte la mayoría de las obras de ficción actuales. Por otro lado, la definición del género testimonial ha suscitado numerosos estudios y un repaso a los puntos en que se han centrado diferentes trabajos muestra cómo el debate continúa abierto. En este contexto, las novelas testimonio de Miguel Barnet constituyen un ejemplo de las actuales tendencias narrativas en el ámbito latinoamericano.

### PALABRAS CLAVE

Testimonio. Postboom. Barnet. Cuba. Narrativa. Latinoamérica.

### ABSTRACT

The Latin American fiction narrative of the last years has some characteristics which are notably different from those that distinguished the production of the sixties. Daily affairs instead of exceptional facts, partiality instead of a global will, accessibility of the text instead of an experimental emphasis. The recent increase of the testimonial literature is inscribed in this dynamic. These non-fiction texts coincide in some important characteristics with those purely fictional. The recreation of daily events through the first person narrative and the reinforcement of the referential elements of the story are features of the testimonial narrative that share with a large part of the present fictional literature. A review of the research done on testimonial narrative shows how most of the crucial debates are still open. In this context, Barnet's testimonial literature is a good example of the actual trends in Latin America.

**KEY WORDS**

«Testimonio». Postboom. Barnet. Cuba. Narrative. Latin America.

**RÉSUMÉ**

La narrative latinoaméricaine de fiction publié pendant ces dernières années a quelques différences importantes devant celle des années soixante. La quotidienneté à la place des événements exceptionnels, la partialité à la place de la volonté de globalisation, l'accessibilité des textes à la place de l'experimentalisation. La croissance de la production testimoniale pendant ces derniers ans est placée dans ce contexte. Ces textes non-fictionnels ont des coïncidences importantes avec la narrative de fiction. La recreation de la quotidienneté avec l'usage de la première personne, et le renforcement des éléments référentiels de l'histoire sont quelques caractéristiques que la production testimoniale a en commun avec la narrative de fiction. Une révision des analyses faites sur la littérature testimoniale montre que les principaux débats à ce sujet sont encore ouverts. On place dans ce contexte la production testimoniale de Barnet, qui représente assez bien quelques des tendances actuelles de la narrative latinoaméricaine.

**MOTS-CLÉ**

«Testimonio». Postboom. Barnet. Cuba. Narrative. Amérique Latine.

La restauración del referente y el papel protagonista que éste desempeña en el ámbito de la narración es una de las diferencias más notables entre las obras latinoamericanas de los últimos años y lo que vino a conocerse como narrativa del 'boom'. En gran parte de las obras que alcanzaron su máxima difusión en los sesenta, bajo la visión totalizadora del narrador, los nexos referenciales del relato respecto a la realidad extra-textual eran mínimos y, en último término, encontraban su justificación en el mismo texto. Se propiciaba así, como resultado, la configuración de un mundo cerrado y autorreferencial: la tragedia alegórica que abarca todo el continente americano en *Cien años de soledad*, la metáfora filosófica atemporal y universal de *Paradiso*, la búsqueda de una esencia mexicana en *Cambio de piel...* En estas obras, la voluntad de procurar una visión globalizadora del continente latinoamericano derivaba en una visión mítica más allá del devenir histórico o del acontecimiento puntual. La no necesidad de más referencia que la mirada narrativa ha llevado a Gareth Williams a calificar a los autores del 'boom' de «asesinos de lo referencial». Si bien es cierto que algunos de los textos incluidos en esta corriente sí establecen referentes que ligan al relato —ya sea mínimamente— a la realidad extra-ficcional, la inserción de éstos en un mundo que se justifica a sí mismo reduce considerablemente su poder evocativo de una realidad más allá del texto. Es el caso, por ejemplo, de las compañías bananeras o del episodio de la matanza de obreros en

*Cien años de soledad*. Ambos elementos conectan directamente con la realidad latinoamericana pero, al situarse en un contexto mítico-fantástico, su capacidad referencial se ve reducida hasta el punto de equipararse en el mismo texto a otros episodios 'lógicamente' irreales.

