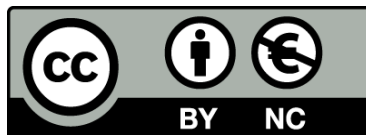




UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Hacia una concepción de la categoría de testimonio en el premio literario Casa de las Américas (1960-2000)

Viviana Vanessa Pérez Herrera



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial 4.0. Espanya de Creative Commons**.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial 4.0. España de Creative Commons**.

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0. Spain License**.



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

*Hacia una concepción de la categoría de testimonio en el
premio literario Casa de las Américas (1960-2000)*

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR
VIVIANA PÉREZ HERRERA

Directores:

Dra. Dunia Gras Miravet

Dr. Jaume Peris Blanes

Tutora:

Dra. Anna Caballé Masforroll

Programa de doctorado

ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS, LITERARIOS Y CULTURALES

Línea de investigación

TRADICIÓN Y ORIGINALIDAD EN LA LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA

Departamento de Filología Hispánica

Facultad de Filología

2022

AGRADECIMIENTOS

En este breve espacio quisiera expresar mis agradecimientos a todos quienes me acompañaron en este proceso.

A mis queridos directores Dunia Gras Miravet y Jaume Peris Blanes por su apoyo, entrega y compromiso. Por confiar en mí y en mis capacidades.

A la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo del Ministerio de Ciencia, Tecnología, Conocimiento e Innovación del Gobierno de Chile por el financiamiento y apoyo a través de la Beca de Doctorado, Becas Chile.

A Casa de las Américas y su equipo directivo por abrir sus puertas y su archivo, por permitirme indagar en su historia.

A Jorge Fornet por su gentil disposición y su paciencia, por acompañarme en este proceso y por abrir las puertas de su oficina, permitirme hurguetear en su biblioteca y entablar valiosas conversaciones.

A los intelectuales y artistas que me abrieron las puertas de su memoria y atendieron a mis inquietudes investigativas. Agradezco la apertura de Jorge Fornet, Miguel Barnet, Víctor Casaus, Marta Rojas, Raúl Roa Kourí, Daysi Rubiera, Ciro Bianchi, Arístides Vega, Yamil Díaz y Yoe Suárez.

A mi esposo por su amor, paciencia y compañía.

A mi familia por nunca dudar de mí y por amarme tanto.

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN	6
ABSTRACT	8
1 PRESENTACIÓN	9
1.1 Objetivos generales y específicos de la investigación	11
1.2 Justificación temporal	12
1.3 Metodología	13
1.4 Resumen de los capítulos	17
2 EL TESTIMONIO, UN GÉNERO REVOLUCIONARIO	19
2.1 Emergencia y proliferación del testimonio en América Latina: entre la literatura y la política	20
2.2 Características del testimonio latinoamericano: referencialidad, verdad narrativa, voces subalternas	28
2.2.1 Referencialidad y documentalidad: preocupación por los aspectos extraliterarios	29
2.2.2 El testimonio como relato de no ficción	31
2.2.3 Historia alternativa / historia oficial: voz desde los márgenes	32
2.2.4 Discursos mediados: desde el documento a la novelización	35
2.2.5 Voz colectiva, voz mediada / voz individual	38
3 CUBA EN LOS AÑOS 60: INTELECTUALIDAD, COMPROMISO Y ESCRITURA. EN LOS ALBORES DE LA CATEGORÍA DE TESTIMONIO	42
3.1 Los convulsos años sesenta. La Revolución cubana: una revolución cultural	43
3.2 La problemática del intelectual en la Cuba revolucionaria de los años sesenta	48
3.3 El intelectual comprometido: el mandato social y la noción de compromiso	52
3.4 El intelectual revolucionario: compromiso con la lucha armada	59
3.5 La lucha armada y la construcción del hombre nuevo	64
3.6 La institución cultural Casa de las Américas: lugar de encuentro, creación y difusión	70
3.7 Premio literario Casa de las Américas: una proyección literaria internacional	76
3.8 Antecedentes de una institucionalización: el testimonio en los años sesenta	81
3.8.1 El realismo socialista como modelo estético: debates y controversias	85
3.8.2 La novela policial revolucionaria: un género que carga con el pecado original	89
3.8.3 El testimonio: una escritura auténticamente revolucionaria	92

3.9	Antes de una categoría propia: los casos de Olema (1962), García Alonso (1968) y Béjar (1969).....	98
3.9.1	<i>Maestra voluntaria</i> (1962) de Daura Olema: testimonio de una experiencia	98
3.9.2	<i>Manuela la mexicana</i> (1968) de Aida García Alonso: el escritor-intelectual mediador	102
3.9.3	<i>Perú 1965: apuntes sobre una experiencia guerrillera</i> (1969) de Héctor Béjar Rivera: el intelectual revolucionario	105
4.	INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA CATEGORÍA DE TESTIMONIO EN EL PREMIO LITERARIO CASA DE LAS AMÉRICAS (1970–1979).....	110
4.1.	Tensiones, conflictos y censuras: la cultura cubana y su soviétización.....	111
4.2.	Crisis frente a la autonomía estética: el caso Padilla y el quiebre de la “familia intelectual”	113
4.3.	Una escritura para la revolución: el testimonio como respuesta discursiva.....	125
4.4.	La categoría de Testimonio en la década de los setenta: entre la lucha insurreccional y las dictaduras del Cono sur	132
4.4.1.	1970: el primer premio de la categoría de Testimonio	133
4.4.2.	Un premio que queda desierto en el complejo año de 1971	149
4.4.3.	El testimonio como escritura revolucionaria.....	154
4.4.4.	Entre la insurrección y la represión estatal	160
4.4.5.	Dar voz a los sujetos subalternos: el caso de <i>Huilca. Habla un campesino peruano</i> de Hugo Neira	167
4.4.6.	La violencia dentro de la Revolución cubana: entre combatientes y bandidos	171
4.4.7.	Un cambio de ciclo: represión estatal y memoria del continente latinoamericano	174
4.4.8.	La vida tras un <i>Cerco de púas</i> : el testimonio chileno en Casa de las Américas	175
4.4.9.	La memoria emergente: Uruguay y Cuba en el premio de 1978	178
4.4.10.	Un premio desierto que marca el cierre de un ciclo.....	183
5.	TRANSFORMACIONES POLÍTICAS Y SOCIALES EN CUBA Y AMÉRICA LATINA: EL TESTIMONIO Y LAS LUCHAS INSURRECCIONALES (1980–1989)	185
5.1.	Cambios en las directrices de la política cultural cubana: flexibilidad y apertura	186
5.2.	El premio Casa de las América frente a los nuevos desafíos de la política cultural cubana	199
5.3.	Eco testimonial: revolución y nuevas voces de Centroamérica.....	203
5.3.1.	Testimonio de una insurrección. El caso del Ejército Guerrillero de los Pobres (EGP) en Guatemala a través de la voz de Mario Payeras	204

5.3.2. El premio de 1981 entre la conciencia revolucionaria y las voces subalternas	209
5.3.3. Testimonio de una revolución victoriosa: <i>La montaña es algo más que una inmensa estepa verde</i> de Omar Cabezas.....	219
5.3.4. Una voz subalterna: Rigoberta Menchú y el premio Casa de las Américas de 1983 ...	224
5.3.5. El premio de Testimonio de 1985: “una proyección continental” en los testimonios de Juan Almeida Bosques (Cuba) y Alí Gómez García (Venezuela)	232
5.3.6. El retrato de un líder revolucionario: <i>Mi general Torrijos</i> (1987) de José de Jesús Martínez	242
5.3.7. Memoria revolucionaria: <i>La paciente impaciencia</i> (1989) de Tomás Borge, el Comandante de la Revolución Popular Sandinista	247
6. EL DURO “PERIODO ESPECIAL EN TIEMPOS DE PAZ”: EL TESTIMONIO COMO REMEMBRANZA (1990–1999)	253
6.1. La caída del bloque socialista y su repercusión en Cuba: el desencanto del <i>hombre nuevo</i>	254
6.2. La política cultural y las instituciones en Periodo Especial en tiempos de paz	261
6.3. El testimonio en el Periodo Especial: crisis y transformaciones	265
6.4. Testimonios sobre el pasado reciente: la historia vista desde la memoria	269
6.4.1. <i>Wadubari</i> (1991): un testimonio etnográfico de Marcos A. Pellegrini	271
6.4.2. La vida bajo el régimen de Fulgencio Batista. <i>El imperio de La Habana</i> (1993) de Enrique Cirules	275
6.4.3. Recordar las luchas insurreccionales: una mirada a la figura del Ernesto Guevara en <i>El sueño africano del Che: ¿Qué sucedió con la guerrilla congoleña?</i> (1995) de William Gálvez	281
6.4.4. Rostros femeninos en el premio de 1997.....	285
6.4.5. Un premio desierto cierra la década de los noventa (y el siglo XX).....	297
7. REFLEXIONES FINALES	302
8. OBRAS CITADAS	311
ANEXOS	324

RESUMEN

El testimonio en América Latina constituyó una de las principales formas discursivas para transmitir el impulso revolucionario que emergió en los años sesenta. Cuba, como centro neurálgico de la radicalización política e ideológica de esta década, fue el espacio que atesoró las principales tendencias literarias de izquierdas de los países latinoamericanos. Casa de las Américas como una de las instituciones culturales más reconocidas a nivel nacional e internacional aunó no solo la diversidad de propuestas que aparecían con el impulso revolucionario, sino también una de las más significativas, encargada de plasmar el espíritu insurreccional del movimiento socialista: el testimonio. La institucionalización del testimonio como categoría literaria del premio Casa de las Américas significó conflictuar la noción de literatura e instalar en la plataforma de los géneros canónicos una forma discursiva cuya hibridez cuestionó, en un principio, las formas de clasificación tradicionales, pero que poco a poco se convertiría en una categoría central para las políticas culturales de la revolución.

A lo largo de esta investigación se analizará el modo en que la categoría de Testimonio del premio literario Casa de las Américas respondió a las exigencias de las políticas culturales cubanas para ocupar un lugar esencial en el arte revolucionario. Tras el triunfo de la Revolución cubana, se hizo necesario y urgente pensar el tipo de práctica artística que podía ocupar el espacio central de la cultura revolucionaria. Dicha práctica artística debía ser capaz de desprenderse de una visión cerrada y autorrefencial, para dar cuenta de la realidad del contexto latinoamericano con la llegada de la revolución. Diferentes formas discursivas intentaron responder a este anhelo, pero solo el testimonio con su referencialidad, su deseo de verdad y su apertura en la incorporación de *nuevas* voces narrativas, posibilitó crear ese puente entre revolución y arte.

Esta investigación dibuja el trayecto que siguió la categoría de Testimonio a lo largo de cuarenta años. Su carácter ideologizado permitió la confluencia entre los cambios y transformaciones de la política cultural cubana y las propuestas y premiaciones que los

jurados de cada convocatoria reconocían como ganador. De este modo, se observará el contrastante diálogo que estableció dicha categoría con lo que aconteció en materia de política cultural.

ABSTRACT

Testimony in Latin America constituted one of the primary discursive forms capable of transmitting the revolutionary impulse that emerged in the sixties. As the center of this decade's political and ideological trend, Cuba was the space that treasured the main left-wing literary movements in Latin American countries. Casa de las Américas, as one of the most recognized Cuban cultural institutions on a national and international level, combined not only the diversity of proposals that appeared with the revolutionary impulse but also one of the most significant ones: the testimony. Testimony is in charge of shaping the insurreccional spirit of the socialist movement. The institutionalization of testimony as a literary category of the Casa de las Américas prize meant to conflict with the notion of literature and to install a discursive form on the platform of canonical genres, whose hybridity went beyond all forms of classification.

Throughout this research, an attempt will be made to analyze how the testimony category of the Casa de las Américas literary prize responds to the demands of Cuban cultural policies by occupying the space of revolutionary art. After the triumph of the Cuban Revolution, it became necessary and urgent to unveil the art that would occupy the favorite place in the revolution. Such art had to be capable of detaching itself from a closed and self-referential vision to account for the reality of the Latin American context with the arrival of the revolution. Different discursive forms tried to respond to this desire, but only the testimony with its referentiality, passion for truth, and openness in incorporating new narrative voices made it possible to create that bridge between revolution and art.

This investigation complies with tracing the path that the category of Testimony followed over forty years. Its ideological character allowed the confluence between the changes and transformations of Cuban cultural policy and the proposals and awards granted by the juries in each call. In this way, the contrasting dialogue that this category established with what happened in matters of cultural policy will be observed.

1 PRESENTACIÓN

La presente investigación tiene como principal objetivo indagar en la categoría de Testimonio del premio literario Casa de las Américas y en su configuración y evolución a través del tiempo, hasta el s. XXI: desde el vínculo que establece con la idea de arte que emerge desde los primeros años de la revolución y el modo en que, a lo largo de su prevalencia, respondió a las políticas culturales cubanas que se establecieron desde 1960 a 2000. El recorrido histórico-literario que se pretende trazar a lo largo de cuatro décadas intentará evidenciar la manera en que, en el contexto revolucionario cubano, el testimonio funcionó como una forma discursiva capaz de responder a las exigencias del arte frente a las políticas culturales imperantes.

Toda revolución expresa una ruptura del sistema hasta entonces conocido y apuesta por una *nueva* propuesta política y social. Dicho quiebre altera los diversos aspectos de la vida de una sociedad, y la producción artística no es ajena a estas transformaciones. Como ha ocurrido con todo sistema revolucionario que derroca a un régimen anterior, en Cuba la revolución de 1959 llegó a instalar nuevas nociones sobre política y cultura, y las directrices formuladas llevaron a orientar la producción artística hacia los fines revolucionarios establecidos.

Este panorama de transformaciones y reajustes que experimentó, específicamente, el arte en la Revolución cubana, exigió de parte de sus cultores importantes muestras de compromiso, pues debieron volcar sus habilidades creadoras hacia la propuesta de una expresión digna del proceso histórico en marcha. Hubo, a lo largo de los años en que la revolución lideró los procesos políticos y culturales, formas discursivas que intentaron cubrir el espacio abierto al arte revolucionario, pero no lograron satisfacer por completo los requerimientos. Sin embargo, la emergencia y proliferación del testimonio, en el mismo momento en que la revolución llega al poder, permiten ir aventurando el modo en que esta forma discursiva pudo atender a las urgencias artísticas del momento. De hecho, la fuerte presencia del discurso

testimonial inundó formatos ya canonizados, aspecto que llevó a Casa de las Américas, importante institución cultural cubana, a replantear las categorías literarias de su premio.

Es así como Casa de las Américas, centro neurálgico de los artistas e intelectuales latinoamericanos y extranjeros partidarios de la revolución y de los planteamientos de la izquierda política, aportó desde el inicio de la revolución. Fue no solo un espacio de encuentro, discusión y producción en torno al arte nacional y del continente: a través de su premio literario también problematizó la noción de arte y la canonización de ciertos géneros para, luego, legitimar al testimonio como categoría literaria dentro del certamen. Esta institucionalización solo tuvo cabida debido a la serie de discusiones y cuestionamientos que emanaron, a fines de los años sesenta, por parte de los jurados y miembros del reconocido premio Casa de las Américas. En dicha instancia fue imposible negar el empuje que dicha forma discursiva estaba teniendo, no solo en el certamen, sino a nivel continental.

De este modo, la categoría de Testimonio ocupó un espacio literario que la posicionó a la par de los otros géneros tradicionales. Sin embargo, su naturaleza discursiva e ideológica le permitió ubicarse no solo a la par con otras manifestaciones artísticas, sino constituirse como la posible estética revolucionaria. Desde el mismo sello latinoamericanista desde donde se posicionaba la Revolución cubana y la institución cultural Casa de las Américas, lo hizo también la categoría de Testimonio. Las obras premiadas priorizaron temáticas que abordaban la realidad nacional cubana y las de los países latinoamericanos. Por lo mismo, visibilizó no solo las proezas revolucionarias de los guerrilleros cubanos dirigidos por Fidel Castro, sino también las confrontaciones y luchas político-culturales de los países latinoamericanos como la guerrilla urbana en Uruguay, la represión estatal en Chile y Argentina, la Revolución sandinista, las luchas indígenas en Guatemala y Perú, entre otras.

A diferencia de lo que pasó en otros países latinoamericanos que no lograron concretar el impulso revolucionario que se buscó impulsar en las décadas de los sesenta y setenta, el testimonio en Cuba fue un discurso que legitimó la práctica revolucionaria y que, dentro de ese mismo contexto, fue legitimado por la revolución. En Cuba, el testimonio fue una forma discursiva validada por el régimen, cuya función fue enaltecer la práctica revolucionaria y

denunciar toda práctica que se opusiera a los ideales imperantes. Por otro lado, en los países latinoamericanos donde la revolución de izquierdas fue reprimida, el testimonio funcionó como discurso de denuncia contra la represión estatal, las torturas y el exilio. Fueron discursos no validados dentro de dichos países y debieron ser publicados en el extranjero.

Debido a la importancia y protagonismo que cobró el testimonio y su institucionalización, se hace necesario ahondar en ello mediante la formulación de una serie de interrogantes que buscan ser respondidas a lo largo de esta investigación: ¿De qué modo pensó la revolución el vínculo entre política y literatura? ¿Cómo logra confluir la vanguardia política y artística cuando su vínculo inicial entra en crisis y es cuestionado? ¿Fue el testimonio la propuesta estética que respondió a las exigencias de las políticas culturales cubanas? ¿De qué manera el premio Testimonio de Casa de las Américas contribuyó a la entrega de un arte para la revolución? ¿Qué impacto tuvo la institucionalización del testimonio en el campo literario latinoamericano y en la concepción misma de la literatura a lo largo de las cuatro décadas que aquí se analizan? ¿Pudo atender la categoría de Testimonio a los constantes cambios que sufrió la política cultural cubana?

Estas preguntas permiten aventurar algunas hipótesis de trabajo que pretenden ser verificadas a lo largo de la investigación. Por un lado, se postula la idea de que la categoría de Testimonio fue institucionalizada en el preciso momento en que las exigencias iniciales de la política cultural cubana reclamaban un arte para la revolución y, por otro lado, se sostiene la idea de que la categoría de Testimonio respondió a las constantes transformaciones que, en materia de política cultural, fueron emergiendo a lo largo de las décadas que se revisarán. De algún modo, los testimonios premiados en Casa de las Américas fueron marcando ciclos temáticos que iban en consonancia con los cambios políticos y culturales del entonces.

1.1 Objetivos generales y específicos de la investigación

Para avanzar en esta propuesta se establece como objetivo general analizar el modo en que la categoría de Testimonio en el premio literario Casa de las Américas responde a las

exigencias de las políticas culturales cubanas que ocupan el espacio del arte revolucionario. Este objetivo trata de cubrir, por un lado, la trayectoria que sigue la categoría de Testimonio como forma discursiva que atiende a la idea de arte en la revolución y que, por ende, pone en conversación política y literatura, y conflictúa la idea de literatura hasta entonces definida. Por otro lado, intenta dar cuenta del modo en que los temas y obras que son valorados en cada certamen tienen relación con las transformaciones que se evidenciaron en materia de política cultural a lo largo de cuarenta años de revolución. Esto último desea atender a los “ciclos testimoniales” (J. Fornet et al., 2015; Campuzano, 2017) que se encuentran marcados en diversas etapas del concurso.

Este objetivo general se llevará a cabo mediante los siguientes objetivos específicos:

- a) Determinar el modo en que los debates iniciales sobre política cultural incentivaron la proliferación del testimonio como forma discursiva revolucionaria.
- b) Reconocer el rol de Casa de las Américas en la institucionalización del testimonio como respuesta a las exigencias de un arte para la revolución.
- c) Identificar los ciclos o periodos testimoniales que se trazan en la trayectoria de la categoría de Testimonio del premio literario Casa de las Américas.
- d) Explicar la repercusión que tuvo la institucionalización de la categoría de Testimonio en la idea de literatura y en la función del artista en la revolución.

1.2 Justificación temporal

Es importante mencionar que la idea de abordar la categoría de testimonio desde 1960 a 2000 responde a dos principales antecedentes. Por un lado, el análisis inicia en la década de los años sesenta por el impulso testimonial que venía evidenciándose en todo el continente, pero, sobre todo, debido a que esta forma discursiva comenzó a impregnar obras que participaban en categorías literarias tradicionales. La discusión entre miembros de Casa de las Américas y jurados del certamen de 1969 da cuenta de la importante presencia de lo testimonial, y ello

lleva a postular la idea de crear una nueva categoría literaria que apuntara a las cualidades de esta *nueva* forma discursiva.

Por otro lado, el análisis concluye en los años 2000 debido a que precisamente ese año la categoría sufre un cambio en su nombre y pasa a denominarse Literatura Testimonial. Esta necesidad de renombrar respondió a las nuevas expresiones creativas que comienzan a impregnar a la categoría y que se alejan de las cualidades que inicialmente determinaron al discurso testimonial. La llamada literatura testimonial enfatizará, más bien, en los discursos de la memoria, una memoria reprimida, congestionada por los recuerdos construidos bajo la represión estatal de las dictaduras militares de los últimos años. Debido a la dificultad a la que se enfrenta el testimoniante, las reflexiones que aquí se construyen vendrán con una importante literaturización y lo factual con lo ficcional se unirán con la intención de posibilitar a la víctima decir lo imposible.

Fueron estos dos los principales aspectos que determinaron la temporalidad de esta investigación.

1.3 Metodología

La investigación se enmarca dentro de la llamada historia cultural que, desde la noción de Peter Burke, se concibe “como la preocupación por lo simbólico y su interpretación” (2006, p. 15). Desde esta perspectiva, el análisis del pasado se puede realizar mediante los símbolos que en él habitan y su lectura permitiría recoger algunas aproximaciones de dicha realidad. El énfasis puesto en la historia cultural, más que en la historia del arte o la literatura, estriba en que el primer enfoque realiza diversas conexiones que no solo tienen que ver con el análisis aislado de los textos, sino también de los hechos y acciones que se vinculan a estos en una época determinada. Desde la noción de “Nueva Historia Cultural”, que comienza a emplearse en la década de los ochenta, Burke enfatiza en los conceptos de *prácticas* culturales y *representación* para afirmar que los seres humanos construyen su realidad a partir

de la *reutilización* de elementos simbólicos que se comparten de generación en generación.

Lo anterior, daría cuenta de que

la “percepción” sería un proceso activo, más que un reflejo que se descubre, y para ello utiliza el aporte de Foucault, quien sostiene que el “discurso” –entendido como “mensajes cargados de simbolismo”– sería una práctica que se construye. En definitiva, la configuración de lo cotidiano sería el resultado de un proceso de comunicación “dialéctica” entre los grupos sociales (Ovalle Letelier, 2008, pp. 176–177)

De este modo, se espera ahondar en la manera en que se construye, desde la perspectiva de la historia cultural, la trayectoria del testimonio tanto desde su rol literario, como dentro del marco político, social y cultural.

Junto a la historia cultural, un segundo enfoque necesario en esta investigación es el análisis del discurso mirado desde la perspectiva de Mijail Bajtín. Concretamente, desde lo que denomina el *acto artístico*, enfatiza en que este no se mueve en el vacío, sino que, como toda *cosa*, está delimitada por las demás *cosas*, y ejemplifica:

La lectura de un libro comienza a una cierta hora, ocupa algunas horas, llenándolas, y también termina a una determinada hora; fuera de esto, el libro mismo está ceñido por las tapas; pero la obra vive y tiene significación artística en una interdependencia tensa y activa con la realidad, identificada y valorada a través de la acción. Lógicamente, la obra –como obra de arte– también vive y tiene significación fuera de nuestra psique (Bajtín, 1989, p. 31)

Desde esta perspectiva, la obra literaria cobra sentido en su vínculo con el contexto: todas las *cosas* a su alrededor le van dando su significación. Es así como Bajtín postula la idea de que todos los objetos culturales –entre ellos, la literatura– participan en la unidad de una cultura. Por lo mismo, en Bajtín predominó la idea de que “el contenido del texto artístico no es un mero signo, sino un reflejo del horizonte ideológico-sociocultural de que la obra misma forma parte” (Hernández, 2011, p. 18). Esta perspectiva permite abordar la obra literaria en su vínculo con todos los elementos culturales, políticos y sociales que impactan en su elaboración y recepción.

Sumado a lo anterior, esta investigación recurrió a algunas aproximaciones metodológicas para lograr analizar los diversos materiales con los que se dispuso. Por un lado, se acudió a la revisión bibliográfica de artículos y publicaciones que ahondaron en las principales problemáticas políticas y culturales aquí expuestas, entre ellas: el papel del intelectual y el artista en la revolución, los cambios y transformaciones en materia de política cultural cubana y el rol de instituciones culturales –en este caso, Casa de las Américas–, y el de sus órganos culturales en la configuración del arte y la cultura a lo largo de las décadas analizadas. Junto con la revisión bibliográfica se realizó también una importante indagación de archivos compuestos por textos públicos, entrevistas y correspondencias que aportaron en la entrega de información inédita para complementar la información obtenida en los artículos y publicaciones. Dicho material inédito pudo obtenerse debido a la estancia investigativa realizada en la institución habanera desde fines de noviembre de 2018 a marzo de 2019. Durante la instancia investigativa se contó con la tutela de Jorge Fonet Gil, director del Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas (CILC) y organizador del premio literario del mismo nombre, quien facilitó el acceso a los materiales de archivo, al contacto con intelectuales y artistas cubanos y en la participación en los variados eventos que organizó la institución. Además, el apoyo de Ana Cecilia Ruiz y del equipo del Archivo de Casa de las Américas fue fundamental para acceder a documentación inédita que se resguarda en la institución, esto es, actas del jurado, correspondencia, entre otros. También estuvo la presencia de Luisa Campuzano quien, desde 1987 a 1994 dirigió el Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas y el premio (1987-1994) y, desde 1994, dirige el Programa de Estudios de la Mujer.

Por otro lado, una fuente importante de información estuvo en el análisis textual de los textos y paratextos que daban forma a los testimonios premiados¹ por Casa de las Américas. Este material fue recopilado a lo largo de los años en que se realizó esta investigación: fue una tarea compleja debido a que muchos de ellos no han sido reeditados y a que muy pocos ejemplares circulaban en el mercado del libro. A varios de ellos se logró acceder mediante la

¹ El listado se puede encontrar en el el anexo 1: Testimonios reconocidos en la categoría de testimonio (pp. 325-333).

compra por internet, otros fueron conseguidos en la estancia investigativa. Sin embargo, todos lograron ser compilados y analizados. Se menciona el texto y los paratextos como material de análisis porque, en estas obras, como ya se comentará más adelante, el mensaje no solo se encuentra en su discurso narrativo, en la historia que se cuenta, sino en la serie de elementos que la acompañan (portada, contraportada, solapa, prólogos, introducciones, etc.). Estos últimos son recursos extraliterarios que orientan la lectura del receptor y enfatizan en ciertos aspectos metodológicos, literarios e ideológicos que completan el sentido de la obra.

Además, el acceso a las actas originales² fue otro material de análisis documental inédito obtenido de la institución. Se contó con acceso a cada una de ellas, pues, si bien algunos testimonios publicados incorporan parcialmente el veredicto del jurado en sus paratextos, en muchos casos el dictamen no está completo o no lo acompañan los anexos que en algunos certámenes incluye el jurado. Esta información tiene un extraordinario valor y nutrió significativamente el análisis de las obras y del contexto de premiación.

Finalmente, se realizaron entrevistas semiestructuradas³ a jurados y participantes cubanos de la categoría de Testimonio⁴. Las entrevistas, además de permitir ahondar en algunos aspectos ya conocidos del premio, abrieron nuevas vertientes de información, cuya novedad aportó en la construcción y reconstrucción de las nociones sobre las obras premiadas en gran parte de las convocatorias de esta categoría. Sin duda, se agradece el tiempo entregado por cada uno de los entrevistados en beneficio de esta investigación.

² En el anexo 2: Actas del jurado de 1970, 1980 y 1991 (pp. 334-338) se adjuntan algunas actas a modo de muestra.

³ En el anexo 3: Entrevistas a artistas e intelectuales cubanos (pp. 339-366) se adjuntan las entrevistas a Jorge Fornet y Miguel Barnet como muestra.

⁴ Entre los artistas e intelectuales que aportaron en enriquecer esta investigación estuvieron: Jorge Fornet, Miguel Barnet, Víctor Casaus, Marta Rojas, Raúl Roa Kourí, Daysi Rubiera, Ciro Bianchi, Arístides Vega, Yamil Díaz y Yoe Suárez.

1.4 Resumen de los capítulos

Para finalizar esta primera parte, es necesario mencionar que esta tesis doctoral está compuesta de cinco capítulos. El primero de ellos tiene por nombre “El testimonio un *género* revolucionario” y en él se buscó ahondar, de manera breve y concisa, en la emergencia y proliferación del testimonio en los años sesenta. Este impulso testimonial estuvo dado por importantes transformaciones y acontecimientos del ámbito político y cultural que funcionó a favor del avance testimonial en la esfera literaria. Además, destaca algunas de las principales cualidades que se le atribuyeron al testimonio durante los primeros años, características que luego serán notorias en los premiados bajo la categoría de Testimonio.

El segundo capítulo lleva por nombre “Cuba en los años 60: intelectualidad, compromiso y escritura. En los albores de la categoría de Testimonio”. Como su nombre indica, en este capítulo se problematizaron las nociones de intelectual y artista, compromiso revolucionario y la producción artística. Desde una incipiente política cultural y un recién llegado gobierno revolucionario, el arte y la cultura se vuelven un eje articulador donde convergen las principales acciones ideológicas de los líderes revolucionarios. Definir la función del arte y del artista en este naciente contexto complejizó la producción, lo que llevó a determinar ciertas directrices sobre qué se comprendería como arte en la revolución. Junto a esta serie de interrogantes y toma de decisiones, el testimonio estaba cobrando importante presencia en el continente, llegó a impregnar otras formas discursivas y a repercutir en la visión canónica de la literatura. Su fuerte componente ideológico le dio aún más realce en la conmocionada realidad de los años sesenta.

El tercer capítulo, denominado “Institucionalización de la categoría de Testimonio en el premio literario Casa de las Américas (1970-1979)”, da cuenta de la legitimización que vive el testimonio al ser incorporado como categoría literaria en el reconocido premio. El éxito del discurso testimonial y su reconocimiento fue esencial, sobre todo, porque atendía a las exigencias que en materia de política cultural se estaban produciendo. Durante la década de los setenta la fuerte soviétización que experimentó la isla y la persecución realizada a un importante número de escritores, dejó en claro que la libertad artística solo existía si era

revolucionaria. Por lo mismo, emanó un fuerte espíritu antiintelectualista que miraba el arte solo en función de la revolución. Así, el arte, más que pensar en un predominio estético debía pensar en el impulso ideológico.

El cuarto capítulo, que lleva por nombre “Transformaciones políticas y sociales en Cuba y América Latina: el testimonio y las luchas insurreccionales (1980-1989)”, aborda los principales acontecimientos que fueron demarcando el contexto nacional e internacional. De manera interna, se experimentaron importantes cambios y se notó una mayor flexibilización. El llamado *pavonato*, periodo también conocido como “Quinquenio gris” donde el Consejo Nacional de Cultura estuvo bajo la dirección de Luis Pavón Tomayo quien lideró bajo fuertes regulaciones y restricciones que problematizaron la libre producción artística e intelectual, terminó y se abrió paso a la creación del Ministerio de Cultura. Desde la perspectiva externa, la Revolución sandinista triunfó, lo que le dio realce, nuevamente, al espíritu revolucionario que se había apaciguado con las dictaduras del cono sur. El testimonio premió, entonces, principalmente, obras que hablaban de la experiencia insurreccional de los países centroamericanos y realzó figuras emblemáticas del mundo político y revolucionario de América Latina.

El quinto capítulo, titulado “El duro ‘periodo especial en tiempos de paz’: el testimonio como remembranza (1990-1999)”, se encarga de abordar la compleja política cultural de los años noventa, que, mezclada con las carencias de los insumos básicos para sobrevivir, comenzó a experimentar un importante declive: el derrumbe de la URSS ponía de manifiesto la derrota del campo socialista, y Cuba quedó sin aliados económicos e ideológicos. La decepción y la carencia de la sociedad cubana llevaron a desconfiar de los preceptos revolucionarios y a dudar sobre la llegada del *hombre nuevo*. Esta carencia de fe ideológica, no solo en Cuba sino en el continente entero, se evidenció en los premiados de esta década: las obras apuntaron a recordar el pasado cubano, pues no era oportuno testimoniar el presente.

2 EL TESTIMONIO, UN *GÉNERO* REVOLUCIONARIO

Antes de profundizar en la trayectoria literaria que ha trazado la categoría de testimonio del premio Casa de las Américas, desde su institucionalización hasta la actualidad, y su vínculo con los preceptos políticos y culturales de la Revolución cubana, es preciso indagar en las diversas perspectivas teóricas han intentado explicar la emergencia del testimonio en América Latina. En definitiva, interesa ahondar en cómo se ha pensado el testimonio latinoamericano y su emergencia en los años sesenta, de qué modo esta forma discursiva llegó a irrumpir el espacio literario y a posicionarse entre la política y la literatura, y qué cualidades se le atribuyeron al testimonio latinoamericano hasta el punto de instalarlo como *género* propio de la revolución.

Para ello, y a modo de discusión teórica, se pondrán en conversación variadas investigaciones que buscarán responder a las premisas antes expuestas. Como se podrá observar, la emergencia del testimonio en los años sesenta y su vínculo con posiciones políticas de izquierda se evidenció en el rol que este discurso ocupó en el espacio literario y político, y en las cualidades que se le atribuyeron, que respondieron a la concepción política e ideológica que imperaron en el momento en que el testimonio inició su mayor apogeo. Su canonización, al menos desde la perspectiva clásica de los estudios sobre el testimonio, estuvo dada por el interés que los estudios literarios comenzaron a tener por su proliferación, más que en el reconocimiento institucional desde Casa de las Américas. Esta perspectiva reconoce el impulso testimonial que se genera en los años sesenta, así como en otras etapas revolucionarias, como antecedente de lo que luego legitimará el premio Casa de las Américas. Los estudios más recientes sobre el testimonio pusieron mayor interés en el proceso de institucionalización llevado a cabo por Casa de las Américas y reconocieron la importancia del premio en la valoración literaria y política de los textos testimoniales.

La revisión bibliográfica aquí presente no centra su atención en la institucionalización realizada por Casa de las Américas, de ello se encargarán los siguientes capítulos. Este apartado presentará algunas reflexiones desde un marco clásico desde donde se abordó la

emergencia del testimonio en América Latina y cómo este discurso se caracterizó por aunar lo literario y lo político. Junto a ello, se ahondará en algunas de las principales cualidades que se le han atribuido al testimonio desde su emergencia, sin embargo y como se observará, los enfoques aquí revisados atienden, en su mayoría, a aspectos específicos y limitados de lo que se comprende hoy por discurso testimonial. El énfasis presente en estas teorías da cuenta de ciertas líneas de lo testimonial y desplaza otras perspectivas más contemporáneas. Aun así, esta revisión permitirá reconocer las características que se estudiaron en un momento histórico definido para luego, en los capítulos que siguen, contrastar las líneas temáticas y de estructura que fueron emanando desde el propio premio literario Casa de las Américas.

2.1 Emergencia y proliferación del testimonio en América Latina: entre la literatura y la política

Los estudios ya clásicos en torno al testimonio y su emergencia en América Latina tuvieron como principal preocupación los aspectos vinculados con la conceptualización de las obras testimoniales y sus características. Para ello, trataron de construir la idea de lo testimonial en torno a su posible genealogía y a la función que llegó a cumplir este discurso en el contexto latinoamericano, prestando principal atención a la voz testimonial. De este modo, en este apartado, interesa indagar cómo se fundamenta, desde un marco clásico, la emergencia del testimonio en América Latina y cómo esta forma discursiva permite aunar criterios políticos y literarios. A continuación, se pondrán en discusión las líneas teóricas que, entre las décadas de los años ochenta y noventa, trazaron algunas perspectivas sobre el *naciente* discurso testimonial latinoamericano.

La emergencia del testimonio en América Latina inicia en la década de los años sesenta (Beverly, 1987; Beverly y Achugar, 1992; Ochando Aymerich, 1998; Sklodowska, 1992) como respuesta estética e ideológica a cambios sociales y políticos significativos para el continente. Como afirma John Beverly

surge en el contexto de una crisis de representatividad de los viejos partidos políticos, incluidos los de la izquierda. De ahí que su forma política predilecta sea los ‘nuevos movimientos sociales’, como las Madres de la Plaza de Mayo, o el Comité de Unidad Campesina de Rigoberta Menchú, o las comunidades de base de la teología de la liberación: movimientos que de hecho usan el testimonio como una forma de propaganda (Beverley, 1992, p. 17)

Desde esta perspectiva, el testimonio llegó a responder a necesidades políticas y literarias que tenían que ver tanto con transformaciones sociopolíticas como con una línea literaria capaz de dar cuenta de dichas transformaciones. Beverley (1987, pp. 158–159) profundiza en esta temática e insiste en cuatro factores que contribuyen a la proliferación del testimonio en el continente: 1) los textos documentales que han estado tradicionalmente presentes en la cultura latinoamericana (crónicas coloniales, diario de viaje, memorias de campaña, entre otros); 2) la historia etnográfica (*life history*), popular a partir de los años cincuenta, y trabajada, principalmente, por Oscar Lewis y Ricardo Pozas; 3) el impacto que provocó la Revolución cubana en el continente, y la recepción de los escritos guerrilleros de Ernesto Che Guevara⁵, que funcionaron como modelos literarios para la publicación de un buen número de testimonios de combatientes revolucionarios a nivel continental; y 4) la *contracultura* que emerge en Norteamérica en los años sesenta.

Considerando estas observaciones realizadas por Beverley, también apuntadas por Julio Rodríguez-Luis en su obra *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana. Estudio taxonómico* (1997, pp. 111–112), se puede entender que la emergencia del testimonio en América Latina respondió, por un lado, a una tradición literaria continental que comenzó con las crónicas españolas, continuó con los diarios de viaje, la literatura de campaña, y concluyó en el testimonio de los años sesenta. Sumado a lo anterior, existe un contexto sociopolítico de transformación tanto en el área investigativa como ideológica que contribuye decisivamente.

Así, el testimonio de los años sesenta contiene no solo una tradición literaria heredera del proceso de conquista española, sino que también incorpora los nuevos proyectos políticos e

⁵ Como lo fue *Pasajes de la guerra revolucionaria* (1963) y su manual *La guerra de guerrillas* (1960).

ideológicos que, desde los años cincuenta, abren espacios para la formulación de nuevas historias y nuevos protagonistas. Las estrategias etnográficas que implementaron investigadores como Oscar Lewis (Nueva York, 1914 – Nueva York, 1970) y Ricardo Pozas (Amealco, 1912 - Ciudad de México, 1994), fueron una vertiente significativa para la escritura testimonial que comenzó a proyectarse en los años sesenta en América Latina. Sobre todo, para intelectuales cubanos como Miguel Barnet (La Habana, 1940), conocido por sus obras *Biografía de un cimarrón* (1966), *Canción de Rachel* (1969), *Gallego* (1981) o *La vida real* (1986), y por la propuesta conceptual de novela-testimonio⁶, a la que más adelante se hará referencia.

El interés por la historia etnográfica llevó, primero a Pozas y, luego, a Lewis, a implementar recursos del campo de la etnografía para la recopilación de historias de vida que permitieran ahondar en realidades alternativas que usualmente se invisibilizaban. Producto de ello nacieron obras como *Juan Pérez Jolote* (1948) de Pozas, historia centrada en un indígena tzotzil, y *Los hijos de Sánchez* (1964) de Lewis, relato de una familia pobre mexicana. En dichas obras, ambos antropólogos buscaron la manera de reflejar, lo más fielmente posible, las historias relatadas por sus individuos en estudio mediante el uso de la entrevista y su transcripción, siendo el rol del investigador el de un mediador. Esta línea posibilitó el surgimiento de otras obras que transitaban por esta misma vertiente como *Hasta no verte Jesús mío* (1969) de Elena Poniatowska, *Manuela la mexicana* (1968) de Aída García Alonso o *Me llamo Rigoberta Menchú y así nació mi conciencia* (1983) de Elizabeth Burgos.

Son, precisamente, la emergencia del testimonio y este cruce con el trabajo etnográfico, que florece en los años cincuenta y que posibilita la incorporación de nuevas estrategias metodológicas al campo de la escritura, los que otorgarán una configuración distinta a esta forma discursiva que la diferenciará de otras propuestas. El hecho de atender a nuevas realidades y de otorgarle protagonismo a voces provenientes de diversos estratos sociales, posicionó al testimonio en un espacio de reivindicación y renovación de los cánones hasta

⁶ Dicho concepto se expone en “La novela-testimonio: socio-literatura” publicado en la revista *Unión* en 1969 y, más tarde, en *La fuente viva* (1983).

ese momento establecidos. Ello llevó a entenderlo tanto como el espacio literario que posibilitaba la escucha de los sujetos marginados, así como, también, la de toda causa política y social que proyectara alguna justificada lucha revolucionaria.

Este significativo espacio que comenzó a ocupar el discurso testimonial le permitió responder a la urgencia político-ideológica que significó la llegada de la Revolución cubana. Así, el testimonio, en “su función de catalizador revolucionario y su papel en la reconstrucción de la historia de los oprimidos y los marginados” (Rodríguez-Luis, 1997, p. 12), llegó a convertirse en el principal vehículo discursivo capaz de transportar la ideología revolucionaria que impulsaba el reciente alzamiento cubano. Como espacio discursivo nuevo se propuso funcionar como canal narrativo tanto de las voces marginadas como de las experiencias guerrilleras, las denuncias de la violencia estatal, los nuevos roles asumidos por voces indígenas y conectar con las ideas de la *contracultura* naciente en los Estados Unidos de los años sesenta.

Hugo Achugar, en su artículo “Historias paralelas/ejemplares: la historia y la voz del otro” (1992, pp. 51–73), profundiza en torno al vínculo que existió entre la Revolución cubana y la legitimación de testimonio:

La institucionalización del testimonio en tanto práctica discursiva específica se opera en Latinoamérica luego de la revolución cubana durante la década de los sesenta. Por lo mismo, la existencia de textos que contemplan la función del discurso testimonial latinoamericano contemporáneo antes de la segunda mitad del siglo XX no niega nuestra afirmación acerca de la institucionalización a nivel socio-cultural del testimonio en tanto práctica discursiva específica o genérica. Más aún, la institucionalización sólo viene a reconocer que el testimonio ocupa un espacio legítimo en la lucha por el poder dentro de la esfera pública. La institucionalización y eclosión del testimonio y no su aparición como práctica discursiva, al menos en Latinoamérica, parece ser posible sólo en el periodo actual, cuando el sujeto central ha sido precisamente descentrado (1992, pp. 54–55)

Las declaraciones de Achugar postulan que el testimonio logra su institucionalización a nivel socio-cultural con el surgimiento de la Revolución cubana, que le entrega legitimidad como práctica discursiva encargada de visibilizar la “historia silenciada” (Achugar, 1992, p. 52), apostando certeramente a los postulados ideológicos con los que la revolución llegaba al

poder en Cuba. Ello, como bien aclara Achugar, no descarta el hecho de que su aparición como discurso testimonial haya estado presente con anterioridad a la Revolución cubana, sino que su legitimación cobra sentido con dicho hecho socio-político el que reafirma el rol que venía desempeñando desde décadas previas vinculado con el de trazar una historia alternativa a la ya oficializada. De este modo, afirma Achugar, la disputa por lo espacios públicos de poder llevó al testimonio a atender, de un modo muy acertado, a las necesidades político-ideológicas que emergían a fines de los años cincuenta, aspecto que lo lleva, por un lado, a *descentrar* figuras y voces que ocupaban los espacios públicos y, a nivel de discursos, a ocupar un espacio junto a géneros reconocidos por la historia hegemónica como lo son la autobiografía y la memoria.

En este contexto revolucionario cubano, el interés por el *nuevo género* impulsó creaciones literarias y formulaciones teóricas que se posicionaron en un lugar representativo como fue el caso ya mencionado de Miguel Barnet, con su obra ícono de la literatura testimonial *Biografía de un cimarrón* y su ensayo teórico “La novela-testimonio: socio-literatura” (1969), producciones que le otorgaron mayor validez a este discurso, ya no solo en el campo sociopolítico, sino también en el literario.

Plantear al testimonio desde la perspectiva de género se vuelve conflictivo, sobre todo porque altera la noción tradicional de literatura y porque su carácter heterogéneo e híbrido que, además de mezclar distintos tipos discursivos, emplea estrategias de variadas disciplinas, no permite una mayor delineación. Su reconocimiento en el contexto revolucionario atiende no solo a una perspectiva literaria, como ya se ha visto, sino, mucho más, a un posicionamiento social y político del arte. En efecto, la escritura testimonial llegó a responder a la emergencia de un contexto convulso en el que las transformaciones sociales, políticas y literarias demandaron la necesidad de replantear las nociones genéricas hasta ese momento establecidas. El vínculo que establece Bajtín entre género y actividad humana atiende a esta noción: “la riqueza y diversidad de los géneros discursivos es inmensa, porque las posibilidades de la actividad humana son inagotables y porque en cada esfera de la praxis existe todo un repertorio de géneros discursivos que se diferencia y crece a medida que se

diferencia y crece la esfera misma” (1999, p. 248). Desde esta perspectiva, la noción de género está dada por la historia de la humanidad y los hitos que la determinan.

Es así, como asevera García:

la institucionalización del testimonio, consolidada hacia el final de la década de 1960, constituye una manifestación cabal del latinoamericanismo literario de los '60-'70. En efecto, el género buscó reforzar bajo una serie de parámetros discursivos relativamente estables aquello “nuestro latinoamericano” que preocupó a escritores, intelectuales y científicos sociales del período. El sentido histórico de la literatura testimonial surge, por un lado, de tales parámetros discursivos, entre los que sobresalen un pacto de lectura no ficcional -contrapuesto al de la novela tradicional- y el diálogo del escritor con los actores de la realidad política latinoamericana, escenificado en la materialidad de los textos. Pero, además, la significación histórica del testimonio campo regional no puede comprenderse sin considerar un dispositivo metadiscursivo programáticamente impulsado desde el final de los años '60, que interrelaciona dos operaciones simultáneas: convierte en literatura una serie textual que, hasta el momento, se entendía como extraliteraria -periodística, científica, política-, y la representa como “propia latinoamericana”, en la medida en que aludía a la agitada vida política de la región –como insignia básica de la autopercepción de la época (2013, pp. 369-370)

De esta manera, el testimonio se reconoce como género en la medida en que responde a las transformaciones de una época que demanda un espacio de expresión artística que se sitúe desde una perspectiva identitaria. Lo que la novela latinoamericana logró concretar en los años sesenta y que, tras los cambios políticos e ideológicos que se experimentaron al final de esta década, la llevaron a ser rechazada y criticada por la intelectualidad latinoamericana; lo logró concretar de un modo incuestionable el testimonio. De ahí que su teorización e institucionalización llegaron a concretizar su validez dentro del espacio discursivo tradicional.

Finalmente, y sin olvidar que el discurso testimonial comienza a tener protagonismo en el espacio público, cuando es empleado como forma discursiva capaz de transmitir la historia alternativa, e incluir a personajes marginados y procesos sociales invisibilizados desde la esfera pública y oficial, se vuelve evidente el importante vínculo que existe entre su emergencia y la serie de cambios y quiebres en las estructuras sociales, culturales y políticas desencadenadas a nivel mundial, pero, sobre todo, en Estados Unidos, con la llamada

contracultura. Así, a fines de los años cincuenta, y como consecuencia de las importantes secuelas económicas y sociales que dejó la Segunda Guerra Mundial, como señala Moros Villegas:

mientras algunos anhelaban la seguridad y prosperidad que prometía esa nueva era, adhiriéndose al “sistema” que les permitiría alcanzar el “sueño Americano”, otros, en su mayoría jóvenes desilusionados y hastiados de ese mismo sistema, tendían a ver al país y a la era de la posguerra con una buena dosis de cinismo, e incluso nihilismo, especialmente con el desarrollo de la Guerra Fría y su amenaza nuclear de aniquilación instantánea (2019, p. 170)

Este disgusto que aflora en la población universitaria joven estadounidense, y que también tuvo eco en otros países norteamericanos como México, llevó a crear instancias de discusión y organización vinculadas a temáticas como la segregación racial, la pobreza, la libertad de opinión, la preocupación por el medioambiente, los derechos de grupos minoritarios como mujeres, discapacitados, homosexuales, etc. Junto con ello, nace el concepto de la “Nueva izquierda” para referirse a los movimientos de izquierda que surgen entre los años de 1960 y 1970, y que tienen como prioridad el activismo social y político vinculado con las temáticas críticas que emergen como problemas. En este contexto, el testimonio oral llega, en palabras de Beverley, “en forma de catarsis o liberación personal en, por ejemplo: la teoría de descolonización de Fanon; los grupos de encuentro psicoterapéuticos; la pedagogía de Paolo Freire; las prácticas discursivas desarrolladas por las comunidades de base cristianas (...)” (1987, p. 159). De este modo, existe una coincidencia entre la función que desempeña el testimonio y la ideología que promulga la nueva izquierda norteamericana en los 60 de que “*The personal is the political*’ (lo personal es lo político)” (1987, p. 159). Sobre este aspecto se profundizará en el próximo capítulo.

Este marco contextual que delinea la emergencia del testimonio latinoamericano posibilita entender las tensiones y trayectos que impulsaron su inserción en el espacio político y literario, así como su función para la visibilización de nuevas líneas ideológicas tras los quiebres sociopolíticos desatados a fines de los años cincuenta. La proliferación del testimonio en América Latina puso en evidencia no solo un quiebre en los planteamientos

sociopolíticos imperantes, sino también en la concepción misma de literatura y llevó a los críticos e investigadores a declarar el surgimiento de un nuevo *género* en el continente.

Como el interés de esta investigación está en evidenciar el vínculo que establece el testimonio entre literatura y política, lazo que lo instalaría como el *género* de la revolución, y las características que lo ubicaron como un *nuevo género* latinoamericano, no se trazará una línea genealógica de esta forma discursiva, pues se considera que existen importantes investigaciones que han intentado abordar este eje (Sklodowska, 1992; Jara y Vidal, 1986; Rodríguez-Luis, 1997; Ochando Aymerich, 1992), sino que se buscará exponer las características que, desde el marco clásico, se le atribuyeron a esta forma discursiva y que lo diferenciaron de otras categorías literarias.

Sin embargo y como ya se mencionó, las cualidades que a continuación se detallan responden a las valoraciones que, desde la crítica literaria, se realizaron a los testimonios publicados en un cierto momento histórico. Estas perspectivas teóricas fueron importantes referentes de lo que hace cuatro décadas se entendió como discurso testimonial. No obstante, la vigencia de algunas de ellas se vio mermada con la aparición de nuevos textos testimoniales que fueron ampliando las características inicialmente delineadas por los teóricos ya clásicos. Las nuevas cualidades fueron ampliando el espacio testimonial el que se vio impregnado por una mayor heterogeneidad e hibridez. Los próximos capítulos y el análisis realizado a los testimonios premiados por Casa de las Américas dan cuenta de ello.

Aun así, interesa aquí enunciar algunos de los conceptos desde los que se ha pensado históricamente el testimonio para que luego, desde una perspectiva más contemporánea, se pueda repensar esta forma discursiva a partir del estudio histórico que se presenta en los capítulos siguientes. Como se verá a lo largo de esta investigación, las cualidades que aquí se detallan se vuelven insuficientes para el discurso testimonial contemporáneo.

2.2 Características del testimonio latinoamericano: referencialidad, verdad narrativa, voces subalternas

Para dar cuenta de las cualidades que identifican al testimonio como un *nuevo* discurso literario latinoamericano, y de sus diferencias con otras manifestaciones artísticas ya reconocidas como fue la novela, será necesario revisar algunos núcleos centrales que lo posicionan como una forma discursiva capaz de atender a las urgencias del contexto político y literario de los años sesenta, periodo en el que confluyen diversos eventos que ponen sobre la mesa polémicos debates sobre el arte y su rol.

Respecto a la emergencia y proliferación del testimonio, Victoria García menciona:

la afirmación crítica del testimonio como modalidad dominante de la narrativa literaria latinoamericana contemporánea, y sus enfoques como parte más representativa del conjunto literario de la región, requieren una matización a la luz de las condiciones que propiciaron el surgimiento del testimonio en el campo latinoamericano. En esa dirección, la literatura testimonial no se define sino por el valor que cobra en el sistema genérico donde se origina, y en manifiesta oposición a la novela, que expresa el metadiscurso fundacional del género. Dicho de otro modo: sin la narrativa de ficción que lo precede históricamente, el testimonio no existiría como tal, pues, precisamente, delimita su naturaleza literaria en y por el cuestionamiento que opera sobre las formas tradicionales de representación en literatura, en cuya ausencia no habría lugar para el estatuto “marginal”, “anómalo” o “paradójico” del género - su rasgo distintivo, según ha sostenido la misma crítica (2013, p. 371)

Este argumento aporta importantes ideas desde dónde pensar el discurso testimonial, ya que sus cualidades serán entendidas desde la oposición que establece con la novela. De este modo, las cualidades que se detallan a continuación manifiestan esta oposición de rasgos, los que durante la década de los sesenta convivirán en constante tensión, puesto que estas disyuntivas traspasan tanto el ámbito político como literario.

2.2.1 Referencialidad y documentalidad: preocupación por los aspectos extraliterarios

La cualidad documental, profundizada por Julio Rodríguez-Luis (1997), y referencial del testimonio, indagada por Begoña Huertas Uhagón (1994), sientan las bases de diferenciación entre el testimonio y la producción literaria de las novelas del *boom*. Como afirma Ochando Aymerich “el testimonio es comprendido como una práctica literaria documental que surge y se desarrolla en América Latina a partir de los años sesenta, paralelamente a lo que dio en llamarse en el mundo editorial el *boom* de la literatura latinoamericana” (1998, p. 29). Esta convivencia entre el testimonio y el *boom* latinoamericano tuvo un importante impacto entre los intelectuales de izquierda, sobre todo, cuando el pensamiento revolucionario comenzó a radicalizarse a fines de la década de los sesenta y a exigir de parte de los escritores e intelectuales un mayor compromiso con las luchas insurreccionales. Este aspecto será revisado en detalle en los próximos capítulos.

Huertas Uhagón en su artículo “El postboom y el género testimonio. Miguel Barnet” (1994) indaga, en torno a la cualidad referencial de las obras del llamado “postboom” caracterizado por textos que no se consideran suficientes por sí mismos, sino que incorporan la realidad extraliteraria para completar los sentidos y significados comprometidos en la obra. Esta mirada critica la perspectiva globalizadora y mítica con la que obras como *Paradiso* (1966) de José Lezama Lima, *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, *Cambio de piel* (1967) de Carlos Fuentes, intentaron explicar la esencia de lo latinoamericano distanciando de manera significativa, el devenir histórico.

Por ello, señala Huertas Uhagón, la novela testimonio sería el formato más evidente con el que se confirma la nueva tendencia en la narrativa latinoamericana, pues

El testimonio centra su razón de ser, precisamente, en la conexión directa con la realidad extratextual, 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" (1994, p. 167)

Desde la mirada de Huertas Uhagón, en el relato testimonial el discurso no se desliga del acontecer histórico, sino que establece un necesario vínculo que propicia su correspondencia con el mundo, a diferencia de lo que pasa con las novelas del *boom* que se distancian de la realidad para establecer una mirada abarcadora, casi cerrada. Sin embargo, es importante mencionar que esta mirada respecto a la novela del *boom* y al testimonio es restrictiva y totalizadora, pues no todas las novelas funcionan desde un discurso autorreferencial y cerrado, ni tampoco todos los testimonios, menos aún los publicados en los años dos mil, son absolutamente referenciales. De hecho, en varias propuestas testimoniales, como se verá más adelante, proliferan operaciones de representación muy potentes.

Rodríguez-Luis (1997) plantea el estudio del relato testimonial desde la noción de *narrativa documental*, entendida como aquella que “trata la realidad tal cual es; no intenta hacerla menos real o familiar, sino, por el contrario, revelar su naturaleza” (1997, p. 14). Desde esta perspectiva la *narrativa documental* “se ocupa de hechos verídicos -documentados-, al igual que el discurso histórico, pero los narra esencialmente (utilizando varios enfoques que pueden diferir mucho) a la manera en que lo hace una novela con su historia” (1997, p. 15). Así, el testimonio como subgénero de esta categoría, con la idea de responder a la urgencia de verdad a la que estaría asociada esta narrativa, atendería a la búsqueda constante de documentación verídica, y verificable, y a la narración de las experiencias como forma discursiva de enunciación. Este propósito de verdad alejaría, en principio, al testimonio de la literatura, puesto que esta “se propone ‘desfamiliarizar’ la realidad que constituye (verdadera o aparentemente) su objeto, de manera que el lector perciba, por medio de su recreación artística -lo que hace que la literatura sea un arte-, aspectos del mundo que se les escaparía de otro modo” (Rodríguez-Luis, 1997, p. 14), a diferencia del documento o de la narrativa documental, la cual desea acercar al lector lo más posible a la realidad de los hechos.

2.2.2 El testimonio como relato de no ficción

El planteamiento del testimonio como discurso referencial que se sustenta en la realidad extralingüística donde el referente histórico y el documento le entregan un carácter de verdad, pierde potencia cuando se profundiza en otra línea de pensamiento como es el relato de no ficción, planteamiento que defiende al testimonio como una construcción discursiva. Ana María Amar, en su artículo “La ficción del testimonio” (1990), establece que el testimonio es un *relato de no ficción* o *discurso no-ficcional* que obedece a una construcción narrativa. Así menciona:

Los relatos de no-ficción -testimoniales- no son simplemente transcripciones de hechos más o menos significativos; por el contrario, plantean una cantidad de problemas teóricos debido a la peculiar relación que establecen entre lo real y la ficción, lo testimonial y su construcción narrativa. Si bien está claro que tienen como premisa básica el uso de un material que debe ser respetado (distintos “registros” como grabaciones, documentos y testimonios comprobables que no pueden ser modificados por exigencias del relato), el modo de disponer ese material y su narración producen transformaciones: los textos ponen en escena una versión con su lógica interna, no son una “repetición” de lo real sino que constituyen una nueva realidad regida por leyes propias, con la que se denuncia la “verosimilitud” de otras versiones (1990, p. 447)

La cita anterior señala una información clave y controversial respecto al testimonio que apunta al modo en que quien testimonia o media un testimonio, necesariamente, debe acudir a la construcción narrativa del discurso. Si bien, como indica Amar, el testimonio se sostiene desde la verdad documental proveniente del archivo o de la voz del testigo, la construcción del texto obedece a la lógica argumental que el escritor desea entregarle a la obra. De este modo, el testimonio, de un modo similar a como ocurre en la novela, construye una realidad discursiva que atiende a la subjetividad del autor y a la del documento/relato apelando a un principio de veracidad conflictuado por la presencia de la representación de los hechos bajo ambos filtros.

Este conflicto que atiende al modo en que se construye el testimonio atraviesa uno de los puntos más discutidos del testimonio que tiene que ver con la *verdad* narrativa a la que apelan importantes intelectuales, entre ellos, Mabel Moraña:

el tercer aspecto problemático para la definición del testimonio es la relación ficción/realidad que está en la base de la reelaboración de versiones originales a cargo del mediador, o en la misma operación de literaturizar una determinada experiencia (selección de materiales, lenguaje, composición, configuración de personajes, definición del “narrador”, etc.). Este tema conduce a uno de los núcleos más polémicos de esta peculiar forma narrativa: el del valor de verdad del enunciado testimonial, mencionado más arriba, y las posibilidades reales de representar de manera fidedigna ya sea a un sujeto “heterogéneo”, ya sea una experiencia propia y, por tal, subjetiva (1997, p. 121)

Si bien, esta perspectiva conflictuada que ha ubicado al testimonio en la disyuntiva entre verdad y ficción se hizo popular en los estudios clásicos del testimonio; vale más apelar a la mirada de Amar, cuya dupla ficción / no ficción atiende de mejor modo a cómo los testimonios, desde su heterogeneidad e hibridez se proponen, funcionan y circulan en el espacio literario mediante el pacto de lectura. Para ello, y como se verá en los siguientes capítulos, el testimonialista acude a los paratextos (introducción, prólogo, notas explicativas, entre otros) herramientas que orientan e intencionan la lectura del espectador, y demarcan el espacio por el que transitará el relato.

2.2.3 Historia alternativa / historia oficial: voz desde los márgenes

El interés por trazar una genealogía del discurso testimonial llevó a Renato Prada Oropeza, en su artículo titulado “De lo testimonial al testimonio. Notas para un deslinde del discurso-testimonio” (en Jara y Vidal, 1986, pp. 7–21), a profundizar en el vínculo que aparentemente existe entre el discurso *histórico* y la emergencia del testimonio en tierras latinoamericanas. Para ello señala que en Latinoamérica el discurso, en general, y el *histórico*, en particular, surgen

por el impulso que comunica una colisión determinante entre el “mundo” que viene a imponer sus leyes –su concepción de lo real y verdadero- y el “mundo” de las culturas avasalladas –hegemonizadas por los imperios que las aglutinaban en una concordancia, más o menos implícita, de otra concepción de lo real y verdadero: por ello, el momento del encuentro significa para ambos mundos la presencia, antes apenas vislumbrada por los ojos de la fantasía de la distinción de la “otredad” (1986, p. 7)

Desde la perspectiva de Prada Oropeza, el discurso *histórico* nace como una forma discursiva que trata de plasmar el encuentro cultural entre el *mundo que impone* y el *mundo avasallado*,

aludiendo a la llegada de españoles al continente americano y al registro de este encuentro mediante las crónicas de la Conquista. Prada Oropeza señala que estas crónicas corresponden a la primera literatura testimonial escrita en tierras americanas, destinadas a “narrar la ‘verdad’ de los hechos y que casi siempre empiezan con párrafos meta-discursivos que explicitan esta intencionalidad” (1986, p. 7). Así, vincula a la naciente literatura testimonial con la voz de quien representa al *mundo que impone*, quien, desde su mirada y desde su voz, interpreta y construye la realidad que observa y vive.

Desde esta perspectiva, instala el discurso histórico como antecesor del testimonial y se aventura a señalar que este último puede entenderse como

la pre-existencia de un hecho socio-histórico, de un *dato*, si se quiere, indiscutible en sí, pero que es –o fue- susceptible de una versión o interpretación discursiva –implícita o explícita, es decir virtual o efectivamente articulada en un discurso- sobre ese *dato*, contra la cual se yergue el testimonio del sujeto-emisor del nuevo discurso. Por ello podemos afirmar que no hay discurso testimonial sin un compromiso previo del emisor del discurso con una concepción o interpretación más amplia, general del mundo. Por ello todo discurso testimonial es siempre referencial y pretende un valor de verdad; además, es siempre intertextual pues, explícita o implícitamente *supone* una *otra* versión o interpretación (otro texto) sobre su objeto (referente) (1986, p. 9)

La definición de Prada Oropeza coincide con la visión que se hizo general durante este periodo y que instala al testimonio como un discurso que posiciona al emisor, y la realidad de la que desea dar cuenta, en un sitio que complejiza la noción de literatura e historia y que, a la vez, busca unirlos como un discurso basado en un hecho –vida o vivencia⁷–, en el que predomina un deseo de *verdad*, por lo que el emisor asume un real compromiso con lo que enuncia. Sin embargo, la historia o *verdad* que narra el testimonio del siglo XX tiene importantes diferencias con su antecesor, pues si en las narraciones españolas de la conquista predominó el discurso del *mundo que impone*, desde donde se reconstruía la realidad del *otro*, en los testimonios predominará la voz del *mundo de las culturas avasalladas*, donde tendrá relevancia la *voz del otro* y sus historias de vida. Enfatiza Ochando Aymerich:

⁷ Según John Beverly en su ensayo “Anatomía del testimonio” (1987: 9).

El testimonio revela sucesos, vidas e ideas; una interpretación literaria de la historia de los marginados. Otorga la palabra a aquellos protagonistas reales, de carne y hueso, cuyas voces han sido silenciadas por la versión dominante, en un momento y un lugar concretos, de la historia y la literatura (1998, p. 45)

Desde esta perspectiva, el testimonio se encargará de contar una historia alternativa, desconocida y no incluida en la historia oficial, y sus personajes escapan del conocimiento público común para adentrarse en la vida de otros sujetos, otros grupos sociales. Ante este punto, Achugar sostiene:

si bien el discurso testimonial, como una práctica discursiva no institucionalizada, podría reivindicar antecedentes tan lejanos en el tiempo como las crónicas del siglo XVI, para sólo atenernos al espacio cultural o imaginario que es Latinoamérica, parece adecuado o aconsejable tomar como límite máximo la fecha de mediados del siglo XIX. Lo anterior se fundamenta en el hecho de que el testimonio se constituye como una forma de narrar la historia de un modo alternativo al monológico discurso historiográfico en el poder. Práctica discursiva que supone en su propio modo de producción otro discurso, el de la historia oficial de Hispanoamérica. La historia oficial de la América hispana se construye a partir de mediados del siglo XIX junto con la emancipación y consolidación de los estados nacionales. Por lo mismo la historia no oficial solo surgirá como una respuesta ante los silenciamientos realizados por la versión hegemónica.

Precisamente, el carácter de “historia otra” o de “historia alternativa” que tiene el testimonio solo parece posible cuando los “silenciados” o “excluidos” de la historia oficial intentan acceder a la memoria o al espacio letrado (1992, pp. 55–56)

El espacio letrado, hasta entonces ocupado, según Achugar, por un grupo exclusivo de sujetos y destinado a la discusión de ideas y a la creación de realidades literarias e históricas, sufre un importante quiebre cuando el testimonio irrumpe el espacio discursivo para adentrarse en la historia desde la mirada del *otro*. De este modo, la figura del sujeto subalterno ya no se construye desde el discurso hegemónico del letrado burgués, sino desde la voz representativa del subalterno. La función del testimonio estaría en permitirle al subalterno hablar de su realidad y denunciarla; por lo mismo, aborda diversas problemáticas no presentes en la historia oficial, como es la represión y masacre como ocurre en *La noche de Tlatelolco: testimonios de historia oral* (1971) de Elena Poniatowska, voces silenciadas y reivindicadas al conceder este espacio discursivo, como es el caso de *Me llamo Rigoberta Menchú y así nació mi conciencia* de Elizabeth Burgos, denuncias de la represión estatal en obras como *Operación masacre* (1957) de Rodolfo Walsh o *Cerco de púas* (1977) de Aníbal Quijada, pero también sobre los alzamientos armados legitimados desde el posicionamiento

ideológico donde se enmarcan las formas testimoniales. Así, abordará temas como *Girón en la memoria* (1970) de Víctor Casaus, *La guerrilla tupamara* (1970) de María Esther Gilio, entre otros.

Sin embargo, no hay que olvidar que el espacio letrado concedido a los grupos humanos marginados por la historia oficial siempre obedecerá a un proyecto ideológico común, como afirma Vera-León ([1988], en Slodowska, 1992): “la voz se ‘da’ solo a quien tiene una historia afín con el proyecto del narrador culto” (p. 13). Por lo que ese espacio de expresión al *otro marginado* dependerá de la supuesta *verdad* que este *otro* quiera enunciar, y que corresponderá al propósito histórico, social o político que denuncie o anuncie quien escriba el testimonio. Pero, además, estas formas de mirar la participación de la voz subalterna “presuponen que –adecuadamente realizada- la tarea de investigar o describir la conciencia subalterna debe arribar a ‘un terreno firme, una *cosa* que puede ser revelada’” (Slodowska, 1992, p. 120). Apuntando a la teoría de Gayatri Spivak, Slodowska señala que sería ingenuo pensar en que el testimonio transita sobre un terreno firme, pues la praxis discursiva altera y desafía esa mirada.

2.2.4 Discursos mediados: desde el documento a la novelización

Un aspecto importante al que hay que aludir cuando se aborda este espacio concedido a la *historia alternativa* y a las *voces silenciadas* es el modo en que las diversas realidades quedan reflejados en el testimonio. Desde esta perspectiva, Elzbieta Sklodowska diferencia entre dos tipos de discursos testimoniales:

Primero, los testimonios inmediatos (directos) -testimonio legal, entrevistas, autobiografías, diario memorias, crónica- que pueden servir como sustrato (pre-texto) para testimonios mediados, tal como habían servido a la novela a lo largo de su trayectoria. Segundo, los testimonios mediados organizados por un editor según dos modelos: en el caso de valorar la función ilocutoria (la de testimoniar) por encima de la poética, el gestor efectúa tan sólo una ligera novelización de los pre-textos no-ficticios, mientras que en el caso de dar prioridad a la literariedad parte de la matriz novelística (ficticia), modificándola con elementos y estrategias sustraídos de los pre-textos no-ficticios (1992, p. 98)

Esta diferenciación que realiza Sklodowska permite comprender que existen testimonios vinculados a la fuente directa, a la voz que da testimonio sin mayor mediación ni elaboración por parte del autor o compilador, discurso que entrega de manera directa el acontecimiento o experiencia de vida y que sirve como sustrato para el segundo grupo de testimonios, los mediatos, cuyo discurso es organizado y editado por un escritor interesado en dar cuenta de algún suceso o vida. Esta reelaboración sufre ciertas alteraciones que tienen que ver con el producto artístico final que espera lograr el escritor, pero también con el pensamiento ideológico que predomina en él. Sin embargo, frente a la manipulación de la información, Rodríguez-Luis (1997, p. 27) señala que tanto en los testimonios inmediatos como mediatos existe alguna participación del autor.

Para profundizar en los grados de mediación Rodríguez-Luis (1997, pp. 28–83) propone cuatro categorías por las que puede transitar la intervención del autor en la llamada narrativa documental. La primera categoría estaría caracterizada por un grado mínimo de mediación dada por el tipo de escritura llamada de *edición*. El autor en esta fase busca facilitar la lectura de la narración que le ha entregado el *informante*. Es la forma de la narrativa testimonial más pura, donde el autor trata de reproducir con la mayor fidelidad el discurso oral al escrito. A modo de ejemplo, Rodríguez-Luis propone la obra de *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil* de Ricardo Pozas como la más representativa de esta categoría, y suma textos testimoniales como *Me llamo Rigoberta Menchú y así nació mi conciencia* de Elizabeth Burgos y *Si me permiten hablar, testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia* (1977) de Moema Viezzer.

