

# Testimonio de una Casa

*Idalia Morejón Arnáiz*

ES EN EL ESPACIO MASIFICADO DE LA PRENSA QUE EL testimonio se torna eje constitutivo de ciertas formas de publicidad. Dentro del campo cultural latinoamericano de los 60, tuvo un papel significativo, tanto desde el punto de vista estético, como histórico-político. El testimonio es un género que *Casa de las Américas* ayudó a instituir pero, sobre todo, que impulsó a ingresar en lo literario para cumplir con una función política explícita. Sabemos que ganó categoría literaria en el Premio Casa de 1970, y que fue una de las primeras revistas que, desde su fundación, facilitó el acceso al lenguaje de la Revolución a partir de bases estrictamente documentales, lo cual inscribe la revista como documento del tránsito hacia la institucionalización del testimonio<sup>1</sup>.

Durante la década 1960-1970, *Casa de las Américas* dedicó varias ediciones a visualizar la épica revolucionaria en su cotidianidad, a organizar la memoria reciente del calendario histórico cubano; la invasión a Bahía de Cochinos, la campaña de alfabetización, la muerte del Che Guevara, la Zafra de los Diez Millones, son algunos de los eventos que ocupan números enteros de la revista. El escritor no es aquí «la voz de los sin voz», puesto que el nuevo orden de igualdad ha dotado al antiguo sujeto subalterno de los poderes elementales del letrado, a saber, la capacidad de leer y de escribir. El escritor se perfila, sin embargo, como un escriba que se esfuerza en sustituir lo literario por un lenguaje cuyo referente procede del ámbito histórico-político, y que favorece el uso de documentos.

Lo documental avanzaba desde las vallas, emisoras de radio, altoparlantes, reuniones, discursos, canciones «protesta», eventos culturales de denuncia antimperialista, exposiciones fotográficas y producciones cinematográficas. Se inspiraba en un modelo de hombre políticamente consciente; los líderes partidistas aparecían siempre en una dimensión afirmativa, mientras que la crítica pedagógica y moralizante se detenía principalmente sobre el escenario rural, ya fuera desde la epopeya agrícola, militar o alfabetizadora. Así, el testimonio producido en la revista

responde a una dinámica de subordinación de lo literario a lo político. Esa condición de subalternidad facilita el recorte partidario de los discursos considerados legítimos y, más allá de los géneros, crea *una misma lengua* (política). Se trata de *la lengua* en la que la masa iletrada por primera vez, leerá, y, por primera vez, leerá *sobre sí misma*. Lo político, en fin, invade lo literario, y el testimonio renace de esa plenitud revolucionaria. Al ser ocupados por lo político, todos los géneros acaban pasando un mismo mensaje, para un mismo público, desde todos los espacios, que homogeneizan sus lenguajes. Así, los géneros «se confunden» y sus formas pasan a tener un valor secundario. La revista es el espacio idóneo para legitimar esa hibridez, porque ella en sí misma se define como tal. La Revolución comienza así a organizar su memoria, a «revolucionar» lo literario. En igual medida, el testimonio instaaura, como valores humanos a ser realzados, la humildad y la honestidad, el compromiso consciente, la madurez política, la entrega al trabajo para transformar el país en un gigantesco jardín panglossiano, desde el cual todos marcharían unidos hacia «el esfuerzo decisivo».

¿Por qué el testimonio? Porque él se encuentra en el «grado cero» de dificultad de su escritura —y de su lectura; es el habla popular, son los iletrados siendo «reconocidos» por los letrados—. ¿De qué se da testimonio? De cómo el pueblo es fuerte y patriótico ante las dificultades, de cómo la Revolución es justa, de cómo grandes segmentos de la población se han integrado al sistema. La visión a-estética que conduce lo literario hacia el encuentro epifánico con lo real revolucionario, sumada a la agilidad con que la visión política se instaaura en el testimonio, transforman lo épico cotidiano, tanto como a los líderes guerrilleros, en elementos que, desde un ámbito histórico diferente al de la Rusia estalinista, cumplen el mismo papel que en su momento desempeñó el realismo socialista de los *soviets*.

El carácter urgente del testimonio, que conecta la espectacularidad revolucionaria al ámbito de la revista, no nos avisa apenas de que la Revolución colmó todas las formas posibles del espacio textual, sino que, además, su recepción crítico-teórica tampoco puede ser evaluada con exactitud. Como lo muestran varias reseñas publicadas en *Casa*, la llegada del testimonio al paisaje narrativo de los 60, así como el estilo periodístico según el cual la revista organiza sus ediciones documentales (y testimoniales), revelan procedimientos similares a los que hoy los críticos reconocen como caracterizadores del género testimonial<sup>2</sup> y/o documental. El manejo de los documentos, su selección y ordenamiento funcionan dentro del conjunto redaccional de *Casa* de forma semejante a como algunos autores de testimonios han descrito sus modos de intervenir en el relato de su informante<sup>3</sup>. En contraste, ¿cómo inferir que el testimonio en cuanto género sería caracterizable a través de su lenguaje, cuando su núcleo oral presupone una aceptación de lenguajes heterogéneos que textualizan la voz de los informantes, su subjetividad?