Esta autorreferencialidad de las obras del 'boom' contrasta con la parcialidad de la mirada narrativa y el aumento de signos referenciales en las obras más recientes, en lo que ya se ha venido a llamar el 'postboom'. En éste, el texto, lejos de pretender insinuar una suficiencia en sí mismo, tiende puentes hacia la realidad extra-literaria con la explícita voluntad de enfatizar su inserción en ella como parte de un todo no representado. Así, frente a lo que Ana María Barrenechea llama «crisis del contrato mimético», la narrativa actual potencia el referente destruyendo en estas obras toda pretensión de autonomía. La inclusión de elementos extra-literarios (históricos, periodísticos, documentales...) niega la configuración del texto como ente abstracto y suficiente en sí mismo al conectarlo directamente con la realidad de la que éste surgió, al 'obligarle' a mostrarse como parte de una totalidad y no como totalidad misma. Es decir, las obras 'postboom' aumentarían la transparencia del referente con el claro objetivo de ligar la obra con la realidad que la genera, con el objetivo de mostrar la ficción del texto como un componente más de la realidad extra-textual. Es en ese enlace entre ficción y realidad donde cobraría sentido la obra literaria, en palabras de Antonio Skármeta:

«Si no tuviéramos este puente maravilloso que es la corporeidad, la sensualidad, el tiempo histórico, el límite en que nos toca vivir nuestra existencia fugaz, la fantasía no tendría prácticamente sentido. Es nuestra presencia concreta, acotada en el tiempo, lo que le da un nuevo carácter a la fantasía: el hecho de ser histórica» (p. 93).

En este sentido, la proliferación de novelas testimonio, viene a confirmar –llevando a su último término– esta tendencia de la narrativa latinoamericana actual. En el relato testimonial, el aspecto que se ha destacado como característico de las obras 'postboom' es llevado hasta sus últimas consecuencias. El testimonio centra su razón de ser, precisamente, en la conexión directa con la realidad extra-textual, los elementos del relato tienen su correspondencia inmediata en el mundo exterior al texto. Por otra parte, el enlace de estas obras testimoniales con un referente histórico concreto se realiza a través de un plano individual. Es la mirada centrada en lo particular, en lo cotidiano, la que revelará un panorama más amplio, abarcador de una época. En este sentido, la mirada narrativa del testimonio, al concretar no sólo la realidad del relato sino su punto de enunciación, se diferencia una vez más del tratamiento globalizador propiciado por la mirada omnisciente del narrador del 'boom'.

Otro aspecto de la narrativa 'postboom' que interesa destacar en relación al género testimonial es el tratamiento de la figura del autor. Atendiendo a la voluntad ya mencionada de negar la autonomía del texto, de negar su carácter autosuficiente ajeno a toda referencialidad externa a él mismo, estas obras coinciden a menudo en mostrar la figura autorial en el proceso de confección del relato. De esta manera, la obra se conecta una vez más con la realidad exterior que la genera. Frente al autor ajeno a su obra, creador de un mundo autónomo delegado a un

narrador de visión totalizadora, el 'postboom' renunciaría a conseguir la ilusión de realidad ficticia sin asideros fuera del texto.

En las obras 'postboom' se observa una desmitificación del hecho literario que resulta de la negación de la concepción del autor como figura entronizada. Mediante la 'ficcionalización' del autor se muestra a éste en su aspecto más 'humano', más 'artesano'. El autor del 'postboom' fragmenta, recopila, ordena, comenta ante los ojos del lector proponiendo un concepto del quehacer literario más al nivel de la vida ordinaria. De ahí que las referencias al propio texto aludan muy frecuentemente a la dificultad que supone su ejercicio o bien presenten un claro tono de burla, de intencionada desacralización del ejercicio escrito. Son, en todo caso, comentarios cómplices que el autor dirige directamente al lector.

Al ser mostrada en su proceso de configuración, la obra no es percibida como texto autosuficiente, como mundo cerrado en sí mismo. Por el contrario, la obra se acerca a la realidad extra-textual situándose en un plano más cercano al lector. Los escritores propician un acercamiento al destinatario del texto y, en este sentido, si las novelas del 'boom' alejaban a los integrantes de la comunicación escrita: autor-texto-lector (el autor al 'desaparecer' en el texto y el texto al no ligarse a ningún referente externo), las novelas más recientes los acercan reestableciendo la comunicación literaria a un nivel más similar al de la comunicación oral. Dentro, inevitablemente, de los límites de la ficción, estas obras parecen querer tender lazos que las unan a la realidad extra-textual y, mediante la figura del autor ficticio, situar a un mismo nivel a autor, lector y texto.