La segunda categoría estaría dada por la *intervención*, y no ya mediación, del autor en la obra. Más que hacer legible el relato, lo reorganiza, pule y aplica procedimientos novelescos. Aunque los relatos son mucho más novelísticos porque hay, como se indica, una mayor intervención por su parte, el autor, en esta segunda categoría, pretende que se entiendan como propios del testimoniante, del otro –de quien está filtrando la voz–. A modo de ejemplo se menciona la obra *Relatos de un naufrago* (1955) de Gabriel García Márquez, donde existe una “reescritura total del relato oral para transformarlo en una narración literaria” (1997, p. 39). Algo muy similar ocurre con *Biografía de un Cimarrón* de Miguel Barnet, obra que,

bajo el nombre de novela-testimonio. se construye desde un material etnográfico inicial, que luego es manipulado por el autor para darle la continuidad y expresividad literaria que la caracteriza.

La categoría tres se relaciona con textos donde la mediación es mucho más extensa y el mediador no se oculta y hace explícito su papel, el cual es central y entrega interpretaciones a los lectores: el autor “se desenvuelve ante nuestros ojos novelando los hechos o proveyendo interpretaciones” (1997, p. 46). Los textos de esta categoría abarcan tanto aquellos donde predomina la voz del protagonista, como es el caso de *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (1982) de Omar Cabezas, como aquellos donde el autor habla por sus personajes como puede ser el caso de *La noche de Tlatelolco: testimonios de historia oral* de Elena Poniatowska.

Los textos pertenecientes a la última categoría serían aquellos que se basan en sucesos reales con los que no solo emplean procedimientos novelísticos, sino que buscan crear una estructura literaria independiente de la original. Por ende, no imitan ni al documento ni el discurso oral, sino que apuntan a entregarle un efecto artístico. Frente a estas cualidades, Rodríguez-Luis menciona, como obra clásica de esta cuarta categoría, a *In Cold Blood. A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences* (1966) de Truman Capote, donde el autor, más que describir y resumir la vida de las principales voces, “se introduce constantemente en ellos para contarnos lo que piensan o qué los induce a actuar de este u otro modo, e incluso emplea alguna vez el discurso directo libre” (1997, p. 78). En esta misma línea el investigador propone incluir *Operación masacre* de Rodolfo Walsh.

La importancia que tienen los grados de mediación está no solo en el énfasis que se le entrega al documento o al testimonio *vivo*, y a los recursos estilísticos que emplea el autor en el *corpus* mismo de la obra, sino también a los paratextos que incorpora el escritor para fundamentar el modo en que se abordó el registro testimonial. De este modo, como señala Sklodowska, “debido al carácter amorfo del testimonio, las expectativas del lector no están moldeadas por las nociones preexistentes de género, sino, más que nada, por prólogos y advertencias que acompañan a textos concretos” (1992, p. 22). Dichos paratextos organizan

la lectura de la obra y vehiculan su análisis e interpretación. Ellos se encargan de plasmar tanto la metodología de trabajo del autor como su concepción ideológica que, en algunas ocasiones, aparece respaldada por otras personalidades del mundo político o social.

2.2.5 Voz colectiva, voz mediada / voz individual

Otra cualidad del testimonio que lo diferencia de las novelas producidas en el *boom* latinoamericano es el énfasis en la voz colectiva. Miguel Barnet, en su reconocida obra *La fuente viva* (1983), menciona

Las imágenes y los personajes puestos a jugar en el género de la novela-testimonio pretenden mostrar los aspectos ontológicos de la historia, los procesos sociales y sus dinámicas internas; estudiar los casos individuales en función de los patrones de conducta colectivos, y dar claves eficaces e imparciales para la interpretación de la historia social y no para su burda descripción, como ha sido usual en los manuales extraídos de los viejos y apolillados archivos y de las tendenciosas cabezas de los etnólogos e historiadores del pasado (1983, p. 52)

El énfasis puesto en las vidas del colectivo, como base para la construcción de la historia social, realza la presencia de los grupos marginados y los instala en un espacio visible. Como señala Barnet, el estudio de casos individuales, sujetos representativos de un colectivo, permite asir la realidad e interpretarla para luego plasmarla en la obra. Voces representativas son las que, en la mayoría de los testimonios, dan cuenta de su comunidad y de las luchas internas. Los casos más significativos podrían encontrarse en Rigoberta Menchú y Huilca, dos sujetos que, por el rol que ocupan, el deseo de escucha y participación en el espacio letrado, permiten representar mediante su experiencia con la comunidad los anhelos y luchas de su clase sociocultural.

Skłodowska realiza un análisis comparativo entre la novela histórica y el testimonio para dar cuenta del carácter de representatividad de la que es poseedora la voz protagonista y señala:

Hemos notado que en su selección de testigos “idóneos” los testimonialistas proponen una solución análoga, enfatizando la relación metonímica entre el sujeto individual y la experiencia de un grupo. Pero el protagonista del testimonio parece estar en armonía con su

comunidad, acercándose más bien al protomodelo del héroe épico que a la conflictiva identidad que Lukács le había atribuido al héroe de la novela realista. De hecho, para algunos críticos como Beverley, el testimonio representa una épica popular (1992, pp. 48–49)

Según lo expresado por Sklodowska, la voz testimonial, a diferencia de lo que ocurre en la novela histórica, es un sujeto cuya representación está dada por su vínculo armónico con la comunidad desde la que proviene, y esa cualidad lo hace heredero indiscutido de la historia comunitaria de la que da cuenta. Por otro lado, este rol representativo provoca que el testimonio asuma una función que se diferencia de la autobiografía, pues, “mientras la autobiografía es un discurso acerca de la ‘vida íntima’ o interior, el testimonio es un discurso acerca de la ‘vida pública’ o acerca del ‘yo en la esfera pública’” (Achugar, 1992, p. 59). El yo testimonial sobrepasa su intimidad para instalar su historia y su discurso en el espacio público. Así lo enfatiza Ochando Aymerich: “la vida reflejada en la literatura testimonial no pertenece al ámbito privado o ínfimo, tal como ocurre en los diarios y autobiografías decimonónicas, sino al social. Pretende, además, ser representativa de un grupo social marginado y transformadora de una situación de injusticia” (1998, p. 45)

Sin embargo, este *dar cuenta* de la realidad está reservado para quienes cumplen un rol ejemplarizante, en términos de Achugar, o sea, para quien tiene el ánimo y el coraje de dar cuenta de la historia. Para que la voz testimonial hable y ocupe el espacio letrado, el intelectual, encargado de recoger estas voces marginadas, pero universalmente representativas, debe dejar de lado su *egocentrismo* y poner sus habilidades escriturales al servicio del relato. Por ende, el rol del escritor como mediador es noble, pues se desprende de su faceta creadora egocéntrica, para la *supresión del yo* como menciona Barnet o del “*ego* autorial”, como diría Beverley, para participar en el rescate de la historia no oficial, al permitir que otros hablen a través de su pluma. Como comentará también Yúdice: “Se buscaba apoyar con esta decisión [la de reconocer las obras testimoniales] el papel solidario del intelectual en contraste con el tipo de escritura ‘autorreferencial’ –y, por ende, no en diálogo con sujetos marginados– que se hacía dominante con el ‘boom’ literario de los años sesenta” (1992: 212).

La solidaridad del escritor y su relación “fraternal” (Beverley 1987: 13) con el testimonialista “puede servir como una *figura ideológica* de la alianza entre fuerzas populares e intelectualidad ‘progresiva’ que ha sido en la práctica tan decisiva en la formación de movimientos de liberación” (Beverley 1987: 15) o, como menciona Dalmaroni (en Forné, 2014, p. 220), una mezcla flaubertiano-quijotesca por su combinación entre la acción política y la práctica artística. Sin embargo, esa figura y esos lazos solo se establecerían para los casos en que el escritor funciona como compilador de la historia de un narrador iletrado y/o poco familiarizado con la escritura formal.

El registro del lenguaje de la voz testimonial es sin duda un elemento fundamental, sobre todo en aquellas obras donde el escritor intenta resguardar su uso como forma de resistencia de la comunidad. Como señala Barnet:

El lenguaje es, en gran medida, el contenido de estas obras. En el lenguaje radica la médula de las concepciones e ideales del pueblo. El lenguaje con sus proverbios, refranes, greguerías, constituyó el cuerpo vital de la ideología de las masas. Ese lenguaje, rescatado y decantado, será siempre el centro de las interpretaciones que se hagan en su contra o en su favor (1983, p. 52)

De este modo, obras mediadas –como *Rigoberta Menchú y así nació mi conciencia*, *Huillca: habla un campesino peruano*, *Biografía de un cimarrón* o *Wadubari* (1991) de Marcos A. Pellegrini– emplean los recursos lingüísticos como una manera de darle identidad a la voz testimonial, de identificar la historia narrada con la cultura de origen. Lo mismo ocurre con relatos donde el mismo autor es el que da cuenta de la historia que envuelve al grupo humano al que pertenece, como es el caso de Omar Cabezas y su obra *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*, donde la escritura refleja el uso coloquial e identitario de la voz testimonial. El hecho de que los discursos sean revelados desde fuentes directas y que “el discurso oral de individuos que pertenecen a sectores marginales o subalternos de la cultura burguesa” (Rodríguez-Luis, 1997, p. 113) se rescate y emplee para darle fuerza identitaria al relato enfatiza en la cualidad de *verdad* que busca alcanzar el testimonio.

Sin embargo, más allá de toda cualidad, el testimonio posee una intencionalidad política. En él, el discurso ideológico que predomina lucha por ser parte de la hegemonía, disputa los

espacios de poder, exige legitimidad. Esa lucha y tensión constante será reflejada en los siguientes capítulos, donde el testimonio premiado por Casa de las Américas será el reflejo de esta lucha por el espacio literario hegemónico.

3 CUBA EN LOS AÑOS 60: INTELECTUALIDAD, COMPROMISO Y ESCRITURA. EN LOS ALBORES DE LA CATEGORÍA DE TESTIMONIO

Para poder observar las transformaciones que ha experimentado la categoría de testimonio del premio literario Casa de las Américas a lo largo de los años, será necesario comenzar con la década previa a su institucionalización, pues en ella se evidenciaron las tendencias y discusiones que culminaron con la inclusión de dicha categoría en el premio. Como se observará, en este y los próximos capítulos, será necesario desarrollar un constante vínculo entre las discusiones, controversias y decisiones provenientes de la política cultural del gobierno revolucionario cubano, y las tensiones y problemáticas a las que se verán enfrentados el arte y los artistas a lo largo de estos años, dentro del contexto de la Guerra Fría y el final derrumbe de la URSS. El vínculo entre ambos ejes temáticos responde al modo en que el contexto político-cultural determina, de una manera u otra, la producción literaria y el rol del artista a lo largo de estos periodos.

Por ello, este capítulo tiene como objetivo analizar el vínculo existente entre la política cultural de la Revolución cubana (entre los años de 1960 a 1970), los debates y controversias sobre el rol del intelectual y el arte en el proceso revolucionario, y la emergencia potencial del discurso testimonial en la *nueva escritura revolucionaria*. Se postula la idea de que el testimonio emergió como la modalidad discursiva más afín a los preceptos de la revolución, y contribuyó a cumplir con las exigencias de la política cultural cubana establecidas a los escritores e intelectuales de la isla, y también de todo el continente latinoamericano, asociadas a demostrar un verdadero compromiso y entrega con la causa revolucionaria. De este modo, el testimonio surgió en estrecha relación con los debates en torno a la función posible del intelectual revolucionario, quien permanecerá comprometido con la revolución no solo desde su escritura, sino también desde su actuar: no se trata, por tanto, solo de una estética, sino, sobre todo, de una ética.

En primer lugar, se expondrán brevemente los pormenores asociados a los años sesenta, considerando tanto los fenómenos sociales, políticos y culturales que sacuden al mundo, como aquellos que afectan directamente a Cuba. En segundo lugar, se dará paso al análisis de la política cultural cubana que se impulsa desde el nuevo gobierno revolucionario y, junto con ello, a las disyuntivas sobre el rol que los artistas y escritores comienzan a asumir en relación al nuevo pensamiento revolucionario. Para lo anterior, se recurrirá a los discursos, debates y polémicas vinculadas con las directrices que comienza a asumir el arte en el nuevo gobierno, y a las discusiones y planteamientos que, desde Casa de las Américas, como una importante institución dentro de la cultura cubana, comienzan a surgir en torno a la producción artística.

En tercer lugar, se abordará la especificidad del premio literario Casa de las Américas y la manera en que su relativa independencia artística inicial comienza a ser determinada por las exigencias políticas, lo que influye en las obras premiadas y en los géneros literarios establecidos. Las discusiones y disyuntivas que prevalecieron durante los años sesenta llevaron a un fuerte conflicto en el seno de escritores y artistas, a problematizar la concepción de literatura y a la consolidación de una nueva modalidad discursiva destinada a favorecer el discurso y pensamiento revolucionarios.

3.1 Los convulsos años sesenta. La Revolución cubana: una revolución cultural

Los complejos y turbulentos años sesenta en lo que se dará en llamar Tercer Mundo⁸ tienen como principal característica el hecho de que se desatan importantes transformaciones

⁸ La expresión *Tercer Mundo* apareció por primera vez el 14 de agosto de 1952 en el artículo “Trois mondes, une planète”, escrito por el demógrafo francés Alfred Sauvy y publicado en *L’Observateur*. En el texto, Sauvy, hace una similitud del concepto de *Tercer Mundo* con el de “Tercer Estado” de la Revolución Francesa, vinculaba esta idea a los países que, en tiempos de Guerra Fría, no formaban parte de la OTAN (Primer Mundo) ni del Pacto de Varsovia (Segundo Mundo), y que, al mismo tiempo, pertenecían al grupo de los países subdesarrollados. Fue una clasificación que marcó grandes debates durante los años cincuenta y sesenta, y que despertó una actitud militante en gran parte de la intelectualidad latinoamericana. De este sentimiento de pertenencia nace la idea de *tercermundismo* concepto desde donde los propios intelectuales de artes y letras sintieron la necesidad de definir los lazos que unían a grupos tan diversos (africanos, asiáticos y

políticas, sociales y culturales visibilizadas en procesos descolonizadores, en rupturas de las categorías que, en ese entonces, organizaban el mundo y en el nacimiento de nuevos ejes de pensamiento para entender a la sociedad. Fredric Jameson (1997) destaca, como principal acontecimiento que determina el inicio de los años sesenta en el Tercer Mundo, la liberación de las colonias africanas del poder británico y francés, cuyo hito marca un quiebre histórico-cultural, una ruptura de las lógicas de poder establecidas hasta entonces. Jameson sostiene que los años sesenta del Primer Mundo, principalmente de países como Estados Unidos y Francia involucrados en guerras coloniales, se vieron influenciados por los modelos políticos-culturales tercermundistas.

La liberación de las colonias africanas y el alzamiento de numerosos grupos de población afrodescendiente en Estados Unidos trajo consigo la emergencia de nuevos sujetos históricos y nuevas categorías político-culturales (como la idea de *colonizado*, *raza*, *marginalidad*, *género*, etc.), que llegaron a poner en crisis a nivel institucional la noción clásica de *clase social* tan problematizada en décadas anteriores. La noción de *clase social*, dice Jameson, pareció verse encapsulada en ciertos grupos sociales (fuerza productiva blanca y masculina), dejando fuera de la lucha y las exigencias a trabajadores de origen africano, o sujetos racializados, en general, mujeres y otras minorías y, así, dando cabida a nuevas formas de lucha y emancipación. Da la impresión de que, en los sesenta, todo era posible, que era “un momento de liberación universal, una descarga global de energías” (Jameson, 1997, p. 80). El hecho de que la noción de *clase social* pierda funcionalidad no quiere decir que desaparezcan las clases sociales, sino que su función deja de representar a las diversas identidades sociopolíticas que comienzan a emerger y que no habían sido visibles hasta entonces.

Dentro de este contexto tan diverso y complejo surge la Revolución cubana, que emerge como un referente en las nacientes luchas sociales y políticas de izquierdas. Aunque, en una primera instancia, el triunfo de la revolución significara la destitución de un dictador como

latinoamericanos) y los problemas que los aquejaban. Germán Alburquerque en su obra *La trinchera letrada. Intelectuales latinoamericanos y Guerra Fría* (2011) profundiza en detalle sobre esta temática.

Fulgencio Batista y, por tanto, se viera con simpatía por las ansias de libertad que entrañaba, para el gobierno de los Estados Unidos significaba un peligro, pues, en el contexto de la Guerra Fría, existía un gran temor de que la Unión Soviética se acercara a los países latinoamericanos e instalara en ellos su ideología socialista. A pesar del constante control y vigilancia que el gobierno norteamericano tuvo sobre la isla caribeña, con la llegada de Fidel Castro al poder político cubano se concretó, si bien no en un primer momento, pero sí a lo largo de los primeros años sesenta, y más fuerte en los setenta, el vínculo político y económico con la URSS. Desde el gobierno estadounidense, liderado por el presidente Dwight Eisenhower, no fue una alternativa la de sustituir a Castro en el poder, sino “orientar las opciones del líder cubano” (Calandra y Franco, 2012, p. 43) a una mayor afinidad con el gobierno norteamericano. Sin embargo, no se anticiparon a sus habilidades de liderazgo político e ideológico, ni a su postura fuertemente antiestadounidense que lo llevaría a oponerse rotundamente a toda intervención o vínculo con los líderes políticos de este país vecino.

La Revolución cubana nació, en sus primeros años, con una fuerte orientación nacionalista y antiimperialista, mas no marxista:

Castro no era comunista cuando entró triunfante en La Habana en enero de 1959. Al contrario, las relaciones con el partido comunista local, durante la fase de guerrilla, se habían caracterizado por un recelo recíproco. La Revolución Cubana nació con una inspiración fuertemente nacionalista y antiimperialista, no marxista. Fidel abrazó el marxismo, llevando al país a la órbita soviética, solo a partir de 1961⁹, cuando las relaciones cubano-estadounidenses se deterioraron irreparablemente a causa de una escalada de eventos¹⁰ (Calandra y Franco, 2012, p. 44)

⁹ Leslie Bethell, en su obra *Historia de América Latina. México y el Caribe desde 1930* (1998), argumenta que ya en el temprano año de 1959 se empezaron a forjar relaciones oficiales entre Cuba y la Unión Soviética: “La cuestión del comunismo también era importante para los vínculos que poco a poco iban forjándose con la Unión Soviética. Los primeros contactos oficiales con la Unión Soviética los hizo en El Cairo, en junio de 1959, Ernesto «Che» Guevara, aunque en aquellos momentos el comercio soviético-cubano era tan insignificante como antes de la revolución. Las relaciones con Moscú experimentaron un cambio cualitativo a partir de octubre de 1959. Y Anastas Mikoyan, viceprimer ministro soviético, visitó Cuba en febrero de 1960 para firmar el primer acuerdo económico bilateral de importancia entre los dos países y fomentar otras relaciones” (Bethell, 1998, p. 186).

¹⁰ Entre las intensas acciones que el gobierno estadounidense lleva a la práctica con la intención de derrocar el naciente gobierno castrista se encuentran el estrangulamiento de la economía cubana que culmina con el embargo comercial contra Cuba en 1961; plan de invasión a la isla realizado en Bahía de Cochinos en abril de 1961 siendo un fracaso para Estados Unidos; apoyo a los grupos contrarrevolucionarios; intentos de asesinato

Esta serie de eventos desatados y manejados desde Washington destinados a frenar el radicalismo castrista, el que impulsaba un programa revolucionario marcado por una reforma agraria y nacionalizaciones de empresas internacionales, llegó a su máxima tensión cuando, después de la expulsión de Cuba de la OEA en la Conferencia Interamericana de Punta del Este (Uruguay, enero de 1962) y del cese de las relaciones diplomáticas y económicas con las repúblicas latinoamericanas (a excepción de México) y los Estados Unidos, el gobierno revolucionario cubano comienza a hacer visible su relación con la Unión Soviética creando vínculos en el orden económico, pero también militar. En octubre de 1962 se desata la conocida crisis de los misiles.

La amenaza que significó para Estados Unidos descubrir la existencia de misiles en Cuba fue acompañada de numerosas correspondencias entre el gobierno norteamericano representado por John F. Kennedy y el dirigente soviético Nikita Kruschev, donde se acordó el retiro de los misiles por parte de la URSS a cambio de no invadir Cuba por parte de tropas estadounidenses. Al parecer, estas decisiones no fueron consultadas con el líder político cubano (Gallardo, 2009, p. 88), por lo que las relaciones cubano-soviéticas se vieron afectadas durante estos primeros años. Sin embargo, el aislamiento político y económico en el que se encontraba la isla llevó a que, en agosto de 1968, Castro apoyara la invasión soviética de Checoslovaquia, convirtiéndose en un aliado de esta fuerza socialista.

Emilio Gallardo en su estudio *El martillo y el espejo. Directrices de la política cultural cubana (1959-1976)* (2009) establece como principales líneas ideológicas de la Revolución cubana el nacionalismo, sustentado en la figura de José Martí¹¹, y el marxismo-leninismo, sustentado en las figuras de Marx, Engels y Lenin, siendo las ideas de este último las que

a Fidel Castro; aislamiento diplomático (expulsión de la isla caribeña de la OEA en enero de 1962); entre otros sucesos (Calandra y Franco, 2012, p. 44).

¹¹ Rafael Rojas en su obra *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano* argumenta que en 1961 y, sobre todo, en 1976 se llevó a cabo una verdadera ruptura con las ideas republicanas, liberales, democráticas y nacionalistas de José Martí “al refrendarse constitucionalmente el régimen comunista. Martí, tan temprano como en 1884, se refirió al comunismo como una ‘futura esclavitud’, en la que predominaría el ‘funcionarismo autocrático’ y en la que el ‘hombre, de ser siervo de sí mismo, pasaría a ser siervo del Estado’” (2006, p. 67).

más han contribuido a definir las posturas del gobierno revolucionario. El análisis que realiza Gallardo respecto a la postura ideológica del gobierno cubano se centra, principalmente, en el ámbito artístico, literario y político, y para ello deja de lado la primera fase revolucionaria denominada *humanismo* y marca como punto de partida de la postura marxista-leninista “la proclamación que Castro hace en las honras fúnebres de las víctimas del triple ataque aéreo (en La Habana, San Antonio de los Baños y en Santiago de Cuba) que precedió a la invasión de Playa Girón el 16 de abril de 1961” (Gallardo, 2009, p. 30). En dicha proclamación Castro enuncia abiertamente por primera vez que la Revolución cubana es de carácter socialista¹². El paulatino acercamiento a la Unión Soviética provocará que las cualidades iniciales de la Revolución cubana –que Jorge Castañeda caracteriza como “más libre, más democrática, desordenada, tropical y espontánea, así como intelectualmente más diversa y políticamente más liberal” (en Gallardo, 2009, p. 32) –, fueran desapareciendo y, en cambio, fueran aumentando las semejanzas entre ambos modelos socialistas.

Todas estas demarcaciones ideológicas determinarán los lineamientos que seguirá el gobierno revolucionario en los diferentes aspectos de la vida cubana. Entre ellos, con un rol fundamental, la cultura en todas sus dimensiones¹³. Es por ello que Gallardo, a propósito de lo que plantea Roger Reed en su obra *The Cultural Revolution in Cuba* (1991), subraya que el fundamento de la Revolución cubana hay que buscarlo en el ámbito cultural, más que en el aspecto político o social: “una de las ideas claves de esa revolución cultural sería el propósito de crear un pueblo con una conciencia revolucionaria, que interiorizara así los valores propuestos” (Gallardo, 2009, p. 57). Para dar este salto significativo en el que la humanidad *evolucione* a una nueva conciencia fue importante enfatizar en la función que tiene el individuo en la colectividad, cuya conciencia lo hará más libre y más pleno y lo guiará al sacrificio que significa pertenecer a una sociedad nueva, como teorizó Ernesto Guevara.

¹² En palabras de Castro: “Eso es lo que no pueden perdonarnos, que estemos ahí en sus narices ¡y que hayamos hecho una Revolución socialista en las propias narices de Estados Unidos” (1961a).

¹³ La idea de cultura, según la definición que realiza Edward B. Tylor, se entenderá como “aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres, y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre” (en Gallardo, 2009, p. 23).

Desde esta perspectiva, Cuba será vista por los principales líderes revolucionarios y, sobre todo, por Guevara, como “la vanguardia de América y debe hacer sacrificios porque ocupa el lugar de avanzada, porque indica a las masas de América Latina el camino de la libertad plena” (1965, pp. 52–53). Es así como la causa revolucionaria que trasciende las fronteras nacionales requerirá de dos elementos fundamentales para su concreción: la lucha armada y la creación del hombre nuevo.

3.2 La problemática del intelectual en la Cuba revolucionaria de los años sesenta

La importancia que los intelectuales han tenido a lo largo de la historia del continente americano tiene una larga data, cuyo prototipo nacido en el periodo de la Ilustración, se concibió desde la perspectiva de un sujeto letrado cuya figura se asoció a la de un apóstol secular, educador del pueblo o de la nación, ejemplo digno de admirar e imitar (Altamirano, 2008, pp. 15–16). En América Latina, la figura del intelectual cobró impulso en el novecientos, donde comienza a dibujarse una línea diferenciadora entre el letrado tradicional, nacido en el siglo XVIII, y el intelectual:

A medida que se ingrese en el siglo XX y a lo largo del resto de la centuria se puede registrar a hombres y mujeres, sean escritores o artistas, creadores o difusores, eruditos, expertos o ideólogos, en el papel que los hace socialmente más visibles: actores del debate público, el intelectual como ser cívico –“conciencia” de su tiempo, intérprete de la nación o voz de su pueblo, tareas acordes con la definición de los intelectuales como grupo ético- (Altamirano, 2013, p. 9)

Del mismo modo, Edward Said en su obra *Representaciones del intelectual* (1996) sostiene que la figura del intelectual se construye desde su visibilización en el espacio público, y desde la representatividad que su discurso tiene con las ideas de un público en específico, así, Said sostiene que el intelectual es “un individuo dotado de la facultad de representar, encarnar y articular un mensaje, una visión, una actitud, filosofía u opinión para y en favor de un público” (1996, p. 30). Para Said, esta capacidad de representatividad y participación en el espacio público que adquiere la figura del intelectual, surge de la postura crítica que este asume frente a ideas que emanan en el espacio público y en espacios de poder: “se niega a

aceptar fórmulas fáciles, o clisés estereotipados, o las confirmaciones tranquilizadoras o acomodaticias de lo que tiene que decir el poderoso o convencional, así como lo que éstos hacen” (1996, p. 40). Este comportamiento crítico y cuestionador de la realidad política y social es a lo que Said denomina como *vocación intelectual*.

El término *intelectual*, agrega Altamirano, se vuelve de uso más frecuente a fines de la Primera Guerra Mundial, principalmente en el entorno cultural de los grupos de izquierda, y ya en los años sucesivos su uso será común (2008, p. 21). Lo mismo señala Claudia Gilman en su obra *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina* (2012) cuando menciona que “la pertenecía a la izquierda se convirtió en elemento crucial de legitimidad de la práctica intelectual. Es cierto que no todos los escritores adoptaron posiciones de izquierda, pero no lo es menos que la corriente generalizada en ese sentido era más fuerte” (2012, p. 58), si bien, aclara la investigadora, existía una línea ideológica de derecha que convivía con los postulados y *profecías revolucionarias* de grupos de izquierda, no hubo gran interés por parte del primer grupo de atribuirse el apelativo de intelectual, como sí ocurrió entre quienes participaban de la línea ideológica progresista, quienes “se sirvieron de la palabra como bandera de identidad, reservada al diccionario progresista” (2012, p. 57).

Es así como hablar de intelectuales se refiere a una idea que aglutina a una variedad de especialistas en una gran gama de áreas del conocimiento, quienes, vinculados a la ideología de izquierdas, en este contexto, participan del debate público convirtiéndose en figuras visibles y asumiendo un rol *representativo* de una comunidad. Altamirano (2008) sostiene que los intelectuales son actores políticos, en ocasiones, ya que, si bien se les encuentra participando en el debate cívico, también producen escenarios propios en revistas, movimientos literarios o sociedades de ideas donde disertan, discuten o demuestran sus propias percepciones estéticas. Sin embargo, el fuerte vínculo político que establecen los intelectuales, sobre todo en los años sesenta, cuando los artistas y letrados comienzan a ocupar espacios públicos desde donde dirigirse a la sociedad y desde donde poder disputar, incluso, el poder sociopolítico, lleva a considerar este impulso como un fenómeno necesario de ser estudiado, pues marca el hecho de que un sujeto especializado en un área del

conocimiento se incorpora a la categoría de intelectual. En este sentido, las figuras de Jean Paul Sartre y de Albert Camus, en relación al compromiso del escritor, resultaron fundamentales, especialmente, Sartre, por su vinculación al proyecto revolucionario y su abierto apoyo inicial, como evidencia su viaje a la isla, junto a Simone de Beauvoir, en febrero-marzo de 1960.

La Revolución cubana de 1959 fue el suceso histórico que favoreció y exacerbó el protagonismo de los intelectuales en debates públicos vinculados con asuntos políticos y sociales en todo el mundo. Sin embargo, al inicio de la revolución, menciona Roberto Fernández Retamar, la vanguardia intelectual estaba *retrasada* en comparación con la vanguardia política, pues:

si para la vanguardia *política* la revolución comienza en 1953, con el ataque al cuartel Moncada, y adquiere nuevo impulso en 1956, con el desembarco del *Granma* y el ascenso a la Sierra Maestra -y durante esos años se va forjando esa vanguardia-, es a partir de 1959, es decir, a partir del momento en que la revolución está en el poder, cuando la vanguardia intelectual recibe una verdadera conmoción que la hace madurar, le va dando fisonomía histórica (1967, p. 9)

La comparación que realiza en su texto Fernández Retamar, entre los intelectuales cubanos y los rusos, muestra cómo estos últimos ya tenían una conciencia revolucionaria mucho antes de la revolución de 1917, pues existía en ellos una *espera de la revolución* que traspasa generaciones. Mas, en la experiencia cubana, el país sufre, desde 1934 (con el intento de un gobierno revolucionario derrocado luego por Batista), un sentimiento de desilusión que envuelve a los intelectuales en la confusión y en la desesperanza¹⁴. Con la llegada de la revolución, los intelectuales tuvieron que “recuperar el tiempo perdido, recuperarnos a nosotros mismos, hacernos intelectuales de la revolución en la revolución” (Fernández Retamar, 1967, p. 9). La participación activa de los intelectuales visibilizó su evidente politización, sobre todo, en los grupos de escritores y artistas, sujetos de interés en esta investigación.

¹⁴ Rojas, como respuesta a ese desencanto presente desde los años treinta (y más aún desde inicios de la República), apela a los mitos *de Revolución Inconclusa* y *Regreso del Mesías*, como ya se ha mencionado, para enfatizar cómo entre la intelectualidad cubana ya existía un estado de espera revolucionaria. Así, en su escritura, muchos intelectuales harían visible la necesidad de una construcción identitaria.

Pero, además de considerar un cierto retroceso de los intelectuales con respecto al grupo de vanguardia política, Lisandro Otero argumenta que “[e]l escritor era un desclasado. Eso explicará por qué los escritores se incorporaron masivamente a la Revolución después de su triunfo” (1966, p. 203). Participar en un acontecimiento histórico tan importante como la revolución, y ser un instrumento indispensable para continuarla, significaba cobrar una relevancia social antes no obtenida. 1959 fue el año, señala Otero, en que muchos escritores retornaron de su exilio ideológico, en el que triunfa un viejo sueño, que permitió sacar el arte y la expresión del oscurantismo al que fueron sometidos durante la dictadura de Batista.

La idea de que una revolución en América Latina era necesaria para la liberación de las naciones, por ende, una causa justa, fue el motivo propicio para que todo intelectual perteneciente a la línea progresista se adhiriera a ella. Este fuerte vínculo con las ideas socialistas, y la responsabilidad que asume el intelectual como trasmisor de esa verdad, lo llevó a creer en la fuerza creadora y política de la palabra transmitida en su obra. Pertenecer a la izquierda “se convirtió en elemento crucial de legitimidad de la práctica intelectual” (Gilman, 2012, p. 42), así como pertenecer al Partido Comunista “era una forma de aproximarse a esa entidad esquiva, el ‘pueblo’” (2003, p. 93), principal propósito de lucha. Por lo que toda acción y demanda propuesta por los grupos izquierdistas ante esta fuerte ola revolucionaria que atraviesa a Cuba en los años sesenta, y al continente latinoamericano en general, fue apoyada y defendida por gran parte de la intelectualidad, sin fronteras.

El deseo de pertenecer a los nacientes grupos de vanguardia política y artística llevó a varios intelectuales a “acomodar al vocabulario leninista los términos de la nueva propuesta” (Gilman, 2012, p. 64). Sin embargo, varios de ellos confesaron poseer un escaso dominio sobre política. Lo esencial fue estar presente en la pujante ola de transformaciones que prometían los años sesenta cuando el rol del intelectual¹⁵ fue clave y esencial para lograr concretarla.

¹⁵ En la Declaración de la comisión número 3 del Congreso Cultural celebrado en La Habana en 1968 se menciona: “[l]os países subdesarrollados exigen a menudo de sus intelectuales que se transformen en héroes” (“Responsabilidad Del Intelectual Ante Los Problemas Del Mundo Subdesarrollado,” 1968, p. 103)

3.3 El intelectual comprometido: el mandato social y la noción de compromiso

Profundizar en el papel que asumió el intelectual en los primeros diez años de la Revolución cubana significa ahondar en diversos sucesos políticos y culturales que marcaron momentos históricos de compromiso y conflicto entre los intelectuales y las políticas culturales del gobierno revolucionario cubano. Rojas (2006) señala que, durante la década de los sesenta, el debate intelectual sobre política y arte se dio en la confrontación de dos grupos: los Intelectuales Nacionalistas Revolucionarios y los Intelectuales Comunistas Revolucionarios¹⁶. Los debates y controversias entre ambos grupos atraviesan tanto los temas morales de la cultura como el cuestionamiento del realismo socialista, como método estético para la creación artística.

De una u otra manera, los intelectuales se adentraron en el mundo revolucionario que se les presentaba por delante y que reclamaba su completa participación como sujetos claves en la transformación social y en la difusión de las ideas de una nueva conciencia político-social. Muchos de ellos, convencidos de que podían y debían asumir el rol de agente transformador, sintieron la responsabilidad de firmar una especie de “mandato social que los volvía representantes de la humanidad, entendida indistintamente por entonces en términos de público, nación, clase, pueblo o continente, Tercer Mundo u otros colectivos posibles y pensables” (Gilman, 2012, p. 59). Esta idea de una intelectualidad con un rol social transformador dio paso a la noción de *intelectual comprometido* designación que, en palabras de Gilman,

[c]onservaba la alusión a la pertenencia profesional y se refería a los intelectuales en tanto grupo de sujetos parcialmente especializados en torno a un tipo de saber. Pero, paradójicamente, también los convertía en portavoces de una conciencia humanista y universal que se desplegaba más allá de las fronteras y las nacionalidades. La doctrina del

¹⁶ El grupo de los Intelectuales Nacionalistas Revolucionarios estaría compuesto por Carlos Franqui (director del periódico *Revolución*), Haydée Santamaría (directora de Casa de las Américas), Alfredo Guevara (director del Instituto Cubano de Arte e Industrias Cinematográficas), y Armando Hart (Ministro de Educación; en el grupo de Intelectuales Comunistas Revolucionarios destacan Blas Roca, Juan Marinello, Carlos Rafael Rodríguez, Mirta Aguirre y José Antonio Portuondo. Habría existido un tercer grupo anterior a los mencionados denominado por Rojas como el Intelectual Republicano o Democrático que se extinguió a inicios de los años sesenta y cuya figura era representada por exiliados como Jorge Mañach, Roberto Agramonte, o por quienes se quedaron en la isla pero permanecían callados como Ramiro Guerra, Fernando Ortiz (R. Rojas, 2006, p. 173).

compromiso aseguraba a los intelectuales una participación en la política sin abandonar el propio campo, al definir la tarea del intelectual como un trabajo, siempre, y de suyo, político (2012, p. 72)

La paradójica y multifacética “noción de compromiso” (*engagement*), introducido por Jean-Paul Sartre en su texto *¿Qué es la literatura?* (1947), como adelanta y destaca Gilman, lleva al intelectual a considerar que no basta con solo crear un arte representativo del mundo, sino que también debe ser consciente de cómo su creación y su participación política en la sociedad trascienden y modifican su entorno¹⁷: “[t]iene que hacer un gran esfuerzo para persuadirse de que sus palabras tienen tanto valor como sus acciones en la tarea constructora” (Otero, 1966, p. 207). La figura del intelectual emergió, entonces, como una construcción de sentido que permitió concebir el vínculo entre cultura y política¹⁸. Para que la dimensión política fuera visible en las tareas de los escritores-intelectuales, menciona Gilman, “fue preciso postular que el escritor *incomodaba* a los poderes. Se trataba de una ideología de la escritura” (2012, p. 74). De esta manera, toda palabra que fuera capaz de oponerse e invalidar los razonamientos del poder político, era peligrosa. El estado fue el principal opositor de la intelectualidad, la literatura fue mirada con desconfianza desde el poder político, aunque no desde el estado revolucionario cubano que exigió de los intelectuales, compromiso y adherencia a sus filas, rompiendo con la lógica de oposiciones hasta ahora conocidas.

Cuba se alzó, en el contexto latinoamericano de los años sesenta, como “el epicentro de la formación de una familia intelectual latinoamericana” (Gilman, 2012, p. 113) y se encargó de desarrollar las condiciones necesarias para convertirse en el referente cultural de los principales intelectuales del mundo literario y artístico del continente. La creación de instituciones de alto prestigio como Casa de las Américas permitió la acogida de destacados intelectuales, muchos de los que luego fueron agrupados en el llamado *boom* latinoamericano. Los escritores y artistas latinoamericanos lograron en los años sesenta

¹⁷ Sartre insistía en que “el escritor ‘comprometido’ sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio” (1967, p. 53)

¹⁸ Por lo mismo Tzvetan Todorov en su texto *Política de los intelectuales* (1998) menciona que la figura del intelectual se construye en torno a una doble condición: por un lado, la pertenencia a un campo profesional de la cultura o de la ciencia, y por otro, una voluntad a intervenir en el campo político, ajeno a su área, pero que lo conecta con las luchas sociales y el bienestar público.

desarrollar nuevas tendencias en la literatura y el arte, y su visibilidad y reconocimiento era algo muy novedoso, pues muchos de sus nombres, en un principio, eran conocidos solo en el cercano ambiente artístico, mas no existía aún un público masivo que los leyera¹⁹. De hecho, durante los años de 1959 a 1971, como destacan Dunia Gras y Gesine Müller:

La literatura latinoamericana comienza a considerarse en conjunto y a construirse una identidad propia, más allá del tratamiento aislado de cada una de las literaturas nacionales que conforman su tejido. Se pasa así de la valoración restringida de las literaturas nacionales, con dinámicas propias sujetas a cada país a un proceso de internacionalización que rompe fronteras y se proyecta al exterior. Se construye así un campo literario transnacional, unido por una misma lengua (Gras Miravet y Müller, 2015, p. 10)

Esta apertura al mundo se produjo, de algún modo, en 1961, año en que el gobierno revolucionario liderado por Fidel Castro sentó las bases de lo que fue la política cultural que determinó el arte y su función en la revolución. Las constantes disyuntivas que afloraron entre los diferentes grupos de intelectuales llevaron al desarrollo de un sectarismo que “provocó en muchos escritores el temor a la reproducción en nuestro país de las experiencias dogmáticas y las coacciones burocráticas a las expresiones artísticas de otros países socialistas” (Otero, 1966, p. 204). La confrontación entre intelectuales comunistas y nacionalistas, sobre lo problemático que sería un dirigismo cultural al estilo soviético y de la imposición del realismo socialista como modelo estético (Albuquerque, 2011, p. 82), se hizo presente en los sucesivos eventos que fueron ocurriendo durante estos primeros años que determinaron el rol del gobierno y de los intelectuales en la construcción de la política cultural.

Siguiendo la propuesta de Gallardo (2009), dentro de los sucesivos hitos que marcaron las orientaciones y decisiones del gobierno revolucionario durante sus primeros años (1959 a 1961)²⁰, la nacionalización de la prensa se constituyó como el más relevante a la hora de pensar en la relación entre los intelectuales y el gobierno, pues la regulación de los medios de comunicación por parte del aparataje estatal significaba

¹⁹ El mismo Mario Benedetti, aludiendo a cómo el escritor latinoamericano ha ido adquiriendo audiencia, comenta, a modo de anécdota personal, cómo sus libros están siendo comentados no solo por sus pares, sino también por los “ciudadanos comunes” (1967, p. 32).

²⁰ Entre ellos Gallardo destaca: las relaciones con la Iglesia, el control de las universidades, etc. (2009, p. 59)

no sólo evitar que se propagaran ideas contrarias al renovado *stablishment*, sino poner al servicio de éste una potentísima maquinaria para lograr el sustento moral e ideológico que se necesitaba para construir la nueva sociedad, para producir un despertar de la conciencia revolucionaria (2009, p. 59)

De este modo, como continúa argumentando Gallardo, la revolución debió consolidarse tanto de manera externa, contra el imperialismo y los afanes contrarrevolucionarios de los opositores, como de manera interna, apelando a las conciencias revolucionarias nacientes en la isla. Por todo ello, fue fundamental mantener el control de los principales mecanismos de transmisión de ideas para que, mediante ellos, la orientación ideológica lograra vehicularse hacia la construcción de la nueva sociedad revolucionaria.

Gracias a la nacionalización de la prensa se pudo llevar a cabo medidas restrictivas y coercitivas para el control de las ideas y la lucha contra quienes no se adhirieron a ellas. Algunas de ellas tuvieron que ver con la ocupación de periódicos y estaciones de radio; críticas abiertas a periodistas o medios de comunicación que no apoyaban a la naciente revolución; control del Colegio de Periodistas de Cuba y del Sindicato de Artes Gráficas para aplicar la *coletilla*, notas aclaratorias que se adjuntaban al escrito periodístico y que declaraban la falta de verdad del texto y de su compromiso ético con la labor periodística; y estrangulamiento económico mediante la presión a las empresas para que estas no publicaran anuncios en determinados medios de comunicación (Gallardo, 2009, pp. 60–61).

Así, desaparecieron todos los medios de comunicación asociados al antiguo régimen y se reorganizó la dirección de los medios de comunicación para que fueran en beneficio de los postulados ideológicos de la revolución, los que debieron visibilizarse tanto dentro como fuera de la isla. Para 1965, el periódico *Revolución*, perteneciente al Movimiento Revolucionario 26 de Julio, y *Hoy*, diario de los comunistas cubanos, se fusionaron bajo el nombre de *Granma*, periódico que pasó a ser el órgano oficial del Partido, resultado de la Constitución del Primer Comité Central del Partido de Cuba (Quintero Herencia, 2002, p. 265). Estas medidas provocaron grandes desacuerdos y polémicas entre los grupos de intelectuales y representantes gubernamentales, sobre todo, porque la censura llevó a limitar

no solo la existencia de medios de comunicación afines con la revolución, sino también limitó y censuró la producción cinematográfica y artística de los mismos intelectuales.

El caso más visible y polemizado, y que motivó a desarrollar en 1961 las reuniones entre artistas, intelectuales y líderes políticos revolucionarios en la Biblioteca Nacional, fue la censura por parte del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) dirigido por Alfredo Guevara, del film *P.M. (Pasado Meridiano)*, realizado por Alberto Sabá Cabrera Infante, hermano de Guillermo Cabrera Infante, y por Orlando Jiménez.

Dicha producción cinematográfica contó con el apoyo económico del equipo de *Lunes de Revolución*²¹, suplemento cultural que duró entre los años de 1959 y 1961, y que fue liderado por Guillermo Cabrera Infante, Pablo Armando Fernández y los escritores Heberto Padilla y José Álvarez Baragaño, quienes, además de entregar un solvento económico para realizar el trabajo cinematográfico, permitieron la proyección del film en el programa televisivo *Lunes en Televisión*, sin contar con la autorización y apoyo del ICAIC. La exposición de *P.M.* por televisión llevó a que “no sólo que se suspendiera el programa, sino que se cerrara el suplemento cultural y, más tarde, hasta el mismo periódico *Revolución*, que dirigía Carlos Franqui” (Gras Miravet, 2013, p. 14).

Sin embargo, estos conflictos no se desataron por el auspicio dado a *P.M.*, sino que desde la creación de *Lunes de Revolución* suplemento en el que “se habían agrupado demasiadas personas de talento, cada una de las cuales apoyaba a la Revolución a su modo” (1999, p. 95) ya existía el rechazo por parte de los intelectuales más radicales y, sobre todo, de representantes del Partido Socialista Popular (PSP) hacia aquellos que consideraban que no poseían completo compromiso con la revolución, sobre todo Carlos Franqui y Guillermo Cabrera Infante²².

²¹ El suplemento perteneció al periódico *Revolución* creado en 1953 y fue dirigido por Carlos Franqui.

²² Al mismo tiempo, declara Ambrosio Fornet: “[l]os dos –Franqui y Guillermo– tenían una gran virtud –una visión moderna y dinámica del arte, la literatura y el periodismo, como lo demuestran el periódico *Revolución* y su suplemento literario, *Lunes*...–; pero ambos tenían también un gran defecto, dadas las circunstancias: eran anticomunistas viscerales, que odiaban todo lo que oliera a Unión Soviética y PSP” (2007, p. 7).

Finalmente, la negativa por parte del ICAIC, dirigido por Alfredo Guevara, de exhibir públicamente *P.M.*²³, ya que no reflejaba el espíritu heroico revolucionario, despertó el descontento de una amplia población que cuestionó las decisiones de las instituciones gubernamentales. Los días 16, 23 y 30 de junio de 1961 se desarrollaron, en la Biblioteca Nacional, un gran número de encuentros entre escritores, artistas y líderes políticos en los que se discutieron las bases del arte en la revolución. Producto de ello nació el famoso discurso de Fidel Castro *Palabras a los intelectuales* (1961) “que ha servido desde entonces –salvo durante el dramático interregno del pavonato– como principio rector de nuestra política cultural” (A. Fornet, 2007, p. 7).

En dicho discurso, Castro atendió al problema fundamental que se discutió en las reuniones con artistas y escritores, referido a la libertad en la creación artística²⁴, y dejó en claro “¿cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la Revolución: todo; contra la Revolución ningún derecho” (1961b, p. 11). La libertad de expresión existiría siempre y cuando el arte estuviera a favor de la revolución. Porque la gran preocupación que debía tener el intelectual no tenía que ver con el temor a la censura o a la pérdida de libertad creativa, sino con el destino de la revolución:

¿O es que nosotros creemos que hemos ganado ya todas las batallas revolucionarias? ¿Es que nosotros creemos que la Revolución no tiene peligros? ¿Cuál debe ser hoy la primera preocupación de todo ciudadano? ¿La preocupación de que la Revolución vaya a desbordar sus medidas, de que la Revolución vaya a asfixiar el arte, de que la Revolución vaya a asfixiar el genio creador de nuestros ciudadanos, o la preocupación de todos no ha de ser la Revolución misma? (1961b, p. 6)

²³ La Comisión Revisora de Películas reunida el 12 de mayo de 1961, declaró que *P.M.*: “técnicamente dotada de valores dignos de consideración, ofrecía una pintura parcial de la vida nocturna habanera que, lejos de dar al espectador una correcta visión de la existencia del pueblo cubano en esta etapa revolucionaria, la empobrecía, desfiguraba y desvirtuaba” (en Gallardo, 2009, p. 67).

²⁴ El fragmento de la primera sesión del encuentro entre los intelectuales y los líderes políticos cubanos, entre ellos Fidel Castro, publicado por la revista *Encuentro*, detalla algunas de las intervenciones que realizan artistas y escritores en las que predomina la inquietud de saber con cuánta libertad cuentan a la hora de crear sus obras artísticas. Así, Mirta Aguirre agrega: “Yo creo que es muy importante que los compañeros del Gobierno que hoy tenemos aquí precisen algo que parece que no está claro: hasta dónde existe la libertad creadora y dónde esa libertad creadora se convierte ya en un peligro para la Revolución” (“Encuentro de Los Intelectuales Cubanos Con Fidel Castro”, n.d., p. 174).

La serie de preguntas orientadas a definir la principal preocupación de todo revolucionario deja en claro que se debe desplazar toda presunción, todo intento de priorizar las preocupaciones artísticas por encima de los propósitos revolucionarios, y ello porque la revolución y los hombres revolucionarios tienen un fin que supera cualquier otro: el cambio de la realidad, la redención del hombre, la superación del pueblo. La entrega mesiánica por parte de los hombres de gobierno se espera que también exista en los intelectuales, sin mayor interés que el bienestar y avance de la población. Para ello, el artista y el escritor deberán estar al tanto de las necesidades del pueblo y de sus intereses para crear un tipo de arte que se ajuste a sus necesidades y que eleve su nivel cultural.

El discurso de Castro fue definitorio para todo lo que en adelante se produjo en el área artística, pues la creación no solo estuvo condicionada a la moral y compromiso revolucionario, sino al filtro que instituciones político-culturales como el Consejo de Cultura fueron determinando²⁵. En los siguientes años, fueron los principales organismos culturales del Estado los que regularon y aprobaron el arte que fue expuesto por parte de los artistas cubanos tanto en la isla como en el extranjero. Sin embargo, hubo ciertos aspectos difíciles de controlar como fue, por ejemplo, la participación de intelectuales latinoamericanos en diversos encuentros convocados por Estados Unidos. Como afirma Gilman (2012), a pesar de que los escritores latinoamericanos se sintieran identificados con las ideas socialistas, su afinidad en lo estético se encontraba más cerca de Estados Unidos y Europa. Además, el gobierno estadounidense comprendió pronto la importancia estratégica de la seducción al incentivar con becas, premios y exposiciones a intelectuales latinoamericanos para mostrarles los beneficios del sistema capitalista. Diversos artistas y escritores se vieron interesados en aceptar las ofertas extranjeras, lo que no fue bien visto desde Cuba y, en diversas oportunidades, los intelectuales reaccionaron en contra de aquellos artistas que aceptaban las invitaciones de Norteamérica. Conocido fue el caso de la “Carta abierta a Pablo Neruda” (1966), publicada en el número 38 de la revista *Casa de las Américas*, donde un importante número de intelectuales cubanos planteó su inquietud y malestar por su

²⁵ Ya establecía Castro, en su citado discurso *Palabras a los intelectuales*, el derecho del Gobierno a regular, revisar y fiscalizar las películas y las obras artísticas, en general, que serían exhibidas al pueblo cubano.

participación (y la de otros escritores como Carlos Fuentes) en la reunión del PEN Club realizada en Nueva York, pues, a su juicio, fue empleada a favor de la política estadounidense.

A partir de este momento, surgió lo que Gilman denomina el *intelectual como problema* debido a que:

En primer lugar, el intelectual podía dejarse seducir por las políticas norteamericanas dirigidas a cooptarlo; en segundo lugar, el éxito literario podía hacerle creer que la legitimidad de su discurso, sancionada por anónimos lectores a modo de plebiscito, se sostenía en su propia individualidad; y en tercer lugar, podía o no elegir libremente el camino de la revolución y el sacrificio y demostrar cómo daba contenido a un progresismo hasta entonces sólo proclamado (2012, p. 129)

Todas estas problemáticas vinculadas con el intelectual concluyen en la desconfianza hacia su papel artístico y político, así como al cuestionamiento de la verdadera función e impacto del arte en el pueblo. La *noción de compromiso* que, hasta entonces, “funcionó como un *concepto-paraguas*” (Gilman, 2012, p. 143), bajo el que se aglutinaron categorías como al escritor-intelectual, crítico, al ideólogo, al escritor o al militante, no tuvo ninguna acción ni tarea muy definida durante los primeros años, y fue necesario recién en los años 1966-1968 definir a qué se asociaba la idea de *compromiso*. Desde ese momento, la figura del *intelectual comprometido* cobró una nueva concepción, mucho más radical que hizo emerger al *intelectual revolucionario*.

3.4 El intelectual revolucionario: compromiso con la lucha armada

Como ya se mencionó, la compleja idea de *compromiso* del intelectual con la revolución llevó a que, a mediados de los años sesenta, se cuestionara cómo se haría visible esta noción en la obra artística y en la vida del autor. De este modo, “el compromiso de la obra involucra un hacer específico en el campo de la literatura y en los programas estéticos, aunque las fundamentaciones sobre cómo se trasladaba a la obra una supuesta estética del compromiso no fueran unánimes” (Gilman, 2012, p. 144). Para algunos escritores la estética

del Realismo socialista respondía de mejor manera al compromiso, pues enfatizaba en la comunicación e influencia que tenía la obra artística en la conciencia de los lectores; para otros, que se inclinaban más por la estética de la ruptura o *vanguardista*, su tarea era la de hacer *avanzar* el arte del mismo modo en que la revolución avanzaba con el grupo de vanguardia política, por lo que era necesario apropiarse de todos los elementos desarrollados en el arte contemporáneo. Respecto al compromiso del autor, su participación en la esfera pública, las ideas políticas que manifestaba en diversas intervenciones y su conducta, fueron precedentes que visibilizaban su posicionamiento intelectual en el área política, que debía, claramente, traspasar el campo de la producción literaria.

Para el nuevo contexto revolucionario no servía que el escritor mantuviera un rol social, si bien comprometido con la causa revolucionaria, bastante independiente del foco que la revolución necesitaba desarrollar. Por lo que el compromiso tuvo que atravesar no solo su escritura, sino que también su actuar debía estar “codo con codo” con la revolución. Estas exigencias negaron la autonomía profesional del intelectual y tendieron a desconfiar de la eficacia política que la escritura podría tener en la construcción de la nueva sociedad. Estas disyuntivas dieron paso a la figura del *intelectual revolucionario*, un sujeto que debe dejar atrás las condiciones prerrevolucionarias que lo distancian de la causa común. Menciona Gilman:

La posibilidad del deslizamiento de la obra a la vida era inescindible de la noción de compromiso y, por lo tanto, la inclusión de la conducta y la *autovigilancia* como parte del pacto del intelectual con la sociedad era un curso posible; la *actitud* del escritor-intelectual fue el parámetro con el que se midió la legitimidad político-ideológica de su práctica poética (2012, p. 149)

La crítica entre los mismos intelectuales se agudizó en este periodo y afloró fuertemente el sentimiento de culpa vinculado con la falta de una actitud auténticamente revolucionaria. Ambrosio Fornet enfatizaba en que, para los primeros años de la revolución, los jóvenes escritores y críticos de entonces no actuaban como *intelectuales revolucionarios*, argumentando que, en ese periodo, más que solo luchar por la libertad de creación, los escritores luchaban por su supervivencia. De este modo, se movían:

por un siniestro reflejo condicionado, cuyo motor histórico -cuya base objetiva, por decirlo así- conocemos muy bien: en lo externo, lo que suele llamarse el fantasma de Stalin; en lo interno, la cordial advertencia del Consejo de Cultura de aquella época, que nos definió de golpe como “intelectuales de transición” que muy pronto serían barridos por la “verdadera” intelectualidad revolucionaria (1969, p. 17)

De alguna manera, según Fonet, esas problemáticas llevaron a que los intelectuales cuidaran de manera celosa el espacio que la revolución les estaba concediendo y a adquirir una postura defensiva frente a cualquier amenaza que quisiera interponerse en su deseo de ver nacer la vanguardia artística. Sin embargo, dicho comportamiento no sería más que “un oscuro sentimiento de culpa por nuestra falta de participación activa en la lucha insurreccional, por nuestra falta de agresividad militante en el pasado” (Dalton et al., 1969, p. 17). El peso que significaba la falta de participación revolucionaria, y el hecho de que fueron otros (los integrantes de la vanguardia política) quienes abrieron el camino de la revolución, provocaba en los intelectuales un doloroso sentimiento de culpa que se transmitió también en sus obras (R. Rojas, 2006, p. 174).

Fue la deseada moral genética revolucionaria de la que habla Guevara en su obra *El socialismo y el hombre en Cuba* (1965) la que anheló poseer el grupo de intelectuales, moral que solo poseían los líderes políticos y de la que carecía esta generación de intelectuales por cargar con un “pecado original; no ser auténticamente revolucionarios” (1965, p. 49). La generación de artistas de inicios de la revolución, dice Guevara, trastocada por aspectos de la sociedad prerrevolucionaria (capitalista y burguesa), puede pervertirse y pervertir a las generaciones venideras vistas como los futuros *hombres nuevos*, por lo que era necesario mirar hacia las filas de quienes integraban el partido liderado por Fidel Castro, ejemplos vivos de la generación de avanzada.

El cambio de sentido que adquiere el pasar de ser *intelectual comprometido* a *intelectual revolucionario* llevó a que “muchos intelectuales preguntaron si no había llegado la hora de abandonar la máquina de escribir y empuñar el fusil o, al menos, abandonar el goce estético para un futuro en el que la revolución triunfante socializara el privilegio de la cultura” (Gilman, 2012, p. 161). La idea de compromiso trascendió la obra literaria y exigió del intelectual una participación mucho más activa y visible en la Revolución cubana, y en todo

lo que tiene que ver con las luchas insurreccionales de América Latina: la palabra ya no bastaba para denominarse revolucionario, la definición debía traspasar las acciones, la vida misma.

De este modo, surge el *mito de la transición* (Gilman, 2012), entendido por Guevara como una fase no prevista por Marx, y que se caracterizó por ser un “periodo de transición del comunismo o de la construcción del socialismo” (1965, p. 41). En esta transición, Guevara esperaba que los sujetos dejaran todo hábito o creencia burguesa para dar paso al *hombre nuevo*. Para los intelectuales, este periodo de transición sirvió perfectamente “para lidiar consigo mismos mientras la realidad los ayudara a *cambiar de piel*. Fue así como circuló ampliamente en los ámbitos intelectuales la fórmula ‘hombres de transición’ aplicada a los escritores del aquí y ahora” (Gilman, 2012, p. 156). La idea de un *cambio de piel* significaba despojarse de todos los defectos e ideas que determinaban al intelectual como producto burgués, por eso la autovigilancia y la vigilancia hacia sus pares se convirtió en algo muy usual. La serie de artículos que se publicaron desde 1965 en adelante en revistas latinoamericanas, sobre todo en *Casa de las Américas*, con eje central de discusión el papel del intelectual, demostraron cómo se busca entender su función o valor en la nueva sociedad que se construía.

Sin embargo, el paso de *intelectual comprometido* a *intelectual revolucionario* exigió dejar de lado su profesionalización artística y, por ende, la escritura como herramienta de expresión y compromiso, para dar paso a su participación en el frente de lucha político y guerrillero. No todos pudieron calzar en el nuevo traje, solo quienes habían pasado directamente a la militancia política y cuestionaban la verdadera relevancia en la nueva sociedad del intelectual burgués. Esta tendencia fue considerada por Gilman (2012) como *antiintelectualismo* “una de las predisposiciones de los intelectuales en momentos particularmente agitados de la historia, cuando la apuesta por la acción adquiere más valor que la confianza en la palabra y cualquier otro tipo de práctica simbólica” (2012, p. 164). Así, la década de los setenta se abrió desde una postura antiintelectual que renegó de la figura del artista comprometido que se dibujó a inicios de los años sesenta y de su producción artística.

Si bien el mismo Fidel Castro se hizo eco de esta postura antiintelectualista cuando, en su discurso en la Universidad de la Habana (1967), se refirió a los intelectuales como una *élite* que no intervendrá en la construcción de la nueva cultura, cuya tarea solo estará destinada al pueblo, fue en la obra *El hombre nuevo y el socialismo en Cuba* (1965) de Ernesto Guevara, donde se plasmó con mayor ímpetu el posicionamiento radical de quienes afirmaban ser revolucionarios y donde se privilegió la postura antiintelectualista que cobró impulso en los años setenta.

Un aspecto que hay que considerar a la hora de pensar en las directrices que siguió el estado cubano en materia de política cultural durante la década de los sesenta es que, si bien aparecieron postulados guevarianos respecto a la idea del *hombre nuevo* y al radicalismo revolucionario que fijó parámetros profundos sobre el rol de los intelectuales, no fueron postulados que determinaron la política cultural, al menos de esa década. Las afirmaciones de Guevara en el contexto de mediados de los años sesenta emergieron como fervientes declaraciones con las que algunos intelectuales se sintieron identificados, pero no fueron parte de los lineamientos políticos que, en el mencionado discurso castrista *Palabras a los intelectuales*, se fijaron para el arte y la creación en estos primeros años revolucionarios.

Aun así, es posible identificar algunos aspectos importantes que, desde el discurso ideológico guevariano, fueron expresándose en Cuba con mayor fuerza a fines de los años sesenta, tanto en lo concerniente a la lucha armada como a la idea del *hombre nuevo*. Aquí se esbozarán, brevemente, ambas concepciones que apuntaron a romper el vínculo con el intelectual tradicional

la posibilidad misma de prescindir de los intelectuales, artistas y científicos sociales - profesionales de la cultura y la investigación social- como mediadores entre la población, la historia y la cultura. Es decir, la posibilidad de construir una cultura sin intelectuales, una Historia sin historiadores o una literatura sin escritores (Peris Blanes, 2015, p. 158)

La apuesta por construir la historia revolucionaria con la mirada de los hombres nacidos de la insurrección anulaba, desde la perspectiva de Guevara, toda posibilidad de participación de quienes nacieron en un contexto prerrevolucionario. Sin embargo, sus planteamientos no

coincidieron en su totalidad con lo que el gobierno revolucionario en sus primeros años trató de impulsar, pues Castro apuntó a incorporar a la comunidad de intelectuales y artistas para que dirigieran sus creaciones discursivas y literarias hacia el realce de los postulados ideológicos de la revolución.

3.5 La lucha armada y la construcción del hombre nuevo

Gilman sostiene que, en Asia, África y América Latina, en los nuevos militantes revolucionarios, la desconfianza con los sistemas políticos democráticos-burgueses y con los partidos comunistas tradicionales “desembocó en la convicción de que solo una revolución *violenta* podría conducir a un socialismo auténtico” (2012, p. 50). De este modo, solo a través de la confrontación armada se lograría la liberación de los pueblos del yugo opresor al que se sentían sometidos. Es así como la Revolución cubana respondió a estas necesidades insurreccionales, pues no solo se levantó como ejemplo incuestionable del triunfo revolucionario, sino que también se encargó de desplegar milicias armadas que apoyaron las revoluciones en otros territorios del continente. La herramienta insurreccional fue la guerrilla, modelo que diferenció a la Revolución cubana de otras formas de organización clásicas revolucionarias como lo fueron la leninista y maoísta.

La llamada teoría del *foco guerrillero* u operación de guerrillas, propuesta por Ernesto Guevara en su obra *Guerra de guerrillas* (1960), teorizada por Régis Debray en su texto *Revolution in the Revolution?* (1967), fue una nueva estrategia de acción, según este último, que ofreció la solución para derrocar el poder estatal que estuvo en manos capitalistas. Esta solución estuvo a disposición de Cuba y de todo el continente latinoamericano:

La revolución cubana ofrece a los países hermanos americanos una respuesta que hay que estudiar en los detalles de su historia: mediante la construcción más o menos lenta, a través de la guerra de guerrillas librada en las zonas rurales más propicias, de una fuerza móvil estratégica, núcleo del Ejército Popular y del futuro Estado Socialista (Debray, 1967, p. 4)

Este carácter latinoamericanista de la revolución²⁶, que también traspasó el ámbito literario, provocó que, desde diversos puntos del continente, intelectuales y militantes de izquierda desarrollaran fuertes vínculos de compromiso y entrega con la propuesta de lucha armada de la isla. Pero también, por parte de los líderes políticos de Cuba existió, como ya se mencionó, un compromiso con las luchas insurreccionales surgidas en América Latina, o en otros lugares del mundo²⁷.

La llamada teoría del *foco* tuvo como base estratégica una guerrilla móvil que estaba encabezada por sujetos que escaparon de la lógica marxista clásica: el protagonista ya no era el obrero (de la Revolución soviética), el campesino (de la Revolución china) o el colonizado (según la propuesta de Frantz Fanon), sino un sujeto nuevo que debía crearse en la lucha guerrillera, el llamado *hombre nuevo*²⁸, teorizado por el Ernesto *Che* Guevara en su obra *El socialismo y el hombre en Cuba*.

se entiende que las mismas guerrillas no son ni de obreros ni de campesinos (mucho menos de intelectuales), sino de algo enteramente nuevo, para lo cual la sociedad de clases prerrevolucionaria no tiene categorías: nuevos sujetos revolucionarios, forjados en la lucha de guerrillas, sin diferencias, con el material social de los campesinos, los obreros urbanos, o los intelectuales, pero ahora trascendiendo ampliamente aquellas categorías de clases (Jameson, 1997, p. 68)

Así, como el sujeto que integra la guerrilla era una nueva construcción, también lo fue el lugar geográfico en el que se desplazaba el foco guerrillero, ya que no estaba ubicado ni en el campo ni en la ciudad, sino en un lugar completamente nuevo como lo eran los nuevos hombres de la lucha armada que estaban en constante desplazamiento. De este modo, fue la selva de Sierra Maestra el nuevo espacio revolucionario utópico, dinámico y novedoso, punto

²⁶ Respecto a esta idea afirma García: “[f]ue Cuba, en la etapa, el modelo paradigmático del cambio, fuente irradiadora de una palabra política que buscaba forjar la latinoamericanidad revolucionaria y que, incluso con los desfases de situaciones de ‘traducción’ política diversa, hallaría eco en distintos movimientos de izquierda y amplios sectores del campo cultural del continente” (2013, p. 368).

²⁷ El gobierno revolucionario de Cuba apoyó, a lo largo de los años, movimientos armados en Nicaragua, El Salvador, Angola, Etiopía, Guatemala, Bolivia, entre otros.

²⁸ Vezzetti asevera que “[e]l mito del hombre nuevo no nace con las experiencias revolucionarias latinoamericanas. Una semántica histórica de más larga duración muestra los orígenes cristianos, paulinos en particular, en el tópico del reemplazo del hombre viejo (Adán, el de la Caída y la inclinación del pecado) por el hombre nuevo, unido a Cristo por el bautismo: es el hombre regenerado, renacido en la fe” (2013, p. 174).

de partida para la construcción de la nueva sociedad socialista en manos de los hombres nuevos nacidos en la lucha guerrillera.

La distancia que intentó establecer la nueva dinámica revolucionaria frente a la sociedad prerrevolucionaria heredera, según Guevara, de los valores capitalistas en los que predominaba el aislamiento de los individuos y su mercantilización, no solo nació como una estrategia política de toma del poder estatal, sino que también estuvo orientada a una transformación de carácter moral, dirigida a la modificación de la propia subjetividad de los individuos y del colectivo, así “la nueva sociedad en formación tiene que competir muy duramente con el pasado” (Guevara, 1965, p. 27), que debía ser abolido por un nuevo presente y una nueva proyección hacia el futuro.

Es por ello que la principal cualidad de los nuevos sujetos nacidos de la lucha armada fue la de poseer la *moral revolucionaria* opuesta a la existente en el mundo capitalista. La transformación del mundo y de los nuevos sujetos configurarían el universo revolucionario que desencadenaría la deseada liberación social. Para ello, se requirieron dos frentes de lucha, no necesariamente equiparables, pues uno de ellos se encuentra en una cierta desventaja respecto al otro. Por un lado, existe el individuo²⁹ perteneciente a la *masa*, entendida como el pueblo cubano, que posee un insuficiente conocimiento de los nuevos valores revolucionarios y una falta de conciencia social (no presenta mucho entusiasmo frente a los estímulos morales), formada por “hombres ordinarios, movidos por la revolución, pero cargados, aunque fuera inconscientemente, de defectos y de resabios burgueses” (Gallardo, 2009, p. 136). Por otro lado, se encuentra el grupo de vanguardia política mucho más avanzado ideológicamente, pues conoce los valores revolucionarios y comprende la importancia del sacrificio que implica ir en la avanzada; se refiere a los integrantes del Partido, grupo liderado por Castro y que encarna todas las cualidades del hombre naciente encargado de dirigir a la nueva sociedad³⁰.

²⁹ Ernesto Guevara definirá al individuo como el “actor de ese extraño y apasionante drama que es la construcción del socialismo, en su doble existencia de ser único y miembro de la comunidad” (1965, p. 27).

³⁰ Vezzetti alude a una pirámide organizativa que ubica al individuo según su importancia: “en la cúspide estaba Fidel Castro, el jefe máximo, algo por debajo el grupo de revolucionarios que formaban la élite dirigente y finalmente las masas que los seguían porque tenían ‘fe’ (el término es de Guevara) en ellos” (2013, p. 182).

La *masa*, por su condición de desventaja, debía “ser sometid[a] a estímulos y presiones de cierta intensidad” (Guevara, 1965, p. 35), modo en que se buscó hallar el equilibrio entre ambos grupos socio-políticos. Por ello fue indispensable la educación de los individuos, cuya gestión y responsabilidad estaba en manos del grupo de vanguardia política, cuyos modelos servían de ejemplo para entender quiénes lo integrarían. En este proceso reformador, que es doble, pues “por un lado actúa la sociedad con su educación directa e indirecta, por otro, el individuo se somete a un proceso consciente de autoeducación” (Guevara, 1965, p. 27), se buscó lograr el fin último: la construcción de la sociedad del hombre comunista.

Esta convicción de que los hombres de la vanguardia política poseían los más elevados dones para alcanzar el ideal del hombre nuevo los hacía poseedores de una especie de don divino que los diferenciaba del resto de la población, pero, además, tenían en sus manos un propósito casi mítico: el de alcanzar la revolución tan anhelada e impedida del pueblo latinoamericano. Rojas se refiere a las nociones del *Regreso del Mesías* y la *Revolución Inconclusa* como los dos mitos esenciales que caracterizan a la Revolución cubana:

La ansiedad del mito no sólo recorre toda la historia intelectual de Cuba: también invade su historia política. Son los desplazamientos, entre la cultura y la política, de esa sensación de levedad, de ausencia de tradición, de pasado, de herencia..., los que producen la persistente gravitación histórica de mitos compensatorios como el de la Revolución Inconclusa, el del sacrificio de José Martí o el de la impaciencia ante la llegada de un nuevo Mesías (2006, p. 60)

La idea de la *Revolución Inconclusa*, según Rojas, como mito constante de la intelectualidad cubana partió a fines del siglo XIX, con la primera guerra de independencia de 1868, y se extendió hasta el siglo XX, tras la emancipación que culminó con la Revolución cubana de 1959. El mismo Castro mencionó en 1968:

¿[q]ué significa para nuestro pueblo el 10 de Octubre de 1868? ¿Qué significa para los revolucionarios de nuestra patria esta gloriosa fecha? Significa sencillamente el comienzo de

cien años de lucha, el comienzo de la revolución en Cuba, porque en Cuba solo ha habido una revolución: la que comenzó Carlos Manuel de Céspedes el 10 de Octubre de 1868³¹

Sostiene Rojas que la idea de la *Revolución Inconclusa* y del *Regreso del Mesías* son mitos “porque no resisten la falsación del análisis histórico” (2006, p. 66). Pues lo inconcluso vendrá dado por la idea de una sola revolución a lo largo de la historia siempre frustrada, ya que en Cuba hubo varias revoluciones con sus propias propuestas y objetivos³². Por otro lado, el *Regreso del Mesías* martiano se encarnaría en el regreso triunfal a La Habana de Fidel Castro y sus compañeros revolucionarios, concretando de este modo los imaginarios simbólicos que le darían sentido a la revolución.