En los testimonios de esos números de *Casa* es evidente que aun cuando el escritor utiliza la primera persona, no es sólo por medio de su propia experiencia que se propone mostrar las transformaciones afirmativas de la Revolución.

Mientras que los críticos señalan como rasgo caracterizador del testimonio el hecho de visualizar dentro de la ciudad letrada el lugar esencialmente político del sujeto subalterno, en los testimonios revolucionarios de la revista *Casa* ese lugar es negociado a través de un nuevo pacto testimonial; el compromiso de «narrar por escrito del modo más fidedigno posible lo que anotó y grabó<sup>4</sup>» no se cumple totalmente, ya que el principal sujeto del testimonio continúa siendo el escritor y no el subalterno referido dentro de la narración. Por otro lado, la intención de mantener las marcas orales es «regulada», y contrasta con el registro culto utilizado por el escritor. El testimonio de la obra revolucionaria en la revista utiliza otros documentos, en especial los diarios, mientras que para evocar el antiguo sistema de explotación, la revista utiliza el testimonio directo de los explotados y de los desposeídos.

La mayor preocupación que ronda el testimonio revolucionario de *Casa* reside en mostrar el compromiso de la escritura (en cuanto rasgo identitario del sujeto letrado) con el sistema político; por tanto, las historias de vida de los soldados anónimos, de los alfabetizados y cortadores de caña entran en las narraciones como soportes, en la medida en que configuran el escenario transfigurador en el que el escritor se inserta para mostrar su compromiso. La presencia del testimonio en la revista compromete toda la sintaxis, e impone modos de organización dominados por una lógica interna en la cual los espacios se corresponden a los contenidos y las imágenes que afectan el pasado prerrevolucionario, y, al mismo tiempo, documentan la presencia de una nueva realidad.

La revista muestra en esos números una necesidad de explicitar su sintonía con los acontecimientos que rigen la temporalidad abarcadora del hecho histórico, y esto se corresponde, a su vez, con la urgencia por testimoniar aquello que ocurre en el interior del espacio revolucionario. O sea, la urgencia de testimoniar/documentar los cambios que la política le impone a los escritores compromete seriamente no el rasgo intrínseco de dar testimonio, sino la veracidad de lo que está siendo narrado. Al ser convocado a escribir documentalmente sobre las tareas de la Revolución, el escritor debe negociar el contrato con lo real que caracteriza al testimonio, para atender exclusivamente a los eventos señalados por el nuevo calendario. A diferencia de la narrativa testimonial que focaliza el protagonismo o la representatividad de individuos marginados, el testimonio revolucionario, por su lado, también maneja esa intencionalidad de emancipación de modo enfático, aunque presuponiendo que su testimoniante se encuentra comprometido afirmativamente con la Revolución, y considerando que las principales reivindicaciones de los sujetos marginados estaban siendo cumplidas.

#### AVATARES CRÍTICOS DEL TESTIMONIO

¿Cómo la crítica de la revista cubana lee la irrupción del testimonio? En primer lugar, con desconcierto:

De los distintos géneros literarios la crónica es el más apto para la revolución. La simple enumeración de los acontecimientos por los testigos presenciales no

necesita fundamentalmente de una verdadera imaginación, más bien lo importante es que el narrador sepa hacernos sentir de nuevo, tal y como ocurrió, los acontecimientos en los que participó como actor o espectador.

Una buena crónica necesita entonces de dos condiciones, una es estar bien narrada, y otra narrar sucesos interesantes, mantener el interés. Una crónica donde no sucede nada, es una crónica pero sin lectores.

(...) *Rumbo al Escambray* nos cuenta todo eso, y como lo hace sencillamente, la emoción de la aventura, la fuerza de los ideales se trasmite al lector. ¿Será eso la literatura revolucionaria?<sup>5</sup>

La pregunta plantea la cuestión de cómo leer, calificar, clasificar o definir la irrupción de lo real revolucionario en el espacio letrado. Esta duda ante una forma narrativa (la crónica) que estaba asociada al periódico, crea un desconcierto teórico-crítico, pero, además, provoca nuevas interrogantes: ¿cómo conciliar en el texto los valores políticos y los literarios? ¿Es necesario conciliarlos? ¿Qué será lo literario a partir de ese momento?