También en este aspecto es interesante notar cómo en las novelas testimonio la desacralización del autor es extrema. En estas obras, al ceder el autor el lugar principal al personaje testimoniante, se presenta como mero intermediario entre personaje y lector resultando, como apunta Beverley, «a shift away from the figure of the 'great writer' as cultural hero» (p. 176).

La relación entre la última producción ficcional y la línea testimonial aparece clara. Las obras testimonio llevan a sus últimas consecuencias las actitudes que animan el 'postboom'. No se puede afirmar que el auge del testimonio se produzca a raíz de la corriente 'postboom' ya que por ejemplo, en el caso cubano que se tratará a continuación, la repercusión de la primera obra de Miguel Barnet, *Biografía de un cimarrón*, es obvia ya desde su publicación en 1966. Tampoco puede aventurarse que la aparición de un considerable número de obras testimoniales haya propiciado una corriente más amplia que recoja las características del género. Lo cierto es que ambos modos literarios presentan un proyecto común coincidente y se enfrentan de un modo paralelo a lo que fue la narrativa del 'boom'.

#### DEBATES SOBRE LA DEFINICIÓN DE LA NOVELA TESTIMONIO

Por qué un texto se engloba o no dentro de la categoría testimonial, hasta qué punto se pueden establecer los límites entre el testimonio y una obra puramente de ficción son preguntas que mantienen abierto el debate sobre la definición del

género testimonio. Los puntos de coincidencia admitidos unánimemente son la presencia de un testigo directo y el reflejo a través de su discurso de un período histórico. Son muchos, sin embargo, los aspectos que no aparecen tan claros, entre ellos se ha debatido el carácter literario o documental de estos textos, la necesidad o no de la absoluta veracidad de los hechos relatados, la función principal de este tipo de discurso, las características del testimoniante (singular, plural, verdadero, ficticio) o las cualidades del referente histórico (reconocible, desconocido, presente, pasado). Haciendo un rápido repaso a los trabajos críticos sobre el testimonio, se observa que son diferentes los aspectos en que unos y otros han puesto el énfasis. Los resultados de estos estudios no siempre son compatibles pero el examen conjunto de ellos puede aportar una idea de las características del género.

La inclusión del testimonio en la categoría literaria o en la categoría científica es un asunto ampliamente discutido. La referencia al carácter híbrido del testimonio aparece en varios estudios. Amar Sánchez observa la imposibilidad de considerar este tipo de obras como novelas «puras» tanto como meros documentos. Precisamente Amar Sánchez menciona como rasgo específico del género el encuentro en éste de ambos componentes: real y ficticio. Sklodowska observa también la conveniencia de una interpretación del género en cuanto «fenómeno dinámico» y no «género establecido». El mismo Miguel Barnet plantea sus obras como estudios científicos de raíz literaria. De igual modo Juan Ramón Duchesne plantea la obra de este autor como «un acercamiento a la etnografía desde la perspectiva humanística trazada por Martí» (p. 159), reconociendo su valor literario sin excluir su validez como estudio etnológico.

Ulrich Fleischmann, por el contrario, intenta la definición del testimonio frente al estudio etnográfico basándose en el desconocimiento en el último –por parte del lector– del espacio cultural en que se sitúa la obra. La etnografía, según Fleischmann, se transforma en historia oral con la «designación de la cultura ajena como parte de la propia», en el caso de la obra de Barnet por el «ingreso de Montejo en la historia nacional» (p. 7). A su vez, sería la especificidad estilística la que transforma la historia oral en literatura. Pero la definición de etnología de la que parte Fleischmann conlleva una concepción decimonónica de ésta (se entiende la etnología como el estudio de culturas exóticas). Por otra parte, los datos que el etnólogo o el escritor recogen del informante bien pudieran ser idénticos, por lo que la diferencia entre uno y otro tipo de texto habría que situarla en el nivel formal, en el tratamiento que el investigador o el autor den a la materia obtenida. Fleischmann, sin embargo, entra a considerar la escasa validez de Esteban Montejo como informante para apoyar la calificación de *Biografía de un cimarrón* como obra literaria: «en el texto mismo surgen incongruencias que ya señalan un cambio de paradigma (de estudio etnológico a obra de ficción)» (p. 9). Esta observación de Montejo como un informante poco útil en sentido etnológico poco tiene que ver con la diferenciación entre etnología y literatura. Barnet ha construido un texto partiendo de unos datos. Es el tratamiento que se le ha dado a ese caudal informativo lo que en último término viene a situar la obra en una o en otra categoría. Los datos recogidos bien pudieran haber servido para desarrollar