El motor principal que permitió impulsar, promover y traspasar el nuevo ideal revolucionario fue la cultura desde los diferentes frentes que la componían, ella posibilitó la socialización de la nueva “moral revolucionaria” con la que se podía no solo liberar a la sociedad cubana del dominio político y económico norteamericano, sino también de la mentalidad prerrevolucionaria, capitalista e imperialista, que habitaba en ellos y que les impedía alcanzar al grupo de vanguardia. Fue, por lo anterior, indispensable, para el desarrollo de una conciencia social y una completa entrega a la causa revolucionaria, la creación de instituciones revolucionarias entendidas como:

un conjunto armónico de canales, escalones, represas, aparatos bien aceitados que permitan esa marcha, que permitan la selección natural de los destinados a caminar en la vanguardia y que adjudiquen el premio y el castigo a los que cumplen o atentan contra la sociedad en construcción (Guevara, 1965, p. 36)

La creación de esta serie de instituciones culturales en manos del estado revolucionario permitió direccionar el arte y la literatura hacia la construcción de una nueva sociedad. Entre las instituciones culturales de mayor influencia y repercusión tanto local como internacional

³¹ “Discurso pronunciado en la velada conmemorativa de los cien años de lucha”. Disponible en: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1968/esp/f101068e.html> [Revisado: 20/08/2019]

³² Rojas sintetiza las características de la revolución del 68, 95, 33 y 59, y sostiene que la última de ellas “en 1961, la nueva élite del poder, inspirada en el marxismo-leninismo, inició un cambio social que jamás contemplaron las revoluciones previas. La asimilación del 68, el 95, el 33 y el 59 al régimen comunista de 1961 fue la gran maniobra de legitimación nacionalista de Fidel Castro” (2006, pp. 66–67).

se encontró Casa de las Américas. La apuesta del gobierno por direccionar el arte y la producción intelectual buscó ejercer sobre la población tanto una influencia ideológica como una función educativa, para reformar a la población y rescatarla del retroceso que implicó haber sido un país colonizado (Guevara, 1965, p. 36). Fue la revolución cultural que, inevitablemente, se esperaba como producto de la revolución económica y social desencadenada en Cuba, cuya fuerza discursiva e ideológica se plasmó en el ya referido discurso de Fidel Castro de 1961, *Palabras a los intelectuales*.

A pesar del fuerte rechazo de Ernesto *Che* Guevara hacia el protagonismo de los intelectuales en la construcción de la nueva sociedad revolucionaria, el gobierno liderado por Fidel Castro los empleó para desarrollar la proeza formativa de la sociedad a través de las diferentes producciones culturales que los caracterizaban. La idea fue que, a través de las habilidades artísticas de los artistas y escritores, y del manejo de la palabra como herramienta de difusión y formación, se pudiera llegar a la masa y contrarrestar su retroceso en comparación con el grupo de vanguardia político. Durante los primeros años de la revolución, se consideraron como válidas todas las manifestaciones culturales que demostraban un real compromiso con la revolución. Fueron años de una gran y diversa producción artística, así como de importantes reconocimientos a las obras de los intelectuales tanto a nivel nacional, como continental y mundial. Sin embargo, a mediados de la década de los sesenta el gobierno revolucionario realizó un fuerte giro político que tendió a la soviétización de la cultura, por lo que la libertad artística en toda su plenitud fue sometida a limitaciones y restricciones que oscurecieron la creación y la producción, como se comentará más adelante.

En la segunda mitad de los años sesenta, la teoría del foco guerrillero comenzó a declinar con el fracaso de los movimientos guerrilleros en Perú y Venezuela en 1966 y la muerte de Guevara en Bolivia en 1967, pero tuvo, de alguna manera, continuidad con los movimientos guerrilleros urbanos iniciados en Uruguay por los Tupamaros. Desde una perspectiva externa, la corrupción existente en muchos estados africanos, entonces recientemente independizados y la militarización casi completa del continente latinoamericano, comenzada por el golpe de estado chileno en 1973, entre otros sucesos, marcaron el término de los años sesenta (Jameson, 1997), así como de la política cultural cubana que existía hasta entonces.

3.6 La institución cultural Casa de las Américas: lugar de encuentro, creación y difusión

Uno de los primeros pasos que dio la revolución socialista cubana para llevar a cabo el proyecto revolucionario tuvo que ver con iniciativas culturales que fomentaran el conocimiento y el desarrollo educativo y artístico de la sociedad cubana. Así lo destacó Armando Hart en 1961 en el Congreso Nacional de Cultura cuando mencionó las principales iniciativas que el gobierno revolucionario fue desarrollando para alcanzar dicho propósito. Uno de los mayores hitos alcanzados fue la Campaña de Alfabetización en 1961, caracterizada por “la educación masiva y la extensión de los servicios docentes a toda la población” (1963, p. 4), la idea era que con ello se logaran desarrollar más tarde formas culturales especiales y de mayor nivel. Una segunda iniciativa que destacó fue la creación del Consejo Nacional de Cultura con la idea de que, a través de la autonomía e independencia que le otorgaba la revolución, diera curso y dirección a la producción artística de la sociedad cubana.

La creación de diversas instituciones culturales formó parte de la gran iniciativa revolucionaria, la idea fue promover el arte y la cultura a las masas a través del proceso de institucionalización (Guevara, 1965), especie de canales que realizaron la *selección natural* de quienes marchaban en la vanguardia. Dentro de las instituciones culturales más prestigiosas creadas al inicio de la revolución se encuentra Casa de las Américas, fundada en La Habana el 28 de abril de 1959, cuya relevancia político-cultural, desde los primeros años de su creación, la posicionaron como el principal “centro revolucionario de la cultura latinoamericana” (Gilman, 2012, p. 78). Dirigida desde sus inicios y hasta 1980 por Haydée Santamaría, quien también participó en el asalto al Cuartel Moncada y en la lucha armada de Sierra Maestra, Casa de las Américas nació como un proyecto cultural impreciso:

entre otras razones porque no había un patrón para seguir, ni se trataba de imitar o reformar la institución cuya antigua sede ocupó³³. Lo que había no era más que una orientación general:

³³ El edificio donde actualmente se encuentra Casa de las Américas fue construido en la década de los años cuarenta por la Sociedad Colombista Panamericana. Ocupado hasta 1959 por la Casa Continental de la Cultura, sede de la Asociación de Escritores y Artistas Americanos.

crear un espacio cultural latinoamericano a la vez que cubano, estrechamente vinculado a la Revolución, y cuyas estrategias y vías de acción se irían conformando de acuerdo con los desafíos y las situaciones concretas (Campuzano, 2001, p. 34)

El carácter latinoamericanista y revolucionario de la institución se abrió para acoger a importantes figuras del arte y la literatura afines con los preceptos ideológicos de Casa. Tanto el premio literario Casa de las Américas, convocado por primera vez en octubre de 1959 con el nombre de Primer Concurso Literario, como la revista *Casa de las Américas*, fundada en julio de 1960, “fueron extraordinarias armas contra el bloqueo: no solo lo neutralizaron desde el punto de vista cultural; lo convirtieron en un argumento de legitimación para reclutar letrados con aspiraciones revolucionarias” (Gilman, 2013, p. 285). De alguna manera, se debió lograr traspasar las fronteras establecidas por el bloqueo norteamericano y crear alianzas artísticas y culturales con los países latinoamericanos.

El premio y la revista se nutrieron recíprocamente, pues cada encuentro entre intelectuales significaba nuevas aportaciones a los siguientes números de la publicación. El gran prestigio que fue adquiriendo Casa de las Américas a lo largo de los años sesenta en todo el continente latinoamericano, a través de sus dos principales órganos culturales, provocó que viajar a La Habana, ya sea como jurado del premio literario o participante, o para las diversas actividades culturales que organizaba la institución, fuera una instancia privilegiada tanto como antecedente profesional como para crear redes con otros intelectuales. De esta manera, se fueron fortaleciendo los lazos de la *familia intelectual* latinoamericana.

La revista *Casa de las Américas* nació, menciona Campuzano (2001), producto del abundante material que se concibe de las charlas, conferencias y conversaciones que se establecían entre los intelectuales que participaban como jurado del premio literario, así como de las diversas contribuciones literarias y teóricas que llevaban consigo para dar a conocer en las diversas instancias de discusión. Por ende, la revista no fue un proyecto individual o de un pequeño grupo, sino “que se concibe como vehículo de comunicación de una institución que en poco más de un año ha comenzado a generar un proyecto de emancipación y al mismo tiempo de integración cultural para la América Latina, tácticamente articulado con la Revolución cubana” (2001, p. 35).

Un aspecto que llamó la atención de la revista *Casa* fue su esfuerzo por no ser de carácter oficial, en vez de canalizar el discurso estatal revolucionario, como lo hizo *La Gaceta de Cuba* como revista oficial del Estado, poseyó un discurso un tanto independiente, al menos por un tiempo (Gilman, 2013). Su atención estuvo centrada, como menciona Gilman, en “la defensa del arte moderno, la cualidad epistemológica de la crítica, el carácter no necesario del vínculo de la posición revolucionaria con una determinada temática o técnica compositiva, el valor de un arte innovador y, especialmente, su temor a que en Cuba se repitiera la historia del arte soviético” (2013, p. 287). Para lo anterior, al menos durante la década de los sesenta, abundaron diversos planteamientos, opiniones y temáticas en torno a lo político-cultural latinoamericano, mostrando autonomía y, a la vez, vinculación con las causas revolucionarias.

Tanto la revista como el premio literario estuvieron determinados por ciertos hitos que marcaron su periodización y explicaron su evolución. Para el caso de la revista existen diversos estudios³⁴ que analizaron en detalle las transformaciones que experimentó, principalmente, a lo largo de los años sesenta y setenta (Lie, 1996; Quintero Herencia, 2012), a diferencia de Campuzano (2001), que extiende su estudio hasta los años noventa. Los estudios plantean una periodización que se ajusta tanto a los cambios que vivió la publicación internamente como a los fenómenos externos que la afectaron. La idea no es profundizar en detalle en las problemáticas que conciernen a la revista, puesto que el objeto de investigación tiene que ver con el premio literario en la categoría de Testimonio, pero se enunciarán de manera breve algunas de las etapas que se formulan desde las diversas investigaciones.

Nadia Lie (1996, pp. 59–89) plantea una periodización que se articula en cuatro fases. Un primer periodo llamado *constitución* estaría centrado en los años de 1960 a 1965 y se caracterizaría por prestar bastante atención al continente americano desde la perspectiva de

³⁴ Concretamente, entre ellos: *Transición y transacción. La revista cubana Casa de las Américas (1960-1976)* (1996) de Nadia Lie; “La revista *Casa de las Américas* en la década de los sesenta” (1992) y “La revista *Casa de las Américas*, 1960-1995” (2001) de Luisa Campuzano; *Fulguración del espacio. Letras e imaginario institucional de la Revolución Cubana (1960-1971)* (2002) de Juan Carlos Quintero Herencia, entre otros.

pertenencia, desde una conciencia hispanoamericana. La revista, como órgano de los escritores, les atribuyó una importante función dentro del espacio literario que construyó, pero también como parte esencial del proceso revolucionario que había comenzado. Así, recoge los diferentes acontecimientos vinculados con la política cultural revolucionaria como, por ejemplo, la “revisión de la política cultural prerrevolucionaria, la relación del escritor y el artista en la sociedad, las distintas corrientes del pensamiento marxista, arrastran a *Casa de las Américas*, en sus primeros números, a participar de un modo u otro en el debate” (Campuzano, 2001, p. 39). Un importante hito que marcó el número 26 de la revista, dedicada a la nueva novela latinoamericana, que se expone como un gran logro literario de intercambio y comunicación entre los países latinoamericanos, todo ello opuesto a la exclusión que la O.E.A. promovía para la isla. De aquí en adelante, menciona Lie, la revista se propondrá continuar con la idea de una política de la comunicación y mantener ese vínculo con los países latinoamericanos.

Un segundo periodo contemplaría los años de 1965 a 1969, considerado por Lie como de *diferenciación*. Apareció con gran fuerza la figura del intelectual como vocero de los pueblos latinoamericanos, y la noción de *hombre nuevo* como parte esencial de la lucha armada. Comenzó a cuestionarse la función de la escritura frente a la relevancia de los actos revolucionarios, además del vínculo entre los continentes de África, Asia y América Latina afectados por las intervenciones estadounidenses. El sentido nacionalista de la revolución se observa en esta etapa de la revista desde una mirada al siglo XIX y a sus héroes patrios. La muerte del *Che* Guevara marcaría el fin de este periodo y el inicio del siguiente.

En estos años aconteció, además, una importante polémica entre la revista *Casa de las Américas* y *Mundo Nuevo*. Ambas publicaciones fueron importantes referencias del mundo intelectual latinoamericano, lo que las llevó no solo a buscar erigirse como espacios de vanguardia artística y revolucionaria, sino también a diferenciarse entre sí:

El deseo de colmar el continente con miradas regidas por la exclusividad de sus enfoques –la necesidad de imponer lo moderno a través del gesto épico, o el proyecto de mantener un universo literario desgajado de lo político– rotularon a *Casa* y *Mundo Nuevo* con los sellos del compromiso revolucionario y de la autonomía intelectual. Ambas encontraron en la

polémica una forma de ocupar el territorio de lo ajeno con sus propios mensajes, de hacerlos circular al borde mismo del escándalo sin que los principales protagonistas aparecieran involucrados de una manera personal (Morejón Arnaiz, 2017, pp. 85–86)

Las conocidas disputas entre Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal, tanto en el ámbito de la crítica literaria como en el reconocimiento individual, desembocaron en una constante lucha ideológica, pero también en la búsqueda por el reconocimiento de la crítica uruguaya: “El antagonismo entre Rodríguez Monegal y Rama no respondía exclusivamente a las formas diversas de interpretar la literatura latinoamericana. Anterior a eso, su disputa y continua competencia fue por acaparar el espacio de la crítica en Uruguay” (Barrón Rosas, 2019, p. 98). Esta disputa trascendió lo personal y el espacio de la crítica nacional uruguaya cuando Rodríguez Monegal emprende la tarea de abrir la revista *Mundo Nuevo* (1966 a 1968).

La visión de Rodríguez Monegal respecto a la literatura, su crítica y la creación tuvo que ver con “preferir un modelo inmanente de estudio literario que se apoyaba bastante bien con la noción de autonomía de la literatura, lo que propiciaba una lectura y una crítica descontextualizada y deslindada de su historia” (Barrón Rosas, 2019, p. 99), lo que lo diferenció de la postura sociológica e ideológica de Rama y de las publicaciones de *Casa de las Américas* bajo la dirección de Fernández Retamar. Sin embargo, no fue solo el posicionamiento ante la idea de la literatura y su crítica lo que llevó a emitir mensajes epistolares y publicaciones de parte de la dirección de las revistas *Casa* y *Mundo Nuevo*, sino el vínculo financiero que se estableció entre la revista *Mundo Nuevo* y Estados Unidos, como ha estudiado María Eugenia Mudrovic (1993).

Como declara Gilman: “A esa altura de las cosas, el escándalo por la financiación de *Mundo Nuevo* (y el resto de las revistas ligadas al Congreso por la Libertad de la Cultura), apoyado por las incesantes denuncias de Rama, ya complicaba a los integrantes de la revista parisiense” (2012, p. 123). Este vínculo que se estableció entre *Mundo Nuevo* y los Estados Unidos repercutió en la intelectualidad latinoamericana y en la revista en particular, pues, a pesar de poner énfasis en una mirada literaria despolitizada, este nexos con Estados Unidos debilitaba su espacio de acción en el mundo intelectual latinoamericano. Aun así, ello no

impidió que, en su corta vida, *Mundo Nuevo* publicara creaciones de Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Roa Bastos, Nicanor Parra, Pablo Neruda, Severo Sarduy, entre otros.

El constante debate que emanó desde figuras como Fernández Retamar y Ángel Rama por el lado de *Casa* y Rodríguez Monegal por *Mundo Nuevo*, dieron cuenta de lo complejos momentos de esta época: la definición de los modelos intelectuales y de su rol; las transformaciones estéticas y su vínculo con el continente americano; y la definición de posiciones ideológicas.

La tercera etapa de la revista *Casa* se desplegó entre los años de 1969 a 1972 y fue denominada por Lie de *redefinición*. Contemplaría la muerte de Ernesto Guevara como acto inicial del periodo y la intensificación de la lucha armada en el continente. Los intelectuales, menciona Lie, ya no fueron vistos como modelo en la nueva vanguardia, además de que existe una pérdida de confianza a la concreción de una revolución tricontinental e, incluso, continental. Para 1971, la revista comenzó a excluir a aquellos escritores que no tenían un pleno compromiso con la revolución ni con el continente latinoamericano. Una cuarta etapa estuvo centrada en los años de 1972 a 1976, referida por Lie como de *transformación*. Surgen nuevos aliados revolucionarios, como es el caso de Chile, aunque el golpe de Estado de 1973 detiene la alianza. Existen varios trabajos vinculados con la Unión Soviética por el vínculo que la isla establece con la URSS.

Por su parte, Campuzano, en su artículo “La revista *Casa de las Américas*, 1960-1995” (2001, pp. 31–70), establece algunos aspectos de la periodización de la revista que se diferencian de la propuesta de Lie. Campuzano considera que la segunda etapa se extiende hasta 1971 donde la revista “alcanza su mayor grado de politización, de compromiso con la revolución, al tiempo en que se constituye en principal vehículo de estímulo y difusión de la nueva literatura latinoamericana” (2001, p. 46).

Una tercera etapa de la revista la define Campuzano en los años de 1971 a 1982 con la Revolución sandinista como punto de partida, que “produce un realineamiento de los intelectuales y un renacer de la utopía continental” (2001, p. 55); y su final, en 1982, con el

reconocimiento simbólico, por parte de Fernández Retamar, de Julián del Casal como fundador y modelo de la cultura cubana: “no es hasta ese momento, repito que se proclama abiertamente una política de tolerancia y respeto” (2001, pp. 54–55). Campuzano continúa su periodización hasta 1995 y divide estos años en tres etapas: 1982-1988, con muchos cambios en el equipo editorial de la revista, de tal modo que la idea de juventud y la participación de los jóvenes se hace más visible y el material publicado se centra en aspectos literarios; 1989-1991, en que el interés estuvo centrado en las ciencias sociales y el marxismo, coincidente con la actualidad de Cuba y de los países de Europa del Este; y 1991-1995, durante el llamado *Periodo Especial* cubano en el que Fernández Retamar tendrá que “garantizar la supervivencia de la revista, encontrarle un nuevo equipo editorial y lograr, no sólo que salga, sino que salga con la mayor calidad” (2001, p. 64).

3.7 Premio literario Casa de las Américas: una proyección literaria internacional

En enero de 1960 se realizó la primera edición del premio literario Casa de las Américas con un reconocido elenco de escritores en su rol de jurados, entre ellos, Miguel Ángel Asturias, Nicolás Guillén y Alejo Carpentier. El premio nació como propuesta de Katya Álvarez y Marcia Leiseca³⁵, y es apoyada por Haydée Santamaría, directora de Casa de las Américas en ese entonces (Casañas y Fonet, 1999). Denominado en sus inicios como *Concurso Literario Hispanoamericano*, en 1964 adopta el nombre de *Concurso Literario Latinoamericano*, debido a que Manuel Galich, que en ese entonces era subdirector de Casa de las Américas, propone la participación en el concurso de autores brasileños con textos en español o traducidos al español. Finalmente, en 1965, Lisandro Otero, bajo el argumento de que “los grandes certámenes solían tener una denominación más breve, menos descriptiva y fácil de recordar” (Campuzano, 2017, p. 195), recomendó el nombre de Premio Casa de las Américas. Su principal objetivo fue convertirse en un espacio cultural en el que confluyera la diversidad literaria del continente latinoamericano a través del encuentro y el diálogo entre

³⁵ Campuzano asevera que el premio fue fundado por Lisandro Otero (esposo de Marcia Leiseca) a quien se le habría ocurrido la idea (Montalván, 2012, p. 52).

escritores tanto del continente como del resto del mundo; pero, también, como un certamen que respondiera a la política cultural de la revolución teniendo, junto a ella, una visión latinoamericanista (Casañas y Fonet, 1999, p. 9). Su carácter político impactó en los escritores, puesto que varios de ellos se vieron enfrentados a diversas polémicas que atendían a su participación en el certamen, ya que significaba, de algún modo también, apoyar a Cuba y su revolución.

A lo largo de los años, el premio ha experimentado significativas transformaciones. Entre ellas, la incorporación de diversas categorías literarias y la valoración de producciones artísticas provenientes de variadas zonas geográficas, pues “[l]a estructura del Premio, a menudo cambiante, muestra su interés por expandirse geográficamente y por ampliar los estrechos marcos de los géneros tradicionales” (Casañas y Fonet, 1999, p. 113). Es posible apreciar esta serie de cambios en dos investigaciones consecutivas realizadas por Inés Casañas y Jorge Fonet: *Premio Casa de las Américas. Memoria (1960-1999)* (1999) y, el suplemento que se encargó de los años 2000, *Premio Casa de las Américas. Memoria (2000-2004)* (2004). Así, estos trabajos explican que durante la década de los sesenta, las categorías literarias que estuvieron abiertas en el concurso fueron cinco: poesía, cuento, novela, teatro y ensayo. En los años sucesivos, se ampliaron las categorías literarias y se dio espacio a líneas como: Testimonio (1970), Literatura para Niños y Jóvenes (1975), Literatura Caribeña en Inglés y Creole (1976), Ensayo Histórico-Social (1978), Ensayo Artístico-Literario (1979), Literatura Caribeña en Francés y Creole (1979), Literatura Brasileña (1980) y Literaturas Indígenas (1994).

A la vez, el certamen otorgó algunos reconocimientos que respondieron a la contingencia nacional y latinoamericana, o que buscaron resaltar la producción artística-literaria de figuras destacadas en el ámbito. Uno de ellos fue el Premio Especial Casa de las Américas (1974) otorgado por la Dirección de Casa de las Américas al chileno Alejandro Lipschütz no solo por su ensayo *Marx y Lenin en la América Latina y los problemas indigenistas*, sino por toda la obra del escritor a modo de homenaje a su larga y productiva trayectoria. El segundo tipo de reconocimiento es el premio extraordinario, convocado por primera vez en 1977, cuyo tema, en esa ocasión, fue “Bolívar en Nuestra América”. Desde ese año se han seguido

otorgando premios extraordinarios vinculados a figuras célebres, temáticas atinentes con la ideología política imperante o en respuesta a la contingencia nacional e internacional³⁶. El tercero fue el Premio Homenaje (1981), otorgado en una sola ocasión y por circunstancias excepcionales, pues Lourdes Casal, la escritora que sería premiada junto a Rogelio Noguera en la categoría de poesía, falleció antes de conocer los resultados del certamen. Un cuarto reconocimiento nació en 2000 con tres premios de carácter honorífico: en narrativa, el premio “José María Arguedas”; en poesía, el premio “José Lezama Lima”, y en ensayo, el premio “Ezequiel Martínez Estrada”.

Desde sus inicios, la selección que se realizaba del jurado que participaba en el premio Casa, contemplaba la incorporación de escritores cubanos, al menos uno en cada categoría, la invitación de escritores extranjeros. Los criterios que se aplicaron en la selección del jurado para cada categoría y cada año, los explica Fernet poniendo como ejemplo la categoría de testimonio:

la idea es que vengan personas activas, como en el caso del testimonio, o como escritores del testimonio, o como estudiosos del tema, o como personas con la suficiente capacidad para discernir. No solo por ser novela solo se invitan novelistas, sino que se invitan críticos, editores, o sea, personas con capacidades de discernimiento suficiente, con una obra más o menos reconocida de países distintos y más o menos que sea algo heterogéneo (comunicación personal, 5 feb. 2019).

Además de la preocupación por contar con un jurado diverso y que atienda a las variadas perspectivas y cualidades de una categoría, existió un total cuidado en la manera en que las obras eran leídas y analizadas por los miembros del jurado. Explica Campuzano que:

Dados los prejuicios que hay desde los primeros meses de la Revolución en su contra y toda la historia de la manipulación por parte de la prensa cubana del movimiento intelectual, etcétera, nunca se envían las obras a casa de los autores para que ellos desde sus respectivos países las juzguen, como se hace en cualquier lugar del mundo. Aquí no. Aquí se instala el

³⁶ Entre los temas convocados bajo el carácter de premio extraordinario se encuentran: “La Juventud en Nuestra América” (1978), “José Martí en Nuestra América” (1979), “José Carlos Mariátegui” (1981), “Ernesto Che Guevara” (1987), “XXX Aniversario de la Revolución” (1989), “Nuestra América” (1991), Literaturas Indígenas (quechua, náhuatl y guaraní) (1992), “Estudios de la Mujer” (1994 y 2004), “José Martí” (1995), “Literatura Hispana en los Estados Unidos” (1997), “Impacto de 1898 en las Américas y el Mundo Hispano” (1998).

jurado un tiempo largo; es un jurado de larga duración. No es un jurado que viene a pronunciar un veredicto, sino que entre todos van construyendo el resultado del Premio (en Montalván, 2012, p. 45)

La necesidad de transparencia que requiere el premio para adquirir seriedad y legitimidad, frente al adverso contexto sociopolítico al que se ve enfrentado en los años sesenta, llevó a desarrollar esta política de confiabilidad, cuyo resultado desencadenó la cercanía entre los escritores e integración en el espacio que crea el premio. Durante los primeros años, los jurados de cada categoría se reunían al finalizar el certamen para hablar en torno al premio y realizar sugerencias, en un evento que tenía por nombre Encuentro de Escritores Latinoamericanos y Caribeños (Montalván, 2012, p. 48). Dicha instancia permitió evaluar el curso del premio y determinar cambios que fueran necesarios de incorporar en él. Entre las muchas aportaciones, estuvo la incorporación de la categoría de testimonio de la que se hablará más adelante.

La autonomía con la que funcionó, de cierto modo, la institución Casa de las Américas y, en este caso, su premio literario, permitió no solo la posibilidad de seleccionar a su jurado, sino que, además, le concedió a cada integrante del jurado dirimir, de acuerdo a sus criterios, la obra ganadora en cada concurso. Para Campuzano, “un jurado es un instrumento político, un instrumento que ejerce poder, el poder de selección” (Montalván, 2012, p. 53), y como tal se observa a lo largo de los años: existen decisiones que el jurado de turno fue tomando y que no se ajustaron, en algunos momentos, a lo que otros hubieran optado. Claro está que la selección del jurado respondió a la ideología predominante y que las obras galardonadas obedecieron a la política cultural que se promueve en la isla, como visión de los grupos de izquierda.

Jorge Fonet (en Montalván, 2012, p. 76) menciona que, para los años 60 y 70, era muy natural que los temas de interés se vincularan con procesos revolucionarios y el impacto que ellos tuvieron en el imaginario latinoamericano. Sin embargo, ello llevó, según Fonet, a entender lo latinoamericano desde un sentido primitivo, folclorista, sentido que se le atribuyó tanto al premio como a la institución, cosa que sería un error. Así, Fonet destacó que no considera que hubiera una necesaria e inmediata vinculación entre lo que ocurrió con el

premio y los cambios políticos que afectan al país: “las transformaciones que tienen lugar en Cuba no necesariamente afectan las políticas de la Casa. A la larga seguramente tendrán sus efectos, pero por el momento los cambios en el país no influyen en la toma de decisiones respecto al Premio” (en Montalván, 2012, pp. 76–77). Será interesante analizar, dentro de la categoría de testimonio, no obstante, si existe un vínculo inmediato entre el acontecer político cubano y latinoamericano y las obras premiadas (junto a sus dictámenes), para evaluar el impacto que tuvo el contexto político-cultural en la valoración de esta categoría.

Es necesario mencionar que el premio, desde sus inicios, ha tenido algunas dificultades en la tarea de publicación y difusión de las obras premiadas, como comenta Fernández Retamar: “tenemos dificultades en la difusión de nuestras publicaciones, pero ellas llegan a muchas manos fuera de Cuba gracias a una activa labor de canje y a las ferias de libros en las que suelen estar presente la Casa de las Américas. Además, con frecuencia las obras premiadas son republicadas en muchos países” (en Montalván, 2012, p. 111). Estas dificultades de difusión a las que alude Fernández Retamar problematizan la labor del investigador, puesto que, de no lograr obtener las publicaciones de Casa de las Américas en ferias literarias o reeditadas por otras editoriales, tiene, como la única forma posible, que acudir a Cuba y revisar el repositorio de la institución.

Un importante aspecto que hay que tener en cuenta es la necesaria labor que tiene Casa de las Américas y su premio literario en la definición de la literatura del continente latinoamericano. A lo largo de los años sesenta, la institución, como ya se ha mencionado, se convirtió en el principal referente legitimador de la literatura latinoamericana. Producto de ello, se consolidó un buen número de escritores que dieron origen al llamado *boom* latinoamericano, sobre todo, en el ámbito de la narrativa. No obstante, además, también dio a conocer a otros escritores de los demás géneros tradicionales, como la poesía y el teatro. La lucha por la hegemonía cultural se planteó de frente desde una postura política de izquierda en contra de otra de tendencia mucho más liberal. La idea política de cómo la cultura debía de impactar en la sociedad se introdujo en las esferas del premio literario, respondiendo, de este modo, a la ideología de la revolución. Sin embargo, no se puede negar, como ya se ha mencionado, la autonomía con la que operan los integrantes del jurado,

compuesto tanto por escritores cubanos como extranjeros. Así, es posible mencionar que el nacimiento de las nuevas categorías, que se irán sumando en los años sucesivos a los géneros tradicionales ya establecidos, respondieron no solo a una política cultural existente y a una visión latinoamericanista del espacio cultural, sino también a las propuestas que los jurados, principalmente extranjeros, plantearon de acuerdo a las necesidades que observaron en su convocatoria.

3.8 Antecedentes de una institucionalización: el testimonio en los años sesenta

La categoría de testimonio del premio literario Casa de las Américas nació como una respuesta a las nuevas propuestas discursivas que afloraron en los años sesenta debido a las fuertes interrogantes que se plantearon los escritores respecto a cómo repensar la literatura. Es posible apreciar, en los primeros años de la revolución, una proliferación de formas literarias que disputaron el espacio oficial del arte revolucionario cubano. El rechazo a los géneros tradicionales, por proceder de la sociedad prerrevolucionaria, llevó a aspirar a formas literarias mucho más representativas de la nueva sociedad y, dentro de estas nuevas formas, el testimonio, aunque no de manera tan explícita, sino como una forma discursiva que comienza a impregnar la producción escrita con sus cualidades, tuvo un fuerte auge en Cuba a partir de los años sesenta.

Desde sus inicios, la Revolución cubana nunca se planteó una estética oficial única (Gallardo, 2009; Gilman, 2012; Rodríguez Rivera, 2017), pero sí impulsó un discurso político que enfatizó en ciertas directrices culturales y estéticas que se fueron acentuando en el transcurrir de los años. El rol del intelectual y del artista fue uno de los temas más debatidos y cuestionados durante la década de los sesenta, lo que significó, a fines de esa década, un problema para la revolución, pues fue esencial definir qué papel ocuparía el intelectual y cómo aportaría a la obra revolucionaria en formación. Ello llevó a que el discurso ideológico y político de los representantes del poder revolucionario fuera orientándose hacia el planteamiento limitado y restringido del rol del intelectual.

Como ya se ha mencionado, Fidel Castro en su discurso *Palabras a los intelectuales* insistió en la idea de que el arte debía expresarse a favor de la revolución y que todas las habilidades, sobre todo la artística, debían estar a su servicio por ser esta la mayor preocupación de todo revolucionario. Por ello, el arte tuvo una importante función: la de estar dirigido al pueblo, con la idea de elevar su cultura. Dice Castro: “tenemos que luchar en todos los sentidos para que el creador produzca para el pueblo a su vez eleve su nivel cultural a fin de acercarse también a los creadores” (1961b, p. 13). Esta exigencia provocó que los escritores divagarán en importantes disyuntivas sobre cómo debía desarrollarse ese arte: “el problema que se plantea es el de la dirección que debíamos tomar: ¿Hacia quién dirigir nuestras letras? ¿Quién era nuestro público? Sin duda, el pueblo, la totalidad de los habitantes de nuestro país. Pero la palabra pueblo es una convención abstracta que abarca zonas muy disímiles” (Otero, 1966, p. 205). La idea de pueblo incorporaba tanto al campesino y al obrero como al médico, al arquitecto y hasta los dirigentes. Entonces, ¿cómo se debía escribir? Esa era la cuestión.

Para Castro el desarrollo de una escritura revolucionaria no solo estaba en manos del escritor intelectual, sino que traspasaba las fronteras *profesionalizantes* y podía ubicarse, incluso, en los sujetos recientemente alfabetizados. Por ello, no fue de extrañar que, en su discurso de 1961, mencionara la reciente experiencia que tuvo con una mujer que había sido esclava y lo importante de transmitir su experiencia a las generaciones venideras:

Creo que esta vieja puede escribir una cosa tan interesante como ninguno de nosotros podríamos escribirla sobre su época y es posible que en un año se alfabetice y además escriba un libro a los 106 años. ¡Esas son las cosas de las revoluciones! ¿Quién puede escribir mejor que ella lo que vivió el esclavo y quién puede escribir mejor que ustedes el presente? (1961b, pp. 31–32)

El lugar privilegiado que ocupaba el escritor en torno a la escritura ya no se consideraba tan exclusivo de él, sino que sería un espacio compartido por todos quienes tenían algo que decir en relación a los momentos que marcan al proceso revolucionario, y cómo este mismo determina la historia. Para 1966, las tensiones existentes entre los intelectuales y su legitimidad revolucionaria frente a la política cultural evidenciaron la ruptura entre el privilegiado lazo intelectual-escritura para dar paso al protagonismo del pueblo, grupo que tenía que apropiarse de la historia y contarla a través de su prisma: “esa teoría nuestra no la

va a escribir un científico, no la va a escribir una elite intelectual. Las elites intelectuales han pasado ya. La cultura dejará de ser cuestión de elite cuando pertenezca a todo el pueblo”³⁷.

Ernesto *Che* Guevara en su texto *El socialismo y el hombre en Cuba* también hizo alusión al rol que jugaría (o no) el intelectual y al tipo de arte que la revolución debía potenciar. Si bien, y al igual que Castro, postula la idea de la apropiación de la historia y del arte por parte del pueblo: “la nueva sociedad donde los hombres tendrán características distintas: la sociedad del hombre comunista” (Guevara, 1965, p. 34), su visión, a diferencia de los postulados iniciales de Castro, desplazó a los intelectuales y artistas por no ser auténticamente revolucionarios.

El hombre en el socialismo liberado de su enajenación, y con un vasto desarrollo de su conciencia social, dice Guevara, podrá lograr “la reapropiación de su naturaleza a través del trabajo liberado y la expresión de su propia condición humana a través de la cultura y el arte” (1965, p. 38). Esta capacidad de los individuos y la comunidad de hacer la historia, y del empleo de la cultura como expresión humana, los ubica como portadores de la voz de una nación, siempre guiados por los líderes políticos, pues “no hay artistas de gran autoridad que, a su vez, tengan gran autoridad revolucionaria. / Los hombres del Partido deben tomar esa tarea entre las manos y buscar el logro del objetivo principal: educar al pueblo” (1965, p. 45). De este modo, el imaginario ideológico de Guevara se levanta como una contraposición de la política cultural impulsada por Castro en 1961, y proyecta la postura antiintelectualista que cobró vigencia en la década posterior.

La serie de discusiones en torno a la figura del intelectual y de sus creaciones enfatizaron en

el paso del paradigma del ‘intelectual comprometido’ al del ‘intelectual revolucionario’ [que] estuvo marcado por una pérdida de confianza en las competencias profesionales del escritor y en la necesidad de que éste se entregara a la acción revolucionaria en otros ámbitos diferentes al cultural (Peris Blanes, 2013, p. 60)

³⁷ Discurso pronunciado por el comandante Fidel Castro Ruz, Primer Secretario del Comité Central del Partido Comunista de Cuba y Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en la Escuela de Filosofía y Letras de la Universidad de La Habana, el 4 de agosto de 1967. Disponible en: <https://bit.ly/2IMtcPE>

Desde esta perspectiva, la validez de los discursos no estuvo dada por el dominio de la palabra, sino más bien por la acción concreta en el campo revolucionario. De este modo, señala Peris, “la acción no sólo tenía más valor que la palabra, sino que, además, podía legitimar lugares de enunciación nuevos, que las culturas prerrevolucionarias no habían previsto” (2013, p. 63). Estos nuevos espacios de enunciación estuvieron dados no solo para la presencia de nuevas voces, como los relatos de guerrilleros y sujetos representativos del pueblo revolucionario; sino también para formas discursivas que habían adquirido impulso tras la ola emancipatoria y que, con estos nuevos espacios de legitimación, exigían ser visibilizadas.

Entonces, ¿qué respuestas estéticas atendieron a las exigencias de la política cultural del gobierno revolucionario? Está claro que el auge que tuvo la novela latinoamericana a lo largo de los años sesenta, y que impulsó el reconocimiento del arte y la estética de destacados escritores del continente, no fue visto como un proceso favorable bajo los criterios políticos e ideológicos de la revolución desde la segunda mitad de los años sesenta, pues enaltecía la figura individual del intelectual y la mercantilización de su producción artística, y se oponía a los criterios de servicio y entrega a los principios revolucionarios. Por considerarse la novela un producto burgués (Rama, 1964, p. 36), fueron otras las formas artísticas que estuvieron más orientadas a las directrices de la política cultural que, a mediados de los años sesenta, comienza a ser más clara y determinada.

Será necesario abordar, brevemente, tres tendencias estéticas que estuvieron presentes en la discusión intelectual y que, de manera positiva o negativa, influyeron y disputaron el lugar vacante para una escritura revolucionaria. El análisis luego se centrará en el testimonio que se propone como la escritura que responde con todas sus cualidades a las exigencias del pensamiento revolucionario. Como ya se ha dicho, la Revolución cubana no se caracterizó por implantar un tipo de estética oficial, a pesar de que existieron ciertos lineamientos por parte de los líderes revolucionarios que enfatizaron en elementos que toda producción artística debía cumplir, considerando a la revolución como núcleo de inspiración y creación.

3.8.1 El realismo socialista como modelo estético: debates y controversias

Una de las líneas estéticas que más debates y controversias causó en el mundo artístico e intelectual cubano fue el realismo socialista. Antes de profundizar en su espacio de actuación en la isla caribeña es importante ahondar brevemente en cómo se concibió el realismo socialista desde el contexto soviético, espacio que vio su auge bajo la mirada creativa de Andréi Zhdánov, y qué significó esta línea ideológico-estética en la Unión Soviética. En la búsqueda de un modelo literario que se ajustara a las exigencias del pensamiento revolucionario socialista que llegó al poder soviético, el rechazo al modelo formalista ruso, y a las nuevas corrientes de vanguardia consideradas decadentes por provenir de la sociedad burguesa (Gallardo, 2009), propició la necesidad de fomentar una nueva literatura que realizara los preceptos revolucionarios que traía consigo el nuevo régimen.

Gallardo (2009, pp. 51–53) –aludiendo a Bisztray– menciona que la necesidad de una nueva literatura de carácter socialista tuvo sus primeros pasos el 18 de junio de 1925. En dicho momento, el Comité Central del Partido elaboró una resolución sobre los lineamientos que se seguirían en torno a la literatura de ficción. A partir de ello, surgieron agrupaciones que buscaron dar respuesta a esta necesidad estética; entre ellas, la Asociación Rusa de Escritores Proletarios. Sin embargo, el deseo de autonomía por parte de las agrupaciones de artistas y, sobre todo, de la asociación, los llevó a que en 1932 el Comité Central del Partido Soviético disolviera toda organización y creara la Unión de Escritores Soviéticos, organismo liderado por Máximo Gorki³⁸ y encargado de regular y direccionar el arte revolucionario.

Fue durante el Primer Congreso Soviético de Escritores celebrado en Moscú en 1934, y tras la exposición de Máximo Gorki, como importante representante de los escritores y del realismo socialista como nueva propuesta estética, y de Andrei Zhdanov, quien en 1945 estuvo al frente del control cultural, donde se establecieron los criterios para el modelo literario que identificó la estética del régimen revolucionario socialista. La nueva propuesta estética se opuso, por un lado, a los movimientos de vanguardia artística y, por otro, a las

³⁸ Pseudónimo utilizado por el escritor y político Alekséi Maksímovich Peshkov

obras de los realistas decimonónicos, como fueron Balzac, Tolstoi, Dickens, George Elliot, etc. (Gallardo, 2009, pp. 51–52). Esta oposición planteaba el rechazo a formas discursivas que, desde la perspectiva de los críticos adheridos a los preceptos revolucionarios, planteaban una realidad burguesa individualista alejada del contexto exterior. Como menciona Abram Terz³⁹, eran creaciones elaboradas por artistas con *limitación histórica*, pues sus textos no lograron predecir el triunfo del socialismo y de la doctrina marxista (1966, pp. 75–76).

De este modo, la nueva estética soviética fue definida, según los estatutos de la Unión Soviética de Escritores del siguiente modo:

El realismo socialista es el método fundamental de la Literatura y de la crítica literaria soviética. Exige del artista una interpretación verdadera y concreta de la realidad en su desarrollo revolucionario. Y tiene por objetivo el colaborar a la transformación ideológica de los trabajadores educándolos en el espíritu del socialismo (en Terz, 1966, p. 75)

La nueva propuesta significó, como declara Terz, una estética que se vinculaba con el pasado en la interpretación fiel de la realidad, pero que, al mismo tiempo, se diferenciaba de este al proponerse la búsqueda de la realidad desde un enfoque revolucionario que apuntara a educar en la doctrina socialista. El componente ideológico y político fue clave en el levantamiento de esta perspectiva estética, pues, desde los líderes revolucionarios, la literatura debía contener los principios socialistas que identificaban al nuevo régimen y a su Partido. De tal modo, declara Vladimir Lenin:

Hoy, la literatura, hasta la que se publica “legalmente”, puede ser de partido en sus nueve décimas partes. Debe llegar a ser literatura de partido. En contraposición a los hábitos burgueses, a la prensa burguesa comercializada, mercantilista, al profesionalismo y al individualismo literario burgués, al “anarquismo aristocrático” y a la carrera tras el lucro, el proletariado socialista debe afirmar, realizar y desarrollar en la forma más amplia y completa posible el principio de la *literatura de partido*.

¿En qué consiste este principio de la literatura de partido? No sólo en que para el proletariado socialista el quehacer literario no es un medio de enriquecimiento para personas o grupos; en general no puede ser una labor individual, independiente de la causa del proletariado. ¡Abajo los escritores apartidistas! ¡Abajo los superhombres de la literatura! La labor literaria debe ser *parte* de la causa común del proletariado, debe ser “la medita y el tornillito” de un único

³⁹ Abram Terz corresponde al seudónimo que empleó el escritor ruso Andrej M. Sinjawschik fuera de su nación. Luego de que en 1966 fuera acusado por actividades contrarrevolucionarias y condenado por siete años a trabajos forzados, en 1973 se exilia en Francia, lugar en el que vivió hasta su muerte en 1997.

y grandioso mecanismo socialdemócrata, puesto en movimiento por el conjunto de la vanguardia políticamente conciente de toda la clase obrera. La labor literaria debe transformarse en parte integrante del trabajo organizado, planificado y cohesionado del Partido Socialdemócrata (*V. I. Lenin. Obras Completas*, 1976, pp. 39–40)

La extensa cita aquí expuesta fundamenta, en líneas generales, la visión que emanó desde el Órgano Central del Partido Obrero Socialdemócrata sobre qué es la literatura dentro del régimen socialista soviético y la función del escritor respecto a lo que éste le exigía. Tanto las habilidades del escritor como su creación debieron estar al servicio de la revolución. El arte desde el realismo socialista debía ponerse al servicio del Partido, entendido como la vanguardia política que conoce y comprende a la clase obrera, y debía ser capaz de reflejar al proletariado en toda su dimensión y complejidad, apuntando a una postura ideológica que atendiera a la causa de lucha común y no al individualismo de quien desea ser reconocido por su habilidad.

La sumisión de las destrezas creativas del escritor a las exigencias del Partido, señala John Fizer (1961), llevó a reducir su vitalidad creadora. El Partido solicitó que las obras, bajo la estética del realismo socialista, fueran sencillas y de fácil comprensión destinadas al hombre común, cuyos temas abordaran a héroes obreros y campesinos recientemente emancipados; próceres del trabajo, donde el único propósito fuera consolidar el socialismo soviético (1961, pp. 129–130). El arte al servicio de la ideología socialista tuvo una importante finalidad educativa, pues, mediante la presencia de personajes heroicos del ambiente proletario y de la vanguardia política, se buscó orientar las consciencias hacia la búsqueda final de la construcción de la nueva sociedad: el comunismo.

En Cuba, la crisis con el intelectual y el necesario vínculo que se buscó establecer entre literatura y política, a fines de la década de los sesenta, llevaron a endurecer ciertas prácticas políticas e ideológicas que concluyeron en una política cultural que sentenció y exilió toda obra que no se ajustara a los preceptos revolucionarios. Sin embargo, sería arriesgado sostener que desde los dirigentes del Partido se instaurara la estética soviética, sobre todo, porque en ningún momento funcionó, dentro del debate cubano, como un modelo positivo, ni tampoco hubo una política de estado destinada a consagrarlo y consolidarlo como estética

oficial. El fuerte rechazo hacia el realismo socialista, principalmente, por parte de los intelectuales nacionalistas (Rojas, 2006), se asociaba a la manera de concebir el arte limitándolo a educar al pueblo, señala A. Fonet:

De las distintas funciones que desempeñan o pueden desempeñar la literatura y el arte -la estética, la recreativa, la informativa, la didáctica...-, los comisarios trasladaron esta última al primer plano, en detrimento de las otras; lo que el pueblo y en particular la clase obrera necesitaban no era simplemente *leer* -abrirse a nuevos horizontes de expectativas- sino *educarse*, asimilar a través de la lectura las normas y valores de la nueva sociedad lo que nosotros veíamos era que bajo ese rígido y precario modelo de orientación artística se difuminaba la línea divisoria entre arte, pedagogía, propaganda y publicidad (2007, p. 6)

De este modo, la limitación a la que se veía sometido el arte en el realismo socialista “difuminaba la línea divisoria entre arte, pedagogía, propaganda y publicidad” (A. Fonet, 2007, p. 7) e impedía la posibilidad de experimentación del intelectual con otras tendencias artísticas. Del mismo modo, Guevara rechazó los preceptos del realismo socialista por ser producto de la sociedad burguesa y capitalista del siglo pasado y, frente a esas características, cuestiona: “¿por qué pretender buscar en las formas congeladas del realismo socialista la única receta válida?” (1965, p. 46). El realismo socialista visto como una estética del pasado no se corresponde con la nueva propuesta a la que aspiraba la revolución cubana, por lo que Guevara propuso la creación de un mecanismo ideológico-cultural que impulse la investigación artística y arranque la *mala hierba*.

Sin embargo, Gallardo (2009, p. 54) plantea que, si bien nunca se oficializó el realismo socialista como la estética de la Revolución cubana, muchas obras artísticas, principalmente a inicios de la década de los setenta, respondieron a sus preceptos y acusa a la dirigencia política de impulsarlos. Hacia el mismo aspecto apunta Rojas (2008, p. 25) y menciona que, si bien la influencia de la estética soviética no fue tan perceptible en la literatura cubana, se pueden identificar algunos ejemplos literarios que apuntaron a la idea del realismo socialista, tales como: *La última mujer y el próximo combate* (1971) y *Cuando la sangre se parece al fuego* (1975), de Manuel Cofiño, o *Los negros ciegos* (1971), en novela, y *La brigada y el mutilado* (1974), de Raúl Valdés Vivó, en las ciencias sociales.

El caso de la *La última mujer y el próximo combate* (1971) de Manuel Cofiño causó gran revuelo, sobre todo, porque fue valorada por la crítica literaria en el periodo de mayor endurecimiento de la política cultural de la Revolución cubana. J. Fornet señala:

asociada desde su aparición con el realismo socialista (lo que poco antes habría provocado urticaria), la novela se beneficiaba de lo que, en ese momento, ello implicaba. Finalmente parecía haber surgido en la literatura cubana un libro a la altura de lo que, en el terreno social, se venía produciendo desde hacía más de una década (2013, p. 100)

J. Fornet señala que la vigencia de *La última mujer...* estuvo en que respondió a las exigencias y perspectivas que predominaron en los años setenta. El rigor ideológico con el que fue escrita y la conciencia revolucionaria que deseaba transparentar Cofiño elevaron su obra en esta década. Sin embargo, su popularidad decayó en la década siguiente. Con todo ello, se vuelve evidente que la “libertad formal” en la creación artística que planteó Castro en su discurso de 1961 pierde su vigencia a mediados de los años sesenta, para quedar en el olvido a inicios de la década de los setenta.

3.8.2 La novela policial revolucionaria: un género que carga con el pecado original

Por otro lado, y dentro del área de la ficción literaria, la narrativa policial intentó cubrir el espacio de *estética de la revolución*, que las otras expresiones más tradicionales no lograban llenar. La propuesta del género policial como el género de la revolución tuvo gran éxito, principalmente, a inicios de los años setenta, momento en que los lineamientos de la política cultural cubana trazaron rutas más estrictas para la expresión artística.

Como argumenta Daylet Domínguez (2009, p. 206), el género policial, durante la década de los setenta, buscó resolver diversas tensiones sobre el rol del intelectual en la revolución. Domínguez destaca, por un lado, que el género policial atenuó la centralidad de la figura del escritor y del artista en la práctica discursiva e introdujo la presencia de otros protagonistas en la historia: entre ellos, la figura del policía, del dirigente y el cuadro político. Por otro lado, el auge del género policial permitió la participación del movimiento antiintelectualista

en los debates entre la vanguardia y el realismo. Además, las creaciones del género policiaco atendieron a la solicitud de la vanguardia política de crear un arte para el pueblo, lo que redujo la distancia entre intelectual y público. Por último, el género policial al no estar vinculado a una tradición nacional permitió la incorporación de nuevos escritores que compartían los ideales de estética y compromiso que se les exigía a los intelectuales dentro de la revolución.

Sin embargo, a pesar del entusiasmo que despertó este género y de su pertinencia respecto a las temáticas que abordaba y su apego a la ideología revolucionaria, tuvo que lidiar con el mismo *pecado original* que acarrea el intelectual. Como el género, dice Portuondo, había sido creado en la sociedad capitalista por excelencia, acarrea todos sus defectos, sin embargo, era posible emplearlo “dentro de un concepto comunista de la vida” (en J. Fornet, 2013, p. 94). Desde esa perspectiva, se planteó la idea de la *novela policial revolucionaria*. La propuesta debía atender a “una literatura policial *distinta*, capaz de arrojar al lastre burgués y ponerse al servicio del proceso revolucionario” (Fernández Pequeño, 1988, p. 93).

Este espacio de disputa y apropiación del género policial exige un desplazamiento de su lugar de origen y su inserción en el imaginario revolucionario, en el que no será la sociedad capitalista y burguesa la que lo emplee, sino los nuevos hombres creados por la revolución. Este reajuste político del género literario rompe con la idea de pertenencia a una clase social, posibilitando su desplazamiento y reinterpretación.

Como señaló Campuzano en su artículo “La estética del delito en la narrativa burguesa contemporánea” (1977, p. 123):

Que la novela criminal con todas sus variantes sea un producto netamente burgués, y, aun más, clara expresión de la etapa de liquidación del capitalismo, como señala Lukacs, no significa que no exista para ella un lugar en la sociedad socialista, con un enfoque y una finalidad nuevos, sin más compromisos que los de reflejar verazmente el proceso de la vida. En ella el delito, por más específico que sea, dejará de considerarse como un acto casual, de resonancia restringida; sino que ha de ser visto como un conflicto de dimensiones sociales. El criminal no será el “primer motor” que desencadena una historia gratuitamente enigmática, sino un miembro descarriado de la sociedad, un enemigo de ella; por lo que lo importante ha

de ser la narración de su captura, como la explicación de su conducta (en Díaz Infante, 2014, p. 173)

La novela policial, rechazada por los escritores de la Unión Soviética por estar vinculada a la decadencia burguesa (Díaz Infante, 2014, p. 172), cobró importancia y representatividad en la Revolución cubana no por su origen, el cual pasó a un segundo plano para algunos escritores, sino por la temática que permitía abordar: apuntaba al triunfo de la revolución, su defensa y legitimidad frente a sus adversarios y opositores. De este modo, el aparato policial y de vigilancia compuesto no solo por policías y militares, sino por el mismo pueblo representado en los Comités de Defensa de la Revolución (CDR), constituyó, en la novela policial, la mejor forma de justicia y legitimidad revolucionaria del nuevo orden político mediante la defensa y autodefensa.

Como afirma José Antonio Portuondo, intelectual que legitimó la *novela policial revolucionaria*, esta permitió alcanzar, desde un estadio superior de conciencia, la defensa del socialismo desde la idea de que este “constituye el triunfo terrenal de la justicia” (Díaz Infante, 2014, p. 175). La búsqueda constante de una literatura que atendiera a la ideología revolucionaria llevó a replantearse la incorporación de formas discursivas que, si bien tenían importantes vínculos con un pasado burgués, como es el caso del género policial, permitía ahondar en temáticas que fortalecían el vínculo con la revolución y su defensa. Además, “gracias a su carácter popular y de entretenimiento, el policíaco ofrecía un formato con poder directo sobre las masas al mismo tiempo que se constituía como plataforma para la lucha ideológica y la propaganda gubernamental” (Domínguez, 2009, pp. 207–208).

Sin embargo, aunque la *novela policial revolucionaria* tuvo gran presencia artística e ideológica desde los años setenta en adelante, con una amplia producción literaria⁴⁰ a lo largo de esta década, su papel como género revolucionario se vio siempre trastocado por el inevitable vínculo de origen. El *pecado original* arrastrado por su vínculo con la burguesía

⁴⁰ Entre las novelas que destacan en este periodo se encuentran: *Enigma para un domingo* (1971) de Ignacio Cárdenas Acuña; *La ronda de los rubíes* (1973) de Armando Cristóbal Pérez; *La justicia por su mano* (1973) de José Lamadrid Vega; *No es tiempo de ceremonias* (1975) de Rodolfo Pérez Valero; *Hallar la hipotenusa* (1976) de José M. Santos Fernández, entre otras.

exigió, constantemente, pensar en ella desde esta redefinición de lo revolucionario, que desplaza su relación con un pasado burgués y enfatiza el contenido ideológico que permitía abordar.

Aun así, su auge comparte el mismo espacio que empieza a ocupar el testimonio, discurso que aparece como algo nuevo nacido en el proceso revolucionario, que no necesita forzar una reformulación de su origen, pues este está marcado por la revolución y, por lo mismo, no carga con el *pecado original*. El testimonio emergió, además, como un espacio discursivo que permitió concretar las perspectivas y lineamientos que se postulaban desde la vanguardia política: permitió la aparición de nuevas voces y temáticas acorde con la ideología revolucionaria; desplazó el papel protagónico de los intelectuales; involucró al pueblo tanto en el interés por la lectura de estas obras como en la escritura de estas; y, al mismo tiempo, fue una literatura que desplazó al público burgués. Este nuevo panorama permitió abrir paso a un *género* que transparentó los preceptos revolucionarios y que, gracias a su funcionalidad, se canonizó con la intención de reconocer su importancia a la misma altura que los géneros tradicionales.

3.8.3 El testimonio: una escritura auténticamente revolucionaria

La aparición y proliferación del testimonio en Cuba y en América Latina, en general, a partir de los años sesenta, llevó a los investigadores, menciona Ochando, “a buscar un pasado en que asentar las innovaciones de esa ‘original’ experiencia. Desde las crónicas de la conquista hasta la épica clásica, pasando por la picaresca, las biografías y las memorias, al género del testimonio se le reconocen antepasados de muy diversa índole” (1998, p. 51). Su fuerte presencia en el ámbito artístico e intelectual invitó a reflexionar sobre la noción contemporánea de literatura y a observar cómo la aparición de ciertos tipos de escrituras obedecía a una reacción (positiva o negativa) frente a la ideología dominante. En Cuba, por ejemplo, la escritura testimonial nació con “una clara intención de denunciar el pasado inmediato” (Ochando Aymerich, 1998, p. 81), para luego dar paso a un discurso centrado en el proceso revolucionario y a su exaltación.

Esta *nueva* producción discursiva que nace en los primeros años de la Revolución cubana estuvo marcada por “una fuerte tendencia al documentalismo, a las formas del reportaje casi directo, en carne viva, a la literatura testimonial y a la autobiografía más o menos encubierta” (Rama, 1964, p. 40). Dichas cualidades, menciona Rama (1964, pp. 39–41), no fueron propias de las producciones narrativas de la Revolución cubana o de las revoluciones en general, sino “de todo cambio social rápido” en el que se apeló a una “*progresiva democratización* de la narrativa” proceso que contempló la inclusión de temáticas antes desplazadas y público antes olvidado.

La cualidad documental⁴¹ de la literatura que se impulsó al inicio de la revolución no calzó con la definición de literatura que predominaba hasta entonces,

ya que ésta, según lo definieron los formalistas, se propone “desfamiliarizar” la realidad que constituye (verdadera o aparentemente) su objeto, de manera que el lector perciba, por medio de su recreación *artística* –lo que hace que la literatura sea un arte-, aspectos del mundo que se le escaparían de otro modo.

La narrativa documental, en cambio, trata de la realidad tal cual es; no intenta hacerla menos real o familiar, sino, por el contrario, revelar mejor su naturaleza (Rodríguez-Luis, 1997, p. 14)

El concepto de *narrativa documental* a la que apuntó Rodríguez-Luis en su texto ya destacado, *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana. Estudio taxonómico*, atiende a la idea de que la literatura inmediata que nace de los procesos revolucionarios no se caracterizaron por *desfamiliarizar* la realidad, sino revelar la naturaleza de los acontecimientos. Sin deseo de motivar al lector al análisis e interpretación de las temáticas planteadas, esta *narrativa documental* buscó plasmar los acontecimientos de la manera más real posible, para no apelar a la subjetividad. La idea estaba en atender a la urgencia histórico-

⁴¹ La misma idea sostiene Fernández Retamar en su artículo “Hacia una intelectualidad revolucionaria en Cuba” (1967) cuando afirma que la expresión artística y literaria predominante en el instante inicial de la revolución (principalmente hasta 1962) se encontraba en “las grandes piezas oratorias, en ciertos reportajes, en algunos poemas y narraciones testimoniales, en fotos y documentales dramáticos. La imaginación, que había podido reinar unos años atrás, cede su lugar al testimonio, incluso al documento” (1967, p. 11)

social del momento mediante un discurso factual, y cuyos personajes o experiencias reflejaran momentos significativos e inmediatos del continente.

Debido a que en esta categoría de *narrativa documental* se incorpora “un *corpus* sumamente variado y disímil” (1997, p. 9), la inmensa variedad de discursos que apelaron a dar cuenta de la inmediatez de los acontecimientos y a relatar su autenticidad tuvieron cabida en este amplio espacio. Siguiendo la lista de Beverley (1987, pp. 153–156), Rodríguez-Luis señala que en esa clasificación se ajustan los testimonios clásicos como el de Rigoberta Menchú y el de Omar Cabezas, entrevistas con militantes y guerrilleros, el diario de campaña de Ernesto *Che* Guevara, historias picarescas e historias de vida, entre otras. A los ejemplos anteriores se pueden sumar obras como *Juan Pérez Jolote* de Ricardo Pozas, *Operación masacre* de Rodolfo Walsh, *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet o *Pasajes de la guerra revolucionaria* (1963) de Ernesto Guevara⁴², textos que tuvieron gran repercusión en América Latina y que se convirtieron en importantes referentes de lo que luego se institucionalizaría como testimonio.

Para Rodríguez-Luis, el testimonio o “narrativa testimonial, célula y abanderada de la documental, muestra profundas relaciones estructurales con otros discursos en primera persona, como la autobiografía, la memoria y la entrevista” (1997, p. 88). Sin embargo, posee algunas cualidades esenciales que lo diferencian notablemente de dichas expresiones, sobre todo destaca el autor, en que este último busca la representación, ya no de la voz individual, sino la de toda la comunidad que representa. De este modo, si bien el testimonio nace desde una voz individual, la proeza de ese emisor es la de dar cuenta de la realidad de todo el grupo al que pertenece asumiéndose representativo de esa *masa*. El testimonio como una expresión del colectivo fue lo que lo impulsó, en gran medida, a representar el discurso revolucionario: lejos de la individualidad, buscando representar fielmente la realidad, destinado al pueblo,

⁴² Argumenta Juan Duchesne que “el primer testimonio guerrillero (del período contemporáneo señalado [años sesenta]), *Pasajes de la guerra revolucionaria* de Ernesto *Che* Guevara, se publica primero por partes en un semanario de las fuerzas armadas cubanas, Verde Olivo, como texto de formación histórica y político-militar, antes de aparecer como libro al que se le reconocen valores literarios” (en Jara y Vidal, 1986, p. 86).

alejado de la estética literaria predominante en la esfera burguesa, el testimonio llegó a expresar eficazmente la estética revolucionaria.

Sin embargo, esta cualidad de representatividad a la que alude Rodríguez-Luis no se cumple en todos los testimonios, pues existen obras que se construyen desde la voz del “yo”, sobre todo aquellas elaboradas por supervivientes de la represión y la tortura. Mediante la escritura dichas voces logran exteriorizar su mundo interno y dar a conocer un discurso fragmentado.

La institucionalización que más tarde el premio literario Casa de las Américas le otorgó al incluirlo como una de sus categorías literarias le concedió legitimidad a “una serie textual que, hasta el momento, se entendía como extraliteraria –periodística, científica, política–, y la representaba como ‘propia mente latinoamericana’, en la medida en que aludía a la agitada vida política de la región –como insignia básica de la autopercepción de la época–” (García, 2013, p. 370). Se debe tener en cuenta que esta forma de escritura no fue conocida en sus inicios como testimonio y su conceptualización se encontraba todavía dentro del imaginario periodístico o etnológico: “se hablaba de reportajes, crónicas, recuerdos personales, pero ni por asomo la discursividad testimonial se asociaba con el artificio, con un determinado nivel de elaboración artística” (A. Fonet, 2001, p. 137). Lo evidente era que esta escritura comenzaba a impregnar la producción literaria de estos años.

La potencia del discurso testimonial durante la década de los sesenta, y que luego lo convierte en el primer candidato para una escritura propiamente revolucionaria, tiene relación, como ya se apuntó, con sus propias cualidades discursivas y textuales, que atienden a los planteamientos que los líderes políticos ya estaban dictaminando en los años sesenta. Entre algunas de las características presentes en el discurso testimonial, y que luego fueron consideradas en la primera convocatoria a la categoría de testimonio del premio Casa de las Américas, se encuentran: a) hablar desde los hechos, desde los acontecimientos inmediatos; b) participación directa del escritor en la experiencia que se relata; c) abrir el espacio de la escritura a otros sujetos (subalternos, militantes, guerrilleros, entre otros); d) escapar de la lógica genérica tradicional, por lo que lo convierte en un *género* novedoso; e) los episodios que presenta tienen como eje central la relevancia política, f) y su contexto geográfico es

latinoamericano. Responde, por tanto, desde todos los ángulos, a las exigencias de la política cultural de los años sesenta. Ya Rodolfo Walsh, se aventuró a afirmar que “el testimonio está llamado a ser el género de la revolución: en tanto no la traiciona, la plasma tal cual es, rescata lo imperecedero” (en Alzugarat, 2007, p. 191).

El discurso testimonial dio cuenta del nuevo modelo de cultura que propone Castro en 1961 y, luego, Guevara en 1965, atendiendo, por un lado, a la apropiación de la historia por parte del pueblo a través del uso de las diversas expresiones artísticas, fundamentalmente la literaria, y a la concreción de un arte que no se origina desde un contexto burgués y capitalista. En este sentido, los procesos sociales que llevó a cabo la revolución, como es el caso de la alfabetización⁴³, aportaron las herramientas para que cualquier individuo proveniente del pueblo se apropiara de los recursos artísticos y diera a conocer cualquier experiencia acorde al acontecer político-social inmediato. El testimonio desplazó la figura del intelectual burgués para darle una posición favorecida a la *masa* y a las generaciones venideras libres del *pecado original*. La serie de discusiones y debates acontecidos desde mediados de los años sesenta en adelante sobre el rol del intelectual y su producción artística, así como el surgimiento de una línea antiintelectual, inclinó la balanza estética hacia nuevos géneros, y el testimonio se proyectó como un tipo de escritura que “tal vez llenaría el vacío de la literatura revolucionaria cubana” (Gilman, 2012, p. 343).

Para febrero de 1969, el jurado y los organizadores del premio se encontraron discutiendo sobre las particularidades literarias con las que aparecían muchas obras que concursaban en las diferentes categorías que el premio convocaba, principalmente en los géneros de novela y ensayo. La polémica fue impulsada tras la mención en la categoría de ensayo de la obra *Manuela la mexicana* de Aida García Alonso (Fernández Retamar, 1995). Ante esta realidad, Ángel Rama, jurado en ese entonces en la categoría de novela, opinó: “[e]xisten, entre otras, buenas obras literarias, con interés, que no todas llegan a la calidad de un premio que podríamos mencionar, pero cuyo valor no está solamente en lo literario, sino en lo que

⁴³ Ochando “En el testimonio cubano el lector recién alfabetizado se constituía a la vez como ‘autor’ y como protagonista. El individuo de la masa amorfa y despojada de la que tanto habían hablado los líderes revolucionarios se integraba y se valoraba como cómplice ideológico del proyecto político” (1998, p. 88).

testimonian del proceso de la América Latina” (en Rama et al., 1995, p. 122). Dicha distinción, y toda la discusión que se establece en torno a este parecer, llevó a que la convocatoria de ese mismo año incluyera como categoría literaria al testimonio, la primera de otras tantas incorporaciones que llevó a cabo el premio literario Casa de las Américas.

Para elaborar un bosquejo histórico de este paso a la institucionalización del discurso testimonial, George Yúdice apunta, además de la relevancia de la obra literaria testimonial y teórica de Miguel Barnet, a la apertura de canonización que Casa de las Américas le entrega a esta forma discursiva:

Una segunda referencia histórica es la decisión, en 1970, de la junta editorial de *Casa de las Américas* de añadir un premio literario para todos aquellos textos que no correspondían a las rúbricas genéricas vigentes. Esta nueva categoría fue denominada “testimonio”. La fecha y la decisión editorial constituyen un hito en la historia intelectual y artística de América Latina. En ese período se daba una recia lucha ideológica en torno al papel del intelectual latinoamericano. Lamentablemente, el dato más recordado por la historiografía dominante ha sido el llamado “caso Padilla”, circunscribiéndose así la lucha a la premisa de la libertad de expresión del individuo (burgués). Pero de mayor importancia histórica fue el reconocimiento, tanto humano como literario, otorgado a una tendencia social que venía gestándose a lo largo de varias décadas en toda América Latina. Se buscaba apoyar con esta decisión el papel solidario del intelectual en contraste con el tipo de escritura “autorreferencial” —y, por ende, no en diálogo con sujetos marginados— que se hacía dominante con el “boom” literario de los años sesenta. Los ideólogos del “boom” declaraban que la emancipación latinoamericana podía conseguirse por medio de una escritura que produjera su propia autoridad a través de su autorreflexiva producción autónoma (v.gr. Fuentes (1969), Rodríguez Monegal (1972a y 1972b) y Sarduy (1972). Desde una perspectiva socialista y, más generalmente solidaria, el testimonio representaba otra formulación de emancipación que no se contentaba con diferir sentidos y desconstruir representaciones de la identidad, fuera esta natural, cultural o nacional. Más bien procuraba asentar la responsabilidad de la enunciación en la voz/escritura de clases y grupos subalternos para así cambiar su posición en relación a las instituciones a través de las cuales se distribuye el valor y el poder. (1992, p. 212)

De este modo, el testimonio reconocido por la institución cultural cubana concretizó los postulados que impulsaban una escritura comprometida con el imaginario revolucionario, dio cuenta de la proeza emancipatoria desde las voces protagonistas y estableció una separación con lo que hasta ese momento impulsó el *boom* latinoamericano. Si bien su canonización ocurrió en 1970 es importante insistir en que su presencia ya se evidenciaba en algunas obras premiadas en la década de los años sesenta, aspecto que dio paso a su institucionalización.

En lo que sigue de este apartado, se analizarán, brevemente, algunas de las obras premiadas en el certamen de Casa de las Américas. Este análisis atenderá a tres obras que concursaron en el premio literario de Casa de las Américas durante la década de los sesenta, que contenían importantes cualidades testimoniales y que impulsaron, como se señaló previamente, a incluir la categoría de testimonio en el certamen. El análisis considerará la revisión de la obra *Manuela la mexicana* de Aida García Alonso, ensayo que concretiza la discusión dentro de la institución cultural, pero también los textos *Maestra voluntaria* (1962) de Daura Olema y *Perú 1965: apuntes sobre una experiencia guerrillera* (1969) de Héctor Béjar Rivera. Esta revisión pretende visibilizar el modo en que el discurso testimonial comienza a *invadir* otras formas discursivas y a plantearse como la manera más propicia de transparentar el proceso revolucionario.