Fausto Masó, autor del comentario arriba citado, escribe desde una perspectiva en la que «literatura» y «política» se encuentran separadas, y la Revolución es representada como aquello que no necesita de la imaginación; ella es acción, transformación constante; parece inapresable, inscrita en una temporalidad vertiginosa que dispensa el tiempo de la ficción. Lo literario aquí es asociado a una cronología estética y política ligada a los rasgos ficcionales del pasado; esto es, lo específicamente literario sería una continuidad de las formas discursivas preexistentes. La Revolución es registrada como la quiebra de esa continuidad, para establecer un nuevo contrato estético con lo real. La duda sobre cómo caracterizar la literatura revolucionaria no proviene únicamente de la sorpresa que depara tener que leer como literario algo que hasta entonces no había sido pensado como tal, sino que surge también de un rechazo al cambio.

En segundo lugar, la ruptura que introduce el testimonio es vista con desconfianza. En la reseña de *Maestra Voluntaria*, de la alfabetizadora Daura Olema (Premio Casa, 1962), nuevamente aparece la insatisfacción sobre el modo en que lo documental invade lo literario, al sugerir que los valores que están siendo estipulados no son precisamente estéticos. El premio de novela otorgado a *Maestra Voluntaria*, «que ni es novela ni relato, sino un reportaje de escasa calidad literaria»<sup>6</sup> plantea una reformulación de los espacios de legitimación literaria, pues el lugar de la novela es ocupado por un libro que no es ficción, y que desde el punto de vista del lenguaje es considerado una obra insuficiente. El reseñista duda, inclusive, de la posibilidad de que se trate de un documento, según lo había afirmado Onelio Jorge Cardoso en la nota de solapa: «arrancó las páginas de esta obra de su diario de vida». No obstante, el elemento autobiográfico (el uso de la primera persona y la perspectiva intimista) se perfila aquí como señal de un movimiento hacia lo testimonial.

A pesar de la resistencia con que estas críticas parecen encarar la entrada del testimonio al ámbito letrado institucional, enseguida la Revolución se convierte en el soporte real a partir del cual teorizar y defender un modo de lectura

sociohistórico opuesto al formalismo. Por eso la sociología de la novela aparece como el método que la revista privilegiará. Por eso, también, la revista instituye el discurso sobre el cambio (histórico, político, social, cultural) que se expande por todos los géneros literarios, en especial a través de las formas contaminantes del testimonio. Es como si lo estético obstaculizase el acceso a «la verdad» y a «lo real», entendidos como aquello que se encuentra en la margen opuesta a la ficción. De ahí que la breve nota de Fausto Masó resulte un «punto de partida», pues plantea la cuestión del testimonio como género disruptor y como género de fronteras. Ella nos adelanta, como se ve enseguida en la reseña al libro de Daura Olema, que la tentativa de leer lo testimonial desde lo literario ocurrirá sobre la base de las contradicciones. Existe, por otro lado, una relación agónica entre el discurso de la crítica, que lee a través de lo estético, y el discurso de los nuevos protagonistas del cambio, que hablan o escriben desde lo real. Las transformaciones revolucionarias han sido tan profundas que la realidad parece superar otros lenguajes. Ella es su propio símbolo, su propia metáfora; parece no necesitar de ningún recurso para ser legítima. Pero lo que más le interesa mostrar a la Revolución es el cambio en la subjetividad, en la ideología, su poder (progresista) de transformación de la conciencia.

Los textos en que la revista destaca lo documental como valor literario (testimonios, entrevistas, interrogatorios, declaraciones, memorias, crónicas, reportajes, diarios) se encuentran inscritos en una transversalidad genérica; son puntos de partida para la configuración del testimonio como género; formas que visualizan, exponen, destacan la epifanía y el cambio social; formas limítrofes, instauran una nueva economía de lo literario. Utilizan un lenguaje «transparente» nada menos que para despojarlo de su carácter simbólico. Así, lo literario es encarado como una limitante para la escritura de la memoria revolucionaria<sup>7</sup>.

#### DOS CANCIONES PARA BARNET

Con la llegada de Roberto Fernández Retamar a la dirección de *Casa*, la «crisis» en la lectura de lo documental como resultado del déficit perceptivo de la crítica, la cual continuó actuando a partir de los registros de lo literario, parece disolverse. A partir de 1965, nuevas reseñas de obras fuertemente documentales ya adelantan el cambio que oficializaría la recepción del género: *Los hijos de Sánchez*, de Oscar Lewis, y *La favela*, de Carolina Maria de Jesús, se inscriben en este tránsito. Sin embargo, el protagonismo de sujetos políticamente marginales que esas reseñas adelantan, sólo vendrá a centrarse con la publicación de *Biografía de un cimarrón* (Barnet, 1966), enseguida reseñada por Manuel Moreno Fragnals, cuya lectura se inscribe en una corriente revisionista de lo histórico-nacionalista, del pasado legitimando únicamente la crítica social o la denuncia política, pues son los discursos que se conectan al presente revolucionario.

A pesar de la recepción calurosa que crítica y público dispensaron al libro de Barnet, reivindicar la textura del testimonio no constituía un valor *per se*. Más allá de la forma y del lenguaje, los temas, los sujetos y los espacios que debían ser historiados continuaban estableciendo un rango de prioridades. El

criterio modelado por la política cultural, y que sirve como un guante a la mano que transcribe la voz de los anónimos, es el de la capacidad de denuncia del régimen de injusticia anterior a 1959.