un ensayo científico (cuyo mayor o menor grado de validez dependería evidentemente de la capacidad científica del autor). La diferencia entre un estudio etnológico y una obra de ficción parece situarse en la actitud del autor, reproducción fiel de los datos obtenidos y explicación de éstos en el primer caso, y tratamiento literario (recreación de un personaje, uso de recursos estilísticos...) en el segundo.

Con la intención de señalar el carácter literario de estas obras algunos estudios dirigen su atención al resto de la producción del autor. De esta manera, Fleischmann afirma que «ese carácter de trilogía que presenta la obra (de Barnet) corroboraría la índole artística de los testimonios (...) la visión de la totalidad del texto en la conciencia del escritor, es parte esencial del carácter de la obra literaria artística» (p. 7). Esta consideración a la totalidad de la producción de un autor se encuentra también en el estudio de Ana María Amar Sánchez. Así, el segundo aspecto propuesto por Amar Sánchez para definir el género es: «la interdependencia formal entre los textos de no ficción y la producción ficcional de cada autor» (p. 457). Si este hecho se entiende como prueba de la necesidad que presenta el género testimonial de códigos literarios para dejar de ser puro ensayo, como parece que, en efecto, observa a continuación Amar Sánchez, esta segunda característica no sería sino una vuelta al primer rasgo mencionado en su estudio: combinación de elementos reales y ficticios en el género testimonial. Si atendemos a este segundo rasgo tal como aparece formulado, puede considerarse una observación interesante para el estudio de las obras de un autor, de igual manera que la observación de Fleischmann, pero no se entiende el establecimiento de esta consideración `a posteriori' como rasgo que defina al género (por otra parte, esto no tendría que cumplirse necesariamente en todos y cada uno de los casos, suponiendo, además, que todo autor de obras testimonio contara con una producción literaria en otro género).

En definitiva, el género testimonial pareciera definirse como género híbrido. Sin embargo, esa condición híbrida no es exclusiva del testimonio y caracteriza también otros géneros, como la autobiografía o el relato histórico. Ahora bien, el testimonio, observa Hugo Achugar, es una historia desde `el otro' (p. 50). Con ello se introducen ya dos puntos claves del discurso testimonial: la historia y `el otro', elementos que combinándose en el testimonio distinguen a éste tanto de la autobiografía (por el carácter histórico del discurso testimonial) como de la historia (por narrarse ese testimonio desde `el otro', desde la marginalidad, la historia no oficial).

En este punto se introduce otro de los aspectos que ha centrado la investigación en los últimos años: el carácter de ese `yo' que caracteriza el discurso testimonial. Mientras que en el relato autobiográfico ese `yo' vendría a constituir el objeto de la reflexión del texto, en el testimonio no es sino la vía a través de la cual se accede a un ámbito más amplio que el individual. Prada Oropeza hace hincapié en la inserción de ese `yo' del testimonio en un `nosotros', en «la comunidad de clase en que se integra» (p. 37). Si bien esta consideración no admite réplica, lo que no es generalizable a todas las obras testimonio es la conciencia de ese `yo' de formar parte de una determinada clase social ni, por tanto, la «declaración de este compromiso en la lucha», como afirma Prada Oropeza. Pero, además, el autor concreta aún más ese supuesto sujeto: «se testimonia desde la lucha, por la lucha, y no cuando

ésta ha concluido» (p. 39). Estas observaciones resultan válidas en las tres obras que analiza el estudio (*Si me permiten hablar*, *Huillca: habla un campesino peruano* y *Me llamo Rigoberta Menchú*) pero es evidente que si se pretende una descripción general válida para el género es necesario flexibilizar este aspecto. En el caso concreto de Miguel Barnet resulta claro la invalidez de estas conclusiones: Montejo testimonia una lucha ya pasada (guerra de la independencia) y Rachel (en *Canción de Rachel*) no presenta en absoluto ninguna conciencia de clase (ni siquiera plantea su testimonio en términos de lucha) aunque, en efecto, represente aun sin saberlo un sector muy definido de la sociedad cubana de la época.