3.9 Antes de una categoría propia: los casos de Olema (1962), García Alonso (1968) y Béjar (1969)

Como ya se mencionó, serán tres los casos que se abordarán en este capítulo para evidenciar el influyente impulso testimonial nacido en la década de los sesenta en obras galardonadas, o que obtuvieron mención, en las categorías de ensayo o novela del premio literario Casa de las Américas. Con ellas se observará cómo, desde los primeros años de la revolución, se comenzó a perfilar las cualidades de lo que más tarde se conocería como la categoría de testimonio en el premio. Es muy probable que los casos fueran muchos otros, pero los que se presentan a continuación muestran, de manera muy clara, los atributos testimoniales con los que se evaluará próximamente a las obras que concursarán en la categoría de testimonio.

3.9.1 *Maestra voluntaria* (1962) de Daura Olema: testimonio de una experiencia

En 1962, la obra *Maestra voluntaria* de Daura Olema (Camagüey, 1933) fue premiada en la categoría de novela. El jurado compuesto por Juan Goytisolo (Barcelona, 1931- Marrakech,

2017), Raúl Larra (Buenos Aires, 1913 - Buenos Aires, 2001) y Félix Pita Rodríguez (La Habana, 1909 - La Habana, 1990) le concedió el premio a pesar de la discrepancia que planteaba Goytisolo, quien consideraba que la novela no tenía un nivel artístico adecuado⁴⁴ (Ochando Aymerich, 1995). Lo cierto es que, si en esos años la categoría de testimonio hubiera estado ya presente en el premio, la obra *Maestra voluntaria* hubiera respondido, en gran medida, a sus luego definidas características. Por lo mismo, Ochando destacó que esta novela ya contemplaba cualidades testimoniales que luego iban a ser valoradas: “literaturización de una experiencia vivida por la autora-narradora, inmediatez de los acontecimientos narrados (la campaña de alfabetización), dominio del código veredictivo de la recepción, rescate de la memoria histórica colectiva, etc.” (1995, p. 168).

Maestra voluntaria narra la experiencia de Vilma, personaje central de la obra y representación literaria de la misma Daura Olema, como maestra voluntaria en la Sierra Maestra. Vilma decide sumarse a la Campaña de Alfabetización, pero tiene una profunda desconfianza en la revolución, por lo que, en este trayecto, desea observar y aclarar su postura frente al avasallador proceso revolucionario:

Alguna de esta gente viene aquí por ideales, otra por mejorar su nivel de vida. Yo no vengo para nada de eso. Vengo a observar, a saber qué quiere este gobierno, qué se planea, qué se persigue con todo este movimiento y este cambio de cosas. Podré observar neutralmente, estudiar cada palabra, cada manifestación dentro del campamento al que nos designen. Investigaré, analizaré y luego... ya sabré qué hacer (Olema, 1962, p. 8)

La postura analítica y observadora será insistente a lo largo de la obra, pues lo que más desea Vilma es aclarar sus planteamientos políticos frente a lo que todos llaman la construcción del socialismo. Y su indagación solo es posible participando de manera directa en el proceso de alfabetización, desplazando, por un momento, las creencias políticas del grupo al que pertenece –la pequeña burguesía–. La literaturización o ficcionalización que realiza Olema de su experiencia se plantea, entonces, desde contradicciones y disyuntivas que aquejan a la

⁴⁴ Del mismo modo, López Valdizón valoraba la obra como algo que “ni es novela ni relato, sino un reportaje de escasa calidad literaria. Por lo mismo, en esta obra no encontrará el lector ficción ni belleza” (1962, p. 55).

protagonista y la confrontan con la realidad político-social que observa y sus planteamientos personales asidos a la burguesía.

Sin embargo, es posible notar en Vilma una cierta tendencia a valorar el proceso revolucionario sobre la dictadura impuesta por Fulgencio Batista, asociada con lo sangriento, lo monstruoso y el terror, y cuyos soldados eran “asquerosos hasta en el mirar. Irrespetuosos hasta en el hablar” (Olema, 1962, p. 23). En contraposición a la figura de Batista, se encuentra la de Fidel Castro, a quien le cedió un voto de confianza, tal y como lo había hecho el pueblo deseoso de justicia, y cuyos jóvenes rebeldes de la Sierra Maestra –representación del nuevo hombre revolucionario– eran amables y deseosos de ayudar.

Con el tiempo en Sierra Maestra, Vilma vive un proceso de transformación político que la lleva a convertirse en un verdadero sujeto revolucionario. La nueva conciencia social que desarrolla Vilma es impulsada por la obra de la revolución representada, en este caso, por la campaña de alfabetización que, a través del voluntariado, busca la concreción del nuevo hombre, o la nueva mujer, y la nueva sociedad. De este modo, la perspectiva humanista que refleja *Maestra voluntaria*, vinculada al ser humano y su transformación, entrega un importante sustento para la validez de la escritura testimonial en la revolución (García, 2013, p. 378).

A pesar de los crudos comentarios de López Valdizón, es posible reconocer en su crítica la esencia revolucionaria de la obra, al estar centrada en un acontecimiento reciente de la historia revolucionaria, muy en sintonía con las exigencias de la política actual: “El propio campamento de maestros voluntarios constituye una avanzada de la vida nueva. Justamente de ese proceso dinámico que debe transformar la realidad e incluso al ser humano, nos habla Daura Olema en su reportaje” (1962, p. 55). De este modo, el valor atribuido a la obra de Olema, según López Valdizón, estaría en la importancia histórica de los hechos que presenta más que en su valor estético, cualidad precisamente testimonial.

Vilma, que buscaba aclarar sus planteamientos políticos, encuentra orientación en sus compañeros, cuyo espíritu revolucionario ya se había forjado, quienes, además, le aconsejan

revisar la obra *Fundamentos del Socialismo en Cuba* (1961) del dirigente comunista Blas Roca, texto que la ayudará en su camino de transformación. En su regreso al hogar, Vilma reflexiona:

A mi regreso, cuando hable a mis amistades de todo esto, dirán que me han hecho un lavado de cerebro, que soy una planfletista... y no querrán oír la verdad, ni reconocerla. Sin embargo, nosotros creemos en la igualdad del hombre y en la fuerza de un pueblo, porque lo hemos vivido y lo hemos palpado día a día (Olema, 1962, p. 139)

La *verdad* de la que es poseedora, y que ahora la distancia de su grupo socioeconómico inicial, fue adquirida por la experiencia directa vivida en Sierra Maestra, lugar “donde supimos nacer al ideal más alto... donde comprendimos el verdadero valor de la palabra paz” (Olema, 1962, p. 147). Con este final, se termina de completar la formación del nuevo sujeto revolucionario al que postulaba Ernesto Guevara en su obra de 1965, sujetos que nacerían en un lugar distinto al de la ciudad o el campo, en este caso, hombres y mujeres que renacerían en la selva de Sierra Maestra.

Así, *Maestra voluntaria* constituyó una obra que, reconocida en la categoría novela del premio Casa de las Américas en 1962, se caracterizó por poseer numerosos rasgos testimoniales que dieron cuenta del modo en que esta forma discursiva comenzó a penetrar en otros géneros literarios. De este modo, en la obra de Olema se observa el deseo de documentar la experiencia revolucionaria que Vilma, como personaje central, vivencia a partir de la campaña de alfabetización impulsada por el nuevo régimen. Este interés por dar cuenta de la historia reciente busca retratar el proceso de transformación histórica que vivió la sociedad cubana con la llegada de la nueva ideología a través de la figura de Vilma, personaje que representa el quiebre de la sociedad prerrevolucionaria y la apertura hacia la nueva sociedad que busca impulsar la revolución.

El texto de Olema, en este sentido, funciona como testimonio de una época en transformación. La experiencia retratada en la figura literaria de Vilma no hace más que transparentar la de la propia autora quien, durante las duras jornadas laborales en Sierra

Maestra, necesitó registrar la experiencia transformadora para luego comunicarla a otros, como señala Onelio Jorge Cardoso en la solapa del libro:

(...) día a día va a observar, a anotar; se va a convertir en cronista diaria de cada acontecer por el camino, en el campamento, en las duras jornadas de la Sierra y poco a poco va bien mirando el verdadero rostro de la Revolución.

Este geográfico itinerario por la tierra y la piel de su pueblo ha dejado para nosotros un importante documento, un testimonio sencillo y conmovedor de lo que fueron aquellos días de los primeros maestros de la Sierra. Documento para hoy y sobre todo para mañana (solapa Olema, 1962)

Frente a las *verdades* que le revela el trabajo revolucionario, Olema se ve en la responsabilidad de documentar su experiencia como reflejo de todo un proceso de implicación y compromiso de quienes se internaron en la sierra los primeros años de la revolución. La escritura, que concretiza su experiencia, refleja la de muchos otros, y permite resguardarla para la posterioridad.

3.9.2 *Manuela la mexicana* (1968) de Aida García Alonso: el escritor-intelectual mediador

Manuela la mexicana de Aida García Alonso (Cuba, 1927)⁴⁵ obtiene mención en la categoría de ensayo del premio Casa de las Américas en 1968, cuyo jurado estuvo compuesto por Manuel Claps (Buenos Aires, 1920 - Montevideo, 1999), André Gorz, seudónimo de Gerhart Hirsch (Viena, 1923 - Vosnon, 2007), Cyril Lionel Robert James conocido como C.L.R. James (Tunapuna, 1901 - Londres, 1989), Juan Mier Febles (Corralillo, 1906 - La Habana, 2000) y Juan Carlos Portantiero (Buenos Aires, 1934 - 2007). Consiste en un trabajo de carácter etnográfico que buscó dar a conocer la realidad del barrio Las Yaguas, en La Habana, a través de la voz de Manuela Azcanio (La Mexicana), quien representaría al grupo de marginados del lugar: “[h]emos querido, tomando el ejemplo de su vida, reflejar la vida de ese grupo de población que representaba la economía más débil del país, y que era conocido

⁴⁵ No se logra encontrar mayor información sobre su lugar de nacimiento. García Alonso estudió en la Academia de Arte Dramático y, luego en México, Etnología en la Escuela de Antropología e Historia.

por el pueblo como indigentes” (García Alonso, 1968, p. 9). Este énfasis en la voz de Manuela da lugar a su legitimación como representante de toda una comunidad marginada y, al mismo tiempo, su participación en el registro etnográfico de García Alonso la instala en el espacio público.

La estructura metodológica y discursiva presente en *Manuela la mexicana* es reflejo de lo que prontamente se constituirá como la categoría de testimonio del premio Casa de las Américas. Su técnica recuerda al trabajo que Miguel Barnet realizó con *Biografía de un cimarrón* (Ochando Aymerich, 1995), y a lo que luego será el testimonio *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* de Elizabeth Burgos, entre otros. En todas estas obras testimoniales y, desde luego, en *Manuela la mexicana*, es posible evidenciar la participación de dos sujetos claves: por un lado, la etnóloga o antropóloga (según sea el caso) encargado de teorizar la experiencia, de detallar el modo en que se lleva a cabo la investigación y de recopilar los datos necesarios que serán plasmados en la obra; por otro, la informante, sujeto que representa a un grupo social minoritario y que se encarga de relatar su historia, que, luego, será entendida como un caso representativo del grupo en estudio.

El relato es mediado por García Alonso, por lo que no existe una transcripción literal de los acontecimientos, sino que es reconstruido de acuerdo al propósito comunicativo de la investigadora. Aun así, es posible constatar una de las principales características que el arte revolucionario debía tener según Castro: que el pueblo, con su propia voz, se manifestara en el arte. De algún modo, en *Manuela la mexicana* la etnóloga García Alonso se desplaza de un lugar protagónico para cederle la voz a una mujer representante de un grupo marginado, el espacio de enunciación que se le concede a Manuela le permite visibilizar su propia realidad ante el país.

La introducción de la obra se abre como espacio de intervención de la etnóloga investigadora para plantear los propósitos y antecedentes del trabajo. Define su texto como una *monografía biográfica* (García Alonso, 1968, p. 10), por lo que su cualidad ensayística, y por la que decide participar en la convocatoria de la categoría de ensayo, se difumina al dar espacio a un relato de vida, a la experiencia de Manuela en el mundo indigente de Las Yaguas, barrio

ubicado en Luyanó (Cuba) “al noroeste de la ciudad, en una antigua cantera de cocó abandonada” (García Alonso, 1968, p. 11). El carácter denunciatorio que, además, posee el texto se evidencia en la asociación que realiza García Alonso entre indigencia y capitalismo: “[t]odos sabemos que los barrios de indigentes son una de las características del sistema capitalista” (1968, p. 11), por lo que la decadente sociedad que intenta retratar en su escritura sería un resabio de la sociedad prerrevolucionaria que contrasta con los beneficios que trae consigo la Revolución cubana a través de, por ejemplo, su proceso de alfabetización. Al ser esta comunidad producto del pasado, el poco interés de superación se evidenciará en que muchos no concreten su alfabetización.

En el cuerpo de la obra se distingue la historia de Manuela, desde su infancia hasta su llegada a Cuba donde, en 1931, termina viviendo en el barrio Las Yaguas a lo largo de treinta y un años. Una de las cualidades fundamentales de Manuela, además de ser un sujeto representativo de la marginalidad cubana, simboliza también la ola migratoria que se desata en el periodo de la Revolución mexicana, “gracias al valioso testimonio de Manuela Ascanio [...] podemos conocer las múltiples peripecias por las que atravesó esta mexicana, la cual llegó a Cuba como sirvienta en el año de 1914 y se quedó definitivamente entre nosotros” (Argüelles, 1989, p. 122). De este modo, la figura de Manuela se ubica en un complejo lugar de marginalidad, pues fue parte de los refugiados mexicanos en Cuba que tuvieron que inmigran por la difícil situación política mexicana (Argüelles, 1989, p. 11), al mismo tiempo que vive desplazada en Cuba debido al modelo político y social que impera con Batista el que no ha podido responder a sus necesidades.

En estos mismos márgenes se encuentra su clasificación textual, pues si bien García Alonso concursa en la categoría de ensayo, su reconocimiento causó importante revuelo entre el jurado y los distinguidos representantes de Casa de las Américas episodio que concluyó en la generación de una nueva categoría literaria (en Rama et al., 1995).

3.9.3 *Perú 1965: apuntes sobre una experiencia guerrillera (1969)* de Héctor Béjar Rivera: el intelectual revolucionario

La obra *Perú 1965: apuntes sobre una experiencia guerrillera* (1969) de Héctor Béjar (Huarochirí, 1935) obtiene el premio en la categoría de ensayo, cuyo jurado, compuesto por Rubén Bareiro Saguier⁴⁶ (Villeta, 1930 - Villeta, 2014), Sergio Benvenuto⁴⁷ (Uruguay), Carlos María Gutiérrez (Montevideo, 1926 - Montevideo, 1991), Hans Magnus Enzensberger⁴⁸ (Kaufbeuren, 1929) y Oscar Pino-Santos (Holguín, 1928 - La Habana, 2004), destaca “la estructura y el estilo sobrio, ceñido y convincente” (Casañas y Fonet, 1999, p. 67) con el que Béjar analiza las experiencias guerrilleras peruanas de 1965. Principalmente, las del Ejército de Liberación Nacional (ELN), organización creada por él junto a otros compañeros con la idea de establecer un frente guerrillero.

En el ensayo de Béjar se observan algunas cualidades muy distintivas de lo que será considerado como testimonio que, del mismo modo que en *Manuela la mexicana*, provocan la difuminación del género ensayístico y la apropiación del espacio discursivo por parte del formato testimonial. En primer lugar, es posible notar que el texto es la expresión de una experiencia personal vivida por Béjar como líder del Ejército de Liberación Nacional. Así, la serie de datos e informaciones transparentan su vinculación con la lucha armada en el Perú. A pesar de que en la introducción a la obra se insiste en la despersonalización del discurso, es evidente que lo que en ella se plasma es la participación activa en la guerrilla peruana⁴⁹.

⁴⁶ Bareiro Saguier fue un importante referente del boom latinoamericano. En 1964 publicó *Biografía de ausente* su primera obra, y en 1971 recibe el premio Casa de las Américas en la categoría de cuento con la obra “Ojo por diente”.

⁴⁷ No se logra encontrar referencia respecto a su fecha y lugar de nacimiento. Sin embargo, su línea de trabajo vinculada al arte lo llevó a elaborar aportaciones como *Estructura en las artes plásticas* (1980).

⁴⁸ Enzensberger es un poeta y ensayista alemán, reconocido como uno de los principales intelectuales del pensamiento alemán de posguerra. En su deseo por conocer la realidad en países de la esfera socialista, viajó a la Unión Soviética en 1963 y 1966, y a Cuba en 1968. Creó importantes vínculos con Cuba, especialmente Casa de las Américas donde participó activamente en la publicación de artículos y como miembro del jurado. Entre sus obras se destacan *Conversaciones con Marx y Engels* (1974), *El interrogatorio de La Habana y otros ensayos* (1985), entre otras.

⁴⁹ La cita sobre el dictamen del jurado que se incluye en la introducción a la obra es muy aclaratoria: “un verdadero modelo de ensayo, en el que la pasión patriótica y la lealtad revolucionaria canalizarse ejemplarmente en una exposición donde el penetrante sentido crítico y autocrítico y la madura serenidad de sus meditaciones, no sólo sirven de esclarecimiento informativo, sino que trasciende el marco de la pura narración

De este modo, su relato no solo vale por su carácter informativo y documental, sino por su valor testimonial, conectado con la lucha armada que tiene como propósito la liberación del continente.

El vínculo que establece la obra con la realidad latinoamericana es otro aspecto que se debe destacar, sumado a que esa realidad es percibida y narrada desde la propia voz de quien vivió la experiencia que se busca transmitir, similar a lo que Ernesto Guevara intentó construir en su obra *Pasajes de la guerra revolucionaria* (1963), donde el autor, interesado en plasmar los sucesos de la Revolución cubana, empleó, como recurso textual, su propio diario, fotografías tomadas en la sierra y sus recuerdos personales, enriquecidos con los testimonios de antiguos compañeros de armas.

Por otro lado, el sujeto de enunciación también es importante ya que no pertenece al grupo de escritores-intelectuales con quienes se asocia el trabajo de escritura, sino al intelectual revolucionario, figura que apostaría por la toma de las armas y por la participación en la lucha armada. Su figura responde a las exigencias que la política cultural cubana, desde mediados de los sesenta en adelante, requería de los intelectuales. Y se evidencia, sobre todo, en la reflexión que aparece al inicio de la obra:

[e]n nuestros países, podría decirse con verdad, los intelectuales que realmente han llegado al extremo de su reflexión sobre el papel que a la cultura le está asignada en la tarea de liberación, no han tenido otra opción que tomar las armas; al mismo tiempo, las obras señeras de esa cultura deben ser escritas, muchas veces, en una celda (1969, p. 5)

Esta idea expresa la doble condición que asume Béjar en su participación dentro de la lucha insurreccional de Perú: por un lado, se posiciona desde la figura del intelectual revolucionario, pues toma las armas para alistarse a las filas guerrilleras del ELN por lo que se desenvuelve como estratega y militar activo en la lucha emancipatoria; por otro lado, su gesta es narrada desde la prisión, por lo que vuelve a emplear la escritura para dejar testimonio de la denuncia y de la lucha que representó su participación activa en la guerrilla.

descriptiva para convertirse en testimonio, que induce a la reflexión, insta a la acción unida y eficaz, incentiva y fortalece la confianza en el porvenir de la lucha liberadora continental” (en Béjar, 1969, p. 6)

Esta condición de escritura testimonial carcelaria será muy difundida en el continente latinoamericano, sobre todo, en el Cono Sur, a través de las experiencias de militantes de izquierda prisioneros por los regímenes dictatoriales. Por lo que la escritura de Béjar significa, también, un preámbulo a lo que luego será difundido mediante el discurso testimonial.

El espíritu de lucha guerrillera no se disminuye en Béjar con su encarcelamiento, pues, para continuar la tarea combativa, será necesario “explicarse por qué fracasaron los primeros intentos. La total adhesión a una causa no excluye, sino que impone, la obligación de discutir sobre la forma de servirla mejor” (1969, p. 9). Para ello, su escritura no se centrará en acumular elogios para el grupo de guerrilleros, sino que será un intento de análisis y discusión de la experiencia de lucha armada peruana de 1965 con la idea de continuarla. Así, la obra desmenuzará cada acontecimiento histórico vivido por la guerrilla, para plasmar en el escrito los errores, riesgos y desafíos a los que se vieron enfrentados como una forma de dejar registro para quienes los sucedan.

El autor concluye con la aspiración última que mueve al pueblo latinoamericano en la lucha armada, el objetivo final, que no sería otro que el socialismo, que “asegure a las masas oprimidas el ejercicio efectivo del poder, intervención en todos los asuntos del gobierno y amplia capacidad de decisión sobre sus propios destinos” (1969, p. 126). La apropiación del poder por parte del pueblo, por tanto, solo sería posible a través de la lucha armada.

Las tres obras antes comentadas inauguran cualidades testimoniales que, hasta 1969, no serían discutidas en el ambiente artístico del premio literario Casa de las Américas. La obra de Olema abre la vertiente de la voz testimonial que narra su experiencia de transformación ideológica con la llegada de la revolución y el nuevo compromiso que exige de quienes están destinados a construir la nueva sociedad. La voz que se materializa en el personaje ficticio de Vilma refleja y representa las múltiples voces de quienes transitaron este camino de cambio y adhesión con la causa revolucionaria.

Por su parte, la obra de García Alonso introduce la voz subalterna desde el relato testimonial mediado. En la figura de Manuela se concretiza la tendencia hacia la participación de nuevas voces en el discurso literario. Este espacio se abre desde el discurso testimonial y desde el interés del intelectual por volverse un medio por el que los sujetos subalternos pueden hablar. Finalmente, la obra de Béjar establece como vertiente testimonial la voz vivencial de un superviviente frente a la violencia de Estado. Desde la experiencia de un militante, narra su participación en la lucha armada y la siguiente represión que sufre tras su encarcelamiento. En su experiencia de militante y sobreviviente se transparentan hechos históricos y políticos de todo un país.

Estas tendencias temáticas fueron centrales en el premio Casa cuando se institucionalizó la categoría de testimonio en la década de los setenta. Las características del nuevo *género*, esbozadas en ese entonces por el guatemalteco residente en Cuba Manuel Galich⁵⁰ y publicadas el 2 de marzo de 1970 en un boletín que preparaba la institución Casa de las Américas mensualmente⁵¹, definieron al testimonio como “un libro donde se documente, de fuente directa, un aspecto de la realidad latinoamericana”. De acuerdo a esa definición, el testimonio participa de algunas características del reportaje, de la narrativa, de la investigación (ensayo) y de la biografía” (Galich, 1995, p. 124). Esta definición estableció las diferencias que el testimonio tenía respecto a la serie de formatos discursivos con los que Galich lo diferenciaba, sin embargo, fue importante insistir en que el discurso testimonial siempre incluyó herramientas discursivas de cada uno de ellos. El esbozo testimonial que realiza el autor concluye con los métodos para el acopio del material apelando al uso de:

⁵⁰ La figura de Manuel Galich es sumamente relevante en tanto para la historia de los intelectuales revolucionarios de América Latina como para Cuba y la institución Casa de las Américas. Tuvo una activa vida política en Guatemala donde, tras la renuncia como presidente de Jorge Ubico Castañeda, asume diversos cargos políticos. En 1953 fue enviado a fundar la embajada de Guatemala en Montevideo, año en el que el entonces presidente guatemalteco Jacobo Árbenz fue derrocado. Galich vivió su exilio en Uruguay y, en 1963, se trasladó a Cuba donde ocupó el puesto de director de Casa de las Américas. Además, impartió docencia en la Universidad de La Habana y fundó el departamento de Teatro Latinoamericano y la revista *Conjunto*. Galich falleció en La Haba el 31 de agosto de 1984.

⁵¹ Dichas características fueron, luego, incorporadas parcialmente en el *Diccionario de la literatura cubana* (1989) por el Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba (Casañas y Fornet, 1999, p. 69).

la entrevista (individual), la encuesta (colectiva), el documento proporcionado por la propia fuente y, complementariamente, la correspondencia y otros testimonios relativos al mismo objeto de la indagación. Los medios técnicos modernos, como la grabación magnetofónica, la fotografía y el cine, son auxiliares de primer orden en la indagación testimonial (1995, p. 125)

Dichos métodos, presentes en las tres obras analizadas y en los siguientes textos premiados en la categoría de testimonio del premio Casa, buscaron entregarle a esta categoría un carácter de verdad y rigurosidad investigativa ante la experiencia plasmada en el escrito. La idea de que las vivencias narradas se “anclaban en la experiencia de un escritor que ‘había estado allí’ como testigo ocular o partícipe de los hechos reales narrados, o bien en contacto con sus protagonistas” (en J. Fornet et al., 2015, p. 194) le dio sustento al testimonio como discurso revolucionario. Al mismo tiempo, las estrategias de recopilación completaban el cuadro testimonial, que no apostaba solo a una estética literaria, sino a un propósito comunicativo en el que la verdad y la objetividad, mediante el trabajo documental, cobró mayor valor. Por ello, en el formato testimonial no prevaleció, necesariamente, la figura del escritor (como se observa en las obras comentadas y en las que siguen) ni en sus habilidades artísticas, sino en una figura comprometida con los acontecimientos sociopolíticos del continente con sumo interés en plasmar, mediante la escritura, su experiencia revolucionaria y la de otros sujetos representativos.

La nueva categoría, que nace en el convulso contexto político de finales de los años sesenta e inicios de los setenta, le dio un espacio dentro del canon a los textos híbridos e inclasificables que se habían presentado en el certamen, y fue una respuesta a la problemática que enfrentaba la cultura revolucionaria cubana en el periodo: funcionó como un espacio de reflexión sobre lo literario, permitió enfrentar la paradoja del intelectual frente a la revolución y se constituyó como un discurso portador de las ideas revolucionarias.

4. INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA CATEGORÍA DE TESTIMONIO EN EL PREMIO LITERARIO CASA DE LAS AMÉRICAS (1970–1979)

Como ya se adelantó en el apartado anterior, este capítulo se centrará en analizar los pormenores asociados a la institucionalización del testimonio como categoría literaria en el premio Casa de las Américas. Dicha institucionalización, que respondió a los retos que enfrentaban los jurados ante obras literarias que presentaban cualidades distintas a las categorías que el premio convocaba, se pondrá en conversación con los acontecimientos político-culturales que problematizaron la idea de un arte para la revolución. Esta indagación buscó identificar en el periodo de 1970 a 1979 el vínculo entre la institucionalización del testimonio con la búsqueda de un arte revolucionario que respondiera a las exigencias de la política cultural que en ese entonces se planteaba en la isla.

Para lograr evidenciar este vínculo, el capítulo iniciará revisando los principales acontecimientos político-culturales que afectaron el plano de lo artístico y que profundizaron en el rol del escritor y su producción literaria. El fuerte proceso de soviétización (Gallardo, 2009; Albuquerque, 2011) que vivió Cuba una vez Castro proclama abiertamente la definición marxista-leninista de la Revolución cubana, llevó a instaurar una fuerte política cultural que sancionó y censuró toda expresión artística sospechosa de ser contrarrevolucionaria. Este periodo denominado por Ambrosio Fonet como *Quinquenio gris*⁵², dio algunas pautas sobre qué arte producir, aunque ya vendrían estableciéndose desde fines de los años sesenta.

En segundo lugar, se analizarán las decisiones y controversias que se vivieron en Casa de las Américas y en su premio, puesto que la relativa libertad con la que se movía la institución se empezó a ver limitada por los duros procesos políticos para luego ajustarse a los preceptos

⁵² A lo largo del capítulo se mencionarán algunas discrepancias sobre el término, principalmente, porque algunos estudiosos consideran que fueron más años en los que se mantuvo esta política de censura y persecución hacia los artistas y escritores.

político-culturales de la revolución. En el premio literario Casa de las Américas, la categoría de Testimonio fue un importante reflejo de esta adhesión, ya que su convocatoria y las obras que fueron premiadas durante los años setenta respondieron significativamente a las exigencias de la política cultural revolucionaria.

Finalmente, se analizarán la serie de obras premiadas, así como los criterios de evaluación de los jurados a lo largo del periodo establecido con el objetivo de evidenciar los elementos que las vincularon con la política cultural de los años setenta.

4.1. Tensiones, conflictos y censuras: la cultura cubana y su soviétización

La periodización que existe en torno a los años setenta es variada y depende de los hitos que cada estudioso contempla como los inicios y finales de la década. Lo cierto es que existen importantes acontecimientos que trazaron líneas entre un antes y un después de la rigurosa política cultural cubana y que determinaron el rol del artista y de su obra. Una de las más conocidas periodizaciones es la ya mencionada de *Quinquenio gris*, propuesta por Ambrosio Fornet, en la que agrupó los años de 1971 a 1976, rango temporal en el que la política cultural cubana se caracterizó por una férrea institucionalización y dogmatismo. Marcó como hito inicial el I Congreso Nacional de Educación y Cultura y, como episodio final, la creación del Ministerio de Cultura y el Instituto Superior de Arte. Fornet “identifica el quinquenio con lo que llama el ‘pavonato’, o la dirección del Consejo Nacional de Cultura por parte de Luis Pavón Tomayo, que supuso el desplazamiento del grupo de intelectuales revolucionarios no comunistas” (Alburquerque, 2011, pp. 84–85). Liliana Martínez Pérez en su obra *Los hijos de Saturno. Intelectuales y revolución en Cuba* (2006) plantea que los años de 1971 en adelante

deben entenderse como el periodo de la posrevolución cubana, en la medida en que a partir de este momento se inician los procesos de institucionalización del poder revolucionario, cuya máxima realización será la celebración del Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba (PCC), en 1975, que supuso la creación y/o consolidación de todas las instancias de la organización; y la aprobación de una nueva Constitución, en 1976, donde se declaraba la condición de partido de Estado del PCC” (p. 14).

Gallardo, por su parte, establece el año de 1968, incluso de 1967, como el inicio de los duros años de intolerancia por parte de la política cultural cubana. Este inicio estuvo marcado por el conocido caso Padilla y, específicamente, con el envío al suplemento *El Caimán Barbudo* del artículo de opinión “A propósito de *Pasión de Urbino*” (1967), escrito por Heberto Padilla, episodio que terminó explotando en 1968 cuando el poemario *Fuera del juego*, del mismo autor, gana el certamen Julián del Casal, convocado por la UNEAC. Las principales tensiones y conflictos de estos *años duros*, como los llama Gallardo, concluyeron en 1976 con la nueva Constitución –promulgada el 24 de febrero de 1976– y la creación del Instituto Superior de Arte, el 1 de septiembre de 1976, y del Ministerio de Cultura, el 3 de diciembre de 1976.

Por otro lado, Luisa Campuzano, en su revisión histórica del recorrido cultural de Casa de las Américas, estableció una periodización de los conflictivos años setenta que partió en 1971 con el número 69 de la revista *Casa de las Américas* dedicado a Chile, tras el entusiasmo que despertó la victoria de la Unidad Popular, y concluyó en 1982⁵³, con el número 131 de la revista *Casa de las Américas*, que incorporó el discurso que Fernández Retamar dio en el *Primer Coloquio de Literatura Cubana*, donde “reclama como otro fundador y modelo de nuestra cultura, vale decir, de nuestra nación, a un irregular como Julián del Casal” (Campuzano, 2001, p. 54), proclamando así una política de tolerancia y respeto. De manera externa, Campuzano aludió al triunfo de la Revolución sandinista como un evento que desencadenó el renacer utópico de la revolución continental.

Como se puede observar, existen algunas discrepancias sobre los años que determinaron este periodo oscuro de la historia intelectual y artística de la cultura cubana en el contexto revolucionario. Sin embargo, es posible identificar hitos sumamente relevantes que, sin duda, determinaron conductas, cuestionamientos y determinaciones en el ámbito de la cultura. Por

⁵³ Para Desiderio Navarro, los duros años setenta vistos como “de autoritarismo y dogmatismo que, por una parte, se extendió por unos quince años, aproximadamente desde 1968 hasta 1986, y, por otra parte, fue negro para muchas vidas y obras intelectuales” (en Gallardo, 2009, p. 164).

ello, se revisarán, brevemente, algunos acontecimientos que repercutieron en las nociones de arte y artista que se vinieron esbozando desde finales de los sesenta.

4.2. Crisis frente a la autonomía estética: el caso Padilla y el quiebre de la “familia intelectual”

El caso Padilla, sin duda, fue uno de los más conocidos sucesos de los años setenta que plasmó con claridad la problemática político-cultural que se comenzó a desatar a fines de los años sesenta, y que implicó la pérdida del vínculo entre importantes intelectuales y el gobierno revolucionario cubano. Sin duda, apunta Gilman, “el caso Padilla fue sólo el momento visible y público de una grieta que los intelectuales latinoamericanos venían intentando reparar por su cuenta y sin hacer mucho ruido” (2012, p. 233). Dichas fisuras, visibles tanto dentro del régimen como fuera de este, respondieron a las evidentes regulaciones y restricciones que los líderes políticos revolucionarios y las instituciones culturales comenzaron a imponerle a la creación artística. La autonomía estética, visión moderna sobre el arte, su creación y apreciación no tuvieron cabida en el nuevo orden social cubano: las exigencias ideológicas demandaron mayor implicancia política del artista y de su creación, mayor identificación con la revolución.

Como ya señaló Gilman, la discusión sobre la figura del intelectual y su compromiso en términos artísticos e ideológicos, se vio cuestionada a mediados de los años sesenta, cuando el régimen revolucionario cubano comenzó a tomar medidas que direccionaron la producción artística hacia sus directrices ideológicas. Lo anterior no fue repentino, pues, como se ha visto, ya en 1961, en *Palabras a los intelectuales*, Castro había aclarado que el arte debía estar en función de la revolución. Lo cierto es que la postura radical que se impulsó a fines de los años sesenta no dejó dudas respecto a las exigencias que representaban el mantenerse aliado a la revolución socialista cubana.

Entre las medidas que el régimen revolucionario determinó para direccionar el posicionamiento político-ideológico de la población se encontraron las Unidades Militares

de Ayuda a la Producción (UMAP), campos de trabajo que existieron desde 1965 a 1968, aproximadamente. Para Gallardo, las UMAP fueron “uno de los instrumentos más significativos en el campo de las discriminaciones contra individuos considerados como ‘problemáticos’ socialmente, en general, y donde se vieron involucrados ciertos intelectuales, en particular” (2009, p. 120). Dichos campos de trabajo estuvieron destinados a formar con mayor determinación al esperado *hombre nuevo* que se desdibujaba en ciertos colectivos humanos. La construcción del socialismo en Cuba no podía concretarse con la existencia de grupos que atentaban contra las cualidades del hombre revolucionario. Así, se vieron sometidos a realizar trabajos forzados y a una reeducación ideológica “homosexuales, testigos de Jehová, protestantes, practicantes de religiones africanas, estudiantes expulsados de las universidades, ciertos católicos, delincuentes, etc.” (Gallardo, 2009, p. 120). Mucho descontento despertó entre los intelectuales latinoamericanos⁵⁴ y la opinión pública en general cuando se conoció el funcionamiento de estos espacios de control y adoctrinamiento. El documental *Conducta impropia* (1983) de Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal presentó importantes testimonios de escritores e intelectuales que, bajo la etiqueta de “homosexuales”, fueron forzados a trabajar en las UMAP. Fueron testimonios que dieron cuenta de la vida en estos espacios de trabajo forzado y que denunciaron los hechos⁵⁵.

Sin embargo, no fue hasta que detonó la primera carga del caso Padilla⁵⁶, en 1967, cuando los lazos entre varios intelectuales y la revolución cubana empezaron a romperse de forma evidente. Las posturas radicales que comenzaron a impulsarse sobre el arte y su producción llevaron a la división de la familia intelectual latinoamericana, convirtiéndose los planteamientos antiintelectualistas en los más apropiados para pensar en el rol del intelectual dentro de la revolución. Lo que a inicios de los años sesenta se consideró como un florecimiento de la literatura latinoamericana, pues desencadenó todo un reconocimiento de los escritores del continente mediante el interés del mercado editorial de comercializar sus

⁵⁴ Intelectuales como Sartre, Vargas Llosa, Cortázar, a nivel extranjero, ya habían manifestado su oposición frente a esta medida de control. También escritores de la UNEAC se manifestaron contra el funcionamiento de estas medidas, tal es el caso de César López (Gallardo, 2009, p. 124).

⁵⁵ Entre las figuras que aparecen en el documental se encuentran Reinaldo Arenas, César Bermúdez, José Mario, Rafael de Pelet, Jorge Ronet, Héctor Aldao, entre otros.

⁵⁶ Para documentar la polémica del escritor Heberto Padilla se utilizará la serie de documentos presentes en la obra *El caso Padilla: literatura y revolución en Cuba. Documentos* (1971) de Lourdes Casal.

obras, provocó importantes disputas ideológicas que problematizaron la profesionalización del escritor y su libertad de creación.

En Cuba, los conflictos ideológicos y la rigurosidad que exigió la revolución llevaron a una serie de escritores a someterse a importantes lecciones de adoctrinamiento. El caso Padilla fue, sin duda, el más conocido y el que alcanzaría mayor repercusión internacional, y apenas comenzó con la publicación del artículo de opinión “A propósito de *Pasión de Urbino*”, elaborado por Heberto Padilla y publicado en el número 15 del suplemento *El Caimán Barbudo*. Su publicación fue en defensa de la obra de Cabrera Infante *Vista del amanecer en el trópico*, novela que había sido merecedora del primer premio Biblioteca Breve en 1964, pero que, por la censura franquista en España, no vio la luz hasta 1967, transformada en *Tres tristes tigres*. En el artículo de opinión, Padilla defendió la riqueza de la novela de Cabrera Infante, así como a su autor, cuya difícil posición, por encontrarse fuera del país, aún antes de hacer pública su decisión de no regresar a la isla y exiliarse, generaba rechazo por la crítica cubana.

La nota de Padilla despertó el descontento del equipo de redacción de *El Caimán Barbudo*, que, en una nota publicada en el mismo número donde apareció su artículo, explicó los motivos de dicha elección. La polémica concluyó con “Respuesta a la redacción saliente” que publicó Padilla en el número 19 del suplemento de la misma revista. En esta respuesta, criticó la citada nota emitida por el equipo de redacción y cuestionó el motivo por el que este autorizó la publicación de su texto. Esto, junto a la defensa inicial que realizó de la obra de Cabrera Infante, provocó que a Padilla le denegaran “un permiso para viajar a Italia, a la vez que perdió su cargo en el Consejo Nacional de Cultura. No obstante, encontró de nuevo el apoyo de Haydée Santamaría, quien le consiguió un puesto en el Instituto de Literatura” (Gallardo, 2009, p. 172). Sin embargo, la confesión de Cabrera Infante poco después, en 1968, en una entrevista realizada por Tomás Eloy Martínez para *Primera Plana*, donde revelaba su situación como exilado, “dejó a Padilla en la peligrosa postura de haber defendido a un ‘traidor’” (Casal, 1971, p. 7).

Junto a lo anterior, y en el mismo año de 1968, se desató una fuerte polémica cuando la obra de Padilla, *Fuera del juego*, fue premiada con el primer lugar en la categoría de poesía del certamen Julián del Casal, convocado por la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) en su IV Concurso Literario⁵⁷. La obra reconocida por el jurado del certamen fue reprobada por la dirección de la UNEAC, por considerarla contrarrevolucionaria. Sin embargo, a pesar de todo, fue premiada y publicada –aunque el escritor no recibió su premio (un viaje a la Unión Soviética y mil pesos)–, con una nota que enfatizaba el desacuerdo del contenido de la obra por ser ideológicamente contrario a la revolución (Casal, 1971, p. 7). Esta misma suerte corrió el texto de Antón Arrufat *Los siete contra Tebas*, merecedora del premio en la categoría de teatro.

El jurado que le otorgó el premio a Padilla estuvo compuesto por J. M. Cohen (Reino Unido), César Calvo (Perú), José Lezama Lima (Cuba), José Z. Tallet (Cuba) y Manuel Díaz Martínez (Cuba), y en el acta del premio señalaron:

Padilla reconoce que, en el seno de los conflictos a que lo somete la época, el hombre actual tiene que situarse, adoptar una actitud, contraer un compromiso ideológico y vital al mismo tiempo, y en *Fuera del juego* se sitúa del lado de la Revolución, se compromete con la Revolución, y adopta la actitud que es esencial al poeta y al revolucionario: la del inconforme, la del que aspira a más porque su deseo lo lanza más allá de la realidad vigente (en Casal, 1971, p. 56)

El valor revolucionario que le asignaron a *Fuera del fuego* fue entendido desde la mirada de una actitud disconforme que siempre aspira a más, que ve más allá. La postura crítica y polémica que se configuró en la obra se estableció, desde la mirada del jurado, como la actitud propia de todo revolucionario. Sin embargo, el cuestionamiento y la duda instalada no fue algo valorado por los principales dirigentes de la cultura. Desde la dirección de la UNEAC, en noviembre de 1968, se publicó una declaración destinada a manifestar su descontento por las obras premiadas, principalmente, como se ha indicado, *Fuera del fuego* de Heberto Padilla y *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat. En dicha declaración se manifestó:

⁵⁷ Este mismo año es premiada la obra *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat en la categoría de teatro en el certamen José Antonio Ramos de la UNEAC. Este texto, al igual que *Fuera del juego*, causó revuelo en el mundo literario por ser *incómodo* para el mundo político de aquel entonces. La obra se estrenó en Cuba en 2007 en el Teatro Mella y a cargo de la compañía Mefisto Teatro (Gallardo, 2009).

Nuestra convicción revolucionaria nos permite señalar que esa poesía y ese teatro sirven a nuestros enemigos, y sus autores son los artistas que ellos necesitan para alimentar su caballo de Troya a la hora en que el imperialismo se dedica a poner en práctica su política de agresión bélica frontal contra Cuba (en Casal, 1971, p. 62)

De este modo, el espíritu inquieto y cuestionador que aplaudió el jurado se interpretó, desde el sector político-artístico más radical, como una declaración contrarrevolucionaria que buscó atentar contra los principios de la revolución aliándose al enemigo imperialista. Bajo esta mirada, fue evidente que dentro de la revolución la postura que Padilla asumió no fue aceptada, pero el escritor, a pesar de las advertencias, continuó llevando a cabo actos que luego lo sometieron a su famosa autoinculpación.

Junto a los pormenores que fueron fraguando el caso Padilla, y que fueron evidenciando las regulaciones en temas de libertad artística, el gobierno cubano fue haciendo cada vez más evidente su vínculo con el régimen soviético. Como menciona Alburquerque (2011, p. 82), en el año de 1968 tropas soviéticas y del Pacto de Varsovia suprimieron la llamada Primavera de Praga al invadir el territorio checoslovaco. El apoyo no solo provino de Occidente y sus intelectuales, sino también de Castro, quien no censuró la intervención soviética. Ello despertó gran descontento entre los intelectuales, quienes asumían que Cuba funcionaba de manera independiente a cualquier influencia que pudiera emanar de la gran potencia socialista soviética:

Pese a que desde temprano La Habana entabló con la URSS una alianza, la cual se reforzó tras la crisis de los misiles en 1962, Castro proyectó cierta imagen de autonomía respecto a Moscú. En el plano intelectual y cultural reinaba la misma sensación, aunque en este caso lo que se rehuía eran los lineamientos que los soviéticos habían instruido para la creación artística (Alburquerque, 2011, p. 82)

El temor por un dirigismo cultural al estilo soviético estuvo presente entre los intelectuales y artistas, principalmente, en el rechazo de instalar una tendencia artística o a restringir las libertades de creación. Los desafíos que el régimen cubano fue estableciendo para diferenciarse de las naciones capitalistas y lograr una autonomía estética y económica, lo llevaron no solo a problematizar la producción artística, sino también la económica. La zafra

de los diez millones buscó no solo un impulso económico, sino también un reconocimiento a nivel mundial: “durante 1968 y 1969 los cubanos vivieron una auténtica obsesión azucarera. Se había movilizado y reclutado toda la mano de obra del país, que se militarizaba rápidamente en el intento de lograr el éxito del desafío de la zafra” (Gilman, 2012, p. 219).

Esta militarización traspasó todas las fronteras del quehacer humano. Llevó a los intelectuales a soltar sus escritos y trabajar en la gran proeza nacional. Las revistas, como *Casa de las Américas*, tuvieron como temática central la zafra de los diez millones y sus pormenores. Sin embargo, aunque la zafra de los diez millones no tuvo éxito, el campo intelectual cubano, afirma Gilman, “se encontraba unido por un antiintelectualismo aún más firme y, por supuesto, manifestaría una propensión mayor para ejercer la autocrítica” (2012, p. 225). Este fuerte componente antiintelectual y la autocrítica como camino vehiculante a la esfera revolucionaria marcaron el inicio de una nueva época en la política cultural de Cuba. Como subraya Albuquerque, “fue el caso del poeta Heberto Padilla en 1971 lo que confirmó las sospechas acerca de la adopción del modelo cultural soviético” (2011, p. 83), por el paralelismo con similares prácticas estalinistas del pasado.

El 20 de marzo de 1971 fue arrestado Heberto Padilla junto a su esposa Belkis Cuza Malé. Ella fue liberada a los pocos días, mientras que él cumplió treinta y ocho días en prisión “acusado de estar involucrado en actividades contrarrevolucionarias” (Gilman, 2012, p. 235). El arresto y encarcelamiento de Padilla conmocionó a gran parte de la intelectualidad europea y latinoamericana, que, el 9 de abril de 1971, emitió una primera carta dirigida a Fidel Castro en la que, siempre en solidaridad con los principios y objetivos de la Revolución cubana, manifestaba su inquietud respecto a la situación de encarcelamiento de Padilla. Estos intelectuales⁵⁸ argumentaron que

Como el gobierno cubano hasta el momento no ha proporcionado información alguna relacionada con el arresto, tememos la reaparición de una tendencia sectaria mucho más

⁵⁸ Entre los intelectuales que firmaron la carta se encuentran Carlos Fuentes, Juan Goytisolo y Mario Vargas Llosa, los primeros en organizar esta instancia, así como Simone de Beauvoir, Julio Cortázar, Ítalo Calvino, Hans Magnus Enzensberger, Carlos Franqui, Octavio Paz, entre otros.

violenta y peligrosa que la denunciada por usted en marzo de 1962, y a la cual el Comandante Che Guevara aludió en distintas ocasiones al denunciar la supresión del derecho de crítica dentro del seno de la Revolución.

En estos momentos –cuando se instaura en Chile un gobierno socialista y cuando la nueva situación creada en el Perú y Bolivia facilita la ruptura del bloqueo criminal impuesto a Cuba por el imperialismo norteamericano– el uso de medidas represivas contra intelectuales y escritores quienes han ejercido el derecho de crítica dentro de la Revolución, puede únicamente tener repercusiones sumamente negativas entre las fuerzas anti-imperialistas del mundo entero, y muy especialmente en la América Latina, para quienes la Revolución Cubana representa un símbolo y estandarte (en Casal, 1971, p. 74)

El temor que manifestaron los firmantes de la carta por un recrudecimiento del régimen socialista y la represión de la libertad de opinión dejó a la vista no solo lo contradictorio de tales actos, sino lo desfavorable que sería para el panorama prometedor que se dibujaba para el socialismo en los países del Cono sur. Del mismo modo y con la misma finalidad, integrantes del PEN Club de México enviaron una carta a Castro manifestando que “nuestro criterio común afirma el derecho a la crítica intelectual lo mismo en Cuba que en cualquier otro país” (en Casal, 1971, p. 76)

Sin embargo, este pronunciamiento de los intelectuales europeos y latinoamericanos seguidores de la revolución cubana no bastó como para dejar atrás el caso Padilla. Durante su encarcelamiento, el poeta firmó una autoinculpación en la que “recitaba una larga lista de acciones contrarrevolucionarias, denunciaba su poesía y acusaba de pertenecer a la C.I.A. a figuras intelectuales extranjeras (...)” (Casal, 1971, p. 8). El 27 de abril de 1971 Padilla fue puesto en libertad y por la tarde del mismo día dio a conocer su discurso de autoinculpación⁵⁹, donde reconoció haber “cometido muchos errores, errores realmente imperdonables, realmente censurables, realmente incalificables” (“Heberto Padilla: Intervención En La Unión de Escritores y Artistas de Cuba,” 1971, p. 191). Por lo mismo, aseguró haber solicitado por su propia voluntad la reunión en la UNEAC para explicar y excusar su actitud contrarrevolucionaria, que no había estado a la altura del proceso de transformación de Cuba.

⁵⁹ Publicado como suplemento del número 65-66 de la revista *Casa de las Américas* con el título de “Heberto Padilla: Intervención en la Unión de Escritores y Artistas de Cuba”.

La autoinculpación expuesta por Padilla tuvo una doble función: por un lado, se estableció como un discurso antiintelectualista que criticaba la función de los escritores en la construcción de la nueva sociedad, pues en él señalaba temas como que “el sector cultural ha estado a la zaga de la revolución, el escritor es vanidoso por naturaleza, los intelectuales cubanos no han sido generosos con la revolución” (Gilman, 2012, p. 237); y, por otro lado, su publicación en *Prensa Latina* funcionó como respuesta a la primera carta enviada por los intelectuales extranjeros, es decir, “como señal de alarma ante la cual una parte de la familia se convenció de que debía intervenir más enérgicamente” (Gilman, 2012, p. 240).

Por ello, y con más firmeza y determinación, en mayo de 1971, un total de sesenta y dos intelectuales (europeos, latinoamericanos y norteamericanos) escribieron una segunda carta dirigida a Fidel Castro en la que manifestaban su vergüenza y cólera por las acciones que el gobierno revolucionario había llevado a cabo, afirmando que “el lastimoso texto de la confesión que había firmado Heberto Padilla solo puede haberse obtenido por medio de métodos que son la negación de la legalidad y la justicia revolucionarias” (en Casal, 1971, p. 123). Reclamaron que lo absurdo y delirante de las confesiones del escritor y su forzosa exposición en la UNEAC solo puede compararse con la sórdida época estalinista. El temor de los intelectuales extranjeros de que en Cuba se repitiera ese modelo del pasado soviético de “oscurantismo dogmático, la xenofobia cultural y el sistema represivo” (en Casal, 1971, p. 123) los llevó a pedir que los líderes políticos devolvieran la Revolución cubana al modelo socialista de respeto y no de desprecio a la dignidad humana. La carta, remitida al periódico *Le Monde*, incorporó las firmas de Alain Resnais, Pier-Paolo Pasolini y Juan Rulfo, pero tuvo algunas bajas como fueron Julio Cortázar y Carlos Barral (Gilman, 2012, p. 240).

Pero la segunda carta de los intelectuales extranjeros a Castro no solo atendió a denunciar y protestar contra la exposición que el gobierno revolucionario obligó a hacer a Padilla, sino que también era una reacción a las declaraciones surgidas del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura celebrado en abril de 1971. En dicha instancia se establecieron nuevos criterios desde los que se valoraron el arte y su producción, cuya función debía estar bajo las necesidades de la educación de una sociedad socialista. Este encuentro resultó ser tan significativo en la política cultural de los años setenta como lo fue el discurso *Palabras a los*

intelectuales en su momento, diez años atrás. De hecho, el mismo Castro en el discurso de clausura del congreso señaló que a los dirigentes políticos “nos parecía que este Congreso era un poco la imagen de la futura sociedad” (Castro, 1971, p. 22).

Gilman sostiene que “[e]l tipo de antiintelectualismo propulsado por el Congreso suponía el descarte absoluto de cualquier posibilidad de que el ‘hombre del futuro’ –al que se aludía en la declaración– pudiera provenir de las filas de los ‘intelectuales realmente existentes’” (2012, p. 241). A su vez, el rol del intelectual revolucionario nacido en la nueva sociedad fue el de “dirigir su obra a la erradicación de los vestigios de la vieja sociedad que subsisten en el periodo de transición del capitalismo al socialismo” (*Declaración Del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura*, 1971, p. 16). Del mismo modo, la declaración condenó “a los falsos escritores latinoamericanos”, es decir, en este contexto, a aquellos que vivieron el auge del mercado editorial y fueron reconocidos en otros países y continentes.

Entre la serie de medidas que, en este Primer Congreso, se estimó aplicar, puede contarse:

(...) la selección de los trabajadores de las instituciones supraestructurales, tales como universidades, medios masivos de comunicación, instituciones literarias y artísticas, etc., se tomen en cuenta sus condiciones políticas e ideológicas, ya que su labor influye directamente en la aplicación de la política cultural de la Revolución.

Es insoslayable la revisión de las bases de los concursos literarios nacionales e internacionales que nuestras instituciones culturales promueven, así como el análisis de las condiciones revolucionarias de los integrantes de esos jurados y el criterio mediante el cual se otorgan los premios. (*Declaración Del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura*, 1971, p. 16)

La selección de los protagonistas culturales con base en la tendencia ideológica imperante alcanzó tanto la esfera de los cargos públicos destinados a las instituciones culturales como el rol de representantes y jurados en los diversos certámenes y eventos culturales. Las regulaciones que los delegados del congreso propusieron sobrepasaron toda noción de autonomía que cualquier institución o premio literario pudiera creer poseer. Atrás quedaron las libertades que instituciones como Casa de las Américas podían concebir respecto a qué intelectuales participarían como jurado en su certamen. El temor del régimen de darle espacio a intelectuales que pudieran poner en duda la ideología llevó a restringir cualquier posibilidad mediante la preponderancia revolucionaria. Bajo esta mirada, los intelectuales extranjeros

“son portadores de una nueva colonización. Son los que pretenden dictarnos normas en política y en cultura, desde las capitales del mundo occidental” (*Declaración Del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura*, 1971, p. 17). Esta idea llevaba a creer que la presencia en la isla de intelectuales extranjeros ajenos a la revolución influenciaba a intelectuales cubanos con sus modas y gustos, por lo que debían ser alejados.

La noción del arte al servicio de la revolución estuvo latente a lo largo de toda la declaración:

El arte es un arma de la Revolución.

Un producto de la moral combativa de nuestro pueblo.

Un instrumento contra la penetración del enemigo.

La revolución socialista en sí es el más alto logro de la cultura cubana y, partiendo de esta verdad insoslayable, estamos dispuestos a continuar la batalla por su más alto desarrollo.

Nuestro arte y nuestra literatura serán valiosos medios para la formación de la juventud dentro de la moral revolucionaria, que excluye el egoísmo y las aberraciones típicas de la cultura burguesas (*Declaración Del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura*, 1971, p. 18)

Así, el arte –definido en la declaración como instrumento para luchar contra la penetración enemiga y como un medio de formación del *hombre nuevo*– se vinculó fuertemente al contexto político-ideológico. Por ello, el arte (*producto de la moral combativa de nuestro pueblo*) no pudo estar vinculado a una noción capitalista y burguesa de la vida, ni tampoco mantenerse ajeno a los cambios político-sociales, sino que debió estar al servicio de la revolución socialista y la formación ideológica de la juventud: el porvenir revolucionario. La idea del arte como arma o instrumento llevó a que la producción artística cubana pasase a tener un carácter fuertemente didáctico y moralizante, cuyo trasfondo proponía promover la ideología revolucionaria.

Esta noción de arte contradujo toda idea de autonomía estética entendida como “un intento de expulsar de su ámbito lo extra-estético, lo que no pertenece a su propia constitución” (Infante del Rosal, 2012, p. 58). Dentro del contexto revolucionario, el arte se vio en la tarea de transmitir los valores ideológicos del socialismo sin la posibilidad de hacer valer la libertad de expresión ni de interpretación. Desde esta perspectiva, la idea kantiana de que “el arte es

una ‘finalidad sin fin’” (en Barrio Maestre, 2020, p. 58) pierde lógica bajo los postulados revolucionarios. La idea de un *arte comprometido* no tiene mayor validez para Kant:

Tampoco el arte “políticamente comprometido” encontraría lugar en la concepción kantiana: un fin político como puede ser agitar a las masas incitándolas a la revolución, con todos los desarrollos que esta idea ha tenido en el marxismo, perdería la condición de arte, según Kant. Todas estas formas de entender el arte como instrumento lo someten al criterio técnico, al discurso de los medios eficaces para lograr un fin, es decir, a la racionalidad instrumental, que versa sobre realidades que no son fines en sí, sino que están a su vez finalizadas. El arte no: es finalidad sin fines. (Barrio Maestre, 2020, p. 59)

Contrario a la lógica de la autonomía estética propuesta por los pensadores modernos de Occidente, la Revolución cubana definió el arte como herramienta para fortalecer la formación ideológica marxista-leninista de las masas, principalmente de la juventud, para lograr un elevado nivel cognitivo que permitiera liberar a los sujetos de su alienación y hacerlos precursores de la cultura revolucionaria. Para lo anterior, fue indispensable la función que la educación y el arte tuvieron en la formación de este nuevo ideal social. De este modo, se afirmó que *sobre la base del rigor ideológico y la alta calificación técnica* el arte y la literatura quedaron liberados de la demanda burguesa para quedar al servicio de la formación de la masa.

La prioridad educativa que el Congreso estableció para la formación cultural de la nueva sociedad provocó que el gobierno revolucionario destinara muchos recursos a este propósito. Así, por ejemplo, la prioridad del Instituto del Libro fue la de dedicar sus impresiones a los libros para la educación. La valoración de las creaciones artísticas y culturales se produjo

en función de la utilidad para el pueblo, en función de lo que aporten al hombre, en función de lo que aporten a la reivindicación del hombre, a la liberación del hombre, a la felicidad del hombre.

Nuestra valoración es política. No puede haber valor estético sin contenido humano. No puede haber valor estético contra el hombre. No puede haber valor estético contra la justicia, contra el bienestar, contra la liberación, contra la felicidad del hombre. ¡No puede haberlo! (Castro, 1971, p. 28)

Como afirmó Castro, la producción cultural revolucionaria fue una herramienta didáctica e ideológica para la *liberación del hombre* y se alejó de la valoración estética burguesa, donde

el arte es un mero entretenimiento y distracción. Esta noción de cultura fue definitoria en el rol que los artistas e intelectuales tuvieron en la revolución tanto en su producción artística como en su participación en certámenes o concursos artísticos, pues, “para volver a recibir un premio, en concurso nacional o internacional, tiene que ser revolucionario de verdad, escritor de verdad, poeta de verdad, revolucionario de verdad” (Castro, 1971, p. 27).

Sin embargo, el anhelo de los artistas e intelectuales de que la vanguardia política coexistiera con una vanguardia artística derivó en un constante conflicto, como señala J. Fornet:

una de las persistentes paradojas a la que no pudo escapar la revolución fue la dificultad –si no imposibilidad- de hacer coincidir de manera permanente a las vanguardias artísticas y políticas. De hecho, la aspiración a esa coincidencia había sido la columna vertebral del discurso de los intelectuales revolucionarios (y de izquierda en general) durante al menos una década (2013, p. 11).

Esa imposibilidad, retratada también en el caso ruso-soviético, como comenta J. Fornet, dio cuenta de que la vanguardia política y artística nunca podrán coincidir por ser *dos caras de la misma moneda*. Así, la insistente lucha de los intelectuales latinoamericanos por aspirar a caminar mano a mano con la dirigencia política se planteó como una utopía. En 1971, la imposibilidad de aunar el campo político y artístico se hizo más visible en la serie de controversias y disputas desatadas.

El cambio en la noción de literatura que se impulsó con la revolución desde fines de los años sesenta, problematizó las nuevas creaciones artísticas provenientes de la vanguardia artística, renegó contra la profesionalización del artista y su vínculo con el mercado editorial, exigió un tipo de creación con fines moralizantes e ideológicos y prefirió los escritos que enaltecían la gesta revolucionaria. Fue este nuevo tinte el que abrió las puertas a una nueva forma discursiva capaz de reflejar los postulados ideológicos imperantes.

4.3. Una escritura para la revolución: el testimonio como respuesta discursiva

La idea de arte revolucionario preocupó e interpeló a la comunidad artística y literaria de la isla y el continente. ¿Qué tendencia artística podía hablar con legitimidad de la ideología revolucionaria? El llamado *boom* latinoamericano había marcado un hito en la producción artística del continente, siendo la novela el género literario que mayor repercusión tuvo en el mercado editorial. Pero su popularidad, con el tiempo, fue mirada con desconfianza y rechazo, principalmente, por los escritores y dirigentes cubanos, al vincularla con el poder imperialista y los negativos valores del mundo capitalista.

En 1971, Lisandro Otero en su texto “Notas sobre la funcionalidad de la cultura” planteó la inexistencia del añorado arte revolucionario:

[e]n lo que se refiere a lo específico de la cultura humanística, durante la primera década de la Revolución los intelectuales hemos pregonado que Cuba era terreno fértil para la aparición de un arte nuevo y experimental en el que la audacia formal serviría de vehículo a un contenido revolucionario. Este arte nuevo no lo hemos visto por ninguna parte (1971, p. 95)

Pese al sentido liberador que la revolución planteó, durante este primer periodo, los intelectuales y artistas no lograron proporcionar una producción artística que diera cuenta de las bondades del nuevo sistema político y de la sociedad en construcción. El hecho de que, según Otero, los intelectuales se hicieran guardianes *de las formas estéticas con olvido del contenido político* demostró, una vez más, la necesaria politización del discurso artístico más que el valor de la corriente estética. Otero reconoció que el gobierno y sus instituciones se esforzaron durante la década en la distribución cultural, acto que los ha situado a la altura de cualquier país desarrollado, pero también manifestó que se debe dar de una vez el paso definitivo y tan esperado, el de crear “un arte técnicamente de avanzada y políticamente consciente, hecho con fórmulas autóctonas, que sirvan a la revolución, sin imitaciones colonizantes ni rémoras tradicionalistas” (1971, p. 95). La exigencia de participación revolucionaria que, en años anteriores, se le impuso al artista y escritor en su actitud e ideología buscó atravesar también la obra artística la que, como se observa, debió dejar atrás

preceptos prerrevolucionarios para unirse a las filas de avanzada, cuya función estuvo destinada al servicio de la revolución.

La apuesta por nuevos géneros con la finalidad de atender al deseado arte revolucionario, como destaca Gilman, fue lo que caracterizó a esta nueva década. La novela latinoamericana, desplazada de su sitio, fue reemplazada por un arte para el pueblo. La idea de *panfleto* perdió su condición peyorativa y dio sentido a nuevas propuestas estilísticas. Algunas publicaciones, como el volumen *Literatura cubana (1959-1978)*, planteaban que obras como *Paradiso* eran ejemplos prerrevolucionarios y que, por tanto, los mejores exponentes de la literatura revolucionaria fueron los documentos y discursos de Fidel Castro y del Che Guevara, destacando, entre ellos, “La historia me absolverá” del primero y el *Diario del Che en Bolivia* y la “Segunda Declaración de La Habana” del segundo, identificando a este último texto con gran jerarquía estética (en Gilman, 2012, p. 276).

La apuesta por una literatura propagandística que apostara por la formación, transmisión y difusión de la moral revolucionaria, impulsada en las resoluciones del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, exacerbó el predominio comunicativo de los textos: la idea fue llegar a todos los sectores de la población. De este modo, los escritores latinoamericanos, como Eduardo Galeano, se vieron en la necesidad de orientar su escritura hacia formas documentales, explicativas y denunciatorias que reflejaran la presión que el escritor revolucionario sentía por el momento histórico en el que vivía, un verdadero compromiso revolucionario: “debía escribir no lo que quería sino lo que consideraba ‘necesario’” (Gilman, 2012, p. 344).

Frente a esta importante demanda y la serie de formas artísticas que emergieron buscando encajar en el espacio asignado para el arte revolucionario, el testimonio fue esencial para dar respuesta a las exigencias de esta nueva política cultural. Si bien ya en los años sesenta era posible evidenciar este tipo de escritura en la novela cubana⁶⁰ “con una clara intención de

⁶⁰ Ochando destaca como ejemplos de las novelas de este periodo que incluyen el *elemento testimonial* a *Maestra voluntaria* (1962) de Daura Olema; *La situación* (1963) de Lisandro Otero; *En el año de enero* (1963) de José Soler Puig; y *Memorias del subdesarrollo* (1965) de Eduardo Desnoes.

denunciar el pasado inmediato” (Ochando Aymerich, 1998, p. 81), a fines de los años sesenta e inicios de los setenta era innegable su proliferación y vínculo con la ideología revolucionaria. Por lo mismo, y debido a su fuerte presencia en otras formas discursivas, Casa de las Américas se vio en la necesidad de crear un espacio literario para esta forma de escritura.

En 1969, jurados y representantes del premio Casa de las Américas manifestaron una valiosa inquietud que enriqueció el panorama literario que, hasta ese momento, premiaba el certamen. Dicha discusión, publicada en el n° 200 de la revista *Casa de las Américas*, contó con la participación de Ángel Rama, Isidora Aguirre, Hans Magnus Enzensberger, Manuel Galich, Noé Jitrik y Haydée Santamaría. Rama manifestó en ese entonces que

yo no sé la experiencia que tienen los demás jurados, pero sí la tuvimos nosotros en el campo de la novela. Existen, entre otras, buenas obras literarias, con interés, que no todas llegan a la calidad de un premio que podríamos mencionar, pero cuyo valor no está solamente en lo literario, sino en los que testimonian del proceso de América Latina (en Rama et al., 1995, p. 122).

Frente a esta inquietud, Rama planteó la idea de crear una colección literaria con el nombre de Testimonio Latinoamericano que incluyera formas discursivas como la novela, el ensayo, la poesía y el cuento, cuyo tema central estuviera en dar testimonio de lo que estaba ocurriendo en los países latinoamericanos. La idea se volvió tan significativa que Rama incluso propuso la posibilidad de que todos los escritores trabajaran registrando la realidad tanto cubana como del continente, dando testimonio sobre el acontecer de manera de “estar más unidos en la búsqueda de una realidad, empezar esa realidad, darle un contenido dinámico, fuerte” (en Rama et al., 1995, p. 123).

El interés por dar cuenta de la realidad latinoamericana y por vehicular la producción literaria hacia la de documentar los acontecimientos del continente fue proyectado por Rama como un *programa ambicioso* donde Casa de las Américas, como institución, debía estar a la vanguardia, pues representaba registrar los procesos revolucionarios del continente, participar de una manera más directa en ello, y dejar la escritura al servicio revolucionario, como fue la exigencia del gobierno en Cuba. En la propuesta de Rama se transparentó el deseo

de varios intelectuales de mantenerse firmes y útiles a la revolución, aunque todo ello significara desplazar de su escritura los temas de interés personal para abocar el ejercicio creativo a contribuir en el diseño de la nueva realidad.

Del mismo modo que el testimonio invadió la categoría de novela, también lo hizo con otras categorías como la del teatro. Frente a ello, Isidora Aguirre declaraba: “aun cuando no sean [obras] maduras, creo que aparte merecería hacerse una mención de ellas como difusión” (Rama et al., 1995, p. 123). El reconocimiento por una literatura incipiente, pero que apareció con una clara determinación, exigió tomar decisiones respecto a su valor y su incorporación en el premio. Frente a la polémica que despertó la presencia del discurso testimonial en los diferentes géneros premiados por Casa de las Américas, Enzensberger planteó la necesidad de repensar en las categorías y sus cualidades:

dentro del Premio como existe ahora, con las mismas bases, a mí me parece también que los géneros que tenemos aquí no corresponden más al estado actual de la literatura como existe. Porque excluye de manera bastante terminante muchos géneros como el reportaje, el testimonio, la factografía, la novela no-ficción (en Rama et al., 1995, p. 123)

Para justificar esta idea, mencionó los casos ya citados con anterioridad: *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet, cuyo éxito incuestionable reflejó este impulso documental y testimonial y *Manuela la mexicana* de Aída García Alonso, obra premiada en la categoría de ensayo, y. Además, enfatizó en que este fenómeno documental no solo se evidenciaba en la literatura nacional, sino también internacional, aludiendo, así, a la escritura de Truman Capote. Es en ese momento cuando Enzensberger propone la idea de abrir una nueva categoría en el premio literario con el nombre de *factografía* o algo similar, que dé cabida a formas discursivas que usualmente son menospreciadas por la literatura tradicional. Desde esta misma perspectiva, Manuel Galich destacó que la idea de una literatura testimonial “satisface plenamente nuestra inconformidad con lo tradicional del Premio” (en Rama et al., 1995, p. 124). La discusión tuvo como resultado la incorporación de la categoría de testimonio al premio literario Casa de las Américas, cuya primera premiación se celebró en 1970.

Como ya adelantó Enzensberger, la literatura de tendencia testimonial ya se venía evidenciando tanto a nivel internacional como local. En el caso cubano, el autor representativo de esta línea discursiva fue Miguel Barnet, quien, con la citada *Biografía de un cimarrón*, formalizó la presencia testimonial en la literatura cubana. Barnet, además, se encargó de diseñar un sustento teórico que validara la presencia de lo testimonial y su espacio en el nuevo contexto revolucionario. Para ello, en 1970 publicó en la revista *Unión* un extenso artículo denominado “La novela-testimonio: socioliteratura”⁶¹, en el que valoró a la novela-testimonio como “un aporte a la literatura de fundación” (Barnet, 1983, p. 20). El interés por entender la historia de Cuba, y por las investigaciones etnográficas y folklóricas, llevó a Barnet a leer, entre varias obras, *Juan Pérez Jolote* de Ricardo Pozas. La eficacia sociológica y las cualidades artísticas de esta obra condujeron a Barnet a incursionar en la llamada novela-testimonio mediante la figura de Esteban Montejo. A lo largo de este proyecto reflexionó en que la

novela-testimonio debía ser un documento a la manera de un fresco, reproduciendo o recreando —quiero subrayar esto último— aquellos hechos sociales que marcaran verdaderos hitos en la cultura de un país. Y que los protagonistas de la novela-testimonio debían referirse a los mismos, jerarquizando, valorando, o simplemente dándolos a conocer mediante su participación en ellos. Esos hechos no serían triviales -aunque la presunta trivialidad es a veces muy elocuente en este tipo de relato-, porque lo insignificante cobra dentro de un contexto una importancia muy grande, sobre todo cuando las "insignificancias" tienen que ver con el carácter y la subjetividad del informante. Pero bien, yo preferí que los hechos, o los momentos históricos, como quiera llamárseles, marcaran cambios radicales en la cultura nacional, lesionaran el espíritu del pueblo y contribuyeran a conformar una idiosincrasia (Barnet, 1983, p. 22)

El interés de Barnet por contribuir a la reconstrucción de la historia de Cuba, mediante la voz de sujetos participantes de los diversos procesos socio-históricos, impulsó las cualidades que luego serían reconocidas en todo discurso testimonial. En la figura de Montejo se transparentó el rol de la voz testimonial: un sujeto representativo de un grupo humano que, mediante su propia voz, transmitió sucesos históricos que determinaron el devenir de una época determinada. *Biografía de un cimarrón* reconstruye tres periodos distintos de la historia de

⁶¹ Artículo que, luego, Barnet, incluirá en su libro *La fuente viva* (1983), volumen que compila una serie de escritos creados entre 1968 y 1969, y cuya primera parte enfatiza en la idea de novela-testimonio. Esta investigación utiliza la edición de 1983 para indagar en el concepto.