El libro siguiente de Miguel Barnet, *Canción de Rachel*, parece violar el pacto político vigente entre literatura y Revolución. La revista le dedicó un doble espacio, de crítica y desagravio, que lejos de estimular la corrida de los escritores hacia el testimonio, reiteró que, dentro de este género, los únicos objetivos considerados culturalmente legítimos eran los políticos. Por otro lado, la novela de Barnet plantea una vez más la discusión sobre las fronteras entre realidad y ficción, sobre el peso del testimonio ante la novela. El grado de documentalidad presente en *Canción de Rachel*, de un lado, trae de regreso a las páginas de *Casa* el desconcierto teórico, mientras que también pone de relieve la rigidez de los criterios de excelencia literaria manejados por la crítica. *Canción de Rachel* es considerada «más novela que testimonio de una época»<sup>8</sup>. El reproche al exceso de ficción en el interior del testimonio transparenta una fuerte demanda de realidad, entendida como posibilidad concreta de verificar lo narrado. De algún modo se le pide al informante, y también al editor / autor, que los hechos contados, por personales y subjetivos que puedan ser, no dejen de mostrar sus correspondencias con eventos y contextos fácilmente decodificables a través de las nuevas representaciones de lo histórico-político nacional: «Y no es que esperemos un tratado de economía, sino que a cada hecho relatado por el autor corresponda una entrega, por parte de los gobernantes de turno, de una parte de la integridad nacional»<sup>9</sup>. El contexto parece ser más importante que la vida contada, que «la vida», a lo Oscar Lewis, en su contexto particular.

La formulación que está en juego en el testimonio de Barnet —mostrar a través de los recuerdos de una artista de variedades la «frustración republicana»— es enfocada por la crítica como una correlación deficitaria entre lo privado y lo público, en la cual la voz predominante es la individual. Es el *ego* de la artista de cabaret, de la diva que a través del recuerdo brilla en su decadencia; es la boca que debería ser silenciada. Su testimonio muestra un lado de la vida republicana en el que lo político no es un modo de lectura privilegiado. Esto, que tanto descontenta, trae a la superficie el problema de la calidad del sujeto del testimonio: Rachel no encarna un linaje femenino ligado a las guerras de independencia, a la lucha clandestina, a la pérdida y el sufrimiento en la lucha política. A través de la corista, Barnet revive una zona de la memoria histórica ligada a un modo de vida que no se justificaría en la temporalidad revolucionaria. Así, la crítica a la mirada de Barnet sobre la historia republicana se sustenta en una moralidad que reglamenta las zonas del pasado que deben ser activadas. No eran ni la figura de una corista, ni el ámbito del teatro, los puntos de partida para diseñar una genealogía simbólica, como ocurrió con Esteban Montejo, el esclavo-cimarrón-mambí que sobrevivió al mundo colonial. La *Biografía...*, que termina en las primeras décadas de la vida republicana, permitía, también, hacer una lectura pedagógica del pasado, la denuncia de un mundo de injusticia que no alcanzaba el presente. En contraste, la moralidad del revolucionario no podía identificarse —ni siquiera «literariamente»— con el universo del *vaudeville* republicano.

A pesar del éxito previo a *Canción de Rachel*, esta reseña nos avanza que una parte de los críticos que comentaron obras enmarcadas en lo documental, actuaron como dispositivos de fiscalización y control político:

Pero cabe preguntarse: ¿por qué Miguel Barnet, autor de la notable *Biografía de un cimarrón*, obra de éxito no sólo en Cuba, lanza esta otra obra llena de simplezas? La respuesta más acertada que encontramos es la siguiente: todo escritor escribe para un público. El público del primer Barnet era, lógicamente, un lector cubano, ansioso de empezar a descubrirse a sí mismo y ser descubierto. La época republicana representaba también otro filón para explotar con la técnica de la novela testimonio, pero el público lector de Barnet se había ampliado: ya no sólo escribía para un lector cubano, sino con vistas, fundamentalmente, a otro lector<sup>10</sup>.

¿Quién es ese lector innombrado que se convierte en el sujeto del que siempre se habla y nunca aparece? Es «el otro», el público extranjero, «de mercado», el no pueblo al que se define por su exclusión del espacio revolucionario, por su localización más allá de las urgencias que la política imponía a los escritores de la Isla. Así, las acusaciones que pesan sobre Barnet son las de *escribir comercialmente y despolitizar el testimonio*<sup>11</sup>. Existe una urgencia de incluir lo documental en un estatus crítico-literario, una demanda institucionalizada de que el lenguaje de la Revolución sea legitimado por el letrado, y que dentro del concepto de lo literario exista un contenido revolucionario: «Tendría que ser estudiada, como inevitablemente tendrá que ser estudiada en el futuro por esa historia, el fenómeno absolutamente nuevo que hay —como renovación literaria— en los discursos, en los testimonios, en los análisis de los principales dirigentes de la revolución actual»<sup>12</sup>.