La profusión de obras testimonio en los últimos años y la variedad que éstas presentan obligan a admitir una concepción del testimonio más abarcadora, más flexible, o a subdividir el género en distintas tendencias. Beverley y Zimmerman establecen una división entre testimonio y neotestimonio. El testimonio se define como la narración desde un yo con conciencia de representante de una clase social que refleja «the urgency of a situation of immediate militancy» (p. 189). Mientras que el neotestimonio no presenta esa función de lucha y esa inmediatez propagandística. En este caso se trataría de «texts based on testimonial materials, but very much controlled and worked up by an author with explicitly literary goals (...) without pain and urgency» (p. 186).

Es indudable, en efecto, la existencia de ambos tipos de testimonio. Es necesario notar, sin embargo, que muchas obras mezclan elementos de ambos tipos: denuncia de injusticias y reflejo de lucha en años ya pasados (*Biografía de un cimarrón*), denuncia y presente pero desde la cotidianeidad, no desde la acción armada (*La vida real*). Ciertamente, la superioridad de una u otra tendencia, ya sea dentro del mismo texto o en el conjunto de la narrativa de un autor, depende de la situación sociopolítica en que se inscribe. El testimonio tendería en el caso de una situación opresiva a la inmediatez, a la acción, mientras que en una situación menos conflictiva el relato se inclinaría a profundizar en la descripción de la vida diaria, en un plano, si se quiere, igualmente 'ejemplarizante', pero más personal.

Otro de los aspectos discutidos en torno al género es la veracidad de los datos testimoniados. Esta parece un rasgo indiscutible de este tipo de textos. Ahora bien, ¿hasta qué punto se ha de llevar esta condición?. Por ejemplo la recreación ficticia en ciertos episodios de *Me llamo Rigoberta Menchú* (lugar y modo de ejecución de su hermano) lleva a John Beverley a cuestionarse la inclusión de esta obra dentro del género testimonial o dentro de la ficción literaria. Como respuesta a este interrogante, Hugo Achugar alude a la necesidad en el testimonio de verificar no hechos particulares sino procesos. Como ejemplo menciona el episodio que relata el vuelo de los esclavos negros en *Biografía de un cimarrón*. Aunque el ejemplo de Achugar alude a otro tipo de invención (justificada por la superstición, por las creencias del personaje), sirve sin embargo para establecer como necesaria la base verídica del testimonio y, al mismo tiempo, el necesario margen de recreación ficticia. Una vez más, realidad y ficción, documento y literatura, se mezclan en el texto configurando, precisamente, la especificidad que nos permite establecer la categoría testimonial frente a la novela de ficción y al estudio científico.

También la función enfatizada en el discurso testimonial ha sido objeto de discusión de diversos estudios. Ivana Sebkova resalta la función puramente informativa de este género, hasta el punto de afirmar que para los lectores estas (las obras testimoniales) son interesantes únicamente porque traen nuevas informaciones.

El énfasis en la función informativa eliminaría a lectores familiarizados con el proceso histórico descrito y restaría toda importancia a la recreación literaria del informante como personaje, aspecto éste, desde nuestro punto de vista, esencial para la inclusión del testimonio en la categoría novelesca. *Biografía de un cimarrón* y *Canción de Rachel*, por ejemplo, dejan constancia de un devenir histórico, pero tanto Esteban Montejo como Rachel han pasado a formar parte de la literatura cubana como personajes de ficción. En *Biografía de un cimarrón* la primera persona narrativa se erige protagonista por medio de comentarios, de opiniones que no sólo no son esencialmente necesarias para el mero registro de una objetividad histórica sino que desarrollan una función principal en la constitución del texto. Esta subjetividad del informante que pudiera no ir, efectivamente, en detrimento de la función informativa, ocupa en este texto un lugar tan principal que eclipsa, en ocasiones, el reflejo del devenir histórico presente en el relato. Françoise Perus, Elzbieta Skłodowska y otros hacen hincapié en la función referencial del género testimonio. La inclusión en el texto de un referente externo es un rasgo que, si bien no es exclusivo de obras testimoniales, constituye un requisito imprescindible para la configuración de un texto como testimonio. Pero sería sin duda «la funcionalidad ética y política» de este discurso testimonial –en palabras de René Jara– lo que dotaría al género de una entidad muy particular, que lo diferenciaría de otros modos literarios y lo vincula fuertemente a la tradición latinoamericana.