Cuba: la esclavitud, la cimarronería y el patronaje, “conmociones sociales, hechos colectivos, épicos, que solo pueden ser reconstruidos en base a la memoria histórica. Y para eso no hay nada mejor que un protagonista representativo, un actor legítimo” (Barnet, 1983, pp. 22–23).

Tras el deseo de develar las cualidades de la novela-testimonio, Barnet (1983, pp. 23–26) enunció algunas nociones centrales que determinaron su definición y que la diferenciaron de la literatura hasta ahora reconocida. Como primer aspecto, en esas páginas, Barnet enfatizó en el “desentrañamiento de la realidad”, pues la novela-testimonio incorporaba los hechos que marcaron a una sociedad y los da a conocer a través de la voz de sus protagonistas; un segundo aspecto fue la “supresión del yo, del *ego* del escritor”, pues, para ser capaz de asumir la identidad de su informante y de la colectividad a la que éste representa; finalmente, como tercer aspecto, Barnet destacó el “contribuir al conocimiento de la realidad, imprimirle a esta un sentido histórico” de manera que el público deje atrás los prejuicios y desarrolle una conciencia de su tradición. El carácter identitario y nacionalista que le atribuyó Barnet a la novela-testimonio se ajustó a este anhelo de desentrañar la realidad del país mediante la voz representativa de Montejo, un sujeto histórico que atravesó con su historia de vida, la historia de Cuba.

Las reflexiones realizadas por jurados y miembros de Casa de las Américas y el profuso estudio que Barnet le dedicó a lo que él denominó como novela-testimonio permitieron trazar el camino que esta forma discursiva siguió para instalarse como categoría literaria del premio Casa de las Américas. La capacidad que el testimonio tenía de plasmar de manera precisa los avatares de la Revolución cubana y del continente lo llevó a un protagonismo discursivo antes siempre restringido. Como argumenta García:

en tanto discurso “directamente” vinculado a la realidad, fiel a los hechos latinoamericanos, e instantáneo resultado de su actuación política, el testimonio aparece como la clase de literatura que emerge “espontáneamente” de la historia, en especial concebida en su fervor revolucionario (2013, p. 384)

Su institucionalización en el premio literario Casa de las Américas le otorgó el mismo peso y reconocimiento que el que gozaban ya conocidas categorías (novela, poesía, teatro, cuento

y ensayo). Este reconocimiento del testimonio como categoría literaria demuestra la fuerza con la que esta escritura aparece en el contexto latinoamericano no solo como respuesta a la realidad histórica “sino [como una escritura] que participaba crucialmente de su construcción” (2013, p. 385). Por ello, como aclara García, su consideración en el certamen de Casa de las Américas responde al modo en que esta escritura busca fomentar la historia latinoamericana desde un discurso fidedigno, desde una completa intencionalidad político-ideológica.

Para definir las cualidades a las que respondería el testimonio premiado por Casa de las Américas, el equipo organizador del certamen diseñó las bases del concurso. En estas se detalló que un testimonio es “un libro donde se documente, de fuente directa, un aspecto de la realidad latinoamericana actual” (Galich, 1995, p. 124). Dicha afirmación sentó las directrices a las que los testimonios concursantes debían responder para ser evaluados bajo esta modalidad discursiva. Fue evidente cómo los estudios que hasta ese entonces se habían levantado sobre el testimonio, y las experiencias discutidas en 1969, concluyeron en vincular al testimonio a tres aspectos esenciales: documento, fuente directa y realidad latinoamericana. Con la idea de establecer algunas diferencias con otras formas discursivas, con las que evidentemente compartía semejanzas, Galich (1995, pp. 124–125) se propuso destacar ciertos aspectos que hacían del testimonio una propuesta renovadora. Las diferencias se establecieron con las siguientes formas discursivas: el reportaje, pues el testimonio, al ser más extenso que este, tiene vida propia y perdurabilidad y, por lo mismo exige mayor calidad literaria; la narrativa, porque el discurso testimonial busca la objetividad, por lo que descarta la ficción tan presente en este género; la investigación (ensayo) porque el testimonio requiere de fuentes vivas –a excepción del testimonio retrospectivo– y no de acontecimientos pasados o ausentes, y la biografía, pues no es el relato puramente personal lo que interesa, sino cómo el relato de un sujeto o hecho representativo alude a un colectivo.

Si en la década de los sesenta la tendencia testimonial se veía latente, en los años setenta su auge evidenció el modo en que esta favorecía la ideología revolucionaria predominante en los países latinoamericanos, a la vez que atendía a denunciar la violencia estatal que ejercieron algunos regímenes totalitarios en el continente. Desde esta perspectiva, el papel

que llegó a cumplir el testimonio fue, precisamente, el de responder a las exigencias discursivas emanadas desde los primeros años de la revolución.

4.4. La categoría de Testimonio en la década de los setenta: entre la lucha insurreccional y las dictaduras del Cono sur

La incorporación de la categoría de testimonio al premio literario Casa de las Américas, como se ha constatado, respondió a propuestas discursivas e inquietudes que emanaron en los años sesenta. La participación de obras literarias⁶² que no encajaban del todo en los géneros que tradicionalmente convocaba el concurso, y cuyas características “tenían el objetivo de recoger una experiencia que día a día adquiría más fuerza en el continente” (Ochando Aymerich, 1998, p. 32), llevó al equipo organizador a incluir una nueva vertiente estética. Este cambio de paradigma en la escritura del continente latinoamericano llevó a construir un discurso narrativo que no solo se caracterizaba por ser intertextual e intergenérica, como afirma Ochando (1998), sino, además, por ser sobre el que cae “una losa mayor, la política cultural cubana de finales de los años sesenta y principio de los setenta” (Ochando Aymerich, 1998, p. 75)

De este modo, mediante el análisis que aquí se busca desarrollar, se podrá observar el camino literario, político e ideológico que dibujan las obras premiadas a lo largo de las diversas décadas en las que se ha convocado el premio. Sin duda, uno de los principales factores que hay que considerar a la hora de enfatizar en las temáticas galardonadas es no solo el contexto sociopolítico que gira en torno de ellas, y que influye en su producción, sino, además, los criterios de selección que, año tras año, los miembros del jurado se encargaron de definir.

Si, ya en sus inicios, la categoría de testimonio fue demandada por miembros del jurado de las diversas categorías literarias en las que el discurso testimonial hacía eco (como son los

⁶² Como fueron los casos ya analizados de *Maestra voluntaria*, *Manuela la mexicana* y *Perú 1965: apuntes de una experiencia guerrillera*, 1969.

casos de la novela, el ensayo y la poesía), no será extraño que, a lo largo de los años en que la categoría fue convocada, el criterio del jurado de turno determine la línea de forma y contenido que el *género* tendría en el transcurrir del tiempo. Como menciona Fonet “los premios están mediados también por un jurado, no necesariamente lo que se escribe, si no lo que cierto jurado entiende que es lo propio de una época” (comunicación personal, 5 feb. 2019). Por lo que la revisión de los distintos testimonios premiados dará cuenta de esa selección que los miembros del jurado realizaron en relación a su criterio y a la contingencia del momento.

4.4.1. 1970: el primer premio de la categoría de Testimonio

La convocatoria de 1970 mencionaba:

Los libros testimonio documentarán, de forma directa, un aspecto de la realidad latinoamericana y caribeña. Se entiende por fuente directa el conocimiento de los hechos por el autor, o la recopilación por éste, de relatos o constancias obtenidas de los protagonistas o testigos idóneos (en Ochando Aymerich, 1998, p. 32)

Atendiendo a esta premisa, el testimonio puso énfasis en la figura del escritor, cuya voz debió responder, por un lado, al interés de dar a conocer la realidad del continente y, por otro, a tener un conocimiento absoluto de los hechos de los que daba cuenta. Por ello, fue fundamental que el escritor participara del acontecer inmediato o que se involucrara con los sujetos históricos que se hacían eco de las transformaciones sociales del continente. Lo anterior respondió, en buena medida, al imaginario antiintelectual que, desde fines de los años sesenta, venía evidenciándose en la isla: un imaginario que exigía el urgente y real compromiso del intelectual en la revolución continental.

El nuevo rol que debió asumir el escritor que deseaba mantenerse dentro del núcleo intelectual revolucionario planteó una reconfiguración del papel del artista, pues sus cualidades clásicas, que atendían a poner en el foco de su creación la imaginación y el estilo innovador, pasan a un segundo plano, siendo de interés cómo pone su destreza escritural al

servicio revolucionario. Las críticas al arte vanguardista y a la *mercantilización* de la producción artística de algunos escritores concluyeron en esta mirada utilitaria de la obra de arte y del escritor, cuyo rol estuvo destinado a la documentación y adoctrinamiento mediante la escritura del pueblo lector.

4.4.1.1. Un jurado excepcional: escritores comprometidos con la realidad

No será extraño que el jurado invitado para este primer certamen, en el que la categoría de testimonio es incluida, responda a dicho imaginario en el que el compromiso revolucionario se mide de acuerdo a la real participación en los asuntos sociales y políticos del continente. Así, tanto Raúl Roa García (Cuba), Ricardo Pozas (México) como Rodolfo Walsh (Argentina) poseerán una trayectoria fuertemente vinculada a la idea de literatura testimonial que Casa de las Américas buscaba institucionalizar.

Por un lado, Raúl Roa García (La Habana, 1907 - La Habana, 1982) poseía una trayectoria política notable, siempre vinculada a las luchas antiimperialistas y revolucionarias de Cuba, ya que participó en el Movimiento Revolucionario Estudiantil desde 1923. Fue uno de los fundadores del Directorio Estudiantil Universitario (1930) y del Ala Izquierda Estudiantil (1931). Al triunfo de la Revolución cubana de 1959, fue miembro del Comité Central del Partido y, en 1970, año en el que participó como jurado del premio de testimonio, era Ministro de Relaciones Exteriores de Cuba. De su producción escrita, vinculada a la poesía, ensayo y narrativa, Ochando (1998) destaca dos obras de carácter testimonial: *La revolución del 30 se fue a bolina* (1969) y *El fuego de la semilla en el surco* (1982), publicada con posterioridad, cuyas temáticas se centran en los años de 1920-1930 y ponen énfasis en el contexto político-social, en las figuras heroicas y en los hechos del acontecer inmediato.

Ochando afirma que tanto Roa como Pablo de la Torriente Brau (San Juan, 1901 - Majadahonda, 1936)⁶³ sobresalen en lo que a producción testimonial se refiere, aunque se debe tener en cuenta que, durante este periodo, dichas obras no se concebían desde una lógica testimonial, sino que “[t]endrían que pasar algunas décadas para que estos textos, de gran fluidez verbal, de carácter documental y con una destacada función ideológica, se convirtieran en el espejo de la memoria escrita donde se verían reflejados algunos autores del testimonio contemporáneo” (1998, p. 72). Con todo, se puede afirmar que la figura que se dibuja de Roa representaba el lado político que el testimonio poseía de manera privilegiada (J. Fonet et al., 2015).

Por su parte, ya se ha presentado con anterioridad a Ricardo Pozas quien, desde una perspectiva antropológica “aportaba a la identidad del testimonio desde el punto de vista del diálogo que el género mantenía con prácticas discursivas extraliterarias” (J. Fonet et al., 2015, p. 206). Ya se ha indicado también que su obra, *Juan Pérez Jolote*, fue considerada un importante referente, precursora del género testimonial por poseer cualidades como la veracidad, mediante la indagación antropológica y belleza artística. De hecho, el mismo Miguel Barnet reconoce haber seguido en *Biografía de un cimarrón* el patrón básico trabajado por Pozas en su investigación etnográfica. Barnet destacaba “la fuerza del relato, la verosimilitud del discurso de Juan Pérez Jolote. Me impresionó profundamente este libro por su eficacia sociológica y por sus méritos artísticos” (1983, p. 21). De esta manera, la metodología empleada por Pozas y, luego, por Barnet, será vista también en los próximos testimonios que participarán en el certamen de Casa de las Américas. Con ello se introducirá el vínculo que la escritura testimonial establecerá no solo con el periodismo, sino también con otras áreas del conocimiento como la antropología o la sociología.

⁶³ La autora enfatiza que Pablo de la Torriente Brau “representa el testimonio por excelencia, tanto en su vida como en su obra” (Ochando Aymerich, 1998, p. 71) y resalta obras como *Presidio Modelo* (1932), *Realengo 18* (1934) y *Peleano con los milicianos* (1938). En Cuba el Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau (1996) dirigido por Víctor Casaus es una importante institución que impulsa trabajos vinculados con la historia oral, la memoria y el testimonio como una manera de rendirle honor a su producción escrita y a la tendencia literaria en la misma isla.

Finalmente, Rodolfo Walsh (Lamarque, 1927 - Buenos Aires, 1977), cuya trayectoria literaria se vinculaba en sus primeros años con el género policial, toma un nuevo curso en 1956, cuando su interés por la realidad de Argentina lo lleva a direccionar su escritura hacia el periodismo de denuncia. Producto de lo anterior publica sus obras *Operación masacre* (1957), *¿Quién mató a Rosendo?* (1969) y *Caso Satanowsky* (1973), textos que, construidos desde la investigación periodística con una clara presencia de lo testimonial, destacarán su figura como importante referente de lo que luego se conocerá como testimonio en el premio Casa de las Américas. Además, Walsh fue militante de la organización guerrillera Montoneros, que hacía una lectura del peronismo en clave revolucionaria. De esta manera, su figura se erige como un fuerte referente del llamado intelectual revolucionario, pues pone su habilidad escrita al servicio del acontecer político del continente en forma de denuncia y se encuentra involucrado en los movimientos armados, símbolo de la añorada revolución continental.

La concepción del arte que impulsa Walsh a fines de 1970, evidente en su entrevista con Ricardo Piglia, demuestra cómo en su discurso se perfila el profundo vínculo entre arte y política, constantemente recalado en la política cultural de la Revolución cubana: “no concibo hoy el arte si no está relacionado directamente con la política, con la situación del momento en que se vive en un país dado, si no está eso para mí le falta algo para poder ser arte” (en Demaría, 2001, p. 136). Será el cercano vínculo con el acontecer político y el deseo de transmitirlo a través de la literatura y el periodismo lo que se observará también en la valoración y concepción del testimonio en el premio Casa de las Américas.

De este modo, se puede apreciar cómo la selección de este primer jurado, dice Campuzano, tomó en cuenta “lo que podrían llamarse las tendencias principales del testimonio: la histórico-política (Raúl Roa García), la etnológica (Ricardo Pozas) y la periodística (Rodolfo Walsh)” (en J. Fornet et al., 2015, p. 204), tendencias que marcarían la institucionalización de un nuevo género en Casa de las Américas.

4.4.1.2. El premio de 1970: la lucha armada en Uruguay en *La guerrilla tupamara* de María Esther Gilio

En el acta de 1970 el jurado menciona:

Primero: señalar que la incorporación del género Testimonio al Premio Casa de las Américas ha sido un éxito por la alta calidad promedio de las obras que en definitiva se ajustaron a las condiciones del certamen y a las características no siempre bien definidas del género. En efecto, sobre 20 trabajos presentados sólo diez son verdaderamente testimonios y tienen la extensión mínima requerida. Pero de estos diez, ocho son libros de calidad y los dos restantes revelan en sus autores condiciones promisorias. Ese alto nivel obligó al jurado a sopesar minuciosamente los méritos literarios, la actualidad del tema y la trascendencia política y social de los trabajos.

Segundo: Otorgar por unanimidad el Premio de Testimonio a la obra “La guerrilla tupamara” presentada con el lema “Silvia”, porque documenta de fuente directa, en forma vigorosa y dinámica, las luchas y los ideales del movimiento de Liberación Nacional Tupamaros, así como algunas de las causas sociales y políticas que han originado en el Uruguay uno de los movimientos guerrilleros más justificados y heroicos de la historia contemporánea (*Actas del premio de Testimonio, 1970*)

Esta primera resolución tiene varios elementos significativos que van dando forma al recientemente institucionalizado *género testimonio*, como aquí se denomina, en el premio Casa de las Américas. Por un lado, saltan a la vista las exigencias de este primer jurado, pues si bien participaron 20 obras, solo 10 se ajustarían a los criterios que de manera no muy profunda fueron definidos en las bases del concurso, y solo 8 responderían a la calidad literaria a la que también apuntaba el concurso. La importancia que tenía enfatizar en la calidad literaria respondía, como señala Jorge Fomet, a que se podía creer que “cualquiera puede escribir un testimonio, por eso en las bases de aquel concurso decía: es importante la calidad literaria, porque todos tenemos experiencias y todos, supuestamente todos, sabemos contar las experiencias” (comunicación personal, 5 feb. 2019). La diferencia está, aclara, en que no todos logran realizarlo con calidad literaria. De ahí la necesidad de la institución cultural y, luego, del primer jurado de la categoría de resaltar esa calidad como rasgo necesario en las obras concursantes.

Pero, además de valorar los *méritos literarios* de las obras participantes, fue fundamental identificar en ellas no solo el conocimiento directo del tema por parte del autor sino “la

actualidad del tema y la trascendencia política y social de los trabajos”. De ahí, probablemente, que el premio recayera en *La guerrilla tupamara* de la uruguaya María Esther Gilio (Montevideo, 1922 - Montevideo, 2011), ya que no solo cumple con la participación activa de la autora en el conocimiento y la recopilación de los hechos que se narran, sino que también se encarga de que la historia atienda a la contingencia del continente latinoamericano. Lo anterior explica que la obra galardonada haya sido *La guerrilla tupamara*, testimonio que da cuenta de la lucha insurreccional en Uruguay desde la voz de sus principales protagonistas y que proyecta la posibilidad futura de la revolución continental.

Junto a esta obra, obtuvieron mención dos testimonios que constituirán importantes referentes en la construcción de la identidad del género en esta primera década de su institucionalización: *Girón en la memoria* de Víctor Casaus (La Habana, 1977) y *Amparo: millo y azucenas* de Jorge González Calderón (La Habana, 1939 - La Habana, 2021). De hecho, la relevancia que, especialmente, obtuvo el primero de ellos llevó a que los integrantes del mismo jurado lo valoraran como un referente de la escritura testimonial. Al respecto recuerda Víctor Casaus que, en la misma premiación de 1970, “Roa dice: «no, este libro es capaz de sentar pautas», porque efectivamente era una realidad y me alegro que se reconozca eso, ¿verdad? Pero al lado de un libro de una utilidad grande, en ese momento, como el de María Esther, me parece que es una decisión del jurado perfectamente aceptable” (conversación personal, 13 de marzo de 2019). De este modo, la valoración que hace el jurado en la primera convocatoria de la categoría de testimonio enfatiza decisivamente en la actualidad del tema, en la inmediatez, y en su repercusión en el imaginario revolucionario latinoamericano.

4.4.1.3. Un testimonio de la lucha insurreccional de Uruguay

La guerrilla tupamara es un trabajo periodístico que compila diversas entrevistas, notas y reportajes que dan cuenta, por un lado, de la precaria realidad que existe en numerosas instituciones estatales uruguayas encargadas de atender a la población más vulnerable; por otro, de la opinión que la población tiene de la lucha armada que protagoniza el naciente

Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros (MLN-T); y, finalmente, de testimonios de los propios militantes del MLN-T frente a la llamada Operación Pando. Dentro de las cualidades que destacaron los miembros del jurado, se encuentran el uso de fuentes directas, al evidenciar en el relato la presencia de sujetos claves del fenómeno histórico que se deseó retratar. Así, aparecerá en el relato, por una parte, la población civil representada por obreros, jubilados, niños y jóvenes que, en entrevista con Gilio, manifestaron su opinión respecto a la situación de Uruguay y sobre la lucha armada que lidera el MLN-T y, por otra, entrevistas y relatos de militantes tupamaros quienes dan a conocer los procedimientos y estrategias empleadas en su lucha insurreccional.

Pero, además, el jurado resaltó el deseo de documentar la lucha insurreccional desatada por el Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros, al que se considerará “uno de los movimientos guerrilleros más justificados y heroicos de la historia contemporánea”. Desde esta perspectiva, la premiación del testimonio de Gilio permitió evidenciar la perspectiva desde la que esta forma discursiva fue valorada por el jurado de 1970, pues el énfasis estuvo dado por la temática que se problematizó: la lucha insurreccional y la violencia estatal.

Para plantear la problemática mencionada, Gilio inició su testimonio a través de una introducción crítica sobre la situación política y social de Uruguay en la década de los años setenta, caracterizada por la autora como convulsa, violenta e incomprensible, tanto para uruguayos como latinoamericanos. Uruguay, conocido como *la Suiza de América* en esa época, sufrió un colapso social, producto de las transformaciones aceleradas que experimentó en aquellas últimas dos décadas, debido a fallidas decisiones políticas y a que “desde la conquista, se articuló -y sólo podría ser así- como país dependiente de las metrópolis alternativamente hegemónicas” (1970, p. 12). Fruto de lo anterior, menciona Gilio, es que se explica la aparición del foco armado como medida de reacción a las prácticas políticas-ideológicas que han liderado en el país hasta ese entonces. Este repentino despertar, menciona Mercedes Alonso, “muestra como la guerrilla surge en un contexto de ‘latinoamericanización’ del Uruguay y responde a la toma de conciencia de las clases medias detonadas por la crisis económica” (2012, p. 6).

Dentro de esa contextualización es que *La guerrilla tupamara* planteó, como propuesta argumentativa, lo necesario que era para el país uruguayo el alzamiento insurreccional como muestra del despertar que experimentó la sociedad civil a la que alude Alonso (2012). Esta finalidad no solo se observa en las voces de los sujetos entrevistados, sino también en las intervenciones que realiza la misma autora, como afirma Forné: “la veta didáctica de fines ideológicos tiñe la voz de la periodista, cuya posición enunciativa se desplaza a lo largo del relato, desde una postura inicialmente imparcial y objetiva hacia un involucramiento subjetivo que conlleva una fuerte dosis de dramatismo narrativo” (2014, p. 221). Es así como esa *postura inicialmente imparcial y objetiva* que Gilio manifiesta en la introducción al texto, se va difuminando en los apartados que siguen, de tal manera que traspasa las fronteras de la mera observación para dar paso a *un involucramiento subjetivo* en el que su apreciación de la realidad se entrelaza con los testimonios recogidos, de modo que la voz de Gilio atraviesa la historia desde la voz de un narrador testigo que no solo observa la experiencia del *estar ahí*, sino también la cuestiona y la juzga.

La obra se divide en tres grandes apartados que, a su vez, se subdividen en capítulos compuestos por testimonios recogidos en diferentes instituciones estatales durante los convulsos años sesenta y setenta. Además, a modo de estructura textual, Gilio se encarga de apuntar a pie de página una serie de notas explicativas con el fin de nutrir la obra, donde recoge datos estadísticos, definiciones o conceptos del uso informal de la lengua propios de Uruguay. Estas notas de carácter objetivo e investigativo permiten potenciar el trabajo periodístico y fortalecer el conocimiento del lector respecto al tema que se postula.

Cada capítulo es contado a modo de narración cuya voz predominante, la del narrador, va siendo interrumpida por los testigos que son entrevistados. El primer capítulo, titulado “Signos del deterioro” (1970, pp. 17–73), da cuenta del periodo entre junio de 1967 y agosto de 1968, enfatiza en las precarias condiciones de vida de sectores vulnerables de Uruguay, y está subdividido en seis reportajes publicados a lo largo de esos años. Esta primera parte de la obra sirve de preámbulo a lo que luego se introducirá con las propias voces de combatientes tupamaros. En este espacio, Gilio sienta las bases en torno a las problemáticas sociales, económicas y políticas que decantan en la confrontación de una parte de la población civil

con el aparato represivo del estado. Las bajas pensiones, el escaso cuidado hacia la población vulnerable, el descuido al que se ven sometidos ciertos grupos sociales por instituciones estatales penales u hospitalarias son aspectos que sirven para justificar el disgusto generalizado y la sublevación de la población civil.

A lo largo de su relato, Gilio transita entre dos roles esenciales como escritora, pues, por un lado, existe una implicancia con el contexto que se ve reflejada en la sensibilidad ante la vulneración que viven los grupos de personas a las que visita. Más que solo registrar los hechos, proyecta una actitud crítica frente al panorama: “Señalé al enfermo la escasez de abrigo./- ¡Ah, pero usted no vio nada! Este es de los pabellones que está mejor. Casi todas las ventanas tienen vidrios (Gilio, 1970, p. 38). Por otro lado, retoma su rol observador y documental, asumiendo la distancia ante los hechos, aun cuando le parezca una actitud insensible:

Tomé mi cuaderno y anoté: “Gritos desgarradores, el guardián no parece asustado o conmovido”. En ese momento me di cuenta de que yo misma no estaba nada asustada y apenas conmovida. Pensé que es seguramente a esto a lo que se suele llamar “deformación profesional”. El acuciente deseo de transmitirlo todo con la máxima veracidad me estaba transformando en una mezcla de máquina fotográfica con grabador. Los gritos se intensificaban (Gilio, 1970, p. 44)

Esta dualidad de roles a los que se enfrenta Gilio tiene una importante relación con las cualidades del género testimonial recientemente institucionalizado. Como analiza Forné, “por un lado, a efectos de los métodos de trabajo y los requisitos de documentación solicita objetividad y verificabilidad y, por otro, implica un posicionamiento definido, condicionado por el compromiso político e ideológico del autor” (2015, p. 259). De este modo, en *La guerrilla tupamara* se identifican algunas de las características esenciales que determinan al testimonio de los años setenta: el empleo de un método de recolección de datos (entrevista, observación directa, apuntes objetivos)⁶⁴ para atender al registro de los hechos o al discurso de la fuente directa; la búsqueda de la veracidad mediante un discurso que desea transparentar los hechos desde una mirada objetiva, y el compromiso del escritor con la realidad al tratar

⁶⁴ Técnicas de recolección muy presentes en testimonios de carácter etnográfico o periodísticos.

de documentar mediante su oficio los conflictos políticos y sociales de ese entonces. Sin embargo, como se observará en los próximos análisis de obras testimoniales, la selección y premiación de las obras en esta categoría variará a lo largo de los años, y responderá al énfasis que cada grupo de jurado valore como pertinente para su reconocimiento. Aun así, la importancia del registro y el vínculo del discurso testimonial con el acontecer del continente no perderán vigencia.

Frente a la serie de problemáticas sociales que Gilio deseó evidenciar en su testimonio, incorporó, además, los conflictos que, en términos políticos, fragmentaron la opinión pública y la toma de una postura crítica frente a los acontecimientos que pronto llevaron al golpe de estado de 1973, encabezado por Juan María Bordaberry. En las siguientes partes de su obra alude, entonces, a la crisis del modelo económico uruguayo y al fuerte descontento de la población. La emigración se volvió un aspecto significativo de esta crisis y aumentó a lo largo de los años: en 1968 fueron expedidos un total de 17.196 pasaportes en comparación al año de 1960, cuya cantidad no superaba los 3.156. Junto a ello, el trabajo infantil, la escasez de recursos y las huelgas dan cuenta de la fuerte crisis del país.

Al mismo tiempo que Gilio transparenta la crisis del modelo también aborda la polarización partidista e ideológica de la población. En la obra se manifiestan las diversas tendencias ideológicas y, al mismo tiempo, se discute la lucha armada liderada por los Tupamaros. Por lo mismo, conviven en este apartado testimonios de obreros partidarios del batllismo, cuya postura manifiesta un desacuerdo con el ideario socialista:

- ¿Siempre votó a los partidos tradicionales?
- Yo siempre voté al batllismo.
- ¿Nunca le pasó por la cabeza votar a los socialistas o a los comunistas?
- No, nunca, ¿sabe por qué? Porque creo que esos partidos piensan mucho en el obrero pero no piensan en el país. A país rico, obrero rico.
- Usted es un desarrollista...
- ¡Qué me dice! (Gilio, 1970, p. 73)

Asimismo, indaga sobre el conocimiento ciudadano de los alzamientos guerrilleros liderados por el MLN-T. En estos apartados las manifestaciones masivas se legitiman como una

manera de dar a conocer el descontento, pero, al mismo tiempo, también se legitima la idea de un alzamiento armado: “[a]hora sabemos que a las armas hay que responder con las armas” (1970, p. 83). Estos discursos de legitimación traspasan las aulas de clases cuando son los mismos escolares quienes se detienen a reflexionar sobre el rol de los tupamaros en la transformación del país. Así, la polaridad no solo se encuentra en la población civil adulta, sino también en la infantil como reflejo de los discursos de familia. Frente a la pregunta de quiénes son los Tupamaros, existen respuestas como “una banda muy grande que quieren la igualdad y la justicia para todos”, “muchos asaltan bancos” (1970, pp. 91 - 111). De cualquier forma, estos tres capítulos revisados, como destaca Peris, “sirven para enmarcar la situación social y la necesidad histórica de emergencia de un movimiento revolucionario en Uruguay” (2018, p. 105), dicha contextualización dará pie para introducir el siguiente apartado, dedicado al naciente movimiento guerrillero urbano.

Así, el testimonio concluye con un cuarto capítulo titulado “Hemos dicho basta...” (1970, pp. 127–199), compuesto por historias personales y reportajes sobre los tupamaros, sus operaciones, estrategias y motivaciones. Este apartado es fundamental, ya que se instala como la respuesta revolucionaria ante las problemáticas sociales, económicas y políticas criticadas en los apartados anteriores. En los relatos que aquí se expresan se refleja el inevitable proceso guerrillero armado como la salida más oportuna a la crisis del país. Son testimonios inmediatos, que dan cuenta del proceso insurreccional uruguayo y de los avatares que viven los grupos guerrilleros frente al control estatal. Como afirma Peris (2018), es importante considerar que esta obra se escribe y publica en un momento en que la guerrilla tupamara se encuentra activa, pero que, a su vez, está sufriendo una represión fuerte y sistemática, hasta alcanzar los niveles de violencia de estado que toda dictadura desarrolla. Estas dinámicas violentas, desatadas tanto por la guerrilla urbana como por el aparataje estatal, constituirán una importante temática que será abordada en los años setenta, y que volverá a aparecer en los años 2000 con el discurso de la memoria.

Sin embargo, a diferencia de los posteriores testimonios de los años 2000, que más adelante se revisarán, el testimonio de Gilio logra su trascendencia y valoración por documentar una lucha vívida, a tiempo real, enfocada en un momento álgido de la historia de la guerrilla

tupamara: no es el momento de su derrota lo que se documenta, sino su presente. Por lo que este discurso actúa desde dos aspectos importantes: por un lado, fortaleciendo la idea de alzamiento insurreccional de los países latinoamericanos y, por otro, como denuncia directa a la violencia estatal y la tortura a la que se ve enfrentado el grupo armado.

4.4.1.4. Breve comentario sobre las menciones de 1970: *Girón en la memoria* de Víctor Casaus y *Amparo: millo y azucenas* de Jorge González Calderón

Al hablar del premio de testimonio de 1970 es imposible no referirse a *Girón en la memoria* de Víctor Casaus y *Amparo: millo y azucenas* de Jorge González Calderón, dos testimonios que recibieron la primera y segunda mención, respectivamente. Antes de continuar, es importante destacar que las obras ganadoras de mención fueron publicadas por Casa de las Américas, principalmente, hasta fines mediados de los años setenta. De 1975 a 1981 desaparecieron las nociones de mención, recomendación o finalistas, y cuando reaparecieron cesó significativamente su publicación. Según explica Fonet: “por razones extraliterarias, más bien económicas” (comunicación personal, 5 feb. 2019) se dejaron de publicar o se redujo considerablemente su publicación. Por otro lado, la idea de mención ha estado muy sujeta a lo que cada jurado comprende por ello. Así, en algunos años la noción varía o se amplía dependiendo de los intereses de los intelectuales que valoran las obras, como relata Fonet: “queremos dar mención y otros dicen: no, yo quiero dar primera mención o mención única o mención honorífica y son categorías que a veces los propios jurados, en medio de su entusiasmo, crean” (comunicación personal, 5 feb. 2019).

Respecto la primera mención, en el acta del jurado de 1970 se menciona:

TERCERO: otorgar por unanimidad una Primera Mención a la obra “*Girón en la memoria*” presentada con el lema “Hasta la playa, dijo Miguel”, porque atestigua la gran victoria obtenida por el pueblo de Cuba contra el imperialismo norteamericano, y porque la técnica de investigación y narración utilizada constituye un modelo capaz de fijar pautas en el género (*Actas del premio de Testimonio, 1970*)

Esta resolución tiene una gran importancia en lo que a tendencias⁶⁵ testimoniales se refiere, ya que el juicio pone énfasis en el trabajo de memoria que realiza Casaus a través de la serie de voces que construyen el testimonio como una de las maneras que tiene el *género* de dar cuenta de la realidad latinoamericana. Las voces que construyen la narración corresponden a la tropa miliciana que resiste al enfrentamiento armado norteamericano en su afán de invadir la isla, por lo que responde al programa testimonial, como afirma García, que buscaría “dar la palabra a los que sufrían la injusticia de las condiciones sociales” (2013, p. 391), pero también da cuenta de la *propaganda enemiga*, a través de materiales periodísticos que circularon por los diversos medios masivos de comunicación estadounidenses.

Además de atender a las cualidades que el testimonio comenzaba a fijar, la obra de Casaus, desde la perspectiva del jurado, fijaba pautas por su “técnica de investigación y narración”, ya que, frente a la diversidad de voces que se registran, emplea la técnica, de origen cinematográfico⁶⁶, del *montaje* (J. Fornet et al., 2015, p. 206), para diseñar un *collage* que permitiera hilar la historia e intencionarla. Por lo mismo, comenta Eduardo Heras León en la nota a la tercera edición de *Girón en la memoria*:

el trabajo de Casaus no fue el del simple transcriptor de los testimonios y entrevistas. Aquí hay un sutil trabajo de decantación, de selección, de filtraje de los textos, de adecuación de los diferentes lenguajes de los testimoniados para ofrecerlos de cuerpo entero; la técnica de los monólogos está manejada de mano maestra para extraerle a cada uno el máximo de detalles significativos, con lo que se logra una perfecta caracterización de cada personaje (en Casaus, 2012, p. 259)

El énfasis que Heras pone en la metodología empleada por Casaus en su trabajo evidencia uno de los aspectos centrales en la escritura testimonial que también se irá empleando en las siguientes producciones centradas en el rescate de la memoria, y que tanto Miguel Barnet

⁶⁵ Peris Blanes postula la idea de que en 1970 las tres obras reconocidas por el jurado marcan diferentes tendencias que continuarán desarrollándose en la narrativa testimonial en los años venideros. Así, caracteriza del siguiente modo los ejes temáticos en los que enfatizarán estos tres testimonios: “1/ la crónica y análisis de las experiencias revolucionarias, de sus dificultades y de la represión destinada a acabar con ella; 2/ la puesta en voz de experiencias de subalternidad social radical, en la que el intelectual ‘cede’ su lugar de enunciación al sujeto subalterno que, además, se erige en representante de una situación social o de una comunidad; 3/ la construcción de la memoria de un acontecimiento traumático, que hace visible la violencia de las fuerzas reaccionarias, que no ha de ser olvidado” (2018, p. 104).

⁶⁶ Técnica que aparecerá, un año después, en la obra *La noche de Tlatelolco* de Poniatowska.

como Rodolfo Walsh ya habían utilizado en sus escritos: la habilidad que tiene el escritor de tomar el material escrito u oral recopilado, seleccionar y armar un texto que contenga no solo la información reestructurada, sino también una calidad estética. De este modo, el autor intensiona el discurso en cuanto a la información que aparecerá en él y el modo en el que será expresado, y mantendrá, en este caso, algunos aspectos de la jerga miliciana, o adecuará algunos otros contenidos en la historia, como comenta Casaus:

Hay un balance ahí que no puedes atenerte a su transcripción automática, porque, efectivamente, eso necesita un elaboración de ese oficio que es el del escritor, que no es el de la fuente, puede ser médico, puede ser obrero, no tiene las herramientas, no es un orador el que está hablando, pero esa habla tiene un valor tan grande, tiene una belleza tan grande, es a la que uno trata de prestarle mucha atención, rescatar esa belleza sin dejar de ser fieles a su fuente original, pero no aceptando, en un falso paternalismo, esa es la voz del personaje, esa es la voz del personaje, pero tú eres el profesional, por decirlo mal, que está en el medio y tienes que trabajar eso, tienes que convertir eso en una tercera cosa que no es la fuente original, no es la que tu tipeaste, sino es la que es una síntesis de eso, tratando de salvar esos dos valores: la consecuencia y la fidelidad y el respeto (conversación personal, 13 de marzo de 2019).

Es por ello que el jurado reconoce en esta obra un modelo del *género testimonial*, pues no solo rescata la información del acontecer histórico desde las fuentes directas, sino que, empleando las herramientas creativas del escritor, produce *una tercera cosa*, como menciona Casaus, distinta de la fuente original y de los apuntes y grabaciones obtenidas, fruto de la unión de ambas bajo la creación literaria e intelectual del autor.

A pesar del gran reconocimiento que vivió *Girón en la memoria*, el certamen de 1970 no estuvo a salvo de las represiones y control cultural que comenzaron a hacerse visibles en los años posteriores, periodo conocido como Quinquenio Gris, como ya se ha indicado, de tal modo que este texto, como comenta Heras, “durante años estuvo incluido en la Sección R de la Biblioteca Nacional, o lo que es lo mismo, no se podía consultar” (en Heras y Navarro, 2008, p. 79). Esta restricción que sufrió el testimonio de Casaus llevó a que el libro “no tuv[iera] una difusión, en Casa [de las Américas] sí, pero no fuera de ella, como pudiera haberla tenido y como hubiera sido útil, no para mí, sino para los destinatarios” (conversación personal, 13 de marzo de 2019). A pesar de ello, la obra de Casaus sigue siendo un gran referente del testimonio en Cuba y en América Latina, y sigue siendo editado en la isla.

La segunda mención que el jurado del premio de testimonio otorgó en 1970, como se ha anticipado, fue a la obra *Amparo: millo y azucenas* de Jorge González Calderón, trabajo de carácter antropológico destinado a tener una visión amplia de una comunidad marginada. El veredicto mencionaba:

CUARTO: Otorgar por unanimidad una Segunda Mención a la obra “Amparo: millo y azucenas” porque testimonia con sencillez y fino sentimiento la vida de una mujer del pueblo cubano que supo batallar durante dos décadas contra la injusticia (*Actas del premio de Testimonio*, 1970)

De este modo, se configura una tercera vertiente testimonial centrada en la construcción de la voz de sujetos subalternos y a una limitada participación por parte del autor (centrada en editar la voz de la testimoniante), cuya temática ya se venía desarrollando en Cuba en años anteriores, como se puede ver en los casos de *Biografía de un cimarrón* o *Manuela la mexicana*, ya mencionados. Sin embargo, la institucionalización del *género testimonial* llevará a que esta vertiente cobre aún más visibilidad y proliferación.

El énfasis puesto en la *sencillez y fino sentimiento*, menciona García, muestra que “la valoración de la calidad literaria no aparecería vinculada a una estimación del trabajo artístico del escritor sobre la forma del texto, sino más bien sugeriría una atribución de valor estético intrínseco a la oralidad popular” (en J. Fornet et al., 2015, p. 206). De tal modo, la importancia del relato testimonial en este caso recaerá en Amparo Loy Hierro, mujer que vive en el barrio de Las Yaguas (el mismo barrio del que dio cuenta García Alonso en *Manuela la mexicana*) y que en su condición de sujeto subalterno representa a la comunidad que vive las condiciones de precariedad y pobreza. Esta condición de representatividad, como se ha visto, constituye una de los formatos propios del testimonio donde el individuo habla por toda su comunidad.

A ello se refiere González Calderón en el prólogo de la obra:

Nuestra informante es una persona dotada de lo que llamo “pensamiento mágico”. Su concepción idealista de distintos fenómenos de la vida determina que ella tenga una visión muy personal del mundo y de las cosas que la rodean. Nosotros hemos intentado captar toda

la riqueza de su mundo interior, mundo contradictorio y lleno de poesía. Todo eso configura una personalidad rica, compleja y contradictoria como es la propia existencia y son las razones que nos motivan y nos lanzan al estudio de una personalidad en relación con su medio cultural. pese a su especificidad, entendemos que Amparo es representativa del modo de vida de un amplio sector de la población, aquello que ocupan los niveles económicos más bajos en una sociedad dividida en clases, y que gradualmente han ido elevando su nivel de vida dentro del proceso revolucionario (González Calderón, 1970, p. 15)

La dinámica entre singularidad y representatividad presente en esta obra, como argumenta Peris (2018), entrega al sujeto testimoniante una doble cualidad: por un lado, es un sujeto excepcional, cuyas cualidades la diferencian de los miembros de su comunidad y, por otro, esas cualidades que la destacan la convierten en una representación del grupo sociocultural al que pertenece y que interesa investigar. Pero esa representatividad que significa la figura de Amparo en el adverso contexto de Las Yaguas, tiene que ver no solo con su vínculo con el lugar, espacio que ha habitado desde los inicios de su formación, sino también con la figura política que se levanta en su compromiso con el Partido Comunista y la revolución: “a mí no me interesa nada más que el Partido” (González Calderón, 1970, p. 172). Es así como Amparo no entraña solo a un sujeto de su época y una condición social, sino un sujeto que nace a la conciencia política de la revolución.

Por lo demás, es importante resaltar cómo, en este texto, la figura revolucionaria de liderazgo la ejerce una mujer comprometida con su condición social y con una postura política definida, cualidades que luego se reconocerán en 1983, cuando el premio de testimonio lo reciba *Me llamo Rigoberta Menchú y así nació mi conciencia* de Elizabeth Burgos. Así, el testimonio abre el espacio a sujetos revolucionarios femeninos, cuya voz representativa de su contexto, se le concede por el interés que tiene el grupo de investigación de conocer esa realidad.

Como se puede observar, estos tres testimonios valorados por el jurado del premio de testimonio de 1970 sientan bases para las próximas convocatorias del *género*, pues en ellos se reconocieron tres vertientes posibles: las luchas insurreccionales del continente latinoamericano, el rescate de la memoria del pasado reciente y la construcción de un espacio para la voz de los sujetos subalternos. En estos tres casos, el escritor juega un papel indispensable, ya sea en la recopilación y documentación de los hechos rescatados desde las

fuentes directas o en la cesión de un espacio escritural que permita a los sujetos expresar su condición de marginalidad o subalternidad. A la vez, los testimoniantes representan al *hombre nuevo* guevariano –y, podría decirse, también, en el último caso reseñado, la *mujer nueva*–, pues surgen desde una visión revolucionaria de la vida en la que cobran visibilidad quienes se mantenían al margen en el sistema prerrevolucionario.

4.4.2. Un premio que queda desierto en el complejo año de 1971

No se puede olvidar que 1971 es un año de fuerte crisis en la relación entre la vanguardia política de la Revolución cubana y la intelectualidad latinoamericana. Es el año en el que explota en su totalidad el caso Padilla y el que da comienzo al temido “Quinquenio gris”, cinco años marcados por

una política cultural imponiéndose por decreto y otra complementaria, de exclusiones y marginaciones, convirtiendo el campo intelectual en un páramo (por lo menos para los portadores del virus del diversionismo ideológico y para los jóvenes proclives a la extravagancia, es decir, aficionados a las melenas, los Beatles y los pantalones ajustados, así como a los Evangelios y los escapularios) (A. Fonet, 2007, p. 12)

Durante este periodo, como se ha indicado, los aspectos vinculados con la política cultural estuvieron a cargo del Consejo Nacional de Cultura liderado por Luis Pavón, a quien se le recordará de manera negativa en los años posteriores a 1976, por parte de la intelectualidad cubana, cuyo descontento reaparecerá en enero de 2007 cuando el programa televisivo cubano *Impronta*, “programa que rinde homenaje a figuras relevantes de la cultura, el deporte, las ciencias, la educación y otras esferas sociales” (Heras y Navarro, 2008, p. 5), dedicó ese espacio a homenajear a Luis Pavón, despertando de nuevo la crítica de los intelectuales, en su recuerdo del período. Dicho disgusto se hizo visible en la llamada “guerra de los emails”⁶⁷ (Gallardo, 2009, p. 259) e incentivó al grupo de investigadores del centro

⁶⁷ La denominada *guerra de los emails* recibe su nombre debido a la serie de correos electrónicos que comenzaron a emitirse luego de la transmisión del programa *Impronta*. El descontento que generó recordar los años del “Quinquenio gris”, a través de la figura de Pavón, y el temor de que estas instancias estuvieran insinuando el retorno de una política cultural represiva, llevaron a Jorge Ángel Pérez a difundir de forma masiva un correo electrónico en el que expuso el desacierto de la televisión cubana al homenajear a una figura tan

teórico-cultural CRITERIOS a desarrollar en el mismo mes de enero de 2007 un ciclo de conferencias con el que se buscó profundizar sobre la política cultural durante el Quinquenio gris y sus consecuencias. En los próximos capítulos se indagará respecto a este punto.

En este mismo año de 1971 se celebra el Congreso Nacional de Cultura, cuyo nombre sufre una alteración justo entonces, pues pasa a llamarse Congreso Nacional de Educación y Cultura, debido, según argumenta Ambrosio Fornet (2007), a la carta abierta que envían, precisamente, el 9 de abril de 1971, intelectuales europeos y latinoamericanos a Fidel Castro, y en la que además firmaba Carlos Franqui, quien, en los inicios de la revolución fuera nombrado director del diario *Revolución*, para luego mostrarse disidente y partir al exilio en Italia, desde donde manifiesta su postura crítica frente a la invasión soviética de Checoslovaquia.

Frente a todo este adverso panorama de 1971, difundido, además, internacionalmente, desde las páginas de la revista *Libre*, editada desde París, el premio literario Casa de las Américas en la categoría de testimonio se declara desierto por unanimidad. El jurado estaba compuesto por la anterior ganadora, María Esther Gilio (Uruguay) y uno de los autores galardonados con mención, Víctor Casaus (Cuba), así como por Octavio Getino (León, España, 1935 – Buenos Aires, 2012), David Viñas (Buenos Aires, 1927 – Buenos Aires, 2011) y Agustín Pi (Cienfuegos, 1919 – Cienfuegos, 2001). No obstante, si bien no premió a ninguna de las obras concursantes, sí otorgó mención, al menos bajo el acuerdo de la mayoría de ellos, a *En el año más largo de la historia* de Rogerio Moya (Punta Alegre, 1946) y Renato Recio⁶⁸ (Cuba) que participó bajo el lema “Cambiar la vida”. En el acta del premio de testimonio de 1971 se enfatiza:

temida como fue Pavón. El correo recibió inmediatas respuestas por parte de Desiderio Navarro, Arturo Arango, Reynaldo González, entre otros (Heras y Navarro, 2008, pp. 5–13).

⁶⁸ No se encuentra información sobre su fecha y lugar de nacimiento. Para los casos en que falte este tipo de información, solo se señalará el país de procedencia y año, de ser posible.

Por otro lado, Recio falleció el 25 de agosto de 2017. Fue un destacado periodista cubano que, tras su expulsión de la Escuela de Periodismo por la polémica obra escrita con Rogerio Moya, logra terminar sus estudios y fundar el periódico *Trabajadores*. Colaboró en otras agencias como *Prensa Latina*.

SEGUNDO: El Jurado, por mayoría, estima necesario otorgar Mención a la obra *En el año más largo de la historia*, lema “Cambiar la vida”. Autores: Rogerio Moya y Renato Recio (Cuba).

TERCERO: Los jurados David Viñas y Agustín Pi dejan constancia de su discrepancia con la mayoría (*Actas del premio de Testimonio*, 1971).

Esta declaración irá acompañada de una extensa fundamentación por parte de María Esther Gilio, Octavio Getino y Víctor Casaus, miembros del jurado que otorgaron la mención al testimonio de Moya y Recio, con la idea de justificar su apoyo a la obra e instar a su publicación, no sin antes “realizar consultas o recoger opiniones dentro del Gobierno Revolucionario o del Partido –e incluso sostener conversaciones con los autores– y creemos que Casa de las Américas es la indicada para hacerlo” (*Actas del premio de Testimonio*, 1971). Esta cuidadosa fundamentación además afirmaba cualidades que sentaban las bases para justificar su mención y publicación, entre ellas: texto escrito desde una “óptica revolucionaria” y con gran apego a “los principios de la Revolución”; con “un canto a lo colectivo y a la lucha por la creación de un hombre solidario”; por poseer claras cualidades testimoniales como la de “tratar temas de una inmediatez absoluta”, y con una importante “eficacia política”.

Esta última cualidad, la eficacia política del testimonio, es la que el jurado tiende a resaltar: “porque a partir de esa eficacia lo hemos analizado”. Así, explican que la obra es un aporte para Cuba en la lucha revolucionaria y la profundización de la conciencia tanto del pueblo cubano, como para Latinoamérica, como instrumento de ayuda, aliento y análisis para los revolucionarios conscientes, pero, además, como muestra de una revolución viva. Llama la atención la profundidad con la que se aborda esta discordancia entre los jurados del premio de testimonio en 1971 y el afán de explicar los motivos por los que Gilio, Getino y Casaus deciden respaldar su valoración, pues ello responde, en gran medida, a la temática que el testimonio aborda: la fallida zafra de los diez millones de toneladas de azúcar del año 1970.

No es de extrañar, entonces, que en la intimidad de las discusiones que enfrentaron los miembros del jurado haya existido controversias respecto a la temática que el testimonio abordaba y a la decisión de otorgar mención por parte del jurado que lo apoyaba. Como comenta Casaus:

este libro de Renato Recio y Rogerio Moya abordaba precisamente el tema de la zafra, como diríamos aquí, «en caliente», en el sentido de que era algo sobre lo que el país estaba todavía tratando metabolizar y este libro se aparecía no haciendo la versión fácil y no compleja del tema, sino, precisamente, empezando a preguntarse, lo que muchos nos tuvimos que preguntar, incluso la misma dirección del país, después de lo que pasó el 70, es decir, por qué pasó, qué experiencias se podían sacar de ahí en cuanto a un hecho económico, político, social extraordinario que no llegó a culminar como una victoria total. Fue un gran esfuerzo, un acto de trabajo y entrega de millones de personas y de la dirección misma también, por su puesto, del país, pero no se dio el resultado (conversación personal, 13 de marzo de 2019).

En este caso, la inmediatez del tema ponía al descubierto el choque del trabajo de los hechos históricos entre el testimonio y la historiografía oficial, ya que, menciona Casaus, la obra mostraba esa posibilidad que tiene el testimonio de abordar “temas muy actuales y que son, por tanto, temas no aceptados, o todavía no aceptados por, lo que podríamos llamar, la historiografía oficial o la visión oficial de los problemas” (conversación personal, 13 de marzo de 2019). Así, el trabajo pormenorizado que el testimonio realiza en esta oportunidad en torno a un acontecimiento histórico tan reciente en la isla, provoca un conflicto interno entre los miembros del jurado por la polémica postura que la obra presentaba. De ahí, el énfasis que Gilio, Getino y Casaus ponen en que sería oportuno realizar consultas al Gobierno Revolucionario, de tal modo que el texto no se prestara a una idea errónea, que hiciera entender que la propuesta reflexiva de autocrítica –ante el proceso de la fallida zafra– con preceptos contrarrevolucionarios.

Si bien el premio de 1971 en la categoría de testimonio no tuvo un ganador, la polémica desatada por la mención otorgada a *En el año más largo...* plantea las disyuntivas internas a las que se enfrentan los miembros del jurado a la hora de determinar qué obra será reconocida, pero también los conflictos externos que vive la política cultural cubana y los intelectuales. Así, la polémica mención a *En el año más largo de la historia* no solo presentará disyuntivas entre los miembros del jurado⁶⁹ en la celebración del premio Casa de las Américas, sino que

⁶⁹ En comunicación personal con Casaus asevera que el conflicto partió por la oposición que manifestó Agustín Pi en la decisión de no premiar la obra de Recio y Moya, argumenta: “Pí fue una persona que se prestó para eso y comulgó con eso y fue el instrumento dentro del jurado para dar información de lo que nosotros estábamos discutiendo ahí y para decir que yo había confundido a Getino y a María Esther, los había engañado porque ellos no conocen la realidad cubana y él ‘sí la conocía y ese libro era contrarrevolucionario’... y él convenció a Viñas, que no le costó trabajo convencerlo, lo convenció. Getino también es argentino igual que lo era Viñas y

también repercutirá meses más tarde en los roles políticos y artísticos de escritores como Casaus, Moya y Recio.

Tras la celebración del Primer Congreso de Educación y Cultura en abril de 1971, Eduardo Heras León es separado del Consejo de Redacción de *El Caimán Barbudo* por la crítica existente en torno a su obra *Los pasos en la hierba*⁷⁰. Seguido de lo anterior, Armando Quesada⁷¹ escribe el *Informe a la Universidad sobre las posiciones del grupo cuestionado en el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura*, que envía a la Universidad de la Habana y en el que presenta “cargos contra el grupo enjuiciado, compuesto por Víctor Casaus, Luis Rogelio Noguerras, Guillermo Rodríguez Rivera, Eduardo Heras León, Rogelio Moya y Renato Recio” (Martínez Pérez, 2006, p. 346). Los acusaba de ser un “grupo de jóvenes seudointelectuales, que al amparo del liberalismo y el criticismo han caído en posiciones de franco diversionismo ideológico” (en Martínez Pérez, 2006, p. 346).

Entre las acusaciones que se dirigían a Casaus estaba la “de influir en la decisión de otorgar la Mención Testimonio de Casa de las Américas al libro ‘tendencioso y reaccionario’ de Moya y Recio” (Martínez Pérez, 2006, p. 347), manifestando, así, un rechazo a la obra testimonial que, de algún modo, desde la ortodoxia más sectaria, podía considerarse opuesta a los preceptos revolucionarios. En definitiva, se evidencia aquí, como en otros tantos casos, la trascendencia político-cultural del premio Casa de las Américas y de sus categorías, así como los devenires que el llamado Quinquenio gris marcaron en la vida del intelectual y artista cubano.

tenía la información de aquí, como un militante. Viñas lo era en menor medida, pero Getino era militante revolucionario argentino de los movimientos armados y todo eso y María Esther... o sea, no eran, por supuesto, personas inocentes ni desinformadas” (comunicación personal, 19 feb. 2019).

⁷⁰ Obra que en 1970 obtiene mención en la categoría de Cuento del premio literario Casa de las Américas y con la que Heras León gana prestigio y logra ingresar al Consejo de Redacción de *El Caimán Barbudo*.

⁷¹ Director del Departamento de Artes Escénicas del Consejo Nacional de Cultura durante los años de 1971 a 1976, y director, en ese entonces, del suplemento cultural *El Caimán Barbudo*.

4.4.3. El testimonio como escritura revolucionaria

Para el año de 1972 la revolución brasileña será la gran protagonista. El jurado compuesto por Jorge Onetti⁷² (Buenos Aires, 1931 – Madrid, 1998), Winston Orrillo (Lima, 1941) y José Antonio Benítez (La Habana, 1921 - La Habana, 2006) le otorga el premio a *Un grano de mostaza (El despertar de la revolución brasileña)* del brasileño Márcio Moreira Alves⁷³ (Río de Janeiro, 1936 - Río de Janeiro, 2009) y elabora una extensa justificación en la que presentan las cualidades que determinan a la obra como ganadora. Entre los argumentos se destacan características que han sido esenciales en la validación del *género* como categoría literaria dentro del premio Casa de las Américas, como es el vínculo con la realidad latinoamericana inmediata, ya que el testimonio de Moreira Alves da cuenta de la violencia y represión que, desde 1964, vivía la sociedad brasileña tras el golpe militar de marzo de ese mismo año. Por otro lado, se destaca el “estilo objetivo y de relevante belleza literaria” (*Actas del premio de Testimonio, 1972*), aludiendo a dos cualidades testimoniales: una que apela a una cierta imparcialidad y otra que promueve la calidad literaria.

Un aspecto importante que se destaca en el acta del jurado es la denuncia y el análisis que realiza del proceso político dictatorial como “protagonista comprometido que, desde dentro, ofrece puntos de vista, criterios y opiniones fundamentalmente acerca de los acontecimientos desencadenados a partir del golpe fascista de 1964” (*Actas del premio de Testimonio, 1972*). Como afirma García, el fuerte vínculo que el testimonio –y, sobre todo, las obras testimoniales presentadas y premiadas en el certamen de Casa de las Américas– establecía con los procesos históricos y políticos del continente latinoamericano llevan a que, en este periodo, la temática predominante sea “la denuncia internacional de las dictaduras en el Cono Sur, así como en la difusión de la resistencia y las luchas populares en los contextos

⁷² Hijo del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti, había sido galardonado en la categoría de cuento de Casa de las Américas en 1965 por *Cualquiercosario*.

⁷³ Periodista y ensayista, escogido diputado por Río de Janeiro en 1960. Inicialmente, apoyó el golpe militar de 1964 acometido contra el gobierno de João Goulart; luego, denunció públicamente la violencia policial y militar desatada por el régimen dictatorial que se instaló en Brasil en marzo de 1964, lo que lo lleva a ser retirado de su función política en 1968 y a exiliarse, primero en Chile, y luego París y Lisboa. Regresó a Brasil en 1979 con la amnistía y retomó el trabajo político y periodístico.

dictatoriales” (en J. Fornet et al., 2015, p. 208), por lo que *Un grano de mostaza...* se encuentra en sintonía con la línea testimonial que inauguró *La guerrilla tupamara* en 1970.

Además, *Un grano de mostaza (el despertar de la revolución brasileña)* continúa con la idea del uso de fuentes directas para dar a conocer los acontecimientos: en este caso, desde la voz del mismo autor como protagonista de la narración. Sin embargo, como observa Peris (2018), el modo en que participa Moreira Alves en el relato testimonial presenta una diferencia fundamental con respecto a la posición que adoptaba Gilio en su obra de 1970, ya que no es un mero observador que analiza el contexto desde una distancia periodística, como intentó hacer Gilio, sino que, desde su mirada como testigo y protagonista de algunos acontecimientos, construye el relato sin ocultar una focalización interna predominante en el texto algunos momentos. De este modo, en el testimonio de Moreira Alves es posible visibilizar estrategias textuales que se emplearán con posterioridad en próximas producciones testimoniales, esto es

la presencia de un yo en torno al cual pivotan los acontecimientos narrados, y que hace de su vivencia personal la prueba de facticidad de los hechos. En este sentido, el testimonio de Moreira Alves conecta con lo que más tarde se conocería como “narrativas del yo” en la medida en que el yo autorial organiza y centraliza la experiencia narrativa y hace pivotar los acontecimientos históricos en torno a él (Peris Blanes, 2018, pp. 115–116).

De este modo, el relato en primera persona y desde la experiencia personal será el modo principal de narrar la historia y el grado de objetividad se entenderá en relación a la fidelidad y apego con la experiencia y los recuerdos, así como también la serie de notas a pie de página que cumplen con la misión de completar la historia con datos concretos (fechas, nombres, definiciones, referencias).

Un aspecto importante en este testimonio es la convivencia de lo individual y lo colectivo en la figura de Moreira Alves, ya que los acontecimientos se conocen desde la experiencia personal y esta se abre para incorporar las vivencias de grupos guerrilleros que lideran la lucha armada en Brasil. Esta dualidad que convive en la voz narrativa tiene que ver, además, con el papel social y político que desempeña Moreira Alves, pues su figura se dibuja, inicialmente, como la de un liberal burgués ajeno a las vicisitudes de la sociedad brasileña

para luego dar paso a su papel público como diputado y vocero de las injusticias que cometía el régimen dictatorial instalado en su país. Por lo anterior, afirma José Antonio Benítez, frente a la denuncia que plasma Moreira Alves en su testimonio:

La acusación es significativa y relevante -es parte de lo que esta obra-testimonio tiene de adicional- porque viene de dentro del sistema. Moreira Alves es un ex miembro de la oligarquía brasileña a quien la desgarradora realidad de su país convierte, como él afirma, en “un traidor a mi medio”. Él va descubriendo a su propio pueblo en la medida en que va zafando los lazos que lo atan al sistema. A lo largo de una brillante narración y de un estilo rico y ameno -nada falta, nada sobra- observamos el proceso de concientización que toca al autor del testimonio (Moreira Alves, 1972 solapa)

Este proceso de concientización al que alude Benítez, producto de la transición de ser un liberal burgués a convertirse en un revolucionario, se hilvana a lo largo de toda la obra, a medida que la voz narrativa da cuenta de las problemáticas a las que se enfrenta la sociedad brasileña y se concretiza en las narraciones sobre las torturas que viven numerosos presos políticos. Esa es la instancia en que despierta la verdadera conciencia revolucionaria de Moreira Alves:

La tortura me hizo descubrir al Brasil. Ya sabía de su miseria, había visto sus selvas y desiertos, los llanos del Sur y las duras espinas de hierro de Minas Gerais. Había conocido buscadores de oro en la Amazonía y campesinos hambrientos en el Nordeste. Con ellos había sufrido, y había ansiado ayudarlos, pero todas las emociones fueron superficiales, motivadas por encuentros fortuitos, como si yo fuera, en mi propia tierra un turista que visitara esa realidad por un momento para aislarme en seguida en las confortables zonas de indiferencia que la vida de los barrios ricos ofrece, incluso en las ciudades de países subdesarrollados. La tortura despertó mi odio y mi indignación moral, pero encontró mayor resonancia en lo más profundo de mi conciencia (Moreira Alves, 1972, p. 149).

Así, el compromiso con la causa revolucionaria desplazará la vida burguesa que confortaba los días y aislaba de la realidad para adentrar a la voz narrativa en el complejo mundo revolucionario, donde el guerrillero será constantemente perseguido por las fuerzas represivas y donde la única salida inmediata es la vida clandestina. En esta etapa de redefinición político-social, la identificación con la guerrilla urbana y la lucha armada que esta persigue es sumamente evidente: “[l]a transformación de nuestra sociedad tendrá que ser impuesta por la fuerza a nuestras clases dominantes” (Moreira Alves, 1972, p. 275). Por ello, el jurado destaca que el testimonio “plantea la unidad de todas las fuerzas revolucionarias

como forma insoslayable para la toma del poder por el pueblo y propone el socialismo como única opción de América Latina” (*Actas del premio de Testimonio*, 1972), aludiendo con ello a la tan esperada revolución continental, que solo es posible desencadenar a través de la lucha armada.

Moreira Alves concluye su testimonio reflexionando sobre el fracaso que han tenido los movimientos revolucionarios en su lucha contra el poder dictatorial dominante en el Brasil de 1971, atribuyendo el fracaso a errores políticos y estratégicos:

Después de tres años de lucha armada ininterrumpida, los movimientos revolucionarios brasileños llegaron, en 1971, al fondo del pozo. Las guerrillas urbanas no lograron debilitar el poder de la dictadura. Sus contingentes están divididos, reducidos, impotentes. Fracasaron en la movilización de las masas, y ni siquiera supieron aprovechar las simpatías despertadas por alguna de sus acciones. No se formaron estructuras capaces de un desarrollo autosustentable (Moreira Alves, 1972, p. 276)

Esta crítica a la lucha armada es seguida por una serie de consejos que buscan mejorar el desempeño de los movimientos revolucionarios y alentar la lucha armada. Para ello, propone, entre otros puntos, ampliar la base política y social, alentando a militantes del partido comunista ortodoxo e incluyendo a militantes católicos, así como otros sectores de clase media que, por temor al régimen, no se adhieren a la lucha. Enfatiza en la necesidad de tener “tácticas flexibles y posiciones políticas desradicalizadas” para formar un frente político, todo siempre pensando en el respeto hacia la *masa*. Finalmente, postula la necesidad de integrar una pluralidad de opiniones, donde predomine un proceso democrático, pero centralizado, y así dirigir el accionar de manera correcta. De este modo, la tarea revolucionaria, representada con la parábola bíblica de un grano de mostaza⁷⁴, en las condiciones propicias, se convertirá “en un arbusto mayor que todas las hortalizas, de suerte que los pájaros vienen a anidar en sus ramas” (Moreira Alves, 1972, p. 284).

Este mismo año, el jurado entrega mención a la obra *Muy buenas noches, señoras y señores* del cubano Rigoberto Cruz Díaz, y recomienda su publicación. Lo llamativo de esta mención

⁷⁴ Paralelismo entre la buena nueva del cristianismo y la de la revolución (Mt 13, 31-32; Mc 4, 30-32; Lc 13, 18-19).

es la temática que aborda este testimonio, ya que trata sobre la vida circense en la Cuba prerrevolucionaria:

El libro recoge las experiencias, emociones, penurias sonrisas de un minúsculo circo que deambuló por caminos humildes de Cuba. Además de hacernos recordar los buenos ratos de niñez, nos ofrece, a través de una estructura rigurosa y de una edición ilustradora y amena, un documento sociológico de gran importancia para el estudio del modo de ser cubano, y, en general, para la comprensión de esos núcleos de obreros que han sido tan explotados, tan discriminados, pero también -al menos una vez- por todo el mundo amados (Cruz Díaz, 1972 solapa)

La importancia que recae en visibilizar la vida circense tiene que ver con una tendencia que irá generalizándose a lo largo de los años, como argumenta Peris, y que se vincula con propuestas “referentes a la vida social cubana, que proponían una visión ‘desde abajo’ de procesos sociales complejos que no habían sido contados ni abordados en profundidad hasta el momento” (2018, p. 117). Así, la preocupación por estas realidades periféricas permitirá visibilizar grupos humanos y sus vicisitudes mediante la voz de los propios protagonistas de la historia –de ahí que se valorara el gesto de Cruz Díaz de emplear el *género testimonial* como vehículo eficaz para conocer la historia desde dentro–. Pero, además, el conocimiento de esta realidad permitía visibilizar la idea de la existencia de una sociedad pre y posrevolucionaria, como se puede ver en el acta del jurado, donde se apoya la mención “por constituir un peculiar espejo de la realidad social existente en la etapa prerrevolucionaria, ya superada en Cuba por el triunfo de la revolución, y que perdura en numerosos países de América Latina” (*Actas del premio de Testimonio*, 1972). Esta última idea es muy afín a los preceptos revolucionarios, ya que se une a la creencia que posiciona a la revolución como el hecho histórico que marca el quiebre entre un pasado prerrevolucionario habitado por un pensamiento burgués y capitalista, que marginaba e invisibilizaba a las clases sociales pobres de Cuba, y un presente revolucionario encargado de formar una nueva sociedad. La vida circense que se muestra en *Muy buenas noches, señoras y señores* sería solo un vestigio del pasado cubano, que no se olvida, pero que, según el jurado, ya ha quedado atrás por el triunfo de la revolución.

En el acta de 1972, llama la atención no solo las conclusiones y argumentos que el jurado destina a la obra premiada y merecedora de mención, sino, también, una extensa argumentación que se ubica como punto cuarto en el documento y en la que se encargan de detallar las principales cualidades a las que deben apuntar las obras concursantes. Además de enfatizar en los elementos ya conocidos (apelar a la realidad, denunciar o exaltar las causas revolucionarias del continente latinoamericano, emplear una fuente directa) añade algunas características más:

2°) Una obra que vive por sí misma y donde la temática esté tratada con amplitud y profundidad, y destinada a perdurar más allá de la existencia efímera de los trabajos puramente periodísticos y que, por eso mismo, exige una superior calidad literaria.

3°) Una obra fiel respecto a la realidad que enfoca y que descarta la ficción, que constituye uno de los elementos de la creación narrativa, como la novela y el cuento (*Actas del premio de Testimonio*, 1972).

Se observan dos elementos centrales en el texto citado: por un lado, la *superior calidad literaria* que se le exige al testimonio y que lo diferenciaría de *los trabajos puramente periodísticos*, pues el testimonio está destinado a perdurar en el tiempo y a trabajar los hechos históricos con mayor profundidad y elaboración; y, por otro lado, debe *descartar la ficción*, pues su énfasis recae en ser fiel a la realidad y no caer en las cualidades propias de la novela y el cuento. Esta “suma de negaciones” a las que se refiere Forné (2015, pp. 255–256) abre numerosas interrogantes, pues

a partir de estas negaciones podríamos afirmar que si bien la denuncia social y política es el elemento constitutivo del género, lo cual conllevaría que la elaboración formal y estética terminara supeditada al desarrollo temático, en esta definición la calidad literaria es un elemento central. ¿Cómo podemos entender la idea de calidad literaria en este contexto? ¿Qué significa cuando el jurado destaca “la relevante belleza literaria” de *Un grano de mostaza* al lado de su “estilo objetivo” como los aspectos fundamentales del fallo, al lado de “un testimonio vívido de la realidad social” y “una denuncia de los hechos”? (Forné, 2015, p. 256)

Esta serie de cuestionamientos que van en función de las valoraciones que cada jurado determina en el concurso literario se resolverá, de algún modo, en el año 2000, cuando el nombre de la categoría de testimonio cambia al de *Literatura testimonial*, poniendo el énfasis en el uso del lenguaje literario como una forma de narrar la experiencia traumática de las

víctimas de la violencia estatal de los regímenes dictatoriales del continente latinoamericano. Aun así, a lo largo de los años previos al 2000, será evidente la disyuntiva de que los testimonios respondan a una calidad literaria pero siempre alejados de la ficción.

4.4.4. Entre la insurrección y la represión estatal

En 1973, el premio en la categoría de testimonio recae nuevamente en la temática revolucionaria brasileña escenificada en la lucha insurreccional que desatan los grupos de guerrillas urbanas. Como menciona Peris:

los tres primeros premios habían recaído sobre sendos textos que abordaban, con estilos y metodologías diferentes, pero idéntico objetivo, el desarrollo de organizaciones revolucionarias en diferentes países de América Latina. Una clara identificación, pues, se estaba trazando, entre el género testimonial y la revolución latinoamericana (2018, p. 118)

Así, la conocida idea de Walsh de que el testimonio está llamado a ser el *género* de la revolución podría verse concretada con estas premiaciones consecutivas donde el *género* se vincula con procesos revolucionarios de transformación política y social. Por lo mismo, el jurado de 1973 –compuesto por Héctor Béjar (Perú), Marcio Moreira Alves (Brasil), Nils Castro⁷⁵ (Panamá), Pedro Martínez Pérez (Santa Clara, 1937) y Hugo Chinae (Santa Clara, 1939)– premia la obra *Los subversivos* de Antonio Caso⁷⁶ (La Habana, 1926). Es significativo apreciar en la conformación del jurado de este año la participación de dos escritores que previamente habían sido reconocidos en el certamen y cuyas obras poseían importantes atributos testimoniales. Por un lado, Béjar, que había participado en el premio Casa de las Américas en 1969, un año antes de la convocatoria de la categoría de testimonio, con la obra, ya brevemente revisada, *Perú 1965: apuntes de una experiencia revolucionaria*, cuyas cualidades claramente testimoniales fueron premiadas en la categoría de ensayo. Y,

⁷⁵ Es un escritor, profesor y asesor del general Omar Torrijos. Su más reciente obra *Las izquierdas latinoamericanas en tiempos de crear* (2012).