### TRANSFIGURACIÓN DEL HÉROE

Deseo aprovechar lo sugerido por la cita anterior, para presentar algunas conjeturas sobre el modo en que el héroe guerrillero se autoriza a sí mismo como autor/editor del testimonio, al tiempo que los escritores —que, además, en ese momento son «la crítica»— legitiman esta transfiguración por medio de una recepción desmesuradamente entusiasta. Ante la visibilidad que gana la «producción de realidad» (la *acción*) del guerrillero, el escritor y «lo literario» pasan a ocupar un lugar subalterno. *Casa de las Américas* inaugura entonces una política de legitimación del testimonio desde la perspectiva del guerrillero; el hecho de ser él mismo el sujeto de la acción lo convierte en «autor» *a priori*.

Mas, primeramente, coloquemos estos propósitos entre dos escenas, una que simbólicamente abre los fabulosos años 60 para los escritores de la Isla, y otra que los cierra. El Primero de Mayo de 1960, Virgilio Piñera desfila en la Plaza Cívica junto al equipo de *Lunes*, para mostrar a «la misma gente del oficio» que ellos, contestatarios de primera hora, también apoyaban a la Revolución. «¡Cuántas burlas hemos soportado, cuántas directas e indirectas sobre la tan llevada y traída irresponsabilidad del escritor!»<sup>13</sup>, se quejaba el veterano.

Aunque el testimonio está escrito en la primera persona del plural, el punto de vista es el de Piñera. La epifánica imagen del presente lo traslada a los recuerdos de infancia, cuando desfilaba en las antiguas fechas patrias, y su madre lo asistía de cerca, con un banquito y con «vitualas» para la ocasión. «Ahora mi madre está en el cementerio, ya hace rato que dejé la infancia y por fin tenemos algo que conservar y defender» —se reconforta—. Con esto, Piñera construye su testimonio sobre la ausencia de la madre, la pérdida de un regazo que quiere hacer creer que ha recuperado en el presente rebelde, en la multitud que lo mueve y lo entrega a la Revolución como si lo devolviera a la infancia. Esa carencia se torna constante en la búsqueda de comida para saciar el hambre y la sed que, después de largas horas caminando bajo el sol, la grandeza —y también la gracia— del recuerdo materno parecen estimular. La búsqueda de alimento que ahora debe realizar por sus propios medios, en la lentitud del desfile, es interrumpida a ratos para mostrar, a modo de pinceladas, el espíritu de unidad, la solidaridad y el apoyo del pueblo al nuevo Gobierno. Piñera explicita aquí su esfuerzo por mostrar al intelectual unido y fundido con la masa verde olivo: «Precisamente nos irritaba esa diferenciación de que se nos hacía objeto como si fuéramos habitantes de otro planeta», concluye.

En otra escena, Heberto Padilla discurrese ante sus colegas de la UNEAC. Es el día de la famosa autocrítica, que se transformó en una repugnante impugnación estatal del intelectual, en una «exhortación» oficial a la aceptación colectiva de la culpa:

Se me dirá que el año pasado nos fuimos a la Zafra de los Diez Millones. Y responderé que sí, que fuimos. ¿Muchos? ¡No! Un número reducidísimo de escritores. Además, ¿en qué condiciones fuimos? Fue un plan de la COR nacional<sup>14</sup> y de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. ¿Qué se nos exigía? Convivir con nuestros campesinos y con nuestros trabajadores. No estábamos obligados ni a trabajar, ni a cortar caña, ni a escribir una línea; no estábamos obligados a nada, era un problema de conciencia personal. Tanto fue así, que regresaron muchos y nadie les ha pedido explicaciones de aquello.

Y yo diría que ese fue uno de los esfuerzos más generosos que la Revolución ha realizado para acercar a nuestros escritores a la realidad viva de nuestro pueblo. Y diré, sin embargo, que fue la respuesta más triste que nuestros escritores dieron a esa generosa iniciativa. ¿Cuántos escritores fueron? Poquísimos. ¿Cuántos resistieron, estuvieron hasta el final de una zafra en la que no tenían que cortar caña ni escribir? ¿Cuántos se preocuparon por vivir las experiencias de nuestro pueblo? Ninguno, muy pocos, ¡muy pocos! Los más regresaron a los quince días, ninguno estuvo hasta el final, ¡ninguno!

El estilo tribunicio, de sermón, que el poeta adopta en su discurso, viene acompañado de una gestualidad que podemos intuir a través de los símbolos gráficos, generosos en exclamaciones e interrogaciones. Entre la indignación y el lamento, sus palabras son mucho más que el cierre de una etapa en la

vida política de la izquierda literaria: son las máscaras con que, dentro de Cuba, claudicó toda una generación.