#### EL TESTIMONIO EN CUBA: MIGUEL BARNET

Coincidiendo con los años del denominado ‘boom’ de la narrativa latinoamericana, Miguel Barnet (La Habana, 1940) publica sus primeras novelas testimonio. *Biografía de un cimarrón* aparece en 1966 y *Canción de Rachel* en 1969. La inclusión de estas primeras obras de Barnet en un momento de debate literario en el ámbito latinoamericano hace interesante su estudio por cuanto se trata de un debate en el que se enfrentan dos concepciones del hecho literario. Frente al tratamiento ‘maravilloso’ de la realidad latinoamericana –en cierto modo exótico, propiciado por un enfoque europeo– se presentaba la alternativa de indagar en esa realidad desde el interior de ella misma, desde una visión que, por encontrarse inmersa en el mundo latinoamericano, careciera a priori de todo exotismo y no concluyera en una esencia mítica ajena al devenir histórico. En este contexto, cobra especial interés la irrupción en el panorama literario de *Biografía de un cimarrón*, curiosa síntesis de ambos modos narrativos.

En la contraportada de la edición de Alfaguara (1984), se afirma que esta obra es «exponente en estado puro de lo que Alejo Carpentier definió como ‘lo real maravilloso’». De esta forma, la primera novela testimonio de Miguel Barnet lejos de presentarse en oposición a la corriente ‘fantástica’, se presenta en rela-

ción a ella y perfectamente encuadrada en su dominio. Hay, en efecto, en esta obra, un tratamiento de ciertos elementos `fantásticos' que la acercan a la narrativa de `lo real maravilloso', tratamiento que cambiará sustancialmente en el resto de la producción del mismo autor. *Biografía de un cimarrón*, habiendo partido de un ejercicio etnográfico, se encuadraba en un contexto literario en el que predominaba sin embargo la visión `fantástica' de la realidad latinoamericana. Con su primer texto, Barnet, consciente o inconscientemente, tendía un puente entre el devenir histórico y el substrato mítico. Encontraba una manera de hacer coincidir lo maravilloso atemporal con una visión dialéctica de la historia, conjugando perfectamente ambos elementos en el relato del cimarrón.

En su calidad de testimonio, *Biografía de un cimarrón* se introduce como un texto verosímil. El texto se desarrolla a partir de episodios de la historia cubana cuya representación es, por lo demás, la base del relato. En este sentido, en la primera novela de Barnet no sólo no aparecen datos que permitan `justificar' los hechos fantásticos a los que aludirá el narrador, sino que su propia configuración como texto que refleja un devenir histórico niega cualquier aspecto sobrenatural.

La introducción autorial da cuenta explícitamente de la veracidad del testimoniante-narrador, Esteban Montejo. El hecho de que a lo largo del relato el mismo narrador insista en la veracidad de lo narrado, que enfatiche lo que ciertamente recuerda y lo que no, aumenta por una parte el grado de subjetividad y, por otra, reafirma la autenticidad del relato ya sea a nivel de la realidad literaria. Sin embargo, a pesar de estas menciones explícitas a la veracidad del texto, los hechos fantásticos que refiere el protagonista como verdaderos son asumidos por el lector como fantasías, como particulares creencias del narrador. Ciertas afirmaciones de Montejo: «Hay gente que dice que cuando un negro moría se iba para Africa. Eso es mentira. Cómo iba a irse un muerto para Africa. Los que se iban eran los vivos, que volaban muchísimo (...) Lo que les pasaba a los negros, que es lo mismo ayer que hoy, es que el espíritu se iba del cuerpo y se ponía a vagar por el mar o por el espacio», hacen pensar inmediatamente en ciertos episodios de *El reino de este mundo*. Sin embargo, los niveles de interpretación de ambos textos son completamente distintos. La causa de este hecho reside, precisamente, en la configuración de la novela de Barnet como obra testimonial. Presentada *Biografía de un cimarrón* como testimonio verídico en la introducción autorial, el relato se sitúa en un nivel de realidad extra-literaria, por lo que el lector no se explica los elementos fantásticos partiendo de la `realidad' de la ficción, sino que lo hace a partir de esa realidad fuera del texto que sitúa al lector y al propio relato en un mismo plano. En las obras testimoniales la autenticación del relato no se realiza dentro de la órbita ficcional sino en atención a parámetros extra-textuales.