⁷⁶ Periodista y publicista cubano. En 1960 fue agregado comercial en la embajada de Cuba en Brasil. Trabajó desde 1961 en el Instituto cubano de radiodifusión como jefe de redacción de Radio Habana Cuba, entre otros (Caso, 1973, solapa).

por otro lado, como es habitual, el ganador de la edición anterior, Moreira Alves. Con ello, el premio sigue conservando el matiz identitario que inicialmente se quiso otorgarle

El veredicto del jurado de este año señaló que “es una contribución documental importante para la historia de la revolución latinoamericana porque retrata, a través de las declaraciones de personas claves, una etapa inicial de la lucha del pueblo brasileño por su liberación” (*Actas del premio de Testimonio*, 1973). La afinidad que la obra tiene con varios de los preceptos de la revolución, como el de lograr la emancipación de todo el continente, lleva a entender, una vez más, al *género testimonio* como un importante vehículo de las ideas revolucionarias.

Además, se destaca en el acta el modo en que los relatos presentes en la obra “son una fuente rica en enseñanzas para quienes llevarán a cabo las próximas etapas de la revolución en el Brasil y en América Latina” (*Actas del premio de Testimonio*, 1973), argumento válido tanto para este premio como para las obras galardonadas en 1970 y 1971, ya que todas se construyen como “relatos que hallaban en el pasado más reciente la semilla de un futuro insurreccional del que la revolución cubana había de ser precursora” (Peris Blanes, 2018, p. 120). De este modo, la mirada hacia un posible futuro en el que la lucha armada, desde la perspectiva revolucionaria, liberara a los pueblos latinoamericanos sería un eje central en la valoración temática de los testimonios premiados hasta entonces.

Los subversivos se configura a través de una variedad de voces narrativas de militantes revolucionarios que, mediante la técnica del montaje ya empleada por Casaus años antes, construye una narración que se remite a la lucha armada en Brasil entre los años de 1968 a 1970. Junto a estos relatos, Caso incorpora algunas citas textuales de los principales referentes revolucionarios en quienes se inspira gran parte del pensamiento insurreccional de Brasil y del continente latinoamericano. Entre las citas, y en este mismo orden, se puede encontrar a Vladimir Lenin, cuyo fragmento correspondiente a su obra *El estado y la revolución* de 1917, habla sobre Marx y su experiencia con la revolución proletaria de 1871, en la que Marx veía “una experiencia histórica de grandiosa importancia, un cierto paso adelante de la revolución proletaria mundial” (en Caso, 1973). Esta idea tiene mucho que ver

con la noción de revolución continental tan difundida en ese entonces por los grupos de izquierda latinoamericana.

A continuación, Caso incorpora una breve cita de *El diario del Che en Bolivia* (1968), cuya introducción, escrita por Fidel Castro, alude a las adversidades a las que se enfrentan los movimientos revolucionarios, como ocurrió con el asalto al cuartel Moncada en Cuba, que no son motivo para detener la insurrección. El primer capítulo es introducido por un fragmento del “Mensaje a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental” (1967) de Ernesto Guevara, en el que se refiere a la acción armada como un grito de guerra contra “el gran enemigo del género humano: los Estados Unidos de Norteamérica”. Este grito es sumamente significativo, sobre todo, para el capítulo que introduce, donde hablan estudiantes, obreros, exsargentos, todos ellos comprometidos con el movimiento revolucionario. Simbólicamente, busca la movilización y pasar el testigo a otros hombres y otras generaciones de modo que la batalla contra el enemigo común continúe.

El segundo y tercer capítulo, ocupados con la guerrilla urbana brasileña y la posible guerrilla rural, respectivamente, son introducidos por citas de dos de los principales líderes guerrilleros de Brasil: Carlos Marighella y Carlos Lamarca⁷⁷. En ambas citas, los líderes promueven la subversión del régimen dictatorial vigente en Brasil e instan a la población “empuñar un arma y luchar”, pues solo les queda un camino que es la lucha armada. Este trayecto que Caso elabora entre los fragmentos de líderes de regímenes socialistas dibuja una línea temporal e ideológica que desemboca en la naciente y pujante lucha armada en Brasil: de algún modo, las voces presentes se plantean como directrices políticas que guían el accionar del país y que buscan producir el movimiento continental.

⁷⁷ El primero de ellos, expulsado en 1967 del Partido Comunista Brasileño (PCB), funda en 1968 el grupo armado Acción Liberadora Nacional (ALN). Muere en 1969, víctima de agentes del Departamento de Orden Político y Social (DOPS). Lamarca, por su lado, fue un capitán del ejército brasileño que desertó en 1969 y se incorporó como comandante a la Vanguardia Popular Revolucionaria (VPR), organización guerrillera armada de extrema izquierda. Muere acibillado por fuerzas militares en 1971.

En la introducción a la obra, Caso se encarga de aclarar para quiénes no va dirigido el libro, más bien, de forma “negativa” (*ad negandum*) retrata al lector implícito al que se dirige o está buscando:

Este no es un libro para especialistas en teorías sublimes sobre revoluciones impracticables en la América Latina.

No ha sido escrito pues, para políticos reformistas ni para revolucionarios sectarios o arrepentidos. Tampoco pretende tratar de inculcar nuevas tesis sobre la lucha revolucionaria en el continente, ni indicar teóricamente caminos supuestamente idóneos para conducir al proletario latinoamericano (1973, p. 11)

De este modo, la obra no se postula como un manual especializado y persuasivo que busque convencer al lector sobre los beneficios de la lucha revolucionaria en Brasil; tampoco está destinada a quienes no se encuentran realmente comprometidos con la revolución posible, sino que busca reflejar, mediante la voz viva de quienes se encuentran al pie de la lucha, un proceso vigente y real de quienes lideran los alzamientos insurreccionales en Brasil. Pero, además, en la obra no solo se da testimonio sobre las hazañas y batallas acometidas por los grupos revolucionarios, sino que, más bien, da cuenta de las derrotas y los suplicios sufridos por los combatientes. Por ello, Caso dedica su texto “[a] los revolucionarios brasileños caídos en el combate y la tortura”.

Por lo demás, se declara que la lucha no estuvo liderada ni por partidos ni por la simple toma del poder, sino por la búsqueda de una completa revolución brasileña en la que participara desde el sector urbano al rural:

Es cierto que aquel puñado de combatientes urbanos estuvo lejos de conquistar el poder. Su acción subversiva no respondía a orientación partidaria alguna ni contó con un respaldo militante efectivo del movimiento de masas, a pesar de la emoción y el aplauso populares con que eran recibidas sus acciones. Por otra parte, su objetivo no era provocar una insurrección para tomar el poder a la manera clásica, sino el encaminamiento de la guerrilla rural en el proceso largo y difícil de desarrollar la guerra revolucionaria del pueblo en las condiciones concretas del Brasil (Caso, 1973, p. 12)

Del mismo modo en que reflexionó Moreira Alves en su testimonio, Caso alude a la posible actitud “prematura o inoportuna, o quizás hasta desesperada y aventurera” (1973, p. 13) de elementos subversivos que dieron la batalla contra el régimen dictatorial, señalando que es

muy probable que varias acciones no hayan logrado su fin por falta de conocimientos y directrices. Sin embargo, también coincide con Moreira Alves, al invitar a reflexionar y continuar con la batalla: “Ahora más que nunca es imprescindible a la vanguardia revolucionaria brasileña analizar experiencias, sacar de ellas enseñanzas útiles y marchar, decidida, unida y consecuente (...)” (1973, p. 15). Se observa cómo el intelectual comprometido con la revolución de su continente no solo se encarga de que sus habilidades literarias abran un espacio para las voces en combate, sino, también, desde su conocimiento revolucionario, de incentivar a la lucha y a la sublevación.

Así, a lo largo de los tres capítulos que componen la obra, Caso da cuenta, en primer lugar, de la situación sociopolítica previa a 1969, que desencadenó la ola de manifestaciones, protestas, huelgas y marchas en el país, tanto en los grupos de estudiantes, como en los de obreros y de militares desertores. Los enfrentamientos contra la policía, aparataje represivo del Estado, promovían “la lucha armada como única forma de liberar al Brasil de su dependencia del imperialismo” (Caso, 1973, p. 75). Pero las organizaciones no solo apelaban a la confrontación directa con el enemigo político, sino que era esencial el despertar de la conciencia revolucionaria, de modo de asegurar el verdadero compromiso con la causa revolucionaria: “[I]es hablaba sobre el subdesarrollo económico del Brasil; sobre el total abandono de los campesinos; sobre los problemas de los obreros, que tenían que ir a la huelga para poder obtener mejores salarios, mejores condiciones de vida” (Caso, 1973, p. 116).

En el segundo capítulo, las voces narrativas describen las acciones guerrilleras acometidas en diversos sectores de Brasil como son: la bomba en *Sao Paulo*, expropiaciones a civiles, asalto al *Banco Brasileiro de Descontos*, expropiación de armas en el Hospital militar de Cambucí, ataque al Cuartel General del II Ejército brasileño, asalto al Ferrocarril Santos-Jundiaí, expropiación en la cadena de supermercados “Disco”, ajusticiamiento del capitán Charles Chandler, secuestro del embajador Charles Burke Elbrick (U.S.A), secuestro del cónsul general de Japón Nobuo Okuchi... Todas ellas son acciones que justifican la lucha armada porque

¿Y qué es la lucha armada? Es hacer la revolución; es realizar acciones contra el enemigo de clase; quitarles el dinero a los burgueses; expropiar armas; asaltar cuarteles militares; ajusticiar criminales, elementos de la CIA; es luchar constantemente, en todos los terrenos, contra el enemigo imperialista y sus servidores nacionales... La lucha armada es eso: No dejar vivir tranquilo al enemigo en ninguna parte. Ese es el ABC de la subversión (Caso, 1973, pp. 152–153)

El tercer capítulo se postula como un ideal deseado: el de la guerrilla rural, es decir, el modelo maoísta, un logro que llevaría al completo desarrollo de la revolución brasileña. Si bien, esta guerrilla no pudo ser potenciada como la urbana, Caso asegura que “esa acción confirmó los conceptos, la orientación y las perspectivas de la izquierda armada al demostrar en la práctica las posibilidades de la guerrilla rural” (1973, p. 317). Junto a los testimonios de combatientes y a la voz introductoria del autor, Caso adjunta variados documentos, entre ellos, artículos periodísticos, entrevistas, manifiestos y declaraciones, a modo de sustento teórico de las narraciones recopiladas en su trabajo testimonial.

En el mismo año de 1973, el jurado de la categoría de testimonio le otorga mención a dos obras: la primera a *Uruguay, viernes 14 de abril de 1972*⁷⁸ de Filomena Grieco (Uruguay, 1928 – Montevideo, 2009) y Carlos Rovira (Uruguay, 1931 – Montevideo, 2009)⁷⁹ y la segunda a *Guantánamo bay* de Rigoberto Cruz Díaz (Santiago de Cuba, 1934).

El jurado fundamenta la primera mención en la calidad humana y revolucionaria del documento en el que se busca denunciar, desde el dolor de la muerte de Horacio, el hijo de Grieco y Rovira, “el estado de represión prevaleciente en el Uruguay y reivindicar la heroica lucha de los jóvenes que militan en el movimiento de liberación nacional Tupamaros” (*Actas del premio de Testimonio*, 1973). De este modo, el testimonio de Grieco y Rovira no solo cumple con una de las funciones del *género*, la de denunciar la represión de los estados totalitarios, sino también con la cercanía del hecho histórico, lo que vuelve a esta madre y a su hijo perdido una verdadera familia revolucionaria. Por ello, el jurado enfatiza: “la vinculación de esta obra de hijo y padres como actores de un episodio histórico que forma

⁷⁸ En el acta del jurado aparece erróneamente *Uruguay, viernes 14 de marzo de 1972*.

⁷⁹ En 2003 publican *Utopías y Dolores / 14 de abril de 1972 30 años después*, a modo de reflexión y crítica a los movimientos guerrilleros. Militan en apoyo al derecho de las personas a morir dignamente. El 9 de julio de 2009 se quitan la vida.

parte del drama común que embarga hoy a la familia uruguaya, otorga una fuerza adicional a esta obra y hace útil su conocimiento a toda América Latina” (*Actas del premio de Testimonio*, 1973). Es la denuncia de las propias víctimas de la represión estatal que hablan desde el espacio que el testimonio concede, un nuevo aspecto que se introduce en la valoración de la categoría, como afirma Peris:

La mención introducía, pues, un criterio de valoración del testimonio que hasta entonces no había sido esgrimido: la vinculación emocional y personal entre los autores y el acontecimiento traumático que aparecía narrado en el texto, que podía llegar a erigirse en metáfora del impacto afectivo de la represión en todo el cuerpo social (2018, p. 120)

Es ese vínculo con la experiencia y las emociones desatadas por el trauma lo que diferencia esta escritura de las anteriores, en las que predominaba una mirada antropológica y periodística de los acontecimientos, a pesar de ser narrados desde la propia experiencia, como en el caso de la obra de Moreira Alves.

La segunda mención destinada a *Guantánamo bay*, que llegaría a publicarse años después, en 1977, por la Editorial Oriente, destacó por ser un

vivo reflejo del proceso de penetración imperialista en los países del Caribe y de los fenómenos de corrupción social y moral generados en la vecindad de los emplazamientos militares yanquis. Pero es también, a la vez, testimonio del desarrollo de las fuerzas populares en las regiones afectadas, desde la protesta hasta la victoria combativa. Este libro a la par de su estimulante presentación de los hechos, constituye una valiosa aportación al conocimiento de la historia cubana y antillana del periodo considerado, y sirve para denunciar la permanencia agresiva del enclave militar norteamericano en Cuba contra la voluntad de su pueblo (*Actas del premio de Testimonio*, 1973).

Una vez más, la lucha ideológica se hace eco en la categoría de testimonio y visibiliza la constante confrontación que existe entre el enemigo capitalista por antonomasia, los Estados Unidos, y el emblemático país revolucionario que es Cuba. El testimonio, en esta como en otras ocasiones, sirve para evidenciar un proceso político e histórico ocurrido en la isla como es la ocupación norteamericana de la bahía de Guantánamo, a la vez que denuncia un apropiamiento ilegítimo de las tierras cubanas por parte de las tropas norteamericanas. Al

mismo tiempo, la obra se encarga de resaltar el coraje y compromiso de las *fuerzas populares* en la lucha contra el enemigo.

4.4.5. Dar voz a los sujetos subalternos: el caso de *Huilca. Habla un campesino peruano* de Hugo Neira

Una nueva voz se suma a los premiados en el *género* testimonial apelando a la subalternidad como espacio de enunciación. Representa a un grupo que hasta ese momento no había sido visibilizado en la categoría: el sector campesino e indígena. Así, en 1974, el jurado, compuesto, en esta ocasión, por Francisco Moncloa (Lima, 1922 - Lima, 1984), Luis Suárez (Albaida del Aljarafe, Sevilla, 1918 - México, 2003), Jorge Timossi⁸⁰ (Buenos Aires, 1936 - La Habana, 2011) y Marta Rojas⁸¹ (Santiago de Cuba, 1928 - Santiago de Cuba, 2021), le concede por unanimidad el premio a la obra presentada bajo el lema *Venceremos. Causachu Perú!* de Hugo Neira Samanez (Abancay, 1936). El testimonio abordaba la vida de Saturnino Huilca, campesino peruano que lucha contra los malos tratos e injusticias que sufre su comunidad en manos de los hacendados. Por su gran interés en los asuntos políticos y sociales, desarrolla una importante carrera pública y funda sindicatos rurales apelando a la seguridad laboral de sus pares.

En el acta del jurado de 1974 se destaca:

La autenticidad del testimonio proveniente de un actor directo en las luchas de su pueblo por la tierra. En el valor de su vida entregada para la organización y defensa de los campesinos secularmente explotados, que puede ponerse como ejemplo, no solo para otros campesinos

⁸⁰ Tomossi abandonó Argentina para ir a vivir en Cuba el sueño de todo intelectual de izquierda. Fue fundador de la agencia cubana *Prensa Latina*.

⁸¹ Rojas, a quien se tuvo el honor de entrevistar en Cuba durante la estancia investigativa, fue una destacada periodista y escritora cubana. Fue testigo del asalto al cuartel Moncada (26 de julio de 1953) y escribió sobre este y el juicio que le siguió. Integró la revista *Bohemia* y, tras el triunfo de la revolución en 1959, se incorporó al diario *Revolución*. Además, fue la primera corresponsal de guerra latinoamericana y cubana en la guerra de Vietnam y Camboya. Participó a lo largo de los años en el certamen de Casa de las Américas como jurado y concursante, y recibió una serie de premios y reconocimientos en honor a su trayectoria literaria y periodística. Entre sus obras se destacan: *El juicio del Moncada* (1966), *El que debe vivir* (1978, premio de testimonio), *Las campanas de Juana la Loca* (2015), entre otras.

de avanzada en el Perú, sino en el continente latinoamericano (*Actas del premio de Testimonio*, 1974)

La idea de autenticidad se vincula, por un lado, con la voz que enuncia el relato testimonial. Como ya se mencionó, Saturnino Huillca es un actor directo del acontecer sociopolítico, pues lidera la lucha de los campesinos explotados. A lo largo de la obra se observa cómo se desarrolla su conciencia revolucionaria, apelando a la lucha contra los terratenientes mediante la creación del Sindicato de Campesinos, organismo de defensa y organización del grupo de trabajadores. En la voz de Huillca es posible hallar la serie de conflictos y enfrentamientos que toda una comunidad peruana vive en manos de quienes ostentan el poder. También pone de manifiesto el arraigo y persistencia del colonialismo en la sierra peruana, dado su origen indígena y el de su comunidad, quechuahablante, frente a la explotación de los hacendados, descendientes de europeos, hispanohablantes y socios de empresas trans y multinacionales. Huillca es, en la valoración del jurado: “un contemporáneo que es depositario de tradiciones vivas, y el mismo ha servido de vehículo de expresión para quienes, por razones de idioma y de otro tipo, no tienen generalmente oportunidad de recibirlo” (*Actas del premio de Testimonio*, 1974). Así, como ya se observaba en *Manuela la mexicana* o en *Amparo: millo y azucenas* o, como más tarde se evidenciará, en *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* de Elizabeth Burgos, la lógica discursiva que siguen los testimonios premiados en Casa de las Américas y, más aún, que tienen de protagonistas a sujetos subalternos será la de asumir la representatividad de toda una comunidad en uno de sus integrantes más significativos, sobre todo, si este lidera un papel político y social en el grupo vulnerable.

Pero también la autenticidad se encuentra en el modo en que el testimonio es narrado:

Hugo Neira se presta a transcribir las modulaciones de otra voz nativa (la voz de Huillca). En este texto testimonial queda registrada “la escritura de la voz”. Aquí no parece interesar tanto la mediación de un argumento novelístico como la expresión directa de la alteridad ancestral. Para mantener el nivel popular, Neira deja bastante libertad al sujeto emisor para que sea él quien vocalice la quebrada sintaxis de un español permeado de reminiscencias quechuas. En gran medida, la expresión de Huillca da cuenta de la colisión entre la cultura europea y las culturas avasalladas por el conquistador. De ahí la potente reivindicación indigenista de dicho texto (Falta autor: 1996, p. 18).

De manera que el testimonio no solo comunica su autenticidad mediante el uso de una fuente directa, sino también a través de la técnica de transcripción empleada por Neira mediante la cual se logra evidenciar un espacio en pugna: es una narración construida desde un español quebrado y traspasado por la esencia quechua que habita al protagonista, una raíz ancestral que exige un espacio real y concreto cedido por el mismo compilador.

Es importante destacar, como ya adelanta Peris (2018), que Neira no se encarga de explicar la metodología empleada para captar la voz de Huillca y construir el relato, como afanosamente se había hecho anteriormente en *Manuela la mexicana* o en *Amparo: millo y azucenas* con la idea de explicar la compleja relación entre el intelectual solidario y el sujeto subalterno. Esto se debería, según sigue Peris, a que la “ausencia en el texto de Neira nos indica que, a estas alturas, esa relación ya se hallaba totalmente naturalizada por sus precedentes y no hacía falta destinar energía argumentativa alguna para justificarla” (2018, p. 123). Lo anterior habla de la consolidación que ha logrado el testimonio como espacio desde el que las voces subalternas pueden hablar, por lo que ya no importará registrar en las obras la metodología (antropológica, sociológica o periodística) que el intelectual emplea para mediar entre el grupo subalterno y su visibilidad en un espacio público. Como argumenta Peris, será en el rol de *ensayista* desde el que se valorará la posición del escritor encargado de concederle visibilidad al grupo marginado.

Esta visibilidad que el testimonio logra darle a grupos subalternos lo ubica en una escritura de avanzada que, desde la perspectiva de Fernet, lo instalaría un paso delante de la historia oficial: “porque la historia de alguna manera llegó tarde, la literatura llegó antes que la historia, el *boom* del reconocimiento a los pueblos indígenas es posterior al 92, cuando hay ya la eclosión, la mayor presencia de los pueblos indígenas que sin duda el gobierno de Evo Morales también ha potenciado mucho” (comunicación personal, 5 feb. 2019). Esta posición de adelantado permite cumplir con una de las cualidades del *género*, la de responder a la contingencia del continente latinoamericano. Por lo mismo, las afirmaciones de Fernet hacen referencia, implícitamente, al revulsivo que representó el quinto centenario de la conquista,

y que podría decirse tuvo, como uno de sus posibles efectos, el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en 1994.

En cualquier caso, efectivamente, este texto se adelantaba, de algún modo. Aunque hasta cierto punto, porque, dentro del contexto peruano, está muy relacionado con la tradición (neo)indigenista, con el trabajo antropológico y literario de José María Arguedas, y también con los hechos históricos que se produjeron en la sierra peruana a lo largo de esos años (así, por ejemplo, la toma de tierras y los desalojos sangrientos de los que da cuenta también Manuel Scorza en *Redoble por Rancas* (1970), etc.

El acta de 1974 vino acompañada por variadas proposiciones que el jurado realizó a la obra premiada, y que merecen ser comentadas:

El Jurado considera que esta obra es perfectible en algunas de sus partes para facilitar, por medio de la puntuación y de la sintaxis, -sin perjudicar la frescura del relato, originalmente hecho en quechua-, la mayor claridad en el idioma castellano.

Recomienda a la Casa de las Américas que el autor, Hugo Neyra Samanez, y el personaje, Saturnino Huillca, sean invitados a venir a Cuba para participar en esta revisión estilística, así como que expliquen, para añadir las anotaciones necesarias, el significado de algunos términos no traducibles del quechua o típicamente locales de la situación rural peruana. Conforme con estas consideraciones sugerimos que el título de la obra sea: Huillca. Habla un campesino peruano a Hugo Neyra [sic] (*Actas del premio de Testimonio*, 1974).

Por un lado, los integrantes del jurado solicitaron una reelaboración estilística que, mediante la revisión de la ortografía puntual y la sintaxis, le confiriera a la obra una “mayor claridad en el idioma castellano”. Lo anterior es sumamente significativo, ya que, si bien la obra posee como cualidad expresiva el uso de un español permeado de quechua, uso tan natural en el contexto andino, es indispensable pensar en quiénes son los receptores de la obra. De este modo, el jurado consideró pertinente realizar algunos ajustes que permitieran que el mensaje que el testimonio buscaba transmitir se elaborara de un modo mucho más estándar para el grueso de la población que lo iba a leer. Por ello, sugieren la invitación de Neyra y de Huillca a Casa de las Américas para trabajar en la misma institución la reedición del testimonio (puntuación y sintaxis, inclusión de anotaciones explicativas y traducción de términos quechuas al español), y así poder cumplir con parámetros que se ajustaran al público lector.

Esta sugerencia apela a dos importantes aspectos: por un lado, da cuenta de la diglosia habitual presente en la literatura andina y de su constante heterogeneidad, tal y como lo desarrolla Antonio Cornejo Polar en *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (2003); y, por otro lado, evidencia las paradojas de las políticas documentales de Casa de las Américas en las que interesa el registro de la voz subalterna, pero también la adecuación del discurso a los parámetros de legitimidad letrada.

Por otro lado, el jurado también sugiere un cambio en el nombre de la obra y propone el nombre de *Huillca. Habla un campesino peruano a Hugo Neyra* [sic]. Esta inclusión de Neira en el título de la obra marca una fuerte presencia de la figura del intelectual solidario como mediador entre la voz subalterna y el espacio público cumpliendo, de este modo, con el papel que se le exige a un escritor en la revolución. Sin embargo, la obra será publicada bajo el nombre de *Huillca: Habla un campesino peruano*, pues, como afirma Forné, con ellos se elimina del título “la información sobre el método de este testimonio (la entrevista), y consecuentemente también sobre el rol del mediador” (2015, p. 257). Así, como ya mencionaba Peris (2018), la figura del intelectual y su metodología queda relegada, obteniendo mayor valor el espacio concedido y la historia narrada para la reivindicación de los grupos subalternos en la lucha por su reconocimiento.

4.4.6. La violencia dentro de la Revolución cubana: entre combatientes y bandidos

En el año 1975, el premio Casa de las Américas sufrió algunos cambios significativos. Entre ellos, desaparecieron los reconocimientos de *premio, mención y recomendación* para cada categoría literaria. En su lugar, el jurado de cada género y categoría seleccionó una cierta cantidad de libros que luego fue discutida por un *jurado especial*, compuesto por un integrante del jurado en cada categoría. El jurado especial estaba encargado de decidir las 16 obras que iban a ser publicadas en igualdad de condiciones. Este sistema tuvo vigencia hasta 1981 (Casañas y Fonet, 1999, p. 95).

En el caso de la categoría de testimonio el galardón fue concedido a *Aquí se habla de combatientes y de bandidos* del cubano Raúl González de Cascorro (Camagüey, 1922 - Camagüey, 1985). Como argumenta Peris, “[f]rente a la voluntad internacionalista de los premios anteriores, coherentes con el proyecto de extensión de las luchas revolucionarias a otros rincones del continente, el premio de 1975 supuso un importante repliegue en la contienda interna cubana” (Peris Blanes, 2018, p. 124). Este repliegue estará dado por la temática que aborda la obra de González de Cascorro, pues estará centrada en las luchas internas contra bandas mercenarias surgidas pocos años después del triunfo de la revolución en Cuba.

Esta mirada interna tiene un cierto propósito didáctico, pues busca contribuir, a través del conocimiento de las revueltas internas en la isla caribeña, al conocimiento y entrega de directrices hacía los países hermanos. Por ello, el jurado se detiene a destacar que la obra “da a conocer de forma coherente una experiencia vital de suma importancia, aleccionadora para todos los pueblos latinoamericanos” (*Actas del premio de Testimonio*, 1975). No es extraño encontrar esta cualidad en la escritura de González de Cascorro, puesto que, además de ser pedagogo y dirigente provincial de Educación en los años sesenta, venía desarrollando una escritura vinculada con su labor docente y con un compromiso revolucionario⁸².

Por otro lado, en el acta de 1975 firmada por Luis Cardoza y Aragón (Antigua Guatemala, 1901 - Ciudad de México, 1992), Héctor Pablo Agosti (Buenos Aires, 1911 - Buenos Aires, 1984), René Zavaleta Mercado (Oruro, 1937 - Ciudad de México, 1984), Arturo Alape (Cali, 1938 - Bogotá, 2006) y Enrique Cirules (Nuevitas, Cuba, 1938 - Nuevitas, 2016) se pone énfasis en el combate ejercido por combatientes revolucionarios en contra de los bandidos disidentes

con lenguaje preciso, nos penetra en el proceso por aniquilar las bandas de forajidos que, organizados y armados por la Cía y la reacción interna, trataron de sumir en el terror

⁸² Así, entre sus diversas obras, se puede encontrar *Un maestro voluntario* (1961), obra de teatro en un acto, que recrea la campaña de alfabetización mediante la figura de un joven negro proveniente de La Habana, cuya figura busca lograr que, a fines de 1961, desaparezca el analfabetismo en Cuba (Gallardo, 2009). En 1962, obtiene el premio en la categoría de Cuento del Concurso de Casa de las Américas a través de su obra *Gente de Playa Girón*, reconocimiento por el que al año siguiente sería jurado en el mismo concurso.

contrarrevolucionario extensas zonas de las provincias de Las Villas y Camagüey. Al mismo tiempo el libro nos da la imagen, en toda su estatura histórica, de los combatientes revolucionarios que durante años empeñaron una ardua y continuada lucha con los enemigos de clase (*Actas del premio de Testimonio*, 1975)

De este fragmento se pueden concluir dos puntos importantes: por un lado, la idea antagónica entre combatientes *versus* bandidos enfatiza, desde la retórica instalada, la idea de que existen sectores revolucionarios, cuyas cualidades altamente positivas se contraponían a las deficiencias de los disidentes, asemejados a delincuentes, enemigos de la patria. La fuerte vinculación de esta dicotomía con la idea de clase también está presente en las cualidades que se les atribuyen a cada bando, ya que el sector de los combatientes, claramente destacado por González de Cascorro al final de su obra en el apartado “Relación, por orden alfabético, de informantes” (1975, pp. 297–305), está habitado por el pueblo de Cuba, representado por obreros, campesinos, exbandidos, agricultores, maestros y comerciantes de bajos sectores económicos. Los bandidos, por su parte, pertenecen a una clase social más alta, “dispuestos a recuperar sus privilegios y sus intereses de clase” (González de Cascorro, 1975 solapa), y están vinculados con la CIA, agencia policial del poder imperialista.

Por otro lado, en el fragmento es posible evidenciar cómo el gobierno revolucionario ha validado la violencia como acción contra los levantamientos contrarrevolucionarios: “en un momento de cierta militarización social en Cuba, se premiaba un texto que defendía y construía narrativamente la legitimidad de la violencia frente a las acciones contrarrevolucionarias” (Peris Blanes, 2018, p. 125). Esta legitimación de la violencia dentro del contexto revolucionario tiene mucha relación con lo que previamente se había premiado en el concurso y con lo que más tarde será galardonado: la violencia armada como el motor de los grupos insurreccionales por el que se consigue o se mantiene una revolución.

La favorable valoración del jurado a la innovadora propuesta temática de González de Cascorro concluía con una sugerencia:

El jurado recomienda la inclusión de un prólogo que informe sobre el contexto socio-histórico en que se desarrollaron los acontecimientos antes y después de la Revolución. Esta exposición es importante para un mejor entendimiento de las expresiones violentas de la lucha de clases

en Cuba, para el lector latinoamericano poseen una idea más precisa del marco histórico en que se desarrolló la cruenta lucha liberada contra los enemigos de la Revolución Cubana (*Actas del premio de Testimonio*, 1975)

Una vez más, el jurado, consciente del receptor de la obra testimonial, un lector que desconoce el complejo contexto socio-histórico que lleva a legitimar la violencia dentro la revolución triunfal de Cuba, considera pertinente añadir un prólogo, cuya función explicativa acercara al lector del continente latinoamericano al contexto que justifica “la cruenta lucha liberada contra los enemigos de la Revolución Cubana”.

4.4.7. Un cambio de ciclo: represión estatal y memoria del continente latinoamericano

En sintonía con las transformaciones político-culturales vividas en Cuba en el año de 1976⁸³, el premio Casa de las Américas en la categoría de testimonio comienza un nuevo ciclo testimonial marcado, curiosamente, por una resolución que queda desierta. De este modo, el jurado –compuesto por Liliam Jiménez (Santa Ana, El Salvador, 1922 - Playa del Carmen, México, 2007), Nuria Nuiry (Santiago de Cuba, 1933 - La Habana, 2021), Gerard Pierre-Charles (Jacmel, Haití, 1935 - La Habana, 2004), Marta Rojas (Cuba) y Carlos Rincón⁸⁴ (Bogotá, 1937 – Berlín, 2018)– decide no elegir ninguna obra concursante como premio “por considerar que no llenan por completo las exigencias de calidad del Concurso de Casa de las Américas” (*Actas del premio de Testimonio*, 1976).

No solo el contexto político cultural cubano había sufrido importantes cambios, sino que, a nivel continental, las luchas insurreccionales que con fuerza se levantaron en la década de los sesenta en países donde se veía realmente posible el triunfo del socialismo, se ahogaban mediante los regímenes autoritarios que se fueron instalando. Estos son los casos de Brasil,

⁸³ Principalmente, y como ya se detalló en páginas anteriores, por el término del llamado Quinquenio gris se hace referencia a los cinco años de persecución y control de la cultura mediante el Consejo Nacional de Cultura dirigido por Luis Pavón. En 1976, la creación del Ministerio de Cultura, bajo la dirección de Armando Hart, se planteó, por tanto, con su punto final, como un momento de apertura y transformación de la política cultural cubana.

⁸⁴ Rincón fue Profesor Emérito de la Universidad Libre de Berlín y Dr. Phil. honoris causa de la Universidad Karl Marx, Leipzig, Alemania. Dirigió el Instituto de Estudios Latinoamericanos (LAI) durante muchos años.

dictadura que lideró João Goulart y que se extendió desde 1964 a 1985; Uruguay, cuya dictadura cívico-militar se extendió de 1973 a 1985 y estuvo liderada por Juan María Bordaberry; Chile, cuyo régimen militar impuesto por Augusto Pinochet se extendió entre los años 1973 a 1990 y Argentina, periodo conocido como Proceso de Reorganización Nacional (PRN) que se desarrolló desde 1976 a 1983 bajo la dirección de Jorge Rafael Videla

Si, como afirma Peris, el testimonio premiado en Casa de las Américas había funcionado en los primeros años como espacio textual del que se hablaba de las aspiraciones insurreccionales en el continente latinoamericano, en este segundo ciclo testimonial: “Casa de las Américas iba a valorar un conjunto de textos que, en lo esencial apartaban la mirada de la construcción insurreccional de un futuro posible, y se centraban en dar cuenta, desde una perspectiva denunciante, de las violencias del pasado reciente que habían sufrido la estrepitosa derrota de la izquierda continental” (2018, p. 125). Así, los testimonios premiados en esta segunda etapa de los años setenta darán cuenta de la derrota sufrida por los grupos insurreccionales de izquierda y de la fuerte represión ejercida por la violencia estatal: serán obras vinculadas a la experiencia y la memoria de sobrevivientes de campos de concentración, encarcelamiento y torturas.

4.4.8. La vida tras un *Cerco de púas*: el testimonio chileno en Casa de las Américas

En 1977, obtuvo el premio de testimonio la obra *Cerco de púas* de Aníbal Quijada (Santiago de Chile, 1918), texto que se instaló como referencia de la escritura testimonial vinculada con la represión estatal, la denuncia y la memoria del pasado reciente. Así, dando un salto en la temática que venía premiándose hasta ese momento en la categoría –es decir, el imaginario insurreccional de las luchas de los grupos guerrilleros de izquierda del continente latinoamericano–, el jurado, compuesto por Iverna Codina (Quillota, Chile, 1912 - Buenos Aires, 2010), Jaime Galarza (Cuenca, 1930), Héctor Mujica (Carora, Venezuela 1927 -

Mérida, 2002), Enrique Santos Calderón (Bogotá, 1945) y Alfredo Viñas⁸⁵ (Cuba, 1932 – Cuba, 2010), valoró el testimonio de Quijada

Por su profundo contenido humano, su autenticidad revolucionaria y su calidad estética. Implacable denuncia sobre el terror desatado por la dictadura que oprime al pueblo chileno, esta obra, rica en detalles, proyecta desde el interior de los campos de concentración toda la tenebrosa atmósfera creada por el fascismo, así como el inmenso valor de este pueblo, capaz de cantar a la vida, al arte, a la dignidad del hombre, desde los abismales estadios a donde le arrastraron el imperialismo norteamericano y sus secuaces (*Actas del premio de Testimonio*, 1977)

Una vez más, el jurado del premio testimonio se inclinó a valorar dos aspectos esenciales: la autenticidad del hecho histórico desde una perspectiva revolucionaria y la calidad estética. Incorporó a la valoración el contenido humano como cualidad destacable, que ya en años anteriores había sido considerada en obras que abordaron la misma problemática que traspasó Quijada, como se recordará que es el caso de *Uruguay, viernes 14 de abril de 1972*, ganadora de mención en 1973. Si bien ya en este testimonio escrito por Grieco y Rovira se plasmó el deseo de denuncia y lucha contra la represión estatal, la premiación de *Cerco de púas* significó un importante reconocimiento en el lugar del premio de testimonio a la fuente directa que documenta la dura vida que llevaron los presos políticos en el interior de los campos de detención chilenos. *Cerco de púas* es el relato directo de un preso político que vivió su día a día entre la tortura, los insultos y las humillaciones, pero también entre el compañerismo y la solidaridad de sus compañeros de lucha.

Así, la obra de Quijada logra visibilizar, mediante un lenguaje poético, sensible y detallado, no solo el modo en que la represión estatal buscó destruir a los grupos insurreccionales, sino que, constantemente, deja constancia de cómo la unión entre los presos significó no darse por vencido:

Desde atrás, desde las latas agujereadas del galpón, más fuerte, más potente, se alzó el himno vibrante:

*Desde el hondo crisol de la patria
se levanta el clamor popular...
Ya se anuncia la nueva alborada,*

⁸⁵ No se encuentra lugar de nacimiento ni defunción.

Todo Chile comienza a cantar...

Eran los prisioneros del galpón que acompañaban en la distancia al atormentado (Quijada Cerda, 1977, p. 46)

Este homenaje que constantemente realiza Quijada en su obra de los detenidos se logra evidenciar mediante las cualidades positivas que se le atribuyen en contraposición de quienes representan el poder del estado y ejercen la violencia, el control y buscan la división: “[a]quí se terminó la palabra ‘nosotros’. Cada cual debe pensar en sí mismo, en su propia familia. Solo en *su* situación personal. Todo lo demás no ayuda; más bien perjudica” (Quijada Cerda, 1977, p. 25). Desde ese contraste, sobre el que el autor enfatiza (sujetos revolucionarios y sujetos dictatoriales), es posible entender la problemática que la obra desea dejar a la vista, hecho que da cuenta de cómo la denuncia pública se convierte “en una de las actividades centrales de la izquierda chilena en el exilio” (Peris Blanes, 2009, p. 101), siendo de gran importancia la escritura testimonial como soporte escrito del sobreviviente.

Pero, además, el testimonio de Quijada se vincula a la redefinición de la idea de *lo literario*, concepto que, a fines de la década de los sesenta –en un contexto de fuertes transformaciones culturales, donde la vanguardia literaria y artística del continente latinoamericano defendía un ideal político similar al de la Unidad Popular en Chile–, empezaría a incluir otras formas discursivas, entre ellas, la escritura testimonial (Peris Blanes, 2009). Esta valoración del testimonio en sus dos vertientes –como soporte escrito de una ideología política y como forma literaria de expresión– le dará una importante presencia al testimonio de Quijada, tanto en el ámbito político como en el literario.

Una importante cualidad, además, es posible encontrar en *Cerco de púas*, y tiene que ver en cómo se diferencian las dos partes en las que se compone la obra. En la primera parte es posible encontrar el relato que un preso político desarrolla, una vez liberado, de la experiencia de encierro que vive en un campo de concentración ubicado en isla Dawson (en Punta Arenas, Chile), plasmando, mediante la escritura testimonial, el cruel escenario de represión. En la segunda parte de la obra, Quijada se encarga de elaborar textos de carácter ficcional en los que la alegoría constituye un elemento central. La figura simbólica del *perro* aparecerá de manera protagónica a lo largo de los siete relatos que componen esta segunda parte y

acompañará la figura del revolucionario, cuya vida transita entre la clandestinidad, la persecución y el fusilamiento. Como afirma Peris, la inclusión y el desarrollo de procedimientos literarios en el testimonio de Quijada, “sin restarle autenticidad ni fiabilidad, complejizaron el discurso testimonial, explorando las potencialidades simbólicas de ciertos elementos de la iconografía concentracionaria hasta elevarlos a un estatuto metafórico o alegórico” (2009, p. 102).

4.4.9. La memoria emergente: Uruguay y Cuba en el premio de 1978

El premio de 1978 también dirigió su mirada hacia la temática que enfatizaba el ganador del año anterior: represión estatal y dictaduras en los países latinoamericanos. Pero, además, incorporaba una nueva idea: la de la memoria emergente. En este sentido, el jurado – compuesto por José Vicente Abreu (San Juan de Payara, 1927 – Caracas, 1987), Ernesto Cardenal⁸⁶ (Granada, 1925 - Managua, 2020), Socorro Díaz (Estado de Colima, 1949), Fernando [Gómez de] Morais (Minas Gerais, 1946), Rodolfo Puiggrós (Buenos Aires, 1906 - La Habana, 1980) y Luis Báez⁸⁷ (La Habana, 1936 - La Habana, 2015) (Cuba)– decide reconocer como mejores obras en la categoría de testimonio a tres trabajos procedentes de diversos países, *ex aequo*: *Contra viento y marea* del Grupo Areíto (Estados Unidos), *Días y noches de amor y de guerra* de Eduardo Galeano (Montevideo, 1940 - Montevideo, 2015) y *El que debe vivir* de Marta Rojas (Cuba) –que había participado como miembro del jurado dos años atrás–, porque, como declara, “las tres obras seleccionadas logran aunar el valor y el significado político con una alta calidad formal” (*Actas del premio de Testimonio*, 1978).

Sin embargo, el testimonio *Contra viento y marea* fue postulado, finalmente, por el jurado al premio extraordinario La Juventud en Nuestra América que, como ya era costumbre desde

⁸⁶ Escritor cuya obra poética fue reconocida a nivel mundial. Defensor de la Teoría de la Liberación y Ministro de Cultura de la Revolución nicaragüense. Entre sus innumerables obras se destacan: *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas* (1965), *Fidel Castro: cristianismo y revolución* (1974), entre otra.

⁸⁷ Periodista cubano, fue corresponsal de guerra en la invasión a Playa Girón. Recibió el Premio Nacional de Periodismo "José Martí" concedido por la Unión de Periodistas de Cuba en 2003. Escribió muchas obras, en su mayoría dedicadas a la revolución y sus líderes, a modo de ejemplo: *A dos manos* (1982), *Cambiar las Reglas del Juego* (1983), *Absuelto por la historia* (2001), entre otros.

1977, se concedió con motivo del XI Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes (La Habana, Cuba). La obra profundizaba en la vida de un grupo de jóvenes que, por complejas circunstancias, fueron alejados de su patria para establecerse en Estados Unidos. A pesar de la distancia, tienen un fuerte vínculo con la Revolución cubana, por lo que su análisis da cuenta del valor de esta, y constituye un valioso contrapunto frente a la conocida migración cubana contrarrevolucionaria. El jurado resalta en el acta, entre otros aspectos, que “es una sólida muestra del testimonio como instrumento de lucha política” (*Actas del premio de Testimonio*, 1978), ya que no solo responde a una metodología y estructura rigurosas, sino que su contenido trabajado “con lucidez y emoción” lo convierten en “un aporte al desarrollo del género y un documento de trascendencia histórica” (*Actas del premio de Testimonio*, 1978).

El fallo que postula el jurado para proponer este testimonio al premio extraordinario enfatiza en “su gran interés humano. Su calidad literaria. Su evidente importancia política, en especial para la juventud revolucionaria de todo el mundo, ya que demuestra que la verdad de la Revolución acaba por imponerse, incluso en condiciones adversas” (Casañas y Fonet, 1999, p. 19). Por lo que, en los testimonios hasta ahora reconocidos, no solo se *escuchará* la voz del guerrillero, el subalterno o la víctima de la violencia estatal, sino también la voz de los jóvenes como encarnación del futuro y comprometidos con los procesos revolucionarios de Cuba y el continente latinoamericano.

Así, el premio de 1978 declarará, en última instancia, a *Días y noches de amor y de guerra* de Eduardo Galeano (Uruguay) y *El que debe vivir* de Marta Rojas (Cuba) como los testimonios galardonados en la convocatoria de ese año. Así, como afirma Peris: “[p]or primera vez, de hecho, el jurado daba dos premios simultáneos y sin hacer distinción jerárquica entre uno y otro. Se trataba de dos gestos testimoniales muy diferentes, pero ambos hacían referencia a experiencias de la historia reciente, desde el paradigma emergente de la memoria” (2018, p. 126). Ambos, como enfatiza la cita, se plantearán desde la memoria del pasado reciente, pero se diferenciarán en los contextos de los que darán cuenta: el primero se centrará en los años de 1975 a 1977, en plena dictadura uruguaya; el segundo rememoraré el asalto al cuartel Moncada ocurrido el 26 de julio de 1953.

Es así como, por un lado, el jurado de 1978 premia el testimonio *Días y noches de amor y de guerra* de Eduardo Galeano manifestando que

Con altura literaria poco frecuente, la obra engloba la dramática lucha de los pueblos situados en el Cono Sur de nuestra América, enfrentados a dictaduras neofascistas. En el texto, el autor denuncia la realidad del exilio, el asesinato y la persecución, pero también mantiene como valor relevante, un canto de amor y de esperanza. Bajo el aliento literario, la vida de los luchadores latinoamericanos adquiere una dimensión global y configura el material de una epopeya contemporánea (*Actas del premio de Testimonio*, 1978).

Además de exaltar la altura literaria de la obra, cualidad que se venía exigiendo en los primeros años del premio y que, en los últimos, obras como *Cerco de púa* había logrado visibilizar, el jurado reconoce el peso que tiene la serie de relatos que configuran al testimonio y que cruzan entre el asesinato, el exilio y la persecución, pero, también, entre el amor y la esperanza. Esta característica –la de narrar el horror y lo más negativo del ser humano junto con las facetas más positivas, como el amor y el compañerismo– es propia de los relatos de denuncia y memoria que comienzan a proliferar en los años setenta en el continente latinoamericano, producto de las dictaduras que reprimen a la población.

El deseo que tiene Galeano de retratar la violencia y persecución estatal lo lleva a emplear sus habilidades de escritor y periodista para –a través de la recopilación de materiales diversos como testimonios orales, reportajes, noticias y experiencias personales (su persecución, el exilio, su participación política mediante la denuncia, entre otras)– crear un *collage* testimonial para dar cuenta de la devastadora realidad que lo rodeaba. Como afirma Achugar, “[o]rganizado como colección de fragmentos donde alternan la historia personal, la colectiva o social y el apunte sociológico, *Días y noches...* funciona como una historia del periodo y como un intento de interpretación del sistema que llevó a la instalación de las dictaduras en el Cono Sur” (1985, p. 358). Pero no solo el Cono sur está presente, sino que también se apunta a otros procesos políticos vividos en países centroamericanos. De este modo, Galeano intenta dibujar, desde una propuesta latinoamericanista, el complejo contexto sociopolítico que vive el continente latinoamericano en los años setenta y la fuerte repercusión que tienen tanto en la vida pública como privada de los individuos.

Asimismo, es posible reconocer en el trabajo de Galeano el intento de veracidad de los hechos presentados en su testimonio, pues su obra se inicia con la siguiente afirmación: “[t]odo lo que aquí se cuenta ocurrió. El autor lo escribe tal como lo guardó su memoria. Algunos nombres, pocos, han sido cambiados” (Galeano, 2011, p. 9). En la cita anterior es posible destacar algunos aspectos que luego serán mucho más notorios en la obra. Por un lado, y como ya se mencionó, se defiende la idea de verdad y autenticidad de los hechos que relata el testimonio desde el paradigma de la memoria, lo que provoca que el relato esté cargado de un ambiente subjetivo que no se revela de manera conjunta a los sucesos que se declaran, sino tiempo después, en un trabajo de rememoración. Por otro, y como destaca Peris, el autor “introduce una marca de clandestinidad en el texto, que nos aporta un dato crucial: las violencias de las que da cuenta el texto, extremas y demoledoras, continúan siendo efectivas en el momento en que se publica el libro” (2018, p. 127). Por lo que la obra no solo dará cuenta de una memoria del pasado reciente, sino que también funcionará como denuncia de la violencia estatal que aún sigue vivo en el presente.

La función que cumple la memoria en la construcción del discurso testimonial es fundamental. Es una memoria personal que, de algún modo, cumple con representar a las muchas memorias que habitan en el continente latinoamericano. Por lo mismo Achugar se aventura a afirmar que “[e]sa es la ambición y el propósito del libro del libro: ‘toda la historia del mundo’ en la memoria personal, sin descuidar el humor y el ensueño en un recuento, muy a menudo, trágico” (1985, p. 358). Una memoria personal representativa del grupo social que se encarga no solo de narrar la experiencia personal, sino también la experiencia sociopolítica del colectivo. Pues, para Galeano, la memoria –la capacidad de recordar y el proponerse hacerlo– funciona como bandera de lucha frente al sistema represivo: “[c]reo que cuando hay un sistema organizado en el que está prohibido recordar, el acto de recordar es una acción subversiva, la memoria está prohibida” (en Sandblad y Darecy, 1978, p. 90). De ahí que su obra se construya con base en este paradigma.

En cuanto a *El que debe vivir* de Marta Rojas, compartirá también la idea de la escritura que emerge desde la memoria. pero con propósitos distintos. Si Galeano buscaba rememorar el

pasado a través para dar cuenta de la violencia estatal sufrida por la dictadura uruguaya y, a la vez, denunciar la implacable persecución que se extendía hasta su presente; Rojas empleará la memoria para dar cuenta de la lucha insurreccional cubana desatada a fines de los años cincuenta como una forma de reescribir la historia de la revolución. Como aclara Peris, Rojas

en la línea de *Girón en la memoria*, se utilizaba el testimonio para dar una visión compleja de la historia reciente del proceso revolucionario, no para dar cuenta de una insurrección en marcha, sino para fijar en la memoria colectiva los pormenores de un suceso que ya tiene los visos de un evento fundacional para la revolución cubana (2018, pp. 128–129)

De este modo, la obra de Rojas relataba uno de los principales eventos que dan nacimiento a la Revolución cubana: el asalto al cuartel Moncada. En la valoración que el jurado realiza del testimonio se destaca su valor histórico y conmemorativo: “[a]l cumplirse el vigésimo quinto aniversario del asalto al cuartel Moncada, la autora reconstruye –con minuciosidad de investigadora destacada y capacidad de análisis histórico– el contexto espacio-temporal en que se inscribe esta gesta revolucionaria” (*Actas del premio de Testimonio*, 1978). En efecto, el trabajo de Rojas buscaba recordar esta gesta desde el papel que jugaron diversas personalidades, cuyo heroísmo marcó el triunfo revolucionario: “[e]l Moncada fue el detonante, fue la aurora, fue La Demajagua de este siglo cubano” (M. Rojas, 1978, p. 9).

El que debe vivir, dedicado “[a] la juventud que luchó en cualquier terreno por la Revolución Cubana, la primera Revolución Socialista en el continente americano” (M. Rojas, 1978, p. 7), revela la importancia de las nuevas generaciones en el proceso revolucionario, cuya acción ubica a Cuba en la vanguardia política del continente latinoamericano. La obra comienza con un apartado denominado “Hacia el Moncada: continuidad histórica”, donde se presenta el panorama histórico-político que contextualiza el asalto al cuartel, para luego dar paso a los hechos concretos del episodio. Como afirma Peris, “en la mayoría de los casos, Rojas no indica de dónde proviene su saber sobre los acontecimientos, aunque en determinados momentos sí señala quién es su fuente” (2018, p. 129). Así, es posible encontrar voces anónimas que, junto con líderes famosos como Haydée Santamaría, construyen el testimonio de Rojas. Frente a esta presencia de voces diversas, Rojas menciona:

hubo muchas cosas en torno al asalto al Moncada y al juicio, muy importantes, entre ellas el combate del hospital donde toman preso a Abel Santamaría y donde están Haydée y Melba. Eso yo no lo vi, yo vi el juicio y estuve en la conferencia de prensa del 26 de julio, pero lo que es el combate del hospital no porque no podía estar en dos partes a la vez, eso ya había terminado cuando se hizo la conferencia de prensa. Pero yo fui al hospital a los dos, tres días y hablé con las enfermeras que estuvieron de guardia ese día y ellas me contaron todo, todo lo que habían visto, los médicos, empleados del hospital y todas esas cosas. Además, cuando Haydée y Melba salieron de prisión yo fui a verlas y entonces ellas me contaron su propia visión de las cosas (conversación personal, 9 de febrero de 2019)

De este modo, si bien el testimonio no dejaba del todo clara las fuentes de información, es posible identificar en la declaración anterior el trabajo de campo que llevó a cabo la autora para recopilar y reconstruir el hecho de interés. Recurriendo a la entrevista con fuentes directas es capaz de darle vida a un episodio fundacional de la Revolución cubana.

Es así como la premiación de 1978 le otorgará un lugar a dos obras que emplean la memoria como metodología de trabajo para reconstruir un pasado que, en el caso de *Días y noches de amor y de guerra*, está inundado de violencia y represión, cuya repercusión se extiende hasta esa fecha, mientras que en *El que debe vivir* funciona para conmemorar una acción fundacional que explica el presente revolucionario.

4.4.10. Un premio desierto que marca el cierre de un ciclo

En el año 1979, el premio de testimonio volvió a declararse desierto por unanimidad. El jurado –compuesto por Federico Álvarez (San Sebastián, 1927-Ciudad de México, 2018), Miñi [María de los Ángeles] Seijo Bruno (La Habana, 1931- La Habana, 1995), Hugo Tolentino (Santo Domingo, 1930 - Santo Domingo, 2019) y Orlando Castellanos (Ciego de Avila, 1930- La Habana, 1998) (Cuba)– declara:

No haber encontrado entre las 18 obras recibidas ninguna que reuniera a su juicio todas las condiciones necesarias para aspirar al Premio Casa. El Jurado quiere, no obstante, dejar constancia de la dificultad con que ha llegado a esta resolución unánime, habida cuenta de los profundos sentimientos de solidaridad que forzosamente despertaban en él la lectura de los textos conmovedores de luchadores latinoamericanos que testimoniaban su experiencia guerrillera o carcelaria. El Jurado ha leído también con interés algunos libros que, por

diferentes motivos se salían en definitiva del género testimonial (*Actas del premio de Testimonio*, 1979)

En la explicación anterior, es posible destacar, en primer lugar, la declaración de compromiso ideológico que el jurado se detiene a precisar a la hora de explicar las razones de su decisión. La manera abierta con la que expresan su afinidad con las luchas insurreccionales del continente latinoamericano los identifica como partidarios del pensamiento revolucionario de los grupos políticos de izquierda, obviamente. Además, es significativo que resalten las temáticas que abundaron en las dieciocho obras concursantes, muy afines con lo que venía siendo premiado desde inicios de los años setenta, textos en los que la “experiencia guerrillera o carcelaria” daba cuenta de la realidad del continente latinoamericano y apoyaba la idea ecuménica de la revolución y la dificultad de conseguirla cuando llegan las dictaduras. El premio desierto de 1979 marcó, de alguna forma, el fin de un ciclo y bastaba esperar al siguiente año para saber que la categoría seguiría un nuevo rumbo, que permitirá seguir construyendo el ideal de la revolución continental posible.

5. TRANSFORMACIONES POLÍTICAS Y SOCIALES EN CUBA Y AMÉRICA LATINA: EL TESTIMONIO Y LAS LUCHAS INSURRECCIONALES (1980–1989)

Como ya se adelantó en el capítulo anterior, los años setenta concluyeron con importantes hitos político-culturales que determinaron las decisiones y directrices de la producción artística de allí en adelante. Como destaca Peris (2018) fueron, principalmente, dos los factores que se desarrollaron a fines de los años setenta y que incidieron en los cambios político-culturales que vivió Cuba desde el comienzo de la década de los ochenta: uno interno y otro externo. Por un lado, existió un factor de carácter interno visibilizado en acontecimientos como la creación del Ministerio de Cultura (1976), la celebración del II Congreso de la UNEAC (1977) y el reconocimiento de figuras de la intelectualidad cubana que fueron desplazadas en la primera década de la revolución, como fue el caso de Julián del Casal, reconocido en 1982 por Fernández Retamar como fundador y modelo de la cultura cubana. A lo anterior se podría agregar, como destaca Gallardo (2009, pp. 225–229), la celebración del I Congreso del Partido Comunista de Cuba (1975) con sus “Tesis y resoluciones sobre la cultura artística y literaria” y el “Informe del Comité Central del Partido Comunista de Cuba” y la *nueva* Constitución promulgada el 24 de febrero de 1976.

Por otro lado, el factor de carácter externo estaría vinculado con el triunfo de la Revolución sandinista (1979-1990)⁸⁸, que “produce un realineamiento de los intelectuales de izquierda latinoamericanos, un renacer de la utopía continental y, también, una nueva mirada sobre los procesos revolucionarios latinoamericanos” (Peris Blanes, 2018, p. 5). Esta nueva ola revolucionaria, evidente, además, en los testimonios premiados a lo largo de esta década,

⁸⁸ La Revolución Popular Sandinista o Revolución sandinista fue un proceso revolucionario que se experimentó entre los años de 1979 a 1990 y que lideró el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), denominado así en memoria de Augusto César Calderón Sandino (1895-1934), conocido como “General de hombres libres”, revolucionario que dirigió la resistencia nicaragüense (1927 y 1933) contra la ocupación del ejército estadounidense en Nicaragua. La lucha que defendía la Revolución sandinista iba en contra de la dictadura de los Somosa, familia que permanecía en el poder desde 1934 a 1979. Luego del derrocamiento de Anastasio Somosa Debayle, el último de los Somosa, asume el poder el FLSN.

permitirá repensar la *revolución continental* y las vías por las que el escritor revolucionario deberá caminar para lograr el propósito ideológico.

Todos los acontecimientos mencionados anteriormente serán revisados con brevedad y son significativos en cuanto a política cultural se refiere, pues los lineamientos en arte y cultura se plantearon de un modo diferente a como había sido en la década anterior. En este nuevo ciclo, se observó mayor flexibilidad y tolerancia con los productos artísticos y con sus creadores: al menos ese es el espíritu de los documentos oficiales y de los encuentros entre artistas, intelectuales y líderes políticos.

5.1. Cambios en las directrices de la política cultural cubana: flexibilidad y apertura

En este apartado interesa observar, sintéticamente, cuáles fueron las directrices que comenzaron a delinear el proyecto de una *nueva* política cultural cubana en lo que respecta al arte, la producción literaria y el papel del artista e intelectual. Por ello, será esencial revisar la serie de informes, resoluciones y discursos que emanaron de las diversas instancias políticas, académicas y de discusión en las que diferentes actores del ámbito político y artístico determinaron qué se entendería por arte y cultura a fines de los años setenta.

En el I Congreso del Partido Comunista de Cuba, celebrado del 17 al 22 de diciembre de 1975 en La Habana en el teatro Karl Marx, además de concluir el proceso de formación del Partido y de exponer el “Informe del Comité Central”, presentado por Fidel Castro, se dio a conocer un relevante documento titulado “Tesis y resoluciones”, en cuyo apartado “Sobre la concepción de la cultura artística” se detalló todo lo concerniente al arte, su producción y difusión dentro de los principios marxistas-leninistas fuertemente presentes en esta segunda mitad de los años setenta en adelante.

Una de las primeras declaraciones que realiza el apartado sobre las expresiones de la cultura artística tiene que ver con “un específico carácter nacional adquirido a lo largo de siglos de desarrollo. La cultura es elemento integrante de la nacionalidad y se nutre de las raíces de

que ésta se ha formado” (“Sobre La Cultura Artística y Literaria”, 1975). La importancia del carácter nacional de la cultura y del arte como producto de la misma llevó, como menciona De la Torre, a que en 1976 se intensificara

la política a favor del fortalecimiento de la identidad cultural, ella fue el nervio movilizador de la gestión de tan sensible área de la sociedad. Los pasos dados fueron compatibles con el esfuerzo por vincular la realidad histórica nacional con la del resto del continente y del mundo (2008, p. 24)

De esta forma, la producción artística debía responder, por una parte, al vínculo con la identidad nacional –por ello el énfasis se centró en desarrollar un arte que visibilizara las luchas del pueblo cubano– y, por otra, en lograr que la producción artística llegara a los estratos más bajos de la sociedad. También buscó vincular la historia nacional con la de todo un continente, puesto que “la creación literaria y artística en nuestro país debe también contribuir a la lucha de los pueblos de América Latina y del Caribe (...)” (“Sobre La Cultura Artística y Literaria”, 1975). Este deseo de representación nacional e internacional aparece ya en resoluciones como la del I Congreso Nacional de Educación y Cultura (1971), donde se enfatiza la idea de alentar no solo las expresiones culturales propias, sino las de América Latina, Asia y África, con el objetivo de convertirse en vehículo de los pueblos subyugados por el imperialismo.

Un ejemplo claro de este rol cultural representativo que Cuba desea asumir es el de la Unión Soviética, a la que los integrantes del Partido Comunista de Cuba miran como ejemplo de país socialista que funda sus bases artísticas y culturales en los preceptos marxistas-leninistas. Como afirma Gallardo, “[l]a notable influencia soviética propia de estos años se traduce en una visión de ese país como un modelo” (2009, p. 227), tanto en el plano político-ideológico como cultural. La exaltación del modelo soviético será constante a lo largo de la década de los ochenta, aunque ya venía con fuerza desde la década anterior, en la que se insistirá en la importancia que tiene la unidad de los países que viven bajo un modelo socialista en la lucha contra el capitalismo y el imperialismo.

Las “Tesis y resoluciones” sobre la cultura artística y literaria insisten, además, en la educación del pueblo a través del goce estético que el arte permite conseguir. Se mantiene la idea inicialmente manifestada en 1971 por Fidel Castro en su discurso de clausura del I Congreso Nacional de Educación y Cultura, donde planteó que “valoramos las creaciones culturales y artísticas en función de la utilidad para el pueblo, en función de lo que aporten al hombre (...)” (1971, p. 28). Es decir, un arte que educara al pueblo en torno al socialismo como ideología predominante.

De este modo, el socialismo constituirá no solo la ideología que garantiza la libertad creadora, sino que, además, la materia prima de la producción artística destinada a perfeccionar al hombre nacido de la revolución, por ello se afirma en las tesis y resoluciones de 1975:

[l]a mejor fuente de lo nuevo en la producción artística en nuestras condiciones se halla en la esencia misma del socialismo, cuya frescura y vitalidad se asientan en la certeza científica de la perfectibilidad del hombre, en su futuro inexorable de bienestar y felicidad, en el optimismo revolucionario y en la fraternidad y solidaridad que resultan de un nivel más elevado de desarrollo social (“Sobre La Cultura Artística y Literaria”, 1975)

Solo en el socialismo el arte cumpliría su papel transformador que garantice tanto la felicidad y plenitud de los hombres que gozan de la producción artística, así como la libertad creadora y estabilidad laboral al artista asegurando “la vida decorosa a que tiene derecho” (*Sobre la Cultura artística y literaria*, 1975). Para lograr los fines del arte en el socialismo que se propuso la política cultural cubana fue necesaria la nacionalización de los medios de producción cultural de modo de abastecerlos con los insumos necesarios para que el único propósito que los moviera fuera tanto estético como ideológico.

Por otro lado, la creación del Ministerio de Cultura (MINCULT), el 3 de diciembre de 1976⁸⁹, reforzó la idea institucionalizadora que venía desarrollándose desde mediados de los años

⁸⁹ Este mismo año, el 24 de febrero se promulga una nueva Constitución “[e]n ella se volvía a insistir, con otras palabras, en el ‘dentro de la Revolución, todo; contra de la Revolución, nada’, que, como se comprobará a estas alturas de la lectura, constituye el *leit-motiv* perenne sobre el que se ha fundado la política cultural revolucionaria desde 1961 hasta la actualidad” (Gallardo, 2009, p. 229).

setenta⁹⁰. Su dirección estuvo en manos de Armando Hart Ávalos, quien se mantuvo en el cargo durante veinte años. Hart colaboró con el gobierno revolucionario desde sus inicios, primero como integrante de la Dirección Nacional del Movimiento 26 de Julio y, luego, tras el derrocamiento del dictador Fulgencio Batista, como Ministro de Educación, cargo que ocupó hasta 1965.

La creación del MINCULT respondió a “la necesidad de crear un organismo superior que coordinara, orientara y sirviera de vehículo a la relación del Estado con los demás organismos, para darle una aplicación coherente a la política cultural” (Hart, 1995, p. 8). La importancia que significó la creación de este ministerio, y su gestión bajo la dirección de Hart, despertó una nueva mirada en lo que hasta ese momento venía siendo la política cultural cubana, puesto que se proclamó una nueva orientación en la que ya no predominaría el dogmatismo y la censura que tanto habían coartado la libertad de expresión y creación de diversos artistas e intelectuales a lo largo de este periodo llamado Quinquenio Gris o Pavonato, como se revisó en el capítulo anterior, sino que favorecía la apertura del arte y la literatura y daba cabida a la diversidad y la tolerancia. Por lo mismo, Ambrosio Fornet comenta que la creación del MINCULT y el nombramiento de Armando Hart como ministro fue una noticia muy positiva para la intelectualidad, ya que “[n]o se preguntó si a uno le gustaban los Matamoros o los Beatles, si apreciaba más la pintura realista que la abstracta, si prefería la fresa al chocolate o viceversa; preguntó si uno estaba dispuesto a trabajar” (2007, p. 15).

Los lineamientos esenciales que siguió el MINCULT para llevar a cabo la política cultural de mediados de los años setenta en adelante fueron, principalmente, las palabras expresadas por Fidel Castro en su ya citado y famoso discurso *Palabras a los intelectuales*; las conclusiones emanadas del Congreso Nacional de Educación y Cultura (1971); los preceptos sobre educación y cultura presentes en la *Constitución de la República* promulgada en 1976; y las “Tesis y Resoluciones” sobre la cultura artística y literaria del primer y segundo

⁹⁰ Idea que ya se reflejaba en la nueva *Constitución*, promulgada el 24 de febrero de 1976, donde se insistía en un arte libre, pero siempre dentro de los preceptos ideológicos de la revolución.

congreso del Partido Comunista de Cuba celebrados en 1975 y 1980, respectivamente (Hart, 1995, pp. 5–6).

Además, Hart planteó que el MINCULT no definía los géneros artísticos que se debían promover, “sino que tiene la obligación de propiciar el desarrollo de todos aquellos que sean viables de acuerdo con la historia cultural del país, con las posibilidades concretas del país, y darle a esa política la mayor amplitud posible” (Hart, 1995, pp. 9–10). Lo anterior se concretaría en facilitar el recurso material indispensable para el desarrollo artístico, facilitar el acceso al arte a través de la educación y la creación de escuelas que lo fomentasen y garantizar la divulgación cultural. Del mismo modo que en los años anteriores se insistió en la libertad de creación, siempre y cuando se impulsara sobre la base de la ideología socialista.

Hart asimiló el control que el MINCULT tuvo en el proceso de institucionalización cultural y de nacionalización de los medios de producción y servicio en lo referente a la difusión y producción artística, con el sistema de empresas que, desde su perspectiva, en otros países, funciona de forma privada y, en Cuba, de manera socializada. Sin embargo, esta centralización de las decisiones y funciones de la cultura y el arte, que fortaleció el papel rector del MINCULT, trajo consigo cierto nivel de burocracia y “debilitó la autonomía de las instituciones y organizaciones sectoriales, lo cual condujo a una excesiva dependencia de éstas hacia el organismo central que lastró la gestación de nuevas y renovadoras iniciativas” (de la Torre Molina, 2008, p. 24). Un ejemplo claro de este debilitamiento fue la desaparición de los Consejos Populares de Cultura, organismos creados en 1980 y destinados, según explica de la Torre, a establecer vínculos

entre el Ministerio de Cultura y las organizaciones políticas y de masas con el objetivo de propiciar la creatividad artística, así como el diálogo que condujera al mejoramiento del trabajo sociocultural comunitario. En este sentido, prestó atención a los módulos culturales en escuelas, centros de producción, cooperativas, centrales azucareras y unidades militares (2008, p. 28)

La labor de estos consejos solo duró una década, pues el sistema burocrático que imperó en los asuntos del arte y su producción hizo poco flexible y productivo el proceso de cumplimiento de las tareas. Aun así, fue de gran utilidad su aportación, ya que ayudaron en

la restauración de centros históricos, expandieron las actividades artísticas a zonas rurales, entre otros logros.

Sin embargo, Hart destacó el funcionamiento autónomo de ciertas instituciones culturales que, aun adscritas al MINCULT, tomaban sus propias decisiones en lo concerniente a las actividades y contribuciones que potenciaban el arte en la isla. Un ejemplo claro es el de la misma Casa de las Américas, definido por Hart como “un centro que pudiéramos llamar de carácter sociocultural –porque no tiene carácter gubernamental–, dedicado a trabajos de investigación y promoción en el campo del arte y la literatura latinoamericanos” (1995, p. 15).

Los lineamientos sobre la cultura y el arte planteados en el congreso del Partido y el MINCULT también hacen eco en el II Congreso de la UNEAC, celebrado en octubre 1977. En el “Informe Central”, leído por el escritor Nicolás Guillén⁹¹ el 10 de octubre de 1977 en la apertura de dicho congreso, se presentaron las bases político-culturales que funcionaron como sustento para la jornada de trabajo y para lo que en adelante sería la política cultural cubana. Un punto importante que se aborda en este discurso inicial es la responsabilidad de todo artista de desarrollar su vínculo con la tradición nacional:

Al reunirnos ahora los escritores y artistas cubanos bajo la gran sombra del Padre de la Patria, tenemos clara conciencia de la responsabilidad que asumimos, del deber que contraemos, dispuestos como estamos a afianzar cada día más profundamente el proceso liberador de Cuba y su síntesis nacional: de Céspedes a Martí, de Martí a Fidel Castro (Guillén, 1978, p. 36)

De este modo, la liberación cultural de la isla se encuentra por la vía nacionalista, potenciando lo propio cubano y latinoamericano, aspectos que diferenciarían de la metrópolis. Sin embargo, el artista e intelectual no solo se ve llamado a luchar desde su producción artística, sino también a alzar las armas de fuego como lo haría un soldado:

No seremos distintos en responsabilidad de lo que es un simple soldado compañero nuestro, de lo mucho y grande que ese soldado significa en la defensa de la patria. A veces hasta

⁹¹ En ese entonces miembro del Comité Central del Partido Comunista de Cuba y presidente de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).

podemos tener mayores medios de combate que él, pues además de nuestras armas habituales, empleadas en la creación, contamos con las armas de fuego, cuya eficacia es universalmente aceptada (Guillén, 1978, p. 38)

Esta similitud que Guillén realiza entre el artista y el soldado deja en claro que todos están llamados a defender la revolución empleando no solo las herramientas que se dominan, sino también empuñando armas como símbolos de entrega, lucha y sacrificio. Así, el intelectual fue llamado a participar en la lucha como parte del “pueblo armado, pueblo dispuesto a morir” (1978, p. 38). La idea internacionalista de la revolución también hace eco en el discurso de Guillén donde destaca que la Revolución cubana es la “puerta de entrada a la gran revolución latinoamericana en que arde nuestro Continente” (1978, p. 38). Por ello, la misión no solo está en controlar y vigilar el entorno próximo, sino –y sobre todo– al enemigo continental que atente contra los propósitos revolucionarios.