Entre un momento y otro, ¿qué ha cambiado para los escritores cubanos? ¿Por qué uno reivindica un lugar (formal) dentro de la Revolución, mientras que el otro habla de ese lugar como quien lo sabe irremediablemente perdido, porque está «fuera del juego»? ¿Qué distancia hay entre el escritor que se esfuerza por mostrar como natural el gesto nada simbólico de darse un baño de realidad, de sumergirse en el mar revolucionado de los desposeídos, y el escritor que improvisa una retórica autopunitiva como denuncia (y renuncia) de las insuficiencias del intelectual a secas, ante el deber de ser un intelectual comprometido con la Revolución? ¿Qué conflicto le crea «el cambio» a la relación de los intelectuales con la política? Aunque no pretendo responder a todas las preguntas que la cita de Piñera provocaría, vale exponerlas para sugerir el modo transparente en que a través de esas declaraciones se puede volver sobre los estragos de la política cultural sesentista en la historia intelectual cubana.

Piñera escribe un testimonio, Padilla improvisa un discurso que es filmado, grabado, transcrito, mediado por la intervención de editores y dirigentes partidistas. Una vez más, lo documental aparece como la forma en que la revista visualiza el escenario de las afirmaciones y, también, de las confrontaciones. Una vez más, el testimonio es enunciado como meta política del escritor. «¿Cuántos se preocuparon por vivir las experiencias de nuestro pueblo?», pregunta Padilla, en apariencia preocupado por el «baño de realidad» que él ya había tomado, junto a Piñera, el Primero de Mayo de 1960 camino de la Plaza.

Con el caso Padilla, la tesis guevarista sobre el pecado original de los intelectuales alcanzó la forma de la profecía; si antes se había presentado bajo el signo familiar de la advertencia, ahora parecía probarle a la clase política que la imposibilidad del intelectual de ser «verdaderamente revolucionario» era irreversible. Por eso, entremos ahora a una oficina del Ministerio de Industrias, donde el comandante Guevara recibe a su compatriota, la ensayista argentina María Rosa Oliver:

Como estoy en La Habana invitada para actuar de jurado en un concurso literario, [Guevara] pasa a comentar lo malas que suelen ser las novelas con temas de la reciente revolución que considera falsas, estereotipadas y basadas en una errada tendencia didáctica que hace pasar por alto hechos dignos de ser contados. A ese propósito me relata con tal vivacidad, color y humorismo un episodio de la entrada de las fuerzas guerrilleras en la capital, que demuestra mi asombro de que él no lo haya escrito. «No tengo tiempo. Y si dispongo de tiempo hay que escribir sobre táctica... Le regalo el relato: escríbalo usted»<sup>15</sup>.

La crítica del Che a «las literaturas de la política» contrasta con el estímulo que éstas reciben de las instituciones culturales, y, al mismo tiempo, presenta la cuestión de la autenticidad del testimonio, la posibilidad de relatar a partir de la experiencia personal, lo cual desvía la mirada hacia «hechos dignos de ser contados» tan sólo por aquellos que los conocen por experiencia propia.

Este déficit del escritor que escribe sobre la lucha revolucionaria sin haberla vivido desde la acción, parece funcionar como la lógica implícita en el examen de Guevara, que se apresura a obsequiar a su compatriota con un ejemplar de los *Pasajes de la guerra revolucionaria*.

Desde el interior del testimonio escrito por María Rosa Oliver, vemos al Che invitándola a leer y comentar su vivencia, narrada en los *Pasajes*. Además de obsequiarle estos escritos, también le ofrece, a través del relato oral, una anécdota de la entrada de los rebeldes en La Habana. Con esto, Guevara introduce un estilo performático de presentar lo testimonial, mientras que el recuerdo de la Oliver explica el modo en que el héroe se propone como autor, como una nueva clase de autor, que para crear no necesita de la imaginación. El gesto de cederle a su compatriota los «derechos autorales» de su narración oral, y la justificativa imperiosa de que primero es necesario teorizar sobre la guerrilla, nos avisa de que, para el dirigente guerrillero, escribir sin una finalidad de transformación concreta no constituye una urgencia; sin embargo, a la crítica a la baja calidad de las obras de tema revolucionario, inmediatamente, le opone el auténtico testimonio, el del testigo.