De esta forma, Barnet ha situado esa realidad maravillosa de Latinoamérica en su nivel real a riesgo de perder con ello el efecto `maravilloso': los elementos fantásticos `no son más' que leyendas, creencias religiosas o supersticiones. En las novelas testimonio que suceden a *Biografía de un cimarrón*, el escritor cubano da un paso más en la `desmitificación' de esos elementos. Si en el relato de Montejo es la configuración de la obra como testimonio lo que reduce la fantasía de la narración mientras que la voz narrativa la sustenta, en las novelas que siguen será

la propia voz narradora la que niegue cualquier aspecto fantástico en su tratamiento de temas como la brujería o el espiritismo. Tanto en *Gallego* (1981) como en *La vida real* (1986) el propio relato desmitifica explícitamente esos elementos:

«Una negra muy cuentista. Le dio por decir que ella tenía poderes y que había cruzado la bahía de La Habana por debajo del agua como Susana Cantero (...) Como yo no creo ni en mi sombra, lo mandaba todo a tomar viento» (*Gallego*). «Nos cae con la matraquilla de que `los seres` vienen por la noche a robarle el dinero de los dobladillos de las sayas. Y es cuando yo, harto de ella, le hago la pregunta que la saca de sus casillas: –Esperanza, ¿para qué carijo los muertos esos quieren la plata?» (*La vida real*).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHUGAR, Hugo, «Historias paralelas / historias ejemplares: la historia y la voz del otro», en J. Beverley y H. Achugar eds., *La voz del otro: testimonio, subalteridad y verdad narrativa*, Lima-Pittsburgh, Latinoamericana Editores, 1992, pp. 49-71.
- AMAR SÁNCHEZ, Ana María, «La ficción del testimonio», *Revista Iberoamericana*, núm.151, abril-junio 1990, pp.447-461.
- BARNET, Miguel, «La novela testimonio: socio-literatura», *Unión*, VIII, núm.1, 1969, pp.99-122.
- , *La fuente viva*, La Habana, Letras Cubanas, 1983.
- BARRENECHEA, Ana María, «La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos», *Revista Iberoamericana*, núms.118-119, 1982, pp.377-381.
- BEVERLEY, John & ZIMMERMAN, Marc, *Literature and politics in the central american revolutions*, University of Texas Press, 1990.
- DUCHESNE, Juan Ramón, «Miguel Barnet y el testimonio como humanismo», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm.26, 2do semestre de 1987, pp.155-160.
- FLEISCHMANN, Ulrich, «Miguel Barnet, etnógrafo y narrador», ponencia presentada al *XV Congreso de Latin American Studies Association*, Miami, 1989.
- HUERTAS UHAGÓN, Begoña, *Los años ochenta en el proceso de la narrativa cubana*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 1993.
- , «Oficio de ángel, ¿el testimonio encubierto?», *Casa de las Américas*, núm.185, octubre-diciembre 1991, pp.152-156.
- JARA, René, prólogo a René Jara y Hernán Vidal, eds., *Testimonio y literatura*, Minneapolis, Minnesota, Institute for the Study of Ideologies & Literature, 1986.
- PERUS, Françoise, «El `otro` del testimonio», *Casa de las Américas*, núm.174, mayo-junio 1989, pp.134-137.
- PRADA OROPEZA, Renato, «Constitución y configuración del sujeto en el discurso-testimonio», *Casa de las Américas*, núm.180, mayo-junio 1990, pp.29-44.
- SEBKOVA, Ivana, «Para una descripción del género testimonio», *Unión*, núm.1, 1982, pp. 126-134.

- SKŁODOWSKA, Elzbieta, «Miguel Barnet: hacia la poética de la novela testimonial», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm.27, 1er semestre de 1988, pp.139-149.
- WILLIAMS, Gareth, «El discurso panóptico en la novela del postboom», ponencia presentada al *XVI Congreso Internacional de Latin American Studies Association*, Washington, 1991.
- XAUBET, Horacio, «Antonio Skármeta y la generación hiperrealista (entrevista)», *Revista de Estudios Hispánicos*, XXIII, núm.2, mayo 1989, pp.75-99.