La fuerte presencia de la URSS de aquí en adelante en los discursos políticos y culturales estará marcada, como se observó en el primer congreso del Partido Comunista de Cuba, por significar un ejemplo para los países que viven en el socialismo. Por un lado, se resalta la figura de Lenin, a quien Guillén le rinde honor por el “sexagésimo aniversario de la gran revolución que aquel genio desató” (1978, p. 39). Así, la figura del revolucionario ruso dotado de conocimientos tanto en política, lucha armada y cultura –principalmente, en literatura y filosofía, siguiendo a Marx y Engels como sus predecesores– funciona de modelo para quienes declaran un verdadero compromiso con la revolución y con la transformación de los hombres. Por otro lado, el gobierno soviético visto como “una ayuda socialista, desinteresada, internacionalista” (1978, p. 41) es valorado por la ayuda y el fortalecimiento de la Revolución cubana en la entrega de medios defensivos para mantener viva la lucha revolucionaria.

En lo que sigue del discurso, Guillén se encarga de desmenuzar un detallado análisis de las cualidades con las que debe contar todo artista en un contexto revolucionario como el presente en Cuba. Por un lado, señala que la tarea de todo artista, cualquiera que sea su especialidad, “es la de hacer arte, y si ha venido al mundo en medio de una revolución, esta debe ser el centro de su trabajo para dejar de ella el testimonio que todo artista ha de ofrecer

en casos semejantes” (1978, p. 46). De este modo, Guillén ubica al artista como un sujeto que, desde sus habilidades escriturales, debe ser capaz de dejar un registro testimonial de los frutos que día a día otorga la revolución. Además, debe unirse a la lucha como un soldado en la batalla: el artista no puede ser indiferente a su realidad y debe ir de la mano con el pueblo en busca de la liberación. Así, se rechaza la figura del artista ensimismado en los asuntos de su creación y solo preocupado de elaborar una obra elevada en lenguaje y estilo, propio de la costumbre imperialista, pero sin ningún vínculo con la realidad político-cultural del momento.

Por lo demás, todo artista debe lograr que su obra llegue a los grupos más vulnerables de la sociedad. Así, la producción artística debe cobrar sentido para el obrero, el minero o el cortador de caña. Para ello, el artista debe emplear un lenguaje acorde a las necesidades de esa población: el escritor no podrá presentar “obras que son verdaderos jeroglíficos, cuando ese autor no ha luchado lo necesario para que ese obrero pueda comprenderlas” (1978, p. 46), por lo que su labor está no solo en producir un arte que dé cuenta de los avatares de la revolución, sino que, además, promueva con él un aprendizaje significativo que lleve al pueblo a disfrutarlo. Lo anterior no quiere decir que el arte se produzca deba ser de poca calidad, sino que debe lograr tener belleza junto a un mensaje eficaz. Guillén se encarga de explicar la idea aludiendo a uno de los padres fundadores del socialismo:

Engels fue muy certero en esto, como en todo, cuando dijo que la intención política de un poema, de un cuadro, de una obra de arte, en fin, debe estar disimulada, no irrumpir en el primer plano, porque eso era la peor propaganda que se podía hacer; que esa propaganda debía derivarse de la eficacia misma de la obra de arte como tal, y no sacrificar lo bello en aras de lo político, cuando entrambas cosas podían y debían marchar unidas (1978, p. 46)

En este sentido, el arte tendrá como cualidad la de desarrollar una perfecta armonía entre lo estético y lo ideológico, para no caer en la evidente propaganda sin dejar de lado un mensaje ideológico efectivo. La revolución socialista cubana será, como ya se declaró en el primer congreso del PCC, no solo una identidad política, sino, además, la materia prima de la producción artística en la que convivirán, por igual, la motivación ideológica y el goce estético.

Un último aspecto importante que señala Guillén, y que se ha venido evidenciando en párrafos anteriores, es la importancia de la identidad en la construcción de los hombres nacidos de la revolución, una cualidad que los diferenciaría de los sujetos nacidos bajo el imperialismo norteamericano; la conciencia de provenir de “los esclavos africanos y los amos españoles”, dos grupos humanos fundamentales, pues

Esa mezcla de culturas es nuestro sello, constituye nuestra identificación y nuestra manera más íntima de ser, y la oponemos como un muro de defensa ante la penetración de influencias decadentes de países destruidos por sus vicios y cuyos brillantes colores, como se ha dicho, son precisamente los de la materia orgánica en descomposición (1978, p. 47)

Mantener viva esa conciencia identitaria llevará a la nación, argumenta Guillén, no solo a una independencia política, sino, además, a la independencia cultural. Y la literatura y el arte deben ser capaces de expresar esta identidad con sus luchas, conflictos y esperanzas.

El II Congreso de la UNEAC (1977) concluye con un discurso de Armando Hart, el entonces recientemente designado ministro de cultura, quien presentó conclusiones ya planteadas con anterioridad “y sobre las cuales parece que existe un *consensus* general de aprobación” (Hart, 1978, p. 61). Las discusiones y acuerdos tomados en esta instancia responden a la “cierta flexibilización” en materia de política cultural a la que alude Peris (2018), principalmente, en lo que respecta a la creación de una instancia de conversación, como fue el congreso, para presentar los diversos temas en materia cultural y artística. Sin embargo, en lo concerniente a las conclusiones, se presenta un perfil político-cultural muy apegado a los preceptos iniciales del gobierno revolucionario⁹² manteniendo el vínculo de la cultura con la clase obrera, grupo que le habría dado vida a las expresiones artísticas en la isla. Será esa presencia del pueblo en el arte lo que provocaría la necesaria vinculación de la producción artística con los objetivos del socialismo, pues, enfatiza Hart:

⁹² Hart señala que “[l]a línea política y el programa de trabajo para el frente cultural, fueron trazados en fechas tan tempranas como junio de 1961” (1978, p. 62), aludiendo al conocido discurso de Fidel Castro *Palabras a los intelectuales*, cuyo documento lo valora como patrimonio del movimiento cultural revolucionario. Junto al discurso de 1961, ubica ambos eventos, el Congreso de Educación y Cultura, celebrado en 1971, y el I Congreso del Partido (1975), junto a sus respectivas resoluciones finales, que constituyen, también, parte importante de los lineamientos político-culturales en materia de producción artística. No podía quedar fuera de los principios que rigen la política cultural cubana la nueva constitución socialista aprobada por unanimidad en 1976, donde el cuarto capítulo está destinado a definir los ámbitos de educación y cultura.

[n]uestra responsabilidad consiste en garantizar que las expresiones artísticas surgidas en las condiciones creadas por la técnica moderna y que llega a todo el pueblo, respondan a las aspiraciones, necesidades y altas exigencias estéticas de los trabajadores, y a los objetivos socialistas de nuestra revolución (1978, p. 62)

El arte en función del socialismo y de los intereses del pueblo no podrá evidenciarse sin que este último, menciona Hart, participe de manera activa como artista profesional, como artista aficionado y como público-espectador. Por ello, es fundamental la labor de las instituciones culturales, como son el Ministerio de Cultura y la UNEAC, para orientar “la realización práctica de la línea política de la revolución en el campo cultural, apoyándose en las tradiciones históricas de nuestra cultura y comprendiendo que el arte y la literatura, en la época actual, se han convertido ya en una necesidad y en un fenómeno de masas” (1978, p. 62). Dicho de otro modo, el pueblo, que ya ha logrado desarrollar su conciencia política mediante el logro de la primera revolución socialista del continente, exige un arte de calidad, que se proyecte hacia los objetivos socialistas de la misma revolución.

Como ya se evidenció anteriormente, esta noción de arte no solo buscó cubrir el placer estético de la población, sino también otorgarle el conocimiento político-ideológico que la aleje del tan despreciado “diversionismo ideológico”. Para reafirmar esta función dual del arte Hart, en su discurso, pone de ejemplo a la Unión Soviética que “es hoy el país más culto de la tierra y la avanzada del movimiento cultural en el mundo. A sesenta años del Amanecer de Octubre, la cultura en el mundo entero tiene un poderosísimo elemento estimulante en el formidable progreso cultural alcanzado por la Unión Soviética” (1978, p. 64), cuyo significativo avance en materia cultural debe servir de ejemplo para los países no solo de la órbita socialista, sino de todo el mundo. La idea de que la URSS es “el país más culto de la tierra” les plantea un importante desafío a los intelectuales cubanos, pues deben estar preparados, como lo han estado los artistas soviéticos, para el debate y la defensa del arte en el socialismo.

La labor de las instituciones que regularon la cultura y su producción estuvo dada, entonces, para el desarrollo de mecanismos y estrategias que llevaran “a vías de hecho la política

cultural de la revolución” (Hart, 1978, p. 66). Un importante paso fue el de identificar una relación interdisciplinaria entre los diferentes tipos de expresiones artísticas, para entenderlas como un conjunto integral de actividades y no de modo parcelado. El artista, en este modelo, se vio implicado en actividades humanas de índole científico-tecnológica y aportó, desde su conocimiento, en la mejora continua de la cultura y la producción artística. Sus relaciones no solo implicaron el trabajo con otros artistas, sino también con especialistas científicos y técnicos de otras áreas afines a su labor. Así, la electrónica y la acústica, la arquitectura y la plástica, fueron entendidas desde un todo cultural, sin enfatizar una por encima de la otra:

En la medida en que el estudio del arte e incluso el arte mismo, se analice en su relación con otras ramas de la cultura, podrá alcanzar la jerarquía que le corresponde; en la medida en que se aisle y se separe o se le considere independiente de otras ramas de la cultura, el arte reduce su valor como tal. Si ello es válido para una rama del arte en particular, cómo no lo va a ser para el arte en su conjunto con relación a la cultura y a la vida social en general (Hart, 1978, p. 69)

De este modo, el arte solo alcanzará su plenitud en su relación con las diversas ramas de la cultura en su desarrollo científico y tecnológico, mas no de un modo aislado. Uno de los principales énfasis que Hart destaca como tarea prioritaria del Ministerio de Cultura es la investigación social e histórica. Para ello, Hart realiza un fuerte llamado a los artistas e intelectuales para que vuelquen su labor artística e investigativa en la evolución social e histórica de la comunidad como modo de reconstruir, desde el estudio histórico y sociológico, los elementos que caracterizan a la cultura nacional y que el colonialismo y, luego, el neocolonialismo ha negado.

A esta serie de exigencias intentó responder de muy buen modo el testimonio. Gran parte de su auge en la época estuvo dado por cómo logró atender a la urgencia de un arte para la revolución. El vínculo que estableció este discurso entre estética y pedagogía le permitió ubicarse en la expresión artística revolucionaria por excelencia. Por un lado, en el testimonio predominó una estética que enaltecía los acontecimientos que se hicieron eco de las luchas de revolucionarias y, por ende, a los sujetos claves de los alzamientos. Por otro, desde esta misma estética se apeló a educar a la población en una conducta y actitud revolucionaria.

Esta dualidad permitió hacer frente a las exigencias sobre el arte en la revolución, ya que este solo cobró sentido y valor cuando su propósito estético fue, precisamente, la revolución.

Además, como ya se ha comentado, el testimonio es un discurso que se construye desde la investigación social. Exige del escritor-investigador ahondar en la realidad, en la cotidianeidad de los sujetos para, luego, mediante la narración, comunicar a los lectores el espacio recorrido y sus principales características. Esta indagación requiere de un compromiso, por parte del intelectual, de estar en el momento clave, registrando los acontecimientos y las voces que después serán parte de su narración. Para construir este discurso, el escritor debe acudir a diversas técnicas que no solo atienden a lo literario, sino también a otros campos del saber: el periodismo, la antropología y la sociología nutren el trabajo de recopilación. Este aspecto le otorga un importante posicionamiento al testimonio respecto a la visión de arte que se proyecta a fines de los años setenta, pues da cuenta del ejercicio que solicitaba realizar desde la política cultural cubana.

La evidente apertura en el plano artístico y cultural, sobre todo en los años ochenta, según de la Torre (2008), se observó, no solo en materia de institucionalización cultural, sino también en diversas medidas tomadas por los organismos como fue el intercambio entre especialistas nacionales e internacionales, convenios con otros países, la presencia de la cultura cubana en el extranjero, así como la proliferación de diversas tendencias y estilos artísticos. Sin embargo, es importante mencionar, aunque no se profundizará en ello, que, dentro de la fuerte soviétización que experimentó la isla a fines de los años setenta y la aparente apertura que prometían los años ochenta (de la Nuez, 1998, pp. 107–108), Cuba experimentó una ola de migración importante entre diciembre de 1979 a octubre de 1980, cuando más de 125.000 cubanos abandonaron la isla por el puerto del Mariel hacia tierras norteamericanas.

El grupo de los llamados *marielitos* estaba compuesto, según Humberto López, por “obreros manuales, empleados de fábrica, trabajadores profesionales y técnicos” (2008, p. 116). Una

importante población de artistas e intelectuales⁹³ vieron en este suceso la oportunidad de abandonar su país y comenzar una nueva vida fuera de la persecución y control que se venía desarrollando en materia de política cultural, sobre todo en lo concerniente al llamado *diversionismo ideológico*, tan criticado en el congreso del PCC de 1975.

Pese a la política de acercamiento que el gobierno cubano había desarrollado con la comunidad del exilio, este movimiento migratorio desvirtuó y puso en duda el posible diálogo que entre ambas partes se había instalado, como argumenta Iván de la Nuez:

si Cuba tenía los éxitos en educación, justicia social e integración ciudadana que le reconocía esta fracción del exilio al proyecto de la Revolución, entonces, ¿cómo es posible que produjera esa enorme cantidad de escoria social, dispuesta a todo por salir del paraíso comunista? O al contrario, si todo lo que viajó en el éxodo no fue la lacra social, sino que allí iban intelectuales, profesionales, trabajadores, estudiantes, ¿cómo explicar que tanta gente «normal» desertara del citado paraíso? La llegada del grupo y las posteriores declaraciones de sus integrantes, sobre todo de Arenas, trajo como consecuencia una agria polémica entre los sectores de izquierda en el exilio y los miembros más radicales de Mariel (1998, p. 106)

La generación de Mariel repercutió en las relaciones entre la existente comunidad de exiliados cubanos y los recién llegados y, a la vez, marcó una producción artística⁹⁴ que no tuvo conexión ni con el arte planteado en los años setenta ni con la propuesta poéticas posmodernistas de los años ochenta. De la Nuez asevera:

Mariel tiene una desconexión entre sus poéticas y las formas de cifrarlas en el campo de las ideas. Los artistas y escritores del Grupo Mariel se quedan, entonces, en un espacio distinto, en una playa sin salida entre el mundo de las poéticas modernas del compromiso oficial de los 70 y el mundo posterior más cínico de los posmodernistas. De hecho, es un grupo que no forma parte de la cultura oficial del stalinismo de los 70, es expulsado del país, no consigue formar parte de las nuevas tendencias de los años 80 y, para rematar, no se implica en la cultura oficial del exilio tradicional (1998, p. 108)

Así el *no lugar* que ocupa el grupo de Mariel en la cultura cubana hace que se desplacen a un extremo difícilmente conciliable en tiempo y cultura con el grupo de cubanos exiliados al

⁹³ Entre ellos: Reinaldo Arenas, Carlos Victoria, Guillermo Rosales, Alfredo Triff, Ricardo Eddy Martínez, Jesús Ferrera Balanquet, Carlos Alfonzo, Juan Boza, Juan Abreu, René Ariza, José Abreu Felipe, Esteban Luis Cárdenas y Roberto Valero (de la Nuez, 1998, p. 106).

⁹⁴ De la Nuez pone como ejemplos de producción artística del grupo de Mariel las obras *El portero* (1987) de Reinaldo Arenas y *Boarding Home* (1987) de Guillermo Rosales.

inicio de la revolución: en el grupo de Mariel se hace evidente la inexistencia de la Cuba que el primer grupo de exiliados conoció, así como la poca tolerancia y el fuerte control sociocultural que habitaba la isla.

Por otro lado, en 1985, las problemáticas internacionales –sobre todo, las vinculadas con Europa Oriental y la llamada *Perestroika*– ocuparon un espacio importante en el debate ideológico cubano centrado, principalmente, “en la conveniencia de aplicar o no en Cuba sus fundamentos, pero más que todo se debatió lo que de revelador tenían los problemas conducentes a la pérdida de la continuidad del socialismo en dichos países y a la implantación del régimen capitalista” (de la Torre Molina, 2008, p. 25). El complejo escenario político-económico al que se vería enfrentada la isla repercutirá fuertemente en la población y los llevará, en la década de los noventa, al llamado *Periodo Especial*, que luego se revisará.

5.2. El premio Casa de las Américas frente a los nuevos desafíos de la política cultural cubana

La institución cultural Casa de las Américas también experimentó esta ola de transformaciones y apertura que, de manera institucional, sacudía a los artistas e intelectuales. Sin bien, como afirma Campuzano, en el contexto político-cultural cubano de la segunda mitad de los años setenta –la creación del MINCULT y la serie de resoluciones y acuerdos que aparecieron en los congresos celebrados hasta entonces– ya se observaba el deseo de cambio y apertura, será recién en 1982 cuando, desde Casa de las Américas, se puede hablar de un desplazamiento de la corriente de dogmatismo e intolerancia que predominó en la década anterior:

Sólo será en 1982, cuando se publican en el no.131 de *Casa* las palabras con que Retamar, en la clausura del Primer Coloquio de Literatura Cubana, reclama como otro fundador y modelo de nuestra cultura, vale decir, de nuestra nación, a un irregular como Julián del Casal, no es hasta ese momento, repito, que se proclama abiertamente una política de tolerancia y respeto por diferencias que lejos de desunir o menguar, engrandecen y diversifican (2001, pp. 54–55).

Esta apertura política que planteó Retamar a la hora de reconocer como fundador a Julián del Casal evidenció lo necesario que era para la producción artística y cultural la tolerancia y aceptación de la diversidad, en este caso sexual, promoviendo un panorama mucho más amplio e inclusivo que planteara la creación artística en toda su extensión. Junto a este reconocimiento, Campuzano menciona la importancia que tuvo, a fines de los años setenta, el triunfo de la Revolución sandinista en Nicaragua, suceso que

produce un realineamiento de los intelectuales y un renacer de la utopía continental, que conducen a un nuevo momento en la historia de la revista y de la Casa, lo que se pone de manifiesto en la magnitud del respaldo que encuentra su convocatoria al Primer Encuentro de Intelectuales por la Soberanía de los Pueblos, celebrado en La Habana a fines de 1981 y al que se dedica el no.129 de *Casa* (2001, p. 55)

En efecto, la revolución contra el gobierno de Anastasio Somoza fue un importante factor externo que significó una nueva vuelta al ideal revolucionario que se había visto frenado por los golpes militares acontecidos en el Cono sur. Varios de los números publicados⁹⁵ desde fines de los años setenta en la revista *Casa de las Américas* dan cuenta de este importante giro, no solo por el revuelo revolucionario impulsado por la Revolución sandinista, sino también porque se “evidencia una rearticulación prácticamente total de la red de colaboradores, de las ideas rectoras y los temas, así como del estilo de trabajo de la revista” (Campuzano, 2001, p. 55).

Pero no será solo la revista *Casa de las Américas* la que se impregnará de estas transformaciones político-culturales de fines de los años setenta, sino que también el premio literario del mismo nombre dará cuenta, como afirma Campuzano, tanto de la presencia de nuevos nombres de intelectuales participantes (en sus facetas de jurados o concursantes) como de la apertura a otras temáticas literarias, siempre vinculadas con la ideología imperante.

⁹⁵ Se puede observar cómo el tema nicaragüense comienza a cobrar importancia sobre todo en el n° 117, pero también en los números 120 y 129.

En 1979, la revista publica una encuesta realizada a diversos intelectuales que participaron en el premio como jurado de alguna de las categorías que el concurso convoca, en la que preguntan sobre las cualidades que caracterizan al premio y, en general, a la institución. Varios coinciden en la importancia que el concurso y la institución tienen a nivel continental, no solo por su valor en el campo artístico, sino también porque representan un ícono revolucionario, por lo que participar en él significa, también, una adhesión ideológica, como destaca Antonio Cándido: “[a]l aceptar la invitación para participar como miembro del Jurado, manifestamos nuestro apoyo y nuestro aprecio por el gran esfuerzo cultural de Cuba socialista” (1979, p. 21). La misma idea de afinidad ideológica enfatiza Hart en su discurso en la apertura del premio Casa de las Américas en 1977, cuando destaca:

La política de la Casa de las Américas, en cuanto al Premio, ha consistido, entre otros aspectos, en procurar la más rigurosa selección del jurado: selección basada en el valor intelectual de sus participantes. Inspirada en una comprensión marxista-leninista de los problemas de la cultura, la Casa de las Américas ha aplicado una línea de amplitud política en la selección del Jurado. Ha procurado, sí, honradez, rectitud de principios; y, por supuesto, los jurados han sido en general hombres y mujeres de izquierda. ¡No podía ser de otra manera! (1977, p. 4)

La importancia de manifestar, abiertamente, un compromiso con la ideología revolucionaria cubana radicó no solo en la elección que se realizaba de los miembros del jurado, sino también en las obras que concursaron en el premio, cuya temática se vinculó, principalmente, con luchas políticas, culturales e ideológicas que caracterizaban a los grupos de artistas e intelectuales de izquierda, pues, en palabras de Hart, la pregunta de fondo era: “¿es posible concebir un intelectual honrado en nuestros pueblos de América que no esté inclinado hacia la izquierda o que no tenga al menos simpatías por las ideas socialistas o de izquierda en general?” (1977, p. 4). Así, el premio se concibió como una puerta abierta a las propuestas artísticas que se vincularan y exaltaran la visión izquierdista de la cultura y la política, promoviendo la unión de los países del continente latinoamericano y el rechazo hacia el imperialismo y los regímenes autoritarios que imposibilitaban este impulso revolucionario. Ejemplo de ello fueron los testimonios premiados a lo largo de los años ochenta los que, no sólo se encargaron de develar la realidad cubana, sino y por sobre todo, la de todo un continente en agitación revolucionaria.

La relevancia que Hart le entrega en su discurso al jurado es, sin duda, un aspecto importante considerando que es justamente ese grupo de personas, especialistas en el género que evalúan, el que se encarga de seleccionar las obras que marcarán la historia literaria del premio. Así, Hart reconoce que, si bien Casa de las Américas no selecciona al jurado por su militancia política, sino “por su prestigio intelectual y su conocimiento profesional” (1977, p. 4), existe una fuerte relación entre las habilidades intelectuales y profesionales de estos intelectuales y su posicionamiento antiimperialista y de izquierda.

Al mismo tiempo, Hart es enfático al afirmar que los lineamientos ideológicos de Casa de las Américas están fuertemente vinculados a la política cultural cubana, por lo que

[s]i un jurado premiara una obra que fuera contra los intereses de Cuba o contra el socialismo, la Casa de las Américas acataría el fallo, pero tendría suficiente autoridad, influencia y argumentos para denunciar dicha obra ante el movimiento literario latinoamericano, como una infamia. Y de esta forma, la verdad del socialismo saldría seguramente, a la postre, más fortalecida y enriquecida (1977, p. 5)

La autonomía con la que siempre ha operado el jurado⁹⁶ en el premio Casa de las Américas ha determinado la producción literaria que caracteriza al certamen, pues, como argumenta Fonet, “los premios están mediados también por un jurado, no necesariamente lo que se escribe, si no lo que cierto jurado entiende que es lo propio de una época” (comunicación personal, 5 feb. 2019). Sin embargo, la validación de dicha selección no solo dependerá del criterio del jurado, como grupo competente, sino también de los criterios artísticos e ideológicos de la institución cultural y de los organismos políticos de la revolución⁹⁷.

El premio, además, siempre ha buscado atender a la diversidad literaria del continente y la comunidad latinoamericana, por lo que expandió, a lo largo de los años setenta e inicio de

⁹⁶ Autonomía que se observa, por ejemplo, en la incorporación de categorías literarias en el premio Casa como fue, por ejemplo, el testimonio, decisión del jurado convocado en 1969 y no de los miembros de la dirección de Casa de las Américas (en J. Fonet et al., 2015, p. 199).

⁹⁷ Comentado ya fue el caso del Quinquenio Gris, en los años setenta, en el que hubo obras seriamente cuestionadas y omitidas de la producción artística.

los ochenta, su campo literario tanto geográfica como discursivamente⁹⁸. En 1983 llegó a convocar al mismo tiempo más de diez géneros y categorías distintas, por lo mismo el certamen “tuvo una nueva reestructuración que lo hacía más viable económica y organizativamente. A partir de ese año los géneros y categorías comenzaron a concursar en años alternos” (Casañas y Fonet, 1999, p. 115). Esto explica por qué la categoría de testimonio, por ejemplo, fue convocada de manera sucesiva hasta 1983 y que, a partir de 1984, su participación fuera de manera alternada. Así, en la década de los ochenta, esta categoría no fue convocada en los años de 1984, 1986 y 1988.

5.3. Eco testimonial: revolución y nuevas voces de Centroamérica

A lo largo de los años ochenta, la categoría de testimonio destacó por responder a la contingencia revolucionaria del continente, ubicando su mirada en Centroamérica. En esta década, de las ocho obras premiadas, tres abordaron el tema revolucionario nicaragüense, dos se centraron en el proceso guatemalteco y una profundizó en una importante figura político-militar panameña. Esta selección responde, como ya adelantaba Fonet, a la valoración que realiza el jurado de la categoría de testimonio, cuya resolución atiende al modo en que la obra toma en consideración el contexto político-social más que un formato artístico-literario definido. Por lo mismo, y para poner un ejemplo, menciona Fonet, “el libro de Rita Montaner [testimonio premiado en 1997] no se hubiera premiado de ninguna manera en los 70 o en los 80” (comunicación personal, 5 feb. 2019), ya que su temática no responde a la contingencia de esas décadas.

En línea con lo anterior, se puede mencionar que la necesaria *calidad literaria* que se exigió en un comienzo a los testimonios concursantes tiene que ver, como apuntó García, con que “la ‘calidad literaria’ no es un concepto absoluto que se puede aplicar de modo infalible sobre

⁹⁸ Como ya se mencionó anteriormente, hasta 1980 el premio Casa había creado las siguientes categorías: Poesía (1960), Cuento (1960), Novela (1960), Teatro (1960), Ensayo (1960), Testimonio (1970), Literatura para niños y jóvenes (1975), Literatura caribeña en inglés y creole (1976), Literatura caribeña en francés y creole (1979), Ensayo Artístico-Literario (1979), Literatura brasileña (1980), Ensayo Histórico-Social (1980).

los textos, sino una categoría de juicio de valor, que no deja de remitir a posicionamientos – históricamente situados– sobre lo que es y debe ser lo literario” (2015, p. 215). Así se puede comprender cómo este juicio de valor, variable en los años, afecta en la selección de las obras testimoniales premiadas y determina la historia literaria de la categoría.

5.3.1. Testimonio de una insurrección. El caso del Ejército Guerrillero de los Pobres (EGP) en Guatemala a través de la voz de Mario Payeras

En 1980 la categoría de testimonio cumplió una década desde su primera premiación, y en esta oportunidad el jurado compuesto por Gioconda Belli (Managua, 1948), Nils Castro (Panamá), Marta Harnecker (Santiago de Chile, 1937 – Vancouver, 2019), Manuel Maldonado Denis (Santurce, Puerto Rico, 1933 – Santurce, 1992) y Francisco V. Portela (Cuba) decidieron, por unanimidad, otorgarle el premio a la obra *Los días de la selva* de del guatemalteco Mario Payeras (Chimaltenango, 1940 - México, D. F., 1994). El jurado, en su mayoría centroamericano, se caracterizó, como es propio en la categoría de testimonio, por abarcar las diversas áreas del conocimiento que se vincularon con el discurso testimonial, como son la literatura, las ciencias sociales y la actividad política.

La figura de Nils Castro, por ejemplo, demuestra esta cualidad multidisciplinaria del *género*, pues su vínculo con la actividad política visibiliza una de las vertientes por la que cruza y debe ser evaluado el testimonio, como enfatiza García, “la relación estrecha entre literatura y actividad intelectual y política, que se encuentra en la base de la institucionalización del género, se manifestó en la designación como evaluadores de ensayistas y personalidades ligadas a las políticas culturales” (en J. Fonet et al., 2015, p. 206). De este modo, la selección que Casa de las Américas realizó del jurado evaluador sigue la línea trazada en 1970 donde las áreas de la etnología, el periodismo y la histórico-política decidieron la premiación.

Esta cualidad, la de integrar diversas disciplinas en el discurso literario, responde, además, a los propósitos de la política cultural cubana que se proyectaba a fines de los años setenta, donde importó que el escritor, como intelectual, profundizara en su creación e investigación

artística y cultural empleando diversas áreas del conocimiento, de modo de abordar la historia de su país y del continente latinoamericano de manera amplia y profunda.

El testimonio escrito por Mario Payeras, con una figura político-cultural muy afín a la categoría literaria –ya que era profesor de filosofía, escritor y líder de la guerrilla guatemalteca–, dio cuenta de la lucha armada que, desde 1972 a 1976, desató el frente guerrillero Edgar Ibarra, núcleo de lo que luego sería el Ejército Guerrillero de los Pobres (EGP), en la selva guatemalteca. Como primer rasgo destacable, el jurado enfatizó el aporte político y militar de la obra, pues se encarga de narrar el proceso de adaptación y asimilación de la guerrilla en su relación con el ambiente selvático y con la población campesina e indígena, así como también el hecho de que “contiene ricas enseñanzas políticas y militares –operativas y estratégicas– sintetizando ordenadamente las experiencias en que se fundamentan resultados exitosos en esta compleja y ardua tarea” (*Actas del premio de Testimonio*, 1980).

De este modo, el relato, catalogado por el jurado como un *recuento autobiográfico*, posee un carácter didáctico y reflexivo porque busca, por un lado, detallar el modo en que el grupo revolucionario desarrolló su experiencia guerrillera mediante intentos *foquistas*, muchas veces errados, con el objetivo de plasmar los errores y aciertos iniciales y trazar el camino de los próximos grupos guerrilleros; y, por otro lado, porque profundiza en la importancia que tuvo dicha experiencia en la memoria del pueblo. Por ello, destaca el jurado que “[c]onstituye un memorable homenaje a la heroica lucha de los pueblos centroamericanos, a través de la gesta que realizan el pueblo y los combatientes guatemalteco” (*Actas del premio de Testimonio*, 1980).

De este modo, *Los días de la selva* tiene un importante significado en lo que implica la idea de *revolución continental* para alcanzar el ideal socialista, pues en la obra se narra la experiencia revolucionaria que, en países del Cono sur, por ejemplo, estaba siendo negada por la preponderancia de regímenes totalitarios. La fuerte influencia revolucionaria de Cuba y Vietnam junto con el propio pasado guatemalteco inspirarán la idea de una revolución posible.

Yolanda Colom, quien realiza la presentación de la obra, deja en evidencia las motivaciones de Payeras al momento de reconstruir, mediante el discurso testimonial, su experiencia guerrillera:

Como testimonio que es, sólo trata de reflejar las impresiones y vivencias del autor; los aciertos y errores como él los percibió. En esa medida aporta elementos claves para comprender parte de nuestra historia reciente. No intenta dar cuenta sobre antecedentes, propósitos, logros, perspectivas. Tampoco refleja la totalidad de la experiencia en las montañas, ni constituye balance crítico. Lograr esto es tarea colectiva y está por hacerse. Mientras tanto, a Mario lo motivaron a escribir apremios mayores: el tiempo que no sabe sino transcurrir, la memoria que parece estar construida para olvidar y la conciencia de la muerte cuando se actúa en el ojo del huracán (Payeras, 2010, p. 10)

De este modo, Payeras moviliza su producción escrita en función del tiempo, la memoria y la conciencia. De algún modo, es consciente de los estragos que el tiempo puede provocar en la memoria, pues los recuerdos se tornan escurridizos y amenazan con el olvido. Payeras, apelando al discurso testimonial como vehículo de la experiencia y la memoria, retrata en la escritura aquello que no puede arriesgarse a perder: el recuerdo de la experiencia guerrillera que marcó no solo su identidad revolucionaria, sino también la de todo un continente.

La narración “bien ritmada y dosificada, precisa y sencilla, por momentos poética y siempre dotada de ternura y aún de humor” (*Actas del premio de Testimonio*, 1980) no solo cuenta con una calidad estética admirada por el jurado, cuyo énfasis por parte de este da cuenta de algunos cambios en los criterios de valoración, pues se ponen de relieve las características literarias, puramente lingüísticas del texto, sino que, además, enfatiza en el carácter de verdad de la historia narrada: “[...] no son los éxitos o los reveses que contienen estos relatos los que cuentan en definitiva, sino la verdad que encierran y la validez de hoy del ideal que los hizo posibles” (Payeras, 2010, p. 11). Dicha verdad, principio fundamental al que apela todo relato testimonial, será evidente en el relato a través del uso de marcas textuales que dan fe de su realidad: “[p]or esos días vio quien esto escribe la primera danta” (Payeras, 2010, p. 92). En esta misma línea, Galich, en una breve reseña publicada en la revista *Casa de las Américas*, comenta cómo la “crónica testimonial” de Payeras, en línea con los textos publicados por el *Che* Guevara en Cuba y Bolivia, se construye “no desde una portentosa

imaginación creadora, muy plausible en los escritores que la tienen, sino de la propia experiencia, de esa lección ejemplarizante y mágica de escribir lo que se ha vivido y como se ha vivido (...)” (1981, p. 184)

Además de que el relato apele a la idea de verdad –al ser quien narra el sujeto que experimentó la experiencia guerrillera–, se evidencian otras cualidades testimoniales ya visibles en obras del mismo *género*. Para Sergio Tischler, la serie de imágenes y acontecimientos que se observan en la obra de Payeras sirven para retratar lo que él llama “los interiores de la constelación revolucionaria” (en Susi, 2011, p. 209), pues configura la experiencia del grupo de guerrilleros en oposición a la continuidad con la que se elabora la historia nacional.

Por un lado, el énfasis en esta *nueva verdad* del grupo guerrillero los lleva a entender la importancia del colectivo o de la *masa* en la lucha armada, idea que ya postulaba Guevara en sus reflexiones:

Nunca entendió que no estábamos ahí simplemente para reivindicar su nombre oportunistamente exaltado y manipulado por interesados a raíz de la muerte del Comandante Luis Turcios Lima, sino para construir una nueva verdad. Adivinábamos demasiados acontecimientos nuevos ante nosotros y sabíamos que la historia la hacen las colectividades y no los individuos singulares (Payeras, 2010, p. 30)

La importancia del pueblo en la búsqueda de este logro cobrará aún más valor en el relato de Payeras, porque en esta *masa* incluirá a los indígenas, grupo cultural muchas veces excluido por la historia nacional. Dicha incorporación será aplaudida por Galich por considerar que la intención de Payeras no cae en una falsa inclusión solo “para tranquilizar la propia conciencia, culpable o cómplice” (1981, p. 186), sino con una verdadera intención de rectificar e integrar a este grupo cultural como parte de dicha nación.

Esta inclusión de los indígenas en la lucha armada va acompañada por una relación de reciprocidad entre el grupo guerrillero de avanzada y los indios quichés:

A pesar de que el secreto de la guerrilla era conocido en toda la comarca, el enemigo nunca llegó a enterarse. Las fronteras étnicas impidieron que se filtrara la información. Una semana después se marchaban con todo un mundo nuevo en el pensamiento y nosotros nos quedábamos con el idioma lleno de las palabras más antiguas de Guatemala (Payeras, 2010, p. 117)

Por un lado, el grupo de combatientes es proveedor de un nuevo conocimiento, solo trasmisible a través de la enseñanza. Por ello le dedican tiempo a la alfabetización y orientación ideológica de la población que habita las montañas, así como a su adoctrinamiento en el uso de las armas. Por otro lado, el grupo de indígenas es vinculado con un conocimiento ancestral de la cultura, poseedor también de una verdad que debe ser transmitida al de avanzada.

El lugar físico en el que se desenvuelve el grupo de combatientes es también un aspecto sumamente significativo, pues, afirma Susi, que

las montañas del Ixcán y de los Cuchumatanes son transformados por la práctica guerrillera relatada en los textos de Payeras en nuevas categorías de orden espacial y temporal; la “montaña” se resignifica a partir del relato y pasa, así, a ser una categoría de orden utópico-revolucionario, resultado de la ruptura del lenguaje y de la *doxa* dominante (2011, p. 209)

Como ya había ocurrido con la Revolución cubana, para la que la Sierra Maestra se volvió el espacio físico y utópico desde el que surge el hombre nuevo nacido de la revolución, en este otro contexto, serán las montañas del Ixcán y de los Cuchumatanes las que verán nacer la nueva verdad y a sus hombres en batalla. Y, a diferencia de la experiencia cubana, en la que la figura del campesino se incorpora a la batalla, en la experiencia guatemalteca será el indígena quien cumplirá ese rol.

Finalmente, es importante resaltar la idea *mesiánica* que gira en torno a la figura del guerrillero, abundante en los testimonios latinoamericanos. Como anota Tischler, el relato de Payeras “está iluminado por una perspectiva utópica y revolucionaria, pero también por el rayo de luz mesiánica. Ese será un componente, no del todo explícito y consciente, del modelo de la guerra popular en Guatemala, y en gran parte de América Latina” (en Gilly,

2013, p. 18). Esta idea del guerrillero como nuevo Mesías⁹⁹ es posible evidenciarla en el constante tópico de la *nueva verdad* que emplea Payeras, idea que justifica la existencia de la guerrilla y la lucha armada como vehículo.

Esta cualidad mesiánica del guerrillero va acompañada por tintes legendarios atribuidos por la propia comunidad:

Por ese tiempo comenzaban a rodar algunos rumores sobre nuestra presencia; pero como la imaginación popular magnificaba todo lo referente a la guerrilla, quienes concurrían a los mercados o se topaban con nosotros en los caminos nunca sospecharon que aquellos hombres de carne y hueso, con la carga a *mecapal*, fueran los personajes reales de las leyendas que circulaban (Payeras, 2010, p. 106)

Es así como, en la obra de Payeras, la figura del combatiente se dibuja desde una vertiente mítica y religiosa, que le atribuye un cierto poder y responsabilidad de transformación de la sociedad, dirigiéndola hacia la nueva verdad que se revela desde una perspectiva revolucionaria y otra legendaria, que los despojaba de su humanidad al no ser reconocidos como *hombres de carne y hueso*. Por lo mismo, Galich destaca en su reseña: “[s]ólo una mística profunda, una fe inmovible en la justicia de esa lucha, es capaz de dotar al hombre de una voluntad superior a sus limitaciones físicas y desalientos morales” (1981, p. 184). La fe en el proyecto revolucionario dota al guerrillero de atributos superiores que lo despojan de su fragilidad humana.

5.3.2. El premio de 1981 entre la conciencia revolucionaria y las voces subalternas

En 1981 el jurado del premio de testimonio compuesto por Ernesto Cardenal (Nicaragua), Eduardo Galeano¹⁰⁰ (Uruguay), José A. Benítez (Cuba) y Víctor Casaus (Cuba), siguiendo el acuerdo establecido en 1975 donde un jurado especial determinaba al ganador de cada

⁹⁹ Como ya se mencionó en capítulos anteriores, Rojas (2006, p. 66) alude a la misma idea mesiánica al referirse a la imagen del guerrillero en la Revolución cubana.

¹⁰⁰ Importante referente, uno de los escritores latinoamericanos de izquierda más reconocidos del último tiempo. Colaboró con Casa de las Américas publicando artículos en la revista y participando como jurado y concursante. En 1971 obtiene mención en la categoría de ensayo con su famosa obra *Las venas abiertas de América Latina*.

categoría, declara en el acta que, después de haber revisado los trabajos presentados, acuerda “seleccionar, a fin de proponer para aspirar al Premio Casa, las obras: / 1. Fernando Pérez Valdés (La Habana, 1944) *Corresponsales de guerra*, por unanimidad. / 2. Miguel Barnet (Cuba): *Gallego*, por mayoría (3 a 1)” (*Actas del premio de Testimonio*, 1981). La propuesta fue validada por el jurado especial encargado de darla a conocer públicamente.

La revisión y selección a cargo del jurado de la categoría de testimonio en 1981 dejó en claro la inclinación: *Corresponsales de guerra* de Fernando Pérez Valdés¹⁰¹ fue elegido por unanimidad; *Gallego* quedó como finalista, elegido por mayoría (tres votos a favor y uno en contra). La trayectoria editorial que ambas obras han tenido a lo largo del tiempo es, sin duda, una forma de ver el impacto que tuvo (o no) la selección de este año, pues ser reconocido como finalista, en el caso de *Gallego*, no impidió que la obra fuera reconocida tanto en Cuba como el extranjero. En palabras de Miguel Barnet, “*Gallego* tiene veinte y pico de ediciones, hay hasta una película¹⁰² en España” y “*Cimarrón...* tiene 74 ediciones y *Gallego* tiene 28 en el mundo entero, en varios idiomas” (comunicación personal, 6 feb. 2019). A continuación, se profundizará brevemente en el análisis de ambas obras.

5.3.2.1. *Corresponsales de guerra* de Fernando Pérez Valdés: el proceso de concientización revolucionaria

El jurado de 1981 fundamentó su fallo con las siguientes consideraciones:

Corresponsales de guerra es un libro apasionante, en el que se entrecruzan las vidas de varios jóvenes latinoamericanos, con una intensidad de ritmo que resulta muy eficaz. La confluencia de estas vidas en los combates del Frente Sur contra la dictadura de Somoza, ilumina el proceso de la revolución sandinista desde un ángulo novedoso: los personajes del libro de testimonio, género que en estos últimos años, y sobre todo gracias a la Casa de las Américas, ha empezado a demostrar la gran riqueza de sus posibilidades de revelación de la realidad latinoamericana (*Actas del premio de Testimonio*, 1981)

¹⁰¹ Destacado escritor y director de cine cubano, cuyas producciones han sido reconocidas a nivel internacional. Entre ellas se destacan *Suite Habana* (2003).

¹⁰² Película cuyo título es *Gallego* (1988) dirigida por Manuel Octavio Gómez.

Este testimonio, seleccionado para su publicación, centra su temática en un evento sumamente relevante para el devenir revolucionario del continente latinoamericano de inicios de los años ochenta: la Revolución sandinista. El ímpetu revolucionario que desató la insurrección contra la dictadura de Somoza trajo consigo un nuevo revuelo que alentaba la emancipación del continente latinoamericano. El jurado de 1981, atendiendo a la inmediatez y la fuerte presencia ideológica en el testimonio, no dudó en premiar el texto de Pérez Valdés. Así, el acta no solo menciona el peso que las vidas revolucionarias expuestas en la obra tienen como material que revela la fuerte transformación de los nuevos jóvenes combatientes, sino que, además, resalta la idea de que el *género testimonial*, potenciado por Casa de las Américas, tiene una importante capacidad para dar a conocer, desde sus cualidades literarias y extraliterarias, la realidad del continente latinoamericano.

Esta última y valiosa acotación hecha por el jurado dota al testimonio de características que, si bien ya venían siendo atribuidas al *género*, lo posicionan como un discurso que responde a las necesidades inmediatas del acontecer revolucionario. Víctor Casaus, en su reseña a la obra de Pérez Valdés, afirma que:

Aquella iniciativa de la Casa, que fue seguida poco después por casi todos los concursos literarios nacionales, reconocía la existencia de un género nuevo, eficaz y dúctil incorporador de rasgos y métodos de otros géneros literarios y aun de otras disciplinas y medios de expresión. Vinculado esencialmente a la historia -a la historia viva y actuante de nuestras tierras-, el testimonio ha desarrollado sus potencialidades como eficiente cronista de nuestras luchas, como narrador activo de nuestros combates y como revelador de los factores esenciales de nuestra manera de vivir, de cantar, de reír, de hablar, de sufrir y de luchar (1982, p. 164)

La cita deja en claro la potencia que, desde el punto de vista de Casaus, tiene el testimonio como discurso que, además de ser versátil en métodos y medios, funciona como verdadero vehículo discursivo de la *historia viva y actuante de nuestras tierras*. Por ello, no será extraño que el premio de 1981 quede en manos de *Corresponsales de guerra* obra que atiende a los criterios de eficacia y ductilidad mencionados por Casaus.

Corresponsales de guerra narra la historia de cinco corresponsales latinoamericanos, Emilio (Puerto Rico, 1954), Ramiro (Nicaragua, 1956), Moisés (Nicaragua, 1961), Álvaro

(Colombia, 1965), Frank (Nicaragua, 1966), que se habían encargado de filmar la lucha revolucionaria nicaragüense contra la dictadura de Somoza. Esta obra es producto del viaje que realiza Pérez Valdés en 1978 con la idea de filmar el triunfo del sandinismo en Nicaragua, en esta empresa trabajo con jóvenes cineasta, en cuyas historias de vida se evidencia el germen revolucionario. Así lo menciona en la entrevista con Argel Calcines:

Durante meses compartimos trabajo, amistad y confesiones personales. Y fue ahí que surgió la idea de contar sus historias individuales (desde la infancia hasta que la gesta sandinista los reúne), pero esta vez como un libro de testimonio. El libro es como una novela-río que escribí febrilmente de un tirón. Yo no había hecho ningún largometraje de ficción hasta esa fecha y me planteé su estructura y montaje como si fuera una película. Recuerdo que mientras mis manos tecleaban las palabras en el papel, una cámara imaginaria filmaba esas mismas situaciones en mi cabeza. Me gustó mucho escribir *Corresponsales de guerra* porque me permitió cumplir con el precepto de que en la vida uno debe sembrar un árbol, tener un hijo, escribir un libro (2012)

Del mismo modo que Casaus en *Girón en la memoria*, Pérez Valdés se vale del montaje para elaborar su testimonio. Como asevera Casaus el autor no solo atiende a una de las diversas estrategias textuales que tienen los escritores testimoniales a la hora de organizar su obra, sino que también evidencia su vínculo con la carrera cinematográfica que, desde temprana edad, desarrolló inicialmente a través de documentales. En este punto se revela una importante similitud que, desde la perspectiva de Casaus, existe entre el testimonio y el documental, pues constituyen “géneros que abordan más directamente la realidad en la literatura y en el cine” (Casaus, 1982, p. 166).

El trayecto que intenta mostrar Pérez Valdés en el relato de las vidas de los cinco reporteros, evidencia cómo la lucha insurreccional fue habitando su realidad desde temprana edad: “cuando los guerrilleros llegaron, yo estaba en kindergarten (...) A mí me gustaron los guerrilleros, porque uno de ellos me daba caramelos” (Pérez Valdés, 1981, p. 47). Este primer acercamiento junto a la ola insurreccional que habitaba el contexto latinoamericano, acercó fuertemente a cada uno de ellos a las ideas revolucionarias. De hecho, el posicionamiento revolucionario siguió revelándose a medida que crecían y los distanciaba de su propia generación: “pero el mundo que yo había desarrollado intelectualmente a través de las

lecturas era superior al de todos ellos, muchachos y muchachas juntas” (Pérez Valdés, 1981, p. 55).

Las lecturas sobre el marxismo y el leninismo fueron habituales a lo largo de su formación, así como las instancias de discusión sobre los problemas de desigualdad y la necesidad de cambio. Figuras emblemáticas como Fidel Castro y el Che Guevara hacían eco en la juventud nicaragüense cuando el germen revolucionario seguía creciendo internamente: “El Che era el faro luminoso, pero lejano todavía. Era lo que yo quería ser para ser bueno, pero sin saber en realidad qué era el Che” (Pérez Valdés, 1981, p. 89). De este modo y a medida crecían, los cinco corresponsales se fueron uniendo en el camino hacia el servicio de la revolución cuando decidieron participar registrando sus principales hitos:

Sopesé. De un lado Nueva York, varios proyectos rechazados sobre la comunidad puertorriqueña, uno o dos trabajos de fotografía pendientes... Y del otro: la posibilidad de hacer algo concreto por un proceso revolucionario en América Latina, la posibilidad de llevar a la práctica lo que nunca había podido hacer políticamente (Pérez Valdés, 1981, p. 182)

Para Casaus, la obra testimonial de Pérez Valdés, *Corresponsales de guerra* cumple con las virtudes de todo discurso testimonial al “abordar los hechos más inmediatos, y para combinar lo narrativo y lo analítico; para ofrecer cauce a la voz y a la palabra del pueblo, y para fundir muchas veces vida e historia, letra y acción de sus personajes —y aun de sus autores—” (1982, pp. 164–165). Por ello, Casaus resalta que, en la obra de Pérez Valdés, no solo haya un interés por los combates sandinistas en busca de la liberación de Nicaragua, sino que, además, todo ello se refleje mediante un proceso de concientización que viven, de manera individual, los cinco entrevistados que, a la vez, dan cuenta de la transformación de todo un continente. Así, el testimonio “no deja a un lado al hombre: lo presenta como la materia prima capaz y digna de transformación por la vida, por la lucha, por la historia; la arcilla de que habla Che” (1982, p. 165).

La inclinación hacia la obra de Pérez Valdés no estuvo libre de reflexiones y discusiones por parte del jurado del premio de testimonio de 1981. Casaus explica cómo la decisión unánime

no estuvo mediada por el currículum de los escritores que concursaban en la categoría, sino por la pertinencia y calidad de la producción testimonial con la que concursaban:

porque si un jurado se guía por elementos que no son, ese es mi criterio y es fue el que aplicamos allí, que no son la valoración intrínseca del libro que estás premiando o reconociendo, sino tomando en cuenta, en una mayor medida, el currículum del otro autor o de los demás autores, se corre el riesgo de ser injusto y de no actuar con toda la precisión que yo he comentado debe ejercer siempre (comunicación personal, 19 feb. 2019)

Es así como, haciéndole honor a la idea de “somos practicantes y creyentes del testimonio” (comunicación personal, 19 feb. 2019) que, según Casaus practicó junto a Galeano y Cardenal, el jurado optó por el testimonio de Pérez Valdés. Es importante precisar que la polémica sobre el currículum de los escritores atiende, principalmente, a que ese mismo año Miguel Barnet, reconocido escritor cubano destacado por su producción literaria y por su propuesta teórica sobre el concepto de novela-testimonio, participó en la convocatoria. Casaus reconoce que la elección apostó a una obra testimonial que, en el momento de la elección, respondía a todas las virtudes que se le atribuyen al género, pero que pertenecía a un autor que no poseía trayectoria literaria alguna. Por otro lado, “Barnet era un escritor conocido, había escrito *Cimarrón*, etcétera, etcétera” (comunicación personal, 19 feb. 2019). Dicha trayectoria llevaba a conflictuar la inclinación del jurado, que finalmente optó por excluir la trayectoria literaria y pública de los escritores y darles prioridad a las obras testimoniales en competición y su cumplimiento con los criterios de evaluación establecidos por el concurso.

5.3.2.2. Voces subalternas en Cuba: Gallego de Miguel Barnet

Como se ha mencionado, la obra de Barnet quedó como finalista en la categoría de testimonio, tras obtener tres votos a favor y uno en contra. En esta ocasión, el autor se centró en la figura de Manuel Ruiz, un gallego que decide dejar su tierra natal y emprender un viaje rumbo a Cuba a comenzar una nueva vida. A través de la voz y experiencia testimonial de Manuel Ruiz se retrata la experiencia migratoria y de aculturación vivida por toda la

comunidad de migrantes españoles en Cuba, minoría étnica que aportó, significativamente, en la construcción de la identidad cubana.

En su reseña, Ángel Fernández Guerra profundiza en la idea de un *continuum* discursivo presente en los testimonios *Biografía de un cimarrón* y *Canción de Rachel*. Desde su perspectiva, Barnet buscó “crear una unidad etno-socio-histórica continua que informaría el discurso de la nacionalidad cubana” (1983, p. 148), idea que se afianzó con *Gallego*, obra que completa, de algún modo, su trilogía novelesco-testimonial. Desde esta perspectiva, Barnet cumplió con retratar, a lo largo de estos tres textos, a través de sus tres principales testimonios, la historia de su nación: fin de la colonia e inicios de la república, en *Cimarrón*; primeras décadas de la seudorrepública, en *Rachel*; y, seudorrepública y comienzos de la Revolución, en *Gallego* (1983, p. 149). Debido a su aportación etnológica y literaria al discurso testimonial, Barnet es conocido, tanto en Cuba como en el mundo, como un importante referente del género. Así, el Diccionario de la Literatura Cubana menciona *Biografía de un cimarrón* como “el primer ejemplo del género en la literatura cubana” (*Diccionario de La Literatura Cubana*, 1989, p. 1014).

Respecto a *Gallego*, la resolución del jurado de 1981 precisó que

Gallego es también un libro apasionante, que relata la vida de un inmigrante, desde los lejanos tiempos de la aldea natal. El autor ha articulado este testimonio con evidente dominio del género. Este libro es un homenaje a todos los que llegaron a Cuba, y al resto de América, desde las sufridas tierras de Galicia, y constituye un desagravio a la tradicional discriminación que han sufrido. El libro presenta la biografía de un hombre –de un grupo social– que aparentemente no tuvo historia; y tiene la virtud de revelarnos esa historia en su cotidiana y entrañable dimensión (*Actas del premio de Testimonio*, 1981)

No es usual encontrar en las actas del jurado de la categoría de testimonio una fundamentación destinada al finalista. Hasta ahora, las fundamentaciones solo estaban centradas en las obras premiadas y, en algunos casos, en las menciones. De hecho, en los próximos años solo se declararán por escrito en las actas oficiales las obras premiadas, sin

dejar rastro de menciones, recomendaciones o finalistas¹⁰³. Desde 1997 en adelante, no obstante, los jurados retoman la modalidad inicial, dejando en acta la evidencia de todas las obras premiadas y reconocidas.

La fundamentación del jurado de 1981 a la obra de Barnet deja en evidencia un cierto reconocimiento al escritor al señalar el *evidente dominio del género*, y ello responde a la importante producción literaria que venía desarrollando como escritor y crítico. Como se mencionó, entre sus obras de carácter testimonial, y previas a *Gallego*, se destacan *Biografía de un cimarrón* y *Canción de Rachel*, textos que responden a la noción de novela-testimonio que el mismo autor propone y teoriza en su ensayo *La fuente viva* (1983). Sin embargo, este reconocimiento a la figura de Barnet no llevó a *Gallego* a obtener el premio, finalmente, pues, a diferencia de *Corresponsales de guerra*, no contaba con las cualidades que ya Casaus adelantó y que como género se le atribuye.

Lo anterior es relevante, pues se relaciona con las cualidades que tanto el premio Casa de las Américas, su jurado y los participantes le atribuyen a dicho *género*, algo significativo en 1981, sobre todo, por el conflicto que generó la idea de no premiar a Barnet, considerando su trayectoria y vínculo con esta escritura. Las bases del concurso para la categoría de testimonio eran enfáticas en que debía premiarse “un libro donde se documente, de fuente directa, un aspecto de la realidad latinoamericana actual” (en Galich, 1995, p. 124). Dicha definición vincula a la obra testimonial con otras modalidades discursivas como son el reportaje, la narrativa, el ensayo y la biografía¹⁰⁴; pero también la diferencia en importantes aspectos como, entre ellos –y el más cuestionable en la obra de Barnet–, su vínculo y diferenciación con la narrativa, ya que, si bien su objetivo es relatar hechos, su condición de documento le exige objetividad y fidelidad a la realidad, por ende, descarta la ficción.

¹⁰³ Sin embargo, en la obra de Casañas y Fonet (1999) es posible contar con los nombres de menciones, recomendaciones o finalistas que, si bien no fueron declaradas por el jurado en las actas, sí las dieron a conocer al equipo organizador. Como aclara Fonet: “las actas de los premiados, que a veces incluyen a los otros galardonados o a veces no, porque el jurado prefiere adjuntarlos en otro documento (comunicación personal, 5 feb. 2019). Dichos documentos no fue posible obtenerlos en la estancia investigativa.

¹⁰⁴ Galich, en su artículo “Para una definición del género testimonio” (1995), profundiza con mayor detalle en estas consideraciones.

La dicotomía ficción / no ficción presente en esta edición puso en evidencia aspectos que le daban validez al discurso testimonial en el premio Casa de las Américas y aspectos que ponían en duda el reconocimiento de una obra. El énfasis puesto en la documentación, el uso de fuente directa y en la objetividad alejó la obra de Barnet de la premiación. La noción que Barnet, como participante y teórico, le atribuyó a *Gallego* fue concebida desde su noción de novela-testimonio, pues, en palabras del mismo autor: “*Gallego* me motivó lo mismo que me motivó a escribir [*Biografía de un*] *cimarrón* y *La vida real* y *Canción de Rachel* y *Oficio de ángel*, todos mi libros tienen elementos, tienen recursos testimoniales, pero son novelas, son obras de ficción” (comunicación personal, 6 feb. 2019). Esta naturaleza ficcional de la novela-testimonio, explicada en profundidad en su ya citada obra *La fuente viva*, señala que, si bien toda novela-testimonio debe “proponerse un desentrañamiento de la realidad, tomando los hechos principales, los que más han afectado la sensibilidad de un pueblo y describiéndolos por boca de uno de sus protagonistas más idóneos” (1983, p. 23), ello no quita que sus personajes sean recreados por el autor.

Esa recreación no implica que el personaje, dueño de la historia que se cuenta, sea una invención, como es Ti Noel en *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier, por citar el ejemplo que el mismo Barnet propone, sino sujetos reales que participan en una época determinada, como explica, de nuevo, el propio Barnet: “Cimarrón o Rachel, sin proponérselo, son testigos reales, en la medida sociológica y no literaria, porque a pesar de que están recreados por mí, manejados por medio de algunas cuerdas de ficción, son seres de carne y hueso, reales y convincentes” (1983, p. 23). Sin embargo, esas *cuerdas de ficción* a las que alude lo distancian del criterio de selección del jurado, que optó por premiar en última instancia a *Corresponsales de guerra*, testimonio que, mediante el uso de diversas técnicas literarias y de otras áreas del conocimiento, documentó un aspecto relevante de la realidad latinoamericana.

En *Gallego* se relata la historia de Manuel Ruiz un español que abandona su aldea para llegar a Cuba en 1906. En su relato transcurren episodios históricos que transitan entre Gerardo Machado (Camajuaní, Cuba, 1869 – Miami, 1939) y Fidel Castro (Olgún, Cuba, 1926 – La Habana, 2016), en Cuba, y desde la dictadura (1923-1930) de Miguel Primo de Rivera (Jeréz

de la Frontera, 1870 – París, 1930) al régimen de Francisco Franco (Ferrol, 1892 – Madrid, 1975), en España. En la figura de Manuel Ruiz se refleja la historia de toda la población gallega que emigró a Cuba tras los complejos momentos sociopolíticos que experimentó España en esa época.

En *Gallego* predomina la voz desde el “yo”, pero el estilo está tan bien cuidado que supera, según menciona Fernández Guerra, tanto a *Cimarrón* como a *Rachel*. Hay una preocupación estética que se manifiesta en la belleza en el discurso de Ruiz, reflejo del modo en que Barnet logró penetrar en la historia y recursos de su protagonista.

Otro aspecto importante de destacar en la premiación de 1981 fue la coexistencia de relatos que dieron cuenta del binomio actualidad / memoria histórica. Pues, en *Corresponsales de guerra*, la lucha armada de la que da cuenta el autor mediante voces representativas trasparenta un acontecimiento del momento, relata el aquí y el ahora, episodio que muestra la urgencia del momento y su vínculo con los preceptos de la misma revolución cubana. *Gallego*, en cambio, refiere sucesos del pasado, la intención del autor es construir la memoria histórica mediante la voz de un sujeto protagónico, mediante sus recuerdos y sus concepciones. De este modo, en esta premiación se conjugan dos aspectos del discurso testimonial: uno apela a la urgencia del momento; otro, al rescate de la memoria, aspecto que será significativo, sobre todo, en los relatos de los años 2000.

Respecto a la valorización de las obras concursantes en 1981, Barnet señaló que la premiación no siempre se ajustó a la calidad o pertinencia de una obra, indicó que “a veces no se hace justicia. A veces se prefiere premiar un libro que responde a unas circunstancias políticas” (comunicación personal, 6 feb. 2019), pues la obra de Pérez Valdés atendía a la contingencia revolucionaria del continente latinoamericano. Lo cierto es que, como argumentó Fornet, “los premios están mediados también por un jurado, no necesariamente lo que se escribe, sino lo que cierto jurado entiende que es lo propio de una época” (comunicación personal, 5 feb. 2019). Y fue el jurado de 1981 el que trazó el trayecto que siguió la premiación de ese año: el de dar cuenta de la potencia viva de la revolución Centroamericana.

5.3.3. Testimonio de una revolución victoriosa: *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* de Omar Cabezas

En 1982, el jurado compuesto por Fernando Butazzoni (Montevideo, 1953), Roberto Díaz Castillo (Guatemala, 1931 – Antigua Guatemala, 2014), José Antonio González (Cuba) y Pedro Jorge Vera (Guayaquil, 1914 – Guayaquil, 1999) premió la obra *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* del nicaragüense Omar Cabezas Lacayo (León, 1950). La fundamentación señalaba que:

La obra reúne las cualidades formales y de contenido que son inherentes al testimonio como género literario, debiendo destacarse, además, la frescura y la autenticidad de su lenguaje, esencialmente emotivo pero rico también en hondas reflexiones, y su alta significación como experiencia humana y política (*Actas del premio de Testimonio*, 1982)

La obra de Cabezas constituye un testimonio representativo, no solo por su valor literario, sino, y sobre todo, por su valor revolucionario y político. Verónica Rueda y Juan Carlos Vázquez, en su análisis sobre el testimonio nicaragüense, ubican este texto en el segundo momento de la escritura testimonial sandinista, en el que, ya obtenida la victoria militar, el nuevo gobierno revolucionario destinó recursos humanos y económicos para fortalecer y propagar en el país la ideología política que legitimaba la revolución imperante. Para ello, explican Rueda y Vázquez, “pusieron énfasis en los textos que fortalecieran la identidad de los militantes sandinistas como protagonistas de un proyecto revolucionario en curso, así la insurrección popular se vuelve uno de los mitos fundacionales del sandinismo en el gobierno” (2016, p. 472). Es así como la obra de Cabezas, junto a *La paciente impaciencia* de Tomás Borge, de la que pronto se hablará, constituyen textos fundacionales de la nueva propuesta estética y política del gobierno revolucionario nicaragüense.

Desde esta perspectiva, y del mismo modo que ocurrió con la Revolución cubana, el nuevo gobierno revolucionario nicaragüense encontró en las obras testimoniales un vehículo fiable para relatar la experiencia guerrillera, fomentar una ideología política y levantar un nuevo imaginario nacional desde la ejemplar figura del guerrillero revolucionario. Así, *La montaña es algo más...* se configura como un trayecto entre pasado y futuro: “representa el pasado

con el propósito de fundar otro futuro” (Barbas Rhoden, 1999, p. 63), un futuro que se proyecta victorioso, pues surgirá del triunfo de la lucha armada.

Este significativo aporte a la construcción de una nueva identidad nacional, que tuvo como base la lucha sandinista contra el somocismo y el imperialismo, se concretiza en la *mitificación* del ideal revolucionario presente en la historia narrada (Mantero, 2004, p. 235). Esta mitificación está dada por “una clara tendencia a humanizar a los guerrilleros sandinistas, enfatizar el carácter popular de la revolución y tratar de convencer al lector de la solidaridad del pueblo y la necesidad histórica de la lucha” (Barbas Rhoden, 1999, p. 64). Así, el mito se construye como respuesta indiscutible a un futuro próspero en el que la figura del guerrillero conforma el ideal del hombre héroe que emerge del nuevo mundo que construye la tan anhelada revolución.

La puesta en marcha de la acción guerrillera en las montañas hace eco, como narra Cabezas, en la población local quienes levantan numerosas leyendas en torno a la figura del guerrillero, historias que cobran sentido en la construcción mítica del imaginario revolucionario. Como comenta el autor, “al terminar la lucha uno está envuelto en las historias, en las leyendas que el pueblo nos fue fabricando como instinto de conservación” (1983, p. 123). Dichas leyendas, explica Cabezas, nacieron de la necesidad del campesino de creer que los hombres de acción eran capaces de luchar contra las miserias que afrontaban día a día: “como las miserias que tenían se les alzaban, se les venían alzando desde hace mucho, como gigantes, pues nos forjaron a nosotros en sus mentes como gigantes también” (1983, p. 123). De este modo, el relato de Cabezas aúna dos posicionamientos sumamente relevantes que, juntos, le dan sentido a la revolución: por un lado, la intención de la guerrilla de atender a las necesidades político-históricas de la población y, por otro, la necesidad del mismo pueblo de un frente de lucha que promueva el cambio y batalle contra las injusticias.

Asimismo, la construcción de este imaginario revolucionario acude a dos figuras relevantes que le dan sentido y legitimidad: por una parte, el líder revolucionario que emerge en la lucha insurreccional iniciando su camino desde “su reclutamiento al reconocimiento de su identidad como sandinista y nicaragüense, pasando primero por un periodo de

concientización y transformación en la montaña” (Barbas Rhoden, 1999, p. 64) y, por otra, la participación activa de los grupos indígenas en la insurrección, reflejo de un pueblo integrado en una misma lucha.

La realidad revolucionaria que se construye desde los recuerdos de Cabezas posee una importante trascendencia, debido al posicionamiento que ocupa la voz que enuncia. Cabezas es, en ese entonces, un importante ícono revolucionario, pues desde muy joven participó como dirigente estudiantil universitario del Frente Estudiantil Revolucionario (FER) para, luego, incorporarse a las fuerzas revolucionarias del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), donde dirigió y participó en diferentes acciones guerrilleras. Al finalizar la lucha insurreccional fue reconocido como “Comandante Guerrillero” y asumió el papel de miembro de la Asamblea sandinista en el gobierno revolucionario instaurado en los años 80. Desde esta perspectiva, la historia narrada adquiere valor, no solo por dar a conocer las proezas del grupo revolucionario fundador de la nueva sociedad sino, también, por provenir de la voz de una figura líder y fundacional de este proceso. Cabezas conforma el ideal del hombre revolucionario, pues su faceta guerrillera nace y se desarrolla dentro de la lucha armada, por lo que en su figura representativa descansa la lucha de todo un pueblo adherido a la causa revolucionaria:

Quando yo me fui a la montaña, yo me voy a la montaña con una gran firmeza, sin vacilaciones –aunque a veces resulta feo decir esto–. Cuando yo me fui a la montaña yo sabía que detrás de mí estaba el Frente, como Frente, que no me iba solo; y sabía que cuando salí de Subtiava [*sic*], detrás de mí estaba toda una generación estudiantil, pero lo que es más importante: una generación estudiantil a la que yo, en alguna medida, le había impreso –y tal vez aquí peco de falta de modestia– mi sello de combate (Cabezas, 1999, p. 53)

Este hombre nacido en la revolución y que, como otros líderes revolucionarios, sigue los pasos de destacadas personalidades político-ideológicas, carga con una “responsabilidad histórica, un compromiso para con los demás, de quien lo da todo para felicidad de los demás” (Cabezas, 1999, p. 22). Como explica Cabezas su egreso de la universidad estuvo marcado por una fuerte influencia ideológica marxista-leninista adquirida en sus charlas con Leonel Rugama (Estelí, 27 de marzo de 1949 – Managua, 15 de enero de 1970), poeta nicaragüense que promovía la figura del Che como ejemplo guerrillero. Participó en el FSLN y murió en

1970 en la lucha contra las fuerzas militares de Somoza. Cabezas confiesa: “jamás me imaginé yo la influencia que eso iba a tener posteriormente en mí porque, efectivamente, después de esa época yo empecé a estudiar al Che. Y aquí hay una cuestión bien simpática y no me avergüenza decirlo, ni mucho menos: ya conozco y llego a Sandino a través del Che, porque me doy cuenta que en Nicaragua para ser como el Che hay que ser sandinista. Es el único camino en Nicaragua para la revolución” (Cabezas, 1999, p. 22). Esta responsabilidad, inculcada por Rugama a Cabezas, comprometía al hombre revolucionario con la sociedad a buscar la solución a problemas como la pobreza y la explotación.