La narración de María Rosa Oliver, donde Guevara se presenta a sí mismo como *verdadero* autor del testimonio —esto es: testigo, narrador y agente político— encuentra sus correspondencias en la crítica de *Casa*, «Apuntes para el Che escritor», firmada por Graziella Pogolotti<sup>16</sup>. La misma trabaja con una noción de escritor que se basa en cualidades humanas, políticas, y en bases documentales, no en textos literarios. Esta reseña, que, junto con los recuerdos de la Oliver, integra el número de homenaje al Che con motivo de su muerte, fuerza la entrada del héroe guerrillero a una ciudad letrada que no consigue realizar estéticamente el testimonio revolucionario<sup>17</sup>. Pogolotti propone *la acción* como nexo que vincula a Guevara con una tradición letrada y revolucionaria decimonónica, cuyo mayor símbolo es José Martí. Al unirlos a través de la idea de que el pensamiento está en la acción, la autora justifica que la práctica es lo que le da valor a la obra, a la palabra; su valor en tanto que escritor se lo da el hecho de ser un revolucionario que llevó hasta sus últimas consecuencias la experiencia de la lucha armada. El modelo del escritor comprometido con la Revolución, tomado del ejemplo enardecido de la vida y la muerte del Che Guevara, requiere que el escritor construya su valor literario a partir de sus vivencias en la gesta revolucionaria<sup>18</sup>.

Pogolotti no escatima elogios a la prosa y al pensamiento guevarista; convierte la escritura del héroe en modelo literario, al tiempo que las frases «bonitas», «perfectas» (lo estético) se tornan secundarias. Es como si los jefes revolucionarios se hubieran convertido en los verdaderos escritores de la Revolución, como si sólo ellos, por haber sido testigos, tuvieran la autoridad y la capacidad de escribir la nueva literatura. Es como si ocuparan / usurparan el lugar del escritor, y al escritor le restara apenas la función de receptor por medio de la crítica afirmativa. Los hechos narrados son siempre más importantes que el lenguaje; sin embargo, el modo de leer el testimonio sigue siendo para esta crítica un modo marcado por lo literario. Así, propone un «indispensable estudio sobre el estilo

literario de Ernesto Guevara» (p. 152), y afirma a continuación: «Quiso emplear siempre la palabra justa, o mejor, la palabra necesaria. Supo hacerlo con voz propia, que lo convirtió en uno de los mejores prosistas de nuestra lengua. Sin oropel, sin innecesaria adjetivación, carne y espíritu, palabra y acción, verbo y pensamiento forman una sola cosa, están íntimamente unidos» (p. 152).

A medida que lo documental va ocupando el espacio de la revista y el héroe instalándose como paradigma, la ficción va perdiendo «representatividad», en cuanto al modo «correcto» de abordar lo histórico-político. Con esto, la revista propone la narración del héroe sobre una fase de la vida pública de la Revolución como exclusiva y legítima, al tiempo que la sitúa en el mismo nivel de los discursos y lenguajes reconocidos por la institución literaria. Pero, ¿por qué lo ven enseguida como un género? El testimonio triunfa como género porque él es un medio de propaganda revolucionaria, y el objetivo es probar mediante la escritura (el registro de la verdad) el éxito del proyecto cubano. Al ser institucionalizado como género de la Revolución, es como si ésta fuera la creadora del género, lo cual parece reforzarse con la inclusión de sus líderes en la categoría «autor». El testimonio se instaura así como contribución «literaria» de lo político; su concepción se localiza en el código ético de la discursividad guerrillera, en el compromiso moral con la verdad, tal y como Guevara lo concibiera en su prólogo a los *Pasajes de la guerra revolucionaria* (el polo testimonial), que parecía no encontrar sus correspondencias en las literaturas de la política<sup>19</sup> (el polo novelesco):

*Nous demandons seulement au narrateur de respecter strictement la vérité. Que jamais, même pour éclairer ou embellir une position personnelle, ou pour faire croire à sa présence en tel lieu, il ne disse la moindre inexactitude. Que chacun, après avoir écrit quelques pages au gré de sa nature, de ses capacités et de son instruction, procède à une autocritique sévère: nous espérons ainsi éliminer du récit tout ce qui n'est pas rigoureusement authentique et tout ce qui est sujet à caution*<sup>20</sup>.

El texto del Che formaliza e instituye un pacto testimonial que garantiza la veracidad de los hechos. A pesar de estar institucionalizado, ni siquiera él le reconoce su valor en manos de los escritores. Tampoco es extraño que el hombre que escribió sobre el «pecado original» critique el desempeño narrativo de los letrados y funde un paradigma ético-guerrillero que sitúa a la ficción dentro del campo de valores del testimonio. Sin embargo, tras el código disciplinario con que el nuevo autor reglamenta su práctica, se escucha, según palabras de María Rosa Oliver, el habla del terrateniente argentino:

Diré también, para ser justa, que estos días me hallé sumida de manera inesperada en esa prosa inconfundiblemente característica de ciertos, de contadísimos argentinos nacidos en hogares terratenientes, al leer los *Pasajes de la Guerra Revolucionaria* de Ernesto Che Guevara. Espero que él, que ha contribuido tan magníficamente a la Revolución que entrega la tierra a quienes la trabajan, me perdonará lo de «terrateniente»<sup>21</sup>.

Durante los primeros años de la revista, lo documental fue leído con desconcierto, sin embargo, ocupó el espacio textual de modo totalizador, en especial cuando se trató de publicitar las grandes fechas del nuevo calendario. En cuanto institución, la Revolución Cubana sería también «autora» del testimonio revolucionario, ya que fue a partir de un hecho histórico que los líderes políticos diseñaron las directrices dentro de las cuales funciona hasta hoy la producción intelectual. Recordemos una vez más que la Revolución fundó la institución Casa de las Américas para promover la gesta guerrillera; por tanto, el papel de su revista no podía ser otro que el de publicitar al máximo los grandes cambios.

- 1** En su «estudio taxonómico» de la narrativa documental hispanoamericana, Julio Rodríguez-Luis visita y comenta el lugar fundador de estos lenguajes y métodos de investigación en la emergencia del testimonio, aunque la revista *Casa* no aparece como representativa del surgimiento del género en América Latina. En *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana. Estudio taxonómico*; México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- 2** Cfr. los trabajos teóricos de Elzbieta Sklodowska, John Beverley y Julio Rodríguez-Luis sobre el género.
- 3** Cfr. Barnet, Miguel; *La fuente viva*; 1983.
- 4** Ver Rodríguez-Luis, Julio; op. cit., p. 115.
- 5** Masó, Fausto; «Enrique Rodríguez Loeche: *Rumbo al Escambray*. La Habana, 1959»; en *Casa de las Américas*, n.º 2, 1960, pp. 92-93.
- 6** López Valdizón, J. M.; «Maestra Voluntaria. Daura Olema, Casa de las Américas, 1962»; en *Casa de las Américas*, n.º 13-14, julio-octubre de 1962, pp. 55-56.
- 7** El contexto teórico en que surge la preocupación por la manera en que el testimonio ocupa el espacio letrado está marcado por una ardua polémica entre formalismo y realismo, entre compromiso político y libertad de creación. Uno de sus buenos momentos quedó registrado en la discusión entre Juan Goytisolo y Alain Robbe-Grillet, que aparece en el número de *Casa* que «lanza» la nueva novela latinoamericana junto con la conferencia de Italo Calvino «El hecho histórico y la imaginación en la novela» (*Casa de las Américas*, n.º 26: pp. 154-161).
- 8** López, Ramón; «El danzón de Rachel»; en *Casa de las Américas*, n.º 57, noviembre-diciembre de 1969, pp. 122-123.
- 9** Íd., p. 123.
- 10** Íd., p. 123.
- 11** Negociar la rigidez del punto de vista sobre el libro de Barnet significó para *Casa de las Américas* corregir la lectura de Ramón López a través de otra reseña, que sólo se justificaría como desagravio. Sin embargo «Canción de Rachel», de Oscar Collazos (*Casa de las Américas*, n.º 59, pp. 190-192), también insiste en mostrar que «Rachel no da la medida de la frustración» republicana.
- 12** Castañeda, Eduardo; «Raúl Roa o el 30 en la literatura»; en *Casa de las Américas*, n.º 55, julio-agosto de 1969, p. 124.
- 13** Piñera, Virgilio; «Un testimonio del primero de mayo»; en *Casa de las Américas*, n.º 1, 1960, pp. 32-33.
- 14** Comisión de Orientación Revolucionaria, antecedente del actual Departamento de Orientación Revolucionaria (DOR), entidad subordinada a la Secretaría Ideológica del Buró Político del Partido Comunista de Cuba. Fue creado a mediados de los 60, y desde entonces hasta hoy se encarga de las labores de propaganda e ideología. También diseña y ejecuta la política oficial para los medios de comunicación.
- 15** Oliver, María Rosa; «Solamente un testimonio»; en *Casa de las Américas*, n.º 47, p. 92.
- 16** *Casa de las Américas*, n.º 46, pp. 152-154.
- 17** César Leante también publicó un comentario sobre «Los pasajes del Che», en *Casa de las Américas*, n.º 46, enero-febrero de 1968, pp. 155-160.
- 18** Recordemos aquí que este modelo de escritor-guerrillero fue publicitado por la revista a través de otras figuras latinoamericanas, como los peruanos Javier Heraud y Luis de la Puente Uceda, o el sacerdote colombiano Camilo Torres, muertos en la guerrilla. Roque Dalton, entonces un sobreviviente, aparece como el heredero de una concepción del héroe-escritor que la propia revista ya había promovido. Ver Dalton, Roque; «Una experiencia personal»; en *Casa de las Américas*, n.º 45, pp. 52-56.
- 19** Aunque el Che no menciona ningún título o autor en específico, algunas de las novelas con temática revolucionaria publicadas durante los años en que vivió en Cuba fueron comentadas, o fragmentos suyos publicados en *Casa de las Américas*.
- 20** Che Guevara, Ernesto; *Écrits I. Souvenirs de la guerre révolutionnaire*; Avant-propos de Robert Merle, Maspero, París, 1967.
- 21** Oliver, María Rosa; «La literatura de testimonio»; en *Casa de las Américas*, n.º 27, p. 9.