Junto a esta gran tarea revolucionaria, existe un grupo cultural que le entrega identidad y completa el sentido del alzamiento revolucionario, pues, si bien todas las luchas de izquierda han tenido como referente socio-político la figura del estudiante, del trabajador urbano o del campesino, en Centroamérica, como ya se vio en el caso de *Los días en la selva*, es la figura del indígena el portador de la cultura ancestral y el núcleo representativo de todo el continente latinoamericano:

Entonces, cuando vos mirás centenares de indígenas marchando así, serios; mujeres, niños, viejos, gordos, chaparros, altos, fuertes; hombres toscos, vos te imaginás que es una marcha no sólo de Subtiava, es una marcha de indígenas proyectándose sobre América Latina. Es el indígena de Bolivia, el indígena del Perú, el indígena de Chile; los del cobre, los del estaño, los de las plantaciones huleras... (Cabezas, 1999, p. 55)

El indígena de Sutiaba¹⁰⁵, entonces, como representación de todo un continente y como prolongación de la lucha, como heredero de una gran tarea revolucionaria, pues, afirma Cabezas, “[e]ntonces, que me mataran a mí, eso era verga, verga! Yo sabía que detrás de mí estaba Subtiava [*sic*]” (1999, p. 56). Este compromiso de la población indígena con la causa revolucionaria fue asentándose mediante la intervención de la guerrilla, que destinó parte de su tiempo al adoctrinamiento ideológico de la población, para que se sumaran a las filas de la revolución emergente:

Nosotros descubrimos los orígenes de los subtiavas [*sic*] y se los alimentamos, tratamos de traspalar sus viejas luchas ancestrales de Adiac, recordarles cómo fueron despojados, cómo

¹⁰⁵ Sutiaba es el nombre correcto de este pueblo nicaragüense.

fueron sometidos, y cómo liberales y conservadores fueron empujándolos y quitándoles las tierras, y cómo Sandino se rebela, igual que se rebeló Adiac...” (Cabezas, 1999, p. 54)

El reemplazo de la figura de Adiac por la de Sandino es satisfactoria por la carga mítica que ambas figuras y sus propósitos de lucha significan. El cacique Adiac, que fue un líder de la comunidad indígena de Sutiaba, muere ahorcado en manos de un español, y su figura se encuentra asociada a variados mitos y leyendas de fundación y resistencia de su comunidad; Sandino, por su parte, es una figura que también se liga con la lucha revolucionaria en contra de las fuerzas estadounidenses y a favor de la libertad del pueblo nicaragüense. En este contexto, Adiac se prolongaría en Sandino y uniría una lucha ancestral con una imagen contemporánea cuyo sentido revolucionario es semejante.

Cabezas revela que, para lograr la cercanía y persuasión de los diversos grupos socio-culturales y, finalmente, su adhesión a la causa revolucionaria, fue importante el lenguaje:

Es que no habían lazos orgánicos, no habían lazos todavía ideológicos ni políticos, sino que nuestra palabra era para ellos una mezcla de peligro con expectación; de extrañeza con temor. Por eso te decía que tuvimos que desarrollar una gran persuasión. Yo hice para entonces un descubrimiento –digo un descubrimiento personal, político–, no estoy hablando de haber descubierto el agua caliente: descubrí que el lenguaje identifica. Descubrí por mi propia cuenta que el lenguaje comunica (1999, p. 59)

El lenguaje como vehículo que moviliza las ideas revolucionarias se conforma de “malas palabras” que crean la cercanía necesaria entre los líderes revolucionarios y la población. Mediante el uso del lenguaje coloquial, comenta Cabezas, encuentra la simpatía y adhesión del pueblo. Dicha estrategia no solo se evidencia en el contexto histórico de la historia que se narra, sino que está presente en el lenguaje que emplea como técnica narrativa de su testimonio: oralidad traspasada en la escritura. Afirma Barbas que “[e]l libro fue narrado en el dialecto nicaragüense e incluye un glosario para ayudarle al receptor en su lectura” (1999, p. 66). Dicha estrategia, argumenta la investigadora, representa un rechazo del régimen anterior y anula la jerarquía que posiciona a la lengua popular, vinculada con la oralidad, por debajo de la lengua pública.

Esta oralidad presente en el testimonio de Cabezas exige, además, una constante atención por parte del lector, intentando, con ello, la creación de un “lector modelo” capaz de asimilar y apropiarse del discurso expuesto. Para ello, Cabezas insiste en la función fática del lenguaje interpelando al lector y llamando su atención con expresiones como “¿ya?”, “¿sabés?”, “te decía...”, “¿verdad?”, etc. Este énfasis fático está dado por la metodología que empleó el autor para dar a conocer su testimonio: “[e]l libro nace por una necesidad de comunicación. Yo conversaba con una amiga y ella me persuadió de que grabara” (Cabezas, 1983, p. 123). El uso de la grabación y la transcripción de la oralidad cumplen con el propósito que se plantea el autor: el de comunicar mediante el uso del lenguaje popular, estrategia que funcionó con claridad en la creación de la conciencia revolucionaria del pueblo nicaragüense de fines de los años setenta.

5.3.4. Una voz subalterna: Rigoberta Menchú y el premio Casa de las Américas de 1983

En el año de 1983 fue galardonada la obra *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* de la venezolana Elizabeth Burgos (Valencia, 1941). El jurado, integrado por Omar Cabezas (Nicaragua), Tirso Canales (San Salvador, El Salvador, 1930), Fernando Pérez Valdés (Cuba) y Eugenia Meyer (México), fundamentó su fallo de la siguiente manera:

Reconocer su valor testimonial ceñido al género en que concursó.

Reconocer su contenido veraz y fehaciente que refleja la desgarradora realidad de Guatemala.

Reconocer la pureza y naturalidad del testimonio; la intensidad, candidez y valor que se trasluce a lo largo de la lectura de la obra.

De igual forma el jurado reconoce el carácter de denuncia que tiene este testimonio y el ejemplo de tenacidad y coraje de la mujer guatemalteca en la lucha por la liberación de su pueblo (*Actas del premio de Testimonio*, 1983)

Este testimonio se encuentra dentro de los principales referentes de la literatura testimonial latinoamericana del siglo XX, por lo que ha sido ampliamente estudiado y discutido tanto en el ámbito académico como político. Con un importante número de ediciones y

traducciones¹⁰⁶, *Me llamo Rigoberta Menchú* ha sido protagonista de innumerables discusiones que vinculan a su protagonista con temáticas de resistencia y lucha, así como, también, con controvertidos debates que cuestionan la veracidad de su discurso testimonial y su vínculo con quien, en el momento de la recuperación de su memoria, funcionó como la “intelectual mediadora”.

Pero, ¿de qué trata la obra?, ¿qué la hizo tan importante? El testimonio aborda la vida de Rigoberta Menchú, india quiché, que a sus veintitrés años da testimonio sobre la vida y pesares de su etnia. Utiliza el español, que domina desde hace solo tres años:

la lengua del opresor para utilizarla contra él. Para ella, apoderarse del idioma español tiene el sentido de un acto, en la medida en que un acto hace cambiar el curso de la historia, al ser fruto de una decisión: el español, la lengua que antaño le imponían por la fuerza, se ha convertido para ella en un instrumento de lucha (Burgos, 2013, p. 9)

Menchú se encarga de narrar su historia de vida mediante dos etapas que marcaron su devenir y el de su comunidad: da cuenta de la vida en el altiplano, las costumbres y rituales que desde pequeña le otorgaron identidad y pertenencia a su grupo de origen y que la hicieron heredera de las tradiciones maya-quiché. Da cuenta también, entrecortadamente, de los ritos y ceremonias ancestrales destinados a fijar etapas en niños y jóvenes, así como del importante vínculo que se establecía entre los miembros de la comunidad. Junto a esta realidad aparece el discurso asociado a la discriminación y el maltrato que sufría junto a su comunidad en las fincas donde temporalmente trabajaban la tierra. Esta parte de la historia está impregnada por el conocimiento de una nueva sociedad, el trabajo infantil, la lucha por la subsistencia y la organización comunitaria.

Menchú declara que, a sus ocho años, y tras mirar el constante trabajo que realizaba su madre, “me sentía inútil y cobarde de no poder hacer nada por mi madre, únicamente cuidar a mi

¹⁰⁶ Hasta 1999, *Me llamo Rigoberta Menchú*, contaba con un trabajo de “traducción a once idiomas y su decimotercera reedición en lengua española en 1996” (Martínez Hernández, 1999, p. 300). La presente investigación analizó la obra empleando su vigesimoprimera reimpresión en lengua española de la editorial Siglo XXI Editores de México, del año 2013. Su primera edición en esta editorial fue publicada en 1985, dos años después de su premiación.

hermanito. Y así es cuando a mí me nació la conciencia, pues” (Burgos, 2013, p. 55). Esta declaración, además de dar cuenta de las profundas reflexiones de Menchú, revela de dónde nace la propuesta de título de la obra testimonial. Ese darse cuenta manifiesta una transformación de la voz narrativa, un cambio de mentalidad. Esos episodios iniciales fueron formando en Menchú una conciencia de su comunidad y del maltrato que persistía de parte de los grupos de poder hacia los indígenas. Ese despertar inicial fue encadenándose a otros sucesos de su vida que la fueron movilizando no solo a pensar en la dignidad de las personas y de su trabajo, sino también en la importancia de la organización política y comunitaria para el logro de los fines en común. La figura de su padre es fundamental para comprender dicha lógica: “mi padre luchó veintidós años defendiendo, librando su heroica lucha en contra de los terratenientes que querían despojarnos de la tierra, a nosotros y a los vecinos” (Burgos, 2013, p. 129).

El valor que cobra la figura de Menchú al retratar su experiencia de vida tiene tres importantes núcleos temáticos. Por un lado, su presencia visibiliza a la comunidad indígena maya-quiché, grupo que, durante mucho tiempo, sufrió el abuso y la marginación. Su voz revela la voz de todo un pueblo, como menciona Burgos en la introducción a la obra “[a] pesar de su corta edad Rigoberta tiene mucho que contar porque su vida, como lo dice ella misma, es la vida de todo un pueblo” (Burgos, 2013, p. 9). El énfasis puesto en la figura de Menchú conversa en gran medida con el interés que han puesto otros testimonios centroamericanos en la figura del indígena. Sin embargo, y a diferencia de las propuestas de Payeras y Cabezas, donde el indígena, considerado como pilar fundamental de la revolución, ocupa un segundo plano respecto a las figuras representativas de ambos intelectuales guerrilleros, en *Me llamo Rigoberta Menchú...* es la propia Menchú, indígena integrante de la comunidad quiché guatemalteca, la que enuncia desde su voz protagónica, una voz, que aún mediada por Burgos, tiene la posibilidad de transmitir una visión de mundo hasta entonces poco profundizada.

Por otro lado, Rigoberta Menchú habla desde su voz femenina, lugar desde donde no solo aprende su cultura y la lengua del *opresor*, sino desde donde lidera procesos políticos y de reivindicación cultural. Su liderazgo traspasa las fronteras del género y es reconocida por la

comunidad tanto por la trayectoria familiar que la precede como por su evidente interés en la lucha contra la opresión de los terratenientes. Menchú apuesta por la unión de hombres y mujeres en la lucha contra el sistema imperante:

De qué nos sirve educar a la mujer si el hombre no está presente, y no contribuye en el aprendizaje y no aprende también. Crear una organización para mujeres es darle un arma más al sistema que nos está oprimiendo. Eso no queremos. Tenemos que participar por igual (Burgos, 2013, p. 247)

De este modo, su figura sostiene dos importantes categorías: la de indígena y la de mujer. Ambas entendidas desde los discursos de subalternidad como espacios invisibilizados e imposibilitados, históricamente, para hablar. Sin embargo, con la proeza denunciatoria de Menchú ambas categorías son reivindicadas. Un tercer aspecto que caracteriza la figura de la protagonista y que tiene que ver con ser heredera de categorías subalternas antes mencionadas es la de representar un *intelectual orgánico*:

Porque, a pesar de esa metonimia textual que equipara en el testimonio historia de vida individual con historia de grupo o pueblo (y que parece definir el género como tal), el narrador del testimonio no es el subalterno como tal, sino más bien algo así como un "intelectual orgánico" del grupo o la clase subalterna, que habla a (y en contra de) la hegemonía a través de esta metonimia en su nombre y en su lugar (Beverley, 1992, p. 9)

Rigoberta Menchú logra hablar de y para su comunidad, no solo en el contexto local: ella comunica, denuncia y exige al mundo entero. La trascendencia de su figura no queda estancada en la subalternidad, ella trasciende tanto en la lucha contra el genocidio de su pueblo como en el interés que despierta en Burgos, por un lado, y en la comunidad intelectual y académica del continente y el extranjero, por otro. El testimonio que construye, mediado por Burgos, le permitió dar un importante paso en la esfera pública, que no solo queda restringido a la obra testimonial, pues su hazaña traspasa las fronteras:

Rigoberta Menchú es la líder indígena más famosa del mundo. Recibió el Premio Nobel de la Paz en 1992 por una década de trabajo internacional para dar a conocer y acabar con la campaña de terror que costó unas 200.000 vidas guatemaltecas, casi todas a manos del ejército guatemalteco, que respondió a una insurrección guerrillera con una campaña de genocidio (Pratt, 1999, p. 177)

Así, Menchú se vuelve un sujeto universal, reconocido y modelo. Un símbolo de paz que traspasa la frontera guatemalteca y que visibiliza las comunidades silenciadas. Ella comunica, ya no solo en su idioma de origen, sino también en español, un idioma que le trajo muchos problemas, pero con el que logró también muchos aciertos.

La apropiación lingüística que Menchú intenta hacer en su relato testimonial no se encuentra exenta de disyuntivas metodológicas para la intelectual mediadora, quien busca retratar lo más fehacientemente posible el discurso de Menchú manteniendo su forma de expresarse: “[e]l no haber transformado o ‘corregido’ su forma de expresarse fue debido a una decisión de mi parte. Decidí respetar la ingenuidad con la que se expresa todo el que acaba de aprender un idioma que no es el suyo” (2013, p. 7). De todos modos, a pesar de todo, realiza una reconstrucción discursiva que busca hilar las ideas expresadas de manera oral para traspasarlas a la escritura.

En el prólogo de la obra, Burgos se detiene a explicar la metodología que empleó para darle sentido al testimonio, que, mediante el uso de la grabación, recopiló y luego dactilografioó sin alterar su esencia oral, al afirmar: “no deseché nada, no cambié ni una palabra, aunque estuviese mal empleada. No toqué ni el estilo, ni la construcción de las frases” (2013, p. 17). Sin embargo, esta labor de transcripción fue acompañada, además, de un trabajo de edición, que llevó a cabo Burgos y que le dio realce y popularidad a las declaraciones de Menchú, que situaron a la primera en la figura de mediadora: “[r]esolví, pues, suprimir todas mis preguntas. Situar me en el lugar que me correspondía: primero escuchando y dejando hablar a Rigoberta, y luego convirtiéndome en una especie de doble suyo, el instrumento que operaría el paso de lo oral a lo escrito” (2013, p. 18). De este modo, las habilidades de Burgos se pusieron al servicio del testimonio de Menchú con la finalidad de vehicular el discurso hacia la estructura textual definida: a través del “montaje narrativo” (Burgos, 2002), la escritora logra darle al discurso un orden cronológico resaltando los principales acontecimientos que marcaron la vida de Menchú.

Sin embargo, como apunta Singer González (2012, p. 83), es inevitable mencionar que el proceso de traducción por el que ha tenido que pasar la obra implicó no solo el traspaso de

información, sino la disputa y jerarquización de ciertos códigos lingüísticos que influyen en la construcción de sentidos. Por un lado, menciona la investigadora, el testimonio no se emite en quiché sino en español, lengua que poco domina Rigoberta Menchú y con la que vincula la explotación y la conquista. Por otro, el discurso es transcrito por Burgos, una etnóloga venezolana-francesa que posee sus propios símbolos y significados, los cuales son externos y se diferencian de los provenientes de la cultura de Menchú. Finalmente, el testimonio, su sentido y comprensión dependerá del juicio de valor y legitimación (o deslegitimación) con el que lo analicen los intelectuales y académicos.

Otro aspecto interesante de mencionar, brevemente, es el problema de la autoría de los testimonios, pues Burgos fue constantemente cuestionada respecto a su rol: ¿ella es quien enuncia la historia o quien recopila y edita el discurso y lo convierte en testimonio escrito? Burgos experimentó esta controversia al ser criticada su posición como autora del testimonio *Me llamo Rigoberta Menchú...*, como ella misma señala:

Otro tema privilegiado por los “especialistas” es el de la autoría del testimonio que, curiosamente, sólo a mí se me reprocha. Los ejemplos más famosos, que a menudo son citados como ejemplo: *Biografía de un Cimarrón*, de Miguel Barnet; *Miguel Mármol*, de Roque Dalton; *Hasta no verte Jesús mío*, de Helena [sic] Poniatowska, *Padre mío*, de Diamela Eltit [sic], etc. etc., todos sin excepción se han publicado bajo la autoría del escritor y no de la del testimoniante; sin embargo, los “especialistas” no les han hecho el menor reproche a esos autores. De igual manera se ha actuado en Cuba con respecto del premio Casa de las Américas; sin embargo, también ese hecho se me reprocha, pero no a los demás galardonados (2002, p. 30)

Esta importante disputa llevó a cuestionar el papel del intelectual transcriptor y editor como autor de la obra testimonial, y su marcada intención de borrar su explícita participación en la recopilación del discurso oral, de modo de elaborar un testimonio mucho más transparente y fluido. Muchos estudios han profundizado en esta temática y no solo en el polémico binomio Menchú/Burgos, sino también, y como ejemplo, en la relación Montejo/Barnet. Antonio Vera León plantea una serie de interrogantes¹⁰⁷ respecto a la autoría del testimonio *Biografía de*

¹⁰⁷ Entre ellos: “¿Supone Barnet que el ‘autor’ del testimonio es su transcriptor? ¿Es acaso el ‘informante’ sólo el ‘protagonista’ del relato y no también su narrador? ¿En qué consiste la autoría de un testimonio? ¿Es el testimonio una ‘obra’; y si lo es, de quién?” (2002, p. 197).

un cimarrón y los roles que cumplen el transcriptor y el informante en su elaboración, cuestionando cuál será la postura de Barnet respecto a este tema. Vera León menciona que “[l]a oralidad referida y construida en el texto testimonial es por lo tanto el espacio en el que el transcriptor construye su autoridad” (2002, p. 204). Por lo que frente a este posicionamiento determinado por el dominio de la habilidad escritural, principal fuente por la que se trasmite el discurso oral al público letrado, el “dar la palabra al otro” estaría determinado por una “apropiación del relato oral, o lo que es lo mismo, su re-escritura, su decantación a otros códigos, constituye el acto que genera el texto testimonial” (Vera León, 2002, p. 204).

Por su parte, Barnet, no duda en mencionar:

El autor siempre es el escritor. Aunque yo he tratado de, sobre todo en la *Biografía de un cimarrón* y en *Gallego*, he tratado de ser fiel, y no traicionar el espíritu de sus testimonios y los testimoniantes. Pero el autor, es el autor. En *Biografía de un cimarrón* el autor soy yo. Recurrí a un recurso que se llamó Esteban Montejo y si no hubiera sido por la investigación que yo hice de la historia, de los hechos históricos y la confrontación con los testimonios de Esteban Montejo, hubiera sido una charranada, hubiera resultado algo sin vuelo, sin vuelo poético y son una dimensión también, digamos, ontológica (comunicación personal, 6 feb. 2019)

Así, la autoría del testimonio estaría determinada, desde la postura de Barnet, por quien procede a darle las cualidades como tal, partiendo de la materia prima entregada por el discurso oral, para luego traspasarlo a la escritura ajustando el material a los intereses de forma y contenido que el transcriptor buscó en el momento de su recopilación.

Pero el testimonio de Menchú no solo vivió una controvertida experiencia respecto a la problemática de la autoría, sino también fue cuestionado su carácter de verdad. David Stoll en *Rigoberta Menchú y la historia de todos los guatemaltecos pobres* (1999) problematiza la figura de Menchú y sus planteamientos históricos en torno a la insurgencia y contrainsurgencia guatemalteca. Como asevera Victoria García:

Stoll señala que el libro ganó el premio Casa de las Américas porque era funcional a los fines del Ejército Guerrillero de los Pobres y que, a la inversa, el otorgamiento del premio Nobel

de la Paz a Menchú tuvo como condición la omisión del hecho crucial de que su libro defiende la violencia como forma legítima de la lucha política. (Peris, 2016: 216)

De este modo, el testimonio de Menchú cumpliría con ciertos fines político-ideológicos que vinculan a su protagonista con las luchas insurreccionales de su país, afines con el proyecto revolucionario cubano. No es de extrañar que esta característica se destaque en un *género* como el testimonio, que, como ya se ha comentado, surge, precisamente, en instancias de fuertes disputas ideológicas lideradas por grupos de izquierda.

Por ende, el cuestionamiento que realiza Stoll sobre el testimonio de Menchú no estará dado, principalmente, en verificar si todo lo plasmado en la obra es cierto, sino, más bien, “los usos, o mejor aún, cómo y quién se autoriza a utilizarla en las dos direcciones que el ‘clásico’ binomio entre intelectual solidario/sujeto subalterno instauraba” (Girona y Palazón, 2015, p. 327). Si bien no se profundizará mucho más en este aspecto, es importante destacar el modo en que el sujeto subalterno participa de la construcción histórica mediante el espacio que le concede el “intelectual letrado”, y se apropia, como es el caso de Menchú, de ciertas posturas ideológicas que, a través de la mediación, lo legitima como figura representativa no solo de un grupo cultural, sino, también, de un grupo político. Dicha legitimación, luego, lo ubica en espacios de poder como ocurrió con Menchú, tras ser conocido su testimonio escrito.

Finalmente, es importante mencionar la siguiente cita con la que concluye el testimonio de Menchú:

Pero yo necesito mucho tiempo para contar sobre mi pueblo porque no se entiende así. Claro, aquí, en toda mi narración yo creo que doy una imagen de eso. Pero, sin embargo, todavía sigo ocultando mi identidad como indígena. Sigo ocultando lo que yo considero que nadie sabe, ni siquiera un antropólogo, ni un intelectual, por más que tenga muchos libros, no saben distinguir todos nuestros secretos (Burgos, 2013, p. 271)

Este breve fragmento da cuenta de una especie de imposibilidad tanto de dar cuenta de una cierta verdad que permanece oculta y que solo conocen los miembros de la comunidad y, por otro lado, del inútil papel del antropólogo e intelectual de intentar indagar en un espacio que siempre será desconocido y ocultado. Sin embargo, en dicho fragmento se revela el deseo de

dar cuenta de dicha verdad, el tiempo no es suficiente para decirlo todo, pero existe otro elemento que obstaculiza la trasmisión: el lenguaje y sus códigos. Con ello se vuelve a la imposibilidad comunicativa entre figuras que no comparten los mismos símbolos ni significados y la verdad sigue reservándose en el núcleo de los miembros de la comunidad.

Sin embargo, Rigoberta Menchú continuó su trayectoria política e ideológica después de la publicación de su testimonio. En los años siguientes siguió liderando procesos reivindicativos y participando en diversas instancias de la vida pública. Asistió a importantes entrevistas a nivel mundial y publicó numerosas obras bajo su autoría¹⁰⁸. En 1992 recibió el Premio Nobel de la Paz, uno de los mayores reconocimientos a su trayectoria como activista y defensora de los derechos humanos. En el discurso de aceptación al premio, Menchú declaró: “considero este Premio, no como un galardón hacia mí en lo personal, sino como una de las conquistas más grandes de la lucha por la paz, por los derechos humanos y por los derechos de los pueblos indígenas”.

5.3.5. El premio de Testimonio de 1985: “una proyección continental” en los testimonios de Juan Almeida Bosques (Cuba) y Alí Gómez García (Venezuela)

La categoría de testimonio en 1985 tuvo como jurado a Enrique de la Osa (Alquízar, Cuba, 1909 – La Habana, 1997), Carlos Alberto Libânio Christo, conocido como Frei Betto (Minas Gerais, 1944), Carlos Navarrete (Quetzaltenango, Guatemala, 1931) y José Miguel Varas (Santiago de Chile, 1928 - Santiago de Chile, 2011), quienes acordaron por unanimidad otorgar el premio a dos obras concursantes *ex aequo*: *Contra el viento y el agua*,¹⁰⁹ de Juan Almeida Bosques (La Habana, 1927 – La Habana, 2009), y *Falsas, maliciosas y escandalosas reflexiones de un ñángara*, de Alí Gómez (Venezuela, 1951 – Managua, 1985). La selección de ambos testimonios obedeció al hecho de que son obras con “una protección

¹⁰⁸ Algunas de sus obras: *Rigoberta, la nieta de los mayas* (1998), *El clamor de la tierra luchas campesinas en la historia reciente de Guatemala* (1992), *Hacia una cultura de la paz* (2002). Además, escribió algunos cuentos como “Li Mi'n, una Nina de Chimel” (2003) en colaboración con Dante Liano.

¹⁰⁹ En el acta del jurado de 1985 la obra de Almeida Bosques se titula de este modo. Sin embargo, la obra, publicada por la editorial Casa de las Américas en 1985, aparece con el título de *Contra el agua y el viento*.

continental que las coloca –a juicio del jurado– por encima de otras que son de carácter más bien regional por más que ostenten méritos innegables” (*Actas del premio de Testimonio*, 1985). Esa preocupación por la *proyección continental* obedeció a la cualidad que se le atribuía a la categoría de testimonio desde las bases del concurso donde se exigía la documentación de “un aspecto de la realidad latinoamericana actual” (en Galich, 1995, p. 124). Así, ambos testimonios, desde la experiencia cubana y venezolana, en particular, reflejaron tanto las proezas como la toma de conciencia revolucionarias de todo un continente.

5.3.5.1. El Comandante de la Revolución: Juan Almeida Bosques y su testimonio *Contra el agua y el viento*

La significativa participación del comandante Almeida Bosques no pasó desapercibida por los miembros del jurado de 1985, quienes se detuvieron a apuntar en acta: “[l]a actitud de Juan Almeida Bosque, al concurrir con su obra a este concurso, al ‘ponerse a la cola’ con total humildad en medio de los demás participantes, no solo la honra, sino que es también un honor para este jurado, para este concurso, para la Casa de las Américas (*Actas del premio de Testimonio*, 1985). Y es que Almeida Bosque significó una de las figuras representativas de la Revolución cubana, junto con Fidel y Raúl Castro. Desde sus comienzos, participó en la lucha insurreccional desatada en Cuba contra la dictadura de Fulgencio Batista, estuvo presente en revueltas como el asalto al cuartel Moncada en 1953, así como también en la expedición de 1956 a bordo del yate Granma. Luchó en Sierra Maestra y, tras el triunfo de la revolución, ocupó importantes cargos políticos, siendo en 1965 integrante del buró político del Comité Central del Partido. Junto con su desempeño guerrillero y político, Almeida desarrolló una importante obra artística que incluye 300 canciones y una docena de libros (*Falleció El Comandante de La Revolución Juan Almeida Bosque*, 2009).

Este mismo enaltecimiento de la figura de Almeida Bosques se encuentra en el prólogo de su obra, escrito por Roberto Fernández Retamar, quien afirma que “[l]a obtención de un Premio Casa de las Américas por un héroe de la Revolución cubana no tiene precedentes en

nuestro organismo” (en Almeida Bosque, 1985, p. 7), y enfatiza que “es una figura casi legendaria en la historia cubana y aun latinoamericana” (en Almeida Bosque, 1985, p. 7). Es así como el testimonio de Almeida Bosques responde a las exigencias del *género*, no solo por su forma textual y contenido discursivo, sino también por provenir de la voz y experiencia de una personalidad representativa en el pensamiento revolucionario socialista. Dicha figura, heroica y legendaria, trasciende las fronteras de su patria para simbolizar a todo un continente.

Por otro lado, el testimonio de Almeida Bosques se encarga de retratar otra de las experiencias que el ejército revolucionario de Cuba tuvo que afrontar recién llegados al poder: la llegada del ciclón Flora en octubre de 1963. Definido por el mismo autor como “[r]elato testimonial histórico” (1985, p. 11), la obra da cuenta de la catástrofe natural desatada por el ciclón y del actuar de los heroicos soldados a quienes Almeida Bosques destina palabras de reconocimiento y tributo por la labor realizada. Del mismo modo, el veredicto del jurado sostiene que la obra

Refleja de manera vivaz y sobria, en un estilo claro y correcto, el heroísmo, la comunión solidaria, que se manifestaron en el pueblo cubano y sus dirigentes revolucionarios al enfrentar la agresión ecológica representada por el huracán “Flora”; tal como se expresaron antes en la gesta de Sierra Maestra, ante la explosión del barco “La Coubre”, en Playa Girón y como siguen manifestándose frente a la permanente agresión del imperialismo norteamericano (*Actas del premio de Testimonio*, 1985)

Tanto en Almeida Bosques como en el veredicto del mismo jurado existe una intención de enaltecimiento del pueblo cubano y sus dirigentes como muestras de ejemplo y perseverancia revolucionaria. Dichas cualidades no solo se evidencian en este actuar, sino que se han ido perfilando a lo largo del tiempo, como asevera el jurado, ya desde los enfrentamientos en Sierra Maestra, y siguen fortaleciéndose en su constante disputa con Norteamérica.

Asimismo, es interesante notar que la obra de Almeida Bosques no atiende a la inmediatez con la que tanto se destacaron los testimonios premiados hasta entonces¹¹⁰ en Casa de las

¹¹⁰ A diferencia de la obra *El que debe vivir* de Marta Rojas, testimonio premiado en 1978, pero que relata el asalto al cuartel Moncada, suceso ocurrido en 1953.

Américas, pues la llegada del ciclón Flora fue en 1963 y la obra fue galardonada en 1985.

Frente a esta notoria diferencia, Fornet comenta:

(...) no siempre se producía el deseado sincronismo entre los acontecimientos y su testimonio. Por ejemplo, ante la catástrofe provocada por el ciclón Flora en 1963, Fidel apelaba a los escritores para que escribieran sobre el heroísmo y la solidaridad del pueblo en aquellos días. Tal apelación volvió a aparecer poco después en una polémica sobre el cine en Cuba, que tuvo implicaciones de largo alcance. Sin embargo, no fue sino hasta 1985, es decir, dos décadas más tarde, que tal libro aparecería, escrito por un dirigente histórico de la Revolución y uno de los protagonistas de aquellos sucesos: *Contra el agua y el viento*, de Juan Almeida Bosque (en J. Fornet et al., 2015, p. 196)

Así, Almeida Bosque retrata en su propia figura la del “intelectual revolucionario” que se impulsa a fines de los años setenta, cuyo rol estuvo marcado, según García (en J. Fornet et al., 2015, p. 198), en vivir y escribir el proceso revolucionario, o sea en “la participación política de los escritores”, de modo de responder a las exigencias del contexto. Sin embargo, a pesar de que el testimonio se instaló como una literatura que daba cuenta del acontecer político inmediato¹¹¹, ocurrió, como es el caso de *Contra el agua y el viento* y los sucesivos testimonios que se premiaron en la década de los años noventa y dos mil, que algunas obras aparecieron años más tarde como remembranza del pasado heroico del pueblo latinoamericano.

De este modo, los más de veinte años que distancian a Almeida Bosque del hecho histórico del que quiso dar cuenta en su testimonio le exigen un trabajo de memoria, por lo que debe acudir a los recuerdos del pasado, materializados en imágenes, para hilvanar la historia mediante los principales hechos, para luego volcarlos en su obra testimonial. Este trabajo de memoria se configura de la siguiente manera en la voz narrativa:

Ahora, en un entrar y salir, los recuerdos toman forma y surge la necesidad de narrarlos según la participación directa o indirecta en cada hecho pasado y los que quedaron con más fuerza en mi memoria. Parecen multitudes primero, cosas y personas después, para irse quedando en acontecimientos trascendentales. A veces se alejan para luego unirse de nuevo. Los más relevantes se definen como una foto, aparecen el hecho y la persona, claros, fijos, despejados,

¹¹¹ El testimonio entendido como “extraliterario”, o sea, literatura “producida desde el exterior de su esfera y valorizada con un criterio según el cual vivir y hacer la Revolución contaba como fuente de legitimidad literaria” (en J. Fornet et al., 2015, p. 198)

para empezar a detallarlos. Así, cada momento histórico de estos relatos entraba y daba paso a otro; se ordenaban como en fila india, esperando disciplinadamente su turno en la confianza de que le había de llegar para hacer su exposición, no sin que hubiera alguno más fuerte que otros que intentara salirse del orden de los recuerdos (Almeida Bosque, 1985, p. 29)

Así, la rememoración, entendida como la búsqueda del recuerdo (Ricoeur, 2010, p. 20), atiende a las imágenes¹¹² como soportes que concretizan los recuerdos. Dicho trabajo de rememoración requiere de una intención, un deseo de evocar el pasado que, según Bergson, se logra al “abstraerse de la acción presente, hay que atribuir valor a lo inútil, hay que poder soñar” (en Ricoeur, 2010, p. 76). Por ello, Almeida Bosques acude al sonido de las aspas del helicóptero que lo traslada a la zona de catástrofe para abstraerse y lograr acudir a sus recuerdos: “ordenaba la entrada y salida de éstos el tap, tap, tap de las aspas del helicóptero” (1985, p. 29).

Los recuerdos de Almeida Bosque, que aparecen ordenados y a veces se descontrolan, obedecen al modo en que se configuran en la memoria de quien busca acordarse de algo, según explica Ricoeur: “los recuerdos que se ‘precipitan’ en el umbral de la memoria; se presentan aisladamente, o en racimos, según complejas relaciones que dependen de los temas o de las circunstancias, o en secuencias más o menos favorables para su configuración en relato (2010, p. 42). Pero, además, este deseo de rememoración, el trabajo que realiza Almeida Bosques de ir en busca de sus recuerdos, obedece a la necesidad de “luchar contra el olvido” o “al temor de haber olvidado”, lo que, en palabras de Ricoeur, se entendería como “el deber de memoria”, o sea el “deber de no olvidar” (2010, p. 51). Esta concepción de memoria¹¹³ se apega al deseo político-ideológico que predominó en el discurso revolucionario cubano: la labor de todo intelectual de perpetuar el actuar revolucionario en sus obras literarias.

¹¹² Como explica Ricoeur: “la presencia en la que, se cree, consiste la representación del pasado parece ser la de una imagen” (2010, p. 21).

¹¹³ Muy empleada, como se verá más adelante, en los testimonios de fines de los años noventa, cuyos protagonistas se sintieron en la necesidad y obligación de narrar sus experiencias de encierro y tortura vividas bajo la represión de los regímenes totalitarios. Este “deber de memoria” en los años 2000 se vio enfrentado a importantes controversias por la posición que la víctima debía asumir frente al deseo de *justicia* que se impulsó.

De ahí que el testimonio, como asevera Ricoeur, “constituye la estructura fundamental de transición entre la memoria y la historia” (2010, p. 41), pues desde la serie de narraciones elaboradas por diversas personalidades del mundo artístico y político, como es el ejemplo de la obra de Almeida Bosques, es posible configurar la historia revolucionaria de Cuba¹¹⁴. Por lo mismo, el jurado se encarga de enfatizar en que “[l]a obra *Contra el viento y el agua* revela hechos hasta ahora ignorados y adquiere, por su contenido, el valor de un documento formador, que pasará a formar parte de la historia de la Revolución Cubana” (*Actas del premio de Testimonio*, 1985). De este modo, existe una apropiación del discurso historiográfico desde voces que representan el triunfo revolucionario: es la historia escrita desde el frente político-ideológico de quienes vencieron legítimamente, por lo que su valor y credibilidad es aún mayor.

5.3.5.2. Las Falsas, maliciosas y escandalosas reflexiones de un ñángara de Alí Gómez García en el premio de 1985

El testimonio de Alí Gómez García también ocupó el lugar premiado en 1985. El jurado dictaminó que la obra

[r]efleja con estilo desenfadado y popular, que recuerda la picaresca en sus altas expresiones, el proceso de toma de conciencia y participación en la lucha política y luego en la guerrilla, de un joven venezolano; proceso que bajo diversas formas y circunstancias hoy están viviendo millones de muchachos y muchachas de nuestro continente. Con extraordinario sentido del humor y un trasfondo de tremenda seriedad, estas *Falsas, maliciosas y escandalosas reflexiones de un ñángara* entretienen los grandes sucesos políticos ocurridos en Venezuela desde la caída de Pérez Jiménez hasta hoy, con la vida de Simón Bolívar, pero no como la enseña la historia oficial sino como la conoce e inventa el pueblo (*Actas del premio de Testimonio*, 1985).

Los argumentos del jurado destacan varias de las cualidades por las que la obra de Gómez García sigue editándose tanto en Venezuela como en otros lugares del mundo. Víctor R.

¹¹⁴ Es importante notar que, desde el triunfo de la Revolución cubana, abundan testimonios de diversas personalidades del ámbito político y militar que propician su validez histórica. Dichos discursos conviven con los contruidos desde la historiografía, pues ambos se reconocen como legítimos.

Rivas, en el prólogo a la quinta edición, se encargó de describir en detalle la serie de ediciones que han aparecido hasta ese entonces, siendo la primera de ellas editada en 1985 por Casa de las Américas, y las cuatro siguientes en Venezuela (Gómez García, 2012, pp. 6–8). El autor agrega que existe una versión traducida al ruso y que editoriales argentinas también muestran interés en su publicación.

Por otro lado, en 2017 apareció su primera edición digital¹¹⁵ dirigida al público en general, pero, particularmente, a la juventud. Esta nueva edición atendió a tres razones fundamentales, según indica la nota editorial (en Gómez García, 2017, p. 7): la primera tiene relación con la cercanía, en generación y uso del lenguaje, que establece la voz testimonial con el público juvenil, pues es un testimonio escrito por un muchacho revolucionario desde cuya figura se relata la experiencia de lucha y compromiso junto con los anhelos emancipatorios tanto de su región como de todo el continente; la segunda razón atiende a la figura de Alí Gómez por su conciencia comunitaria al incluirse en la lucha insurreccional, oponiéndose a un pensamiento individualista e indiferente; y, la tercera razón, a modo de conclusión, expresa el vínculo necesario que debe haber entre vida y obra para hablar de compromiso revolucionario.

Y es que en la figura revolucionaria de Gómez García se teje de manera armónica el lazo entre vida y obra, pues su actuar, desde que comienza a transitar el camino del combatiente revolucionario, es el reflejo de lo que su obra trasmite. Por lo mismo, su testimonio nace con la intención de resumir su vida político-ideológica, una especie de currículum revolucionario. Así lo explica Raquel Cartaya en el prefacio de la quinta edición:

El relato comienza cuando Alí, en algún momento de nuestra revolucionaria empresa, me hizo el comentario de que quería hacer un libro, que al mismo tiempo le sirviera de resumen curricular, puesto que en Nicaragua, en cada lugar donde debía cumplir alguna nueva actividad o desempeñarse en una nueva tarea, tenía que entregar su resumen de vida una y otra vez. A lo que en esa oportunidad me manifestó: “Cuando me pidan un currículum les entrego el libro, para que así se enteren de lo que he hecho en la vida” (en Gómez García, 2012, p. 29)

¹¹⁵ Esta nueva edición, que mantiene el estilo y forma de escritura de Gómez García, pero que, a la vez, responde a los requerimientos del público juvenil, apeló al uso de viñetas en forma de caricaturas para entregar una novedosa propuesta visual con valor estético y comunicacional.

De este modo, la obra nace con la finalidad de dar a conocer, desde la voz y experiencia guerrillera de su propio autor, la serie de acciones y méritos que destacan y enaltecen la figura combativa de Gómez García. A ello obedece la breve cita del general Omar Torrijos con la que el testimonio se introduce: “sólo en los libros se hacen revoluciones en línea recta y en cómodas autopistas”, que alude a la destreza del discurso testimonial para dar cuenta de la faceta revolucionaria del escritor y hacerla perdurable en el tiempo para las próximas generaciones.

Otras de las cualidades que se destacan en el testimonio de Gómez García es su estilo escritural, pues mantiene la forma discursiva proveniente de la oralidad con los modismos propios de Venezuela. Dicha decisión, si bien valorada por los miembros del jurado, quienes destacaron el “estilo desenfadado y popular, que recuerda la picaresca en sus altas expresiones” (*Actas del premio de Testimonio*, 1985), provoca problemas en el momento de ser editada. El primer inconveniente editorial que vive Gómez García sucedió con Casa de las Américas donde, según comenta Cartaya, “la editora encargada comienza por indicarle que el libro tiene errores de redacción, algunas palabras mal escritas que rompen con todos los esquemas literarios y que debe modificarlos para que todo quede bien” (en Gómez García, 2012, pp. 31–32). Sin embargo, el autor no cede a los cambios solicitados por la editorial, pues sabía que su estilo era lo que había seducido al jurado. Algo similar ocurre con la tercera edición publicada en Caracas en 2005, en la que, según explica Rivas, “por causa de sobreentusiasmo editorial de intentar corregir lo que parecían errores ortográficos del manuscrito original” (en Gómez García, 2012, p. 7) no hubo una “fidelidad textual”.

Sin embargo, el modo en que se construye el testimonio de Gómez García obedece a una intencionalidad comunicativa, ya que, con el uso popular de la lengua, apelando a los modismos que se emplean en diferentes partes de Venezuela, construyó un texto con fuerte identificación nacional¹¹⁶. Así, Gómez García mediante “un vocabulario sumamente

¹¹⁶ Su estilo escritural recuerda a Omar Cabezas y su testimonio *La montaña es algo más...*, como se pudo apreciar en el premio de 1982, pues ambos autores, representantes político-militares de la lucha insurreccional de sus naciones, emplean expresiones populares cercanas a la realidad del pueblo.

expresivo en vocablos despectivos (*las malas palabras* de Ángel Rosenblat)”, como “habla el guerrillero ñángara: sin pelos en la lengua” (en Gómez García, 2012, p. 10), se encarga de romper con el uso estándar de la lengua en la creación literaria para adentrarse en el coloquial, de modo de transmitir su experiencia guerrillera desde la voz del pueblo. Por lo mismo, enfatiza la nota editorial de 2017 que “[t]al escritura no es en lo absoluto ingenua ni descuidada. Obedece, como ya hemos dicho, a la voluntad de comunicarse amplia y fraternalmente con las clases populares a quienes va dirigido este libro” (en Gómez García, 2017, p. 8).

Junto al uso popular de la lengua, García Gómez acude al humor, otra estrategia discursiva más destinada a romper con lo hasta entonces establecido por el mundo capitalista y a abrirle paso a las clases oprimidas. En la carta que en 1984 Gómez García escribe a Casa de las Américas para presentar su obra al concurso, revela, entre otros aspectos, la esencia de este humor que impregna su texto, y comenta:

Se trata —este humor— de un recurso psicológico elemental de rebeldía por parte del oprimido, frente al enemigo capitalista que lo quiere explotado, además de triste y sumiso. (Sin la sonrisa y el brillo en la mirada que produce el conspirar por un mundo mejor). Se trata de euforia y hasta de carcajadas, cuando en el combate se aniquila al enemigo y se le hace correr como sabandija. Es morirse con la satisfacción del deber cumplido y la certeza pícaro de no haber sido vencido.

Como dicen los nicas: “A esta alegría el enemigo le teme” (en Gómez García, 2012, p. 27)

Es mediante el humor, como arma de batalla textual, y el uso de la lengua del pueblo que Gómez García concretiza su lucha insurreccional, pues con su acción guerrillera y su testimonio escrito se configura el conocido binomio entre “las armas y las letras” en el que todo intelectual revolucionario debe estar implicado. Además de que el humor y el lenguaje popular le sirvan de frente de batalla contra el enemigo político-ideológico, estos recursos le permiten mayor cercanía con su esperado público lector: el pueblo, entendido como un grupo oprimido por el enemigo capitalista, que requiere, además de coraje y rebeldía, un verdadero compromiso revolucionario y disciplina, comportarse como un verdadero *ñángara*¹¹⁷:

¹¹⁷ La edición de 2012 sí incluye este concepto y lo define como: “individuo, perteneciente a la clase obrera o intelectual, que manifestaba tendencias comunistas con orientaciones internacionalistas. Se caracterizaba por su participación en la lucha de clases urbanas, en las facciones guerrilleras del interior del país, al apoyo

El buen ñángara debe profundizar en nuestra propia Historia y Geografía, y no ver tantas novelas por la tele y malgastar sus neuronas sin necesidad cuando la bellísima actriz estelar descubre que es hermana de su propia abuela que es demasíadísimo vieja y arrugá, y desesperada se tira desde un Bloque del 23 de Enero, y en el aire un malandro le arrebató la cadena del cuello, que a su vez la tira dentro de una lata de chicha que tiene un supuesto vendedor de la misma, que lo que es cómplice del choro, y allí deja echar todo lo robado para que no aparezca la prueba del delito (Gómez García, 1985, p. 253)

El *ñángara*, concepto popular muy utilizado por los jóvenes universitarios, principalmente en la época de la guerrilla venezolana (1960-1974), sirvió para clasificar a quienes se inclinaban por el comunismo como ideología política (Gómez García, 2012, pp. 9–10). Pertenecer a este grupo conllevó, como se evidencia en la cita, una importante responsabilidad político-ideológica que tenía relación con el apego a la identidad nacional mediante el conocimiento histórico y geográfico. Ello implicaba dejar de lado asuntos banales que distanciaban a la población del verdadero sentido revolucionario.

Llama la atención, como destaca Rivas, que la primera edición de la obra publicada por Casa de las Américas no incluya en el glosario anexo el mismo término de *ñángara*. Sin embargo, en su solapa, aparece una breve biografía del autor en la que se enfatiza en torno a la idea de qué es ser un *ñángara*:

Recordaba haber oído desde niño la palabra *ñángara* asociada “a los comunistas, a los que hacían huelga, a los que le ponían la cosa mala a los patronos”, y cómo luego ese término se extendió en Venezuela a todos los revolucionarios en armas. Y ese *ñángara*, aclaraba, “soy yo, un joven venezolano bolivariano, martiniano, sandinista” (Gómez García, 1985 solapa)

La noción de *ñángara*, asociada a una ideología política determinada y con un carácter internacionalista, lleva a comprender el amplio espectro territorial que reúne su definición, pues Gómez García se construye desde la base de tres destacadas figuras revolucionarias del continente latinoamericano: Bolívar, Martí y Sandino. En ellos se funda la anhelada revolución continental, el sueño de la integración latinoamericana, la derrota del colonialismo. De hecho, el dominio de la historia y la geografía en el que insiste Gómez

infraestructural y a la diseminación menos violenta de la propaganda política en liceos, universidades y barrios populares de la metrópolis” (Gómez García, 2012, p. 285).

García lleva a la aprehensión, apropiación y reconstrucción de los hechos históricos desde una perspectiva guerrillera desde la que se legitima el actuar revolucionario, partiendo del supuesto de que su base política-ideológica remonta al periodo fundacional de la nación. Como analiza Rivas:

La acción de reelaborar los máximos sucesos de la historia nacional y equipararlos a las experiencias guerrilleras del narrador crea un aura de legitimación que intenta justificar la finalidad ética de la violencia testimoniada. Para tal efecto, Gómez García se apropia de los discursos fundacionales que representan los principales sistemas culturales de la heterogeneidad cultural venezolana. Un conjunto, según lo define Antonio Cornejo Polar, conformado por el sistema cultural nativo, que se identifica en lo posible con los habitantes originales de la geografía cultural referida; el popular, que se forma del pueblo común y transitivo; y el culto o proveniente de la élite (en Gómez García, 2012, p. 17)

Esta apropiación de la historia fundacional tiene una importante similitud con las estrategias ideológicas y propagandísticas empleadas por Fidel Castro para la construcción de la historia y el discurso que identificaron la revolución de 1959. Al igual que Gómez García, Castro acudió a los principales próceres cubanos, especialmente José Martí, para edificar desde allí la noción de una revolución inconclusa que encontraría su final feliz en los sucesos acontecidos en 1959. De este modo, en las acciones armadas y en el pensamiento revolucionario del siglo XX estuvo presente y se concretó el mito fundacional: concluyó la esperada revolución con la llegada libertadora personificada en los líderes revolucionarios y su tropa de guerrilleros.

5.3.6. El retrato de un líder revolucionario: *Mi general Torrijos* (1987) de José de Jesús Martínez

En el concurso de 1987, el testimonio premiado fue *Mi general Torrijos* del nicaragüense José de Jesús Martínez (Managua, 1929 - Panamá, 1991). El jurado, compuesto por Mario Benedetti (Paso de los Toros, Uruguay 1920 – Montevideo, 2009), Fernando Morais (Minas Gerais, 1946), Carlos Morales (San José, Costa Rica, 1947), Nohra Parra¹¹⁸ (Jesús María,

¹¹⁸ No se logra encontrar información sobre año de nacimiento.

Colombia) y Osvaldo Navarro (Santo Domingo, Cuba, 1946 – Ciudad de México, 2008), señaló en el dictamen:

Gracias a su triple condición (poeta, profesor universitario y guardaespaldas de Torrijos), el autor va construyendo un libro de apasionante lectura, en el que el interés testimonial y la eficacia narrativa son elementos complementarios. Torrijos, personaje fundamental en el enfrentamiento de América Latina con Estados Unidos, adquiere, no la estatura de un mito, sino la dimensión solidaria, generosa, antimperialista, sagaz, de un hombre que tuvo el poder y lo usó en beneficio de su pueblo y de América Latina (*Actas del premio de Testimonio*, 1987)

Antes de analizar el dictamen, es importante recordar que, a lo largo de las décadas, importantes figuras del mundo literario y artístico han apoyado a la institución cultural y su premio. Esta convocatoria es representativa, pues Mario Benedetti cumplió un importante papel en Casa de las Américas desde el inicio de la revolución. Colaboró en significativas oportunidades en la revista, se incorporó a su comité como colaborador, publicó libros en su editorial y, en 1966, fundó y dirigió en la misma Casa de las Américas el Centro de Investigaciones Literarias (CIL). En 1971, decidió volver a Uruguay, pero tras una activa vida política es exiliado y retorna a Cuba donde vivió de 1976 a 1980. Durante este periodo, colabora como asesor del CIL y como miembro del Consejo de Dirección. Esta activa incorporación de Benedetti en el mundo artístico, político y cultural cubano le concede un importante realce a la premiación de 1987, pues en él participó una de las figuras más influyentes y comprometidas con la ideología revolucionaria.

Volviendo al dictamen del jurado, existen en su declaración dos figuras que se realzan en esta premiación. Por un lado, se realiza a José de Jesús Martínez, quien contribuye desde su triple función a la elaboración de una brillante obra. Dichas facetas lo instalan en la posición del intelectual revolucionario, pues sus habilidades intelectuales (poeta y profesor universitario) se muestran al servicio de su tercera función (guardaespaldas de Torrijos). Esta tercera faceta no solo está dada por su rol activo en la lucha, sino también por emplear sus habilidades de escritura para resaltar y rememorar una de las figuras más representativas de las luchas insurreccionales de Latinoamérica. De este modo, su escritura transparentó la dirección que el arte, y sobre todo el testimonio, había asumido desde la década de los setenta:

documentar la realidad del continente mediante las voces o la vida de sujetos representativos. El compromiso con los hechos del continente y, sobre todo, con figuras emblemáticas como fue el caso del general Torrijos, le permitió a Martínez contribuir con su conocimiento al pueblo latinoamericano y, con ello, a los propósitos de la revolución. De este modo, la escritura y la experiencia guerrillera formaron parte esencial para recordar y enaltecer la figura del General.

Por lo demás, en la figura de Martínez confluyen también dos patrias revolucionarias: Nicaragua y Panamá, pues nació en Managua (Nicaragua) y, como desde niño vivió en Panamá, adquirió la nacionalidad panameña¹¹⁹. Ello le permite, desde la misma noción de Patria Grande a la que aludió Gómez García en su testimonio *Falsas, maliciosas y escandalosas reflexiones de un ñángara* (1985), construir la figura del general Torrijos desde una imagen que trasciende nacionalidades, que emerge como un líder más de la deseada revolución continental.

Por otro lado, se encuentra la representativa figura de Torrijos, dibujada por Martínez, el intelectual revolucionario. El anhelo de Martínez de recordar la figura del general Torrijos y su legado se asocia a un deseo de no mitificar al General, sino que, por el contrario “el libro tiene la virtud de presentarnos al mandatario, para valernos de la expresión de Unamuno, como un hombre de carne y hueso; forma en que pocas veces la historia muestra a los hombres en el poder, pues generalmente conocemos del personaje sólo el pensamiento político y referencias fugaces de su vida” (Enríquez Fuentes, 1988, p. 36). De este modo, Martínez se encarga de reflejar en su texto las diversas facetas del General, quien no solo cumplía un papel de liderazgo y táctica revolucionaria, sino que también mostraba cualidades que lo humanizaban y lo acercaban al pueblo. Así lo recalca también Carlos Morales en la segunda edición de la obra:

Sin caer en el ditirambo, sin monumentalizar a la figura, José de Jesús Martínez nos da el retrato llano del hombre, del líder; escrutándolo con sus ojos de matemático y de artista. El

¹¹⁹ Situación similar es la que vive Alí Gómez García, cuyo testimonio fue premiado en 1985, venezolano que asume la nacionalidad nicaragüense, idea inscrita “dentro del concepto de la Patria Grande de Bolívar Martí y Sandino” (Gómez García, 2012, p. 26).

resultado es una biografía en la que el General Torrijos transita por los vericuetos de su época, como un espíritu guía, orientador. A su lado, en este libro, camina siempre Martínez, quien lo vigila, lo rescata, lo interpreta y se ocupa de asentar sus pasos en el adecuado contexto histórico y político del momento (Martínez, 1987b solapa)

Este retrato, como asevera Morales, pone en conversación estas dos figuras representativas: por un lado, Martínez, desde la perspectiva del intelectual, teórico y sujeto racional, que acompaña desde un rol protector y asesor a la significativa figura del General, por el otro, hombre líder, espontáneo, que mezcla lo heroico y lo humano, capaz de mover masas con su discurso y sus proezas revolucionarias. Es precisamente en este aspecto que ambos sujetos se diferencian, pues en Torrijos predomina un espíritu revolucionario ajeno a la intelectualidad, dado que para él lo único importante es la acción, el logro de los propósitos establecidos. En dicho aspecto se detiene Martínez cuando habla del General:

No conoció Torrijos el delicado placer intelectual de nombrar las cosas con la palabra exacta y hecha a la medida. Es célebre el desparpajo con el que inventaba términos, tales como “escuelizar”, “telefonizar”, etc..., para nombrar cosas que en ese momento no tenían a la mano un nombre conocido (Martínez, 1987a, p. 34)

El poco interés sobre el campo intelectual da fuerza al motor que moviliza a Torrijos y que se vincula con los ideales revolucionarios. De hecho, la constante crítica que le realiza el General a Martínez respecto a que sus amplios conocimientos matemáticos no eran aplicables a problemas de la comunidad, manifestaba lo alejado que estaba el papel intelectual de Martínez de las funciones revolucionarias y de liderazgo de Torrijos. Por ello, el valor del general no estaba en cuánto conocimiento teórico manejaba, sino en cómo se movilizaba en las exigencias del trabajo práctico y público.

Su liderazgo, su convicción revolucionaria y el aprecio que le manifestaba el pueblo fue producto, insiste Martínez, no de la lectura teórica, ni de la formación académica: “su principal fuente de información fue la experiencia directa con la realidad, y la consulta, también directa, con la gente ahogándose en sus problemas. / Literalmente ‘concibió’ sus ideas, porque el acto suyo de relacionarse con la realidad fue un acto de amor y de entrega incondicional” (Martínez, 1987a, p. 63). Esa capacidad de involucrarse con la realidad y con

la población le entregó la perspectiva de un líder cercano al pueblo, un sujeto de liderazgo representativo.

Martínez, además de apelar a la nobleza y compromiso de Torrijos, se refiere a la idea de “verdad agradable”. Martínez aseguraba que para Torrijos “más importante que decir la verdad era transformar la realidad” (Martínez, 1987a, p. 33), pues la realidad suponía para él un problema moral y político. Su postura era lo menos apegada posible a la verdad objetiva y teórica, y apostaba por enfatizar en cómo deberían ser las cosas: de ese modo, buscaba instalar ciertas ideas en el imaginario que podrían concretarse si quedaban como ciertas. Dicha estrategia le permitió avanzar en su lucha aún sin tener algunas certezas, pero reflejando seguridad y determinación.

Pero, no hay duda que una de las principales cualidades que hicieron de Torrijos un sujeto clave fue su moral revolucionaria:

El General Torrijos fue un gran estadista. Pero antes de eso, fue un hombre bueno. Todo su proyecto político revolucionario para Panamá y la región entera tenía como fundamento una concepción del hombre y de la vida. Y el hombre y la vida son dos cosas que se deben ser y vivir, no pensar o sentir solamente. Omar Torrijos, pues, es también una moral, una ética revolucionaria y cotidiana (...)

La alegría y el optimismo son precisamente las dos características del talante moral del General Torrijos. Fue una moral revolucionaria la suya (Martínez, 1987a, pp. 122–123)

Torrijos es retratado como un hombre bueno, cuyos intereses trascienden lo individual, pues su mayor preocupación estaba en resolver los problemas de Panamá y el continente. Todo en él apelaba a lo consecuente que debía ser el pensamiento y la acción: “Torrijos creía que lo que se es o por lo menos lo que se piensa está determinado por el espacio en que se está” (Enríquez Fuentes, 1988, p. 36). Por ello, los episodios históricos en Torrijos se fundan en los pensamientos y acciones que cometen los grandes hombres que piensan en el bienestar del pueblo. Las cualidades de Torrijos son tan representativas para Martínez, que lo llevan a explicar qué lo llevó a homenajear al General que tanto se contrapone a su propia figura:

En ningún momento me imaginé siquiera que se me plantearía como imperativo moral, y seguramente también político, escribir sobre mis experiencias en la Guardia Nacional al lado

del General Torrijos, como lo estoy haciendo ahora. No tengo pretensiones históricas. A lo sumo, biográficas. Pero como trato a un personaje con dimensiones históricas, sin duda que los detalles también tienen de algún modo esas dimensiones. Lo que para Torrijos fue biografía, para Panamá es historia (Martínez, 1987a, p. 21)

Es así como el gran propósito biográfico de Martínez trasciende su simpleza para significar la reconstrucción histórica de una nación. La significativa labor no queda sujeta solo a recordar la célebre figura de Torrijos, sino la de aportar en la identidad de Panamá y de los países latinoamericanos. Por tanto, *Mi general Torrijos* es producto de un deber moral y político, de transmitir la personal con otros de modo de dejar evidencia para la posteridad de la historia que determinó a la nación panameña y a los países latinoamericanos.

5.3.7. Memoria revolucionaria: *La paciente impaciencia* (1989) de Tomás Borge, el Comandante de la Revolución Popular Sandinista

En 1989, el jurado –integrado por Marcio Moreira Alves (Brasil), Darwin J. Flakoll (Wendte, Estados Unidos, 1923 – Managua, 1945), Eduardo Galeano (Uruguay), José de Jesús Martínez (Nicaragua) y Miguel Barnet (Cuba)– decide otorgar el premio, por unanimidad, a la obra *La paciente impaciencia* de Tomás Borge. Su elección estuvo fundamentada por los siguientes argumentos:

Por la importancia histórica de la obra y por sus valores literarios. El libro documenta el nacimiento y desarrollo de la revolución nicaragüense, en la voz del único fundador sobreviviente del Frente Sandinista de Liberación Nacional. El jurado destaca la excepcional calidad del texto, que revela la capacidad narrativa del autor y su aliento poético. La sensualidad del estilo transmite eficazmente el goce y el dolor de la vida que cuenta (*Actas del premio de Testimonio*, 1989)

Por las declaraciones del jurado, queda clara la relevancia que tuvo la obra de Borge por sobre el resto de los testimonios concursantes: el tema literario y la calidad estética de la obra le confirieron tal prestigio que la crítica literaria aventuró a comparar su impacto en el mercado, dentro del llamado género testimonial, al nivel de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez (Borge, 1990 contraportada).

En *La paciente impaciencia* se esboza, mediante la trayectoria político-ideológica de su autor, la historia del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) desde su gestación (1960-1963) hasta el triunfo revolucionario “alrededor de una estrategia antisomocista, antiimperialista, revolucionaria” (Borge, 1990, p. 136), y concluye en 1979, meses antes de proclamar el triunfo revolucionario. Sin embargo, para poder ahondar en dicho suceso histórico, la obra comienza en 1935 y entrega una amplia descripción de la sociedad nicaragüense, principalmente del contexto histórico-cultural de Matagalpa, ciudad natal del autor. Su formación universitaria en Granada y, luego, en León le permitió profundizar en su obra en las diversas experiencias políticas y revolucionarias del continente americano para, finalmente, narrar, desde el capítulo catorce en adelante, el modo en que se creó el FSLN. Es, como se señala en la contraportada de la edición de 1990, “una especie de diálogo de Nicaragua con el resto del mundo; un diálogo que nos viene a dar la versión última de la historia y la cultura, no sólo de Nicaragua sino de un continente” (Borge, 1990 contraportada).

Así, el testimonio que presenta Tomás Borge, también conocido como el Comandante de la Revolución Popular Sandinista, carga con la trascendente participación de su autor, uno de los fundadores del FSLN, sobreviviente de la represión ejercida en la dictadura de Somoza. Leonel Delgado ubica la obra de Borge, junto con el testimonio *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* de Omar Cabezas y *La marca del zorro* de Sergio Ramírez, en “el que podría ser tomado como modelo de testimonio sandinista es el tipo de recuento heroico del guerrillero quien modelado por la doctrina guevarista del hombre nuevo se propone la refundación nacional” (2016, p. 457). Mediante el retrato de la memoria viva de una de las voces representativas de la revolución nicaragüense, Borge construye su versión histórica, de los acontecimientos que marcaron el devenir de su patria. El deseo de memoria constituye una forma de apropiación urgente que incentiva el repensar para reconstruir.

El periodo en el que se ubica la escritura de Borge es relevante, pues se encuentra dentro de un umbral rememorativo que tiene como contexto político, por un lado, diez años de gobierno revolucionario a cargo de Daniel Ortega Saavedra, líder del partido Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN); y, por otro, el término de dicho gobierno al año siguiente de la

premiación de *La paciente impaciencia* (1989), año en el que, mediante las elecciones presidenciales desarrolladas en febrero de 1990, el poder político fue otorgado a Violeta Chamorro, integrante de la coalición de partidos políticos Unión Nacional Opositora (UNO). Así, la obra de Borge se instala en el marcado trayecto testimonial que sigue la literatura nicaragüense de “textos escritos desde el poder, que intentan fundamentar la nueva legalidad y la nueva subjetividad modélica” (Delgado Aburto, 2016, p. 457), hacia un discurso testimonial rememorativo que tendrá fuerte presencia en América Latina a partir de los años noventa con el fin de los levantamientos revolucionarios, el término del gobierno sandinista en Nicaragua y el deterioro y disolución, en 1991, de la URSS.

Al mismo tiempo, es interesante mencionar que el testimonio de Borge, cuyo recuento del pasado está impregnado por la mirada subjetiva de su experiencia revolucionaria, convive con otras experiencias y representaciones discursivas que buscan, del mismo modo que el autor, reconstruir la experiencia guerrillera desde su propia mirada. Así, menciona Ríos, frente a la serie de relatos testimoniales nicaragüenses aparecidos en la década de los ochenta:

El diálogo intertextual establecido da cuenta de la reconstrucción de un campo intelectual y del reposicionamiento del mismo frente al poder. En este sentido, podría pensarse que estos espacios biográficos trascienden la función propia de la escritura autobiográfica. Ya no se trata de una experiencia atravesada de manera concreta por quien la está narrando, sino de representaciones que dialogan, se articulan, se oponen. La verdadera batalla por la memoria no gira en torno al hecho de la revolución, cuya utopía se sostiene como posibilidad, sino que vira a los sujetos, es decir, a quiénes son “los verdaderos herederos de Sandino” (Ríos, 2018, pp. 166–167)

De este modo, el discurso testimonial no solo cumplirá con la misión de dar a conocer acontecimientos sociopolíticos representativos del continente latinoamericano como una forma discursiva de construcción de la historia alternativa a la historiografía oficial, sino que, además, se posicionó como discurso de legitimación y reconocimiento de las figuras revolucionarias emblemáticas. Con el testimonio se instaló un espacio discursivo de autoridad frente a los sucesos del pasado reciente y de confrontación, en el que los relatos que buscaron construir los hechos de las luchas insurreccionales emergieron como discursos de autoridad que no solo otorgaron una visibilización de las nuevas y llamativas figuras revolucionarias y una apropiación del relato histórico, sino también una lucha interna, ya no

porque la experiencia se conozca, sino por cuál historia cobraba mayor valor y estaba a la altura de los próceres.

Desde este punto de vista, como argumenta Ríos, en el testimonio nicaragüense de fines de los años ochenta, predominó una voz individual proveniente de los principales líderes revolucionarios que participaron en el llamado proceso de liberación de Nicaragua:

La mirada al pasado y el relato de la experiencia involucra el abandono de una voz colectiva por una individual. Aparece un yo fuertemente marcado pero con una salvedad: los autores crean una suerte de comunidad a partir de autorreferencias que aluden al lugar que ocupan, en el nuevo contexto, en relación con el campo del poder, particularmente, con la dirigencia de Daniel Ortega (Ríos, 2018, p. 159)

Estos espacios testimoniales que abren las figuras protagónicas del proceso de liberación nicaragüense postulan la idea de un discurso colectivo que integra desde la individualidad a la colectividad y que se posicionan como otros espacios de poder frente al rescate de la memoria reciente. La representatividad que ocupa la figura de Borge en el imaginario revolucionario de los años ochenta se postula desde la idea de *intelectual orgánico* a la que alude Jorge Capelán en su artículo “Intelectual orgánico de la Revolución Sandinista” (2012, pp. 18–20), en el que sostiene:

Un intelectual orgánico es un intelectual de una determinada clase social. Cuando un intelectual pone toda su actividad y su energía al servicio de las clases populares, se dan casos como el del Comandante Tomás, cuyas ideas se han encarnado en la memoria colectiva del pueblo revolucionario nicaragüense (...)

Praxis, acción-reflexión, teoría y práctica en unidad dialéctica al servicio de la revolución, eso es lo que hace a un intelectual orgánico de las clases oprimidas, que en última instancia no es sino la expresión de lo mejor de un pueblo que se piensa a sí mismo.

Tomás no sólo acuñó frases que forman parte de la identidad de generaciones de sandinistas, el propio pueblo acuñó frases sobre él que son parte indeleble de su historia de lucha (Capelán, 2012, p. 18)

Por ello, no es extraño que los testimonios autorreferenciales producidos por figuras revolucionarias emblemáticas del continente latinoamericano, como es el caso de Tomás Borge, constituyan documentos históricos destinados a reconstruir la memoria reciente y sean reconocidos como alocuciones representativas de la colectividad, pues estos líderes, desde

su entrega al servicio revolucionario, no solo se instalan en el imaginario colectivo en el espacio de acción de la lucha armada, sino también en el campo de las ideas, en la construcción histórica que identifica al pueblo y que perdurará en el tiempo.

La paciente impaciencia, testimonio escrito desde “la voz del único fundador sobreviviente del Frente Sandinista de Liberación Nacional”, según afirmaron los miembros del jurado en el acta de 1989, no solo se ubica en el cierre del proceso político-revolucionario liderado por el FSLN y su Revolución Popular, sino que también marca el término del ciclo testimonial centroamericano que, desde 1980, predominó en el premio de testimonio de Casa de las Américas y tuvo como principal expositor a Nicaragua y su naciente revolución.

Como se pudo observar a lo largo de la revisión de los testimonios premiados por Casa, la valoración que hicieron los jurados de cada convocatoria enfatizó en la mirada latinoamericanista de la revolución. El predominio de temáticas como la Revolución sandinista, el realce de la lucha armada y la mirada internacionalista de la revolución da cuenta del importante vínculo que los miembros del jurado establecen entre arte e ideología, perspectiva que predominó en la política cultural de esta década. Así, el testimonio como expresión artística al servicio de la revolución otorgó el espacio para que diversas voces - tanto indígenas, guerrilleras, de líderes políticos- se abran en el espacio letrado para comunicar su experiencia.

Para la siguiente década, el premio de testimonio se internó en los acontecimientos del pasado, predominando así el acto conmemorativo y nostálgico de lo que alguna vez prevaleció en la historia del continente. Gallardo menciona que, a finales de la década de 1980, aparece un “tipo de literatura desencantada, reflejo de los fallos y defectos del socialismo en Cuba” (2009, p. 114), que venía asomándose a raíz de la serie de medidas represivas dirigidas a los intelectuales cuya orientación sexual no se ajustaba a los requerimientos revolucionarios. La

serie de obras que Gallardo señala en su ensayo¹²⁰ refleja la crisis del modelo político-ideológico implantado en Cuba mediante la revolución de 1959. Por su parte, el testimonio premiado por Casa de las Américas se desplazará hacia la revisión del pasado reciente dejando de lado la urgencia política latinoamericana como venía siendo desde su fundación.

¹²⁰ El crítico menciona obras como: “Cuestión de principios” (1986), relato de Eduardo Heras León; *Las iniciales de la tierra*, novela de Jesús Díaz; “Anclado en tierra de nadie”, relato de Pedro Juan Gutiérrez perteneciente a su *Trilogía sucia de La Habana* (1998), entre otras.

6. EL DURO “PERIODO ESPECIAL EN TIEMPOS DE PAZ”: EL TESTIMONIO COMO REMEMBRANZA (1990–1999)

Los años noventa en Cuba inician con un suceso político e ideológico que marcará, definitivamente, a la isla y su estabilidad económica: el derrumbe de la URSS. Los lazos políticos y económicos que unían a Cuba con la Unión Soviética desde la temprana década de los años sesenta –esenciales desde el bloqueo- habían fomentado una importante relación, no solo por la evidente dependencia económica que la isla tenía con la gran potencia soviética¹²¹, desde donde se asumieron tres formas de financiación: créditos para cubrir déficits comerciales, proyectos de desarrollo y precios subsidiarios (García Reyes y López de Llergo y Cornejo, 1997, p. 123), sino también por la posición estratégica que ocupaban ambos regímenes respecto al rival norteamericano:

la asociación soviético-cubana fue notablemente duradera, ya que sirvió a los intereses comunes tal y como lo percibían ambas partes. Para la Unión Soviética fue un elemento de su estrategia global en su rivalidad con Estados Unidos en el contexto de la Guerra Fría. El vínculo con Cuba hizo posible llevar el poderío militar soviético al umbral de los Estados Unidos. Sirvió como contrapartida estratégica frente a las numerosas instalaciones militares norteamericanas cerca de las fronteras soviéticas, y brindó mejor acceso político-estratégico al Caribe y América Latina. Para Castro, la Unión Soviética representó un conducto económico y la soviétización de las instituciones cubanas y la política exterior sirvieron además a su propósito a largo plazo de supervivencia política. El “socialismo” soviético fue un modelo político unipartidista que institucionalizó y ayudó a preservar su dominio personal y centralizado de Cuba (Blasier, 1993, p. 298)

De este modo, la alianza político-estratégica entre ambos regímenes permitió, en el caso de Castro, una significativa oportunidad para mantenerse en el poder político. Al final, argumenta Blasier, lo que mantuvo unidas a Cuba y la Unión Soviética “eran los intereses estatales perceptibles y no tanto la ideología. El vínculo central radicaba en la hostilidad compartida hacia Estados Unidos” (1993, p. 303). Pues, para el caso de Cuba, si bien para la

¹²¹ Como menciona Cole Blasier, “[l]as autoridades soviéticas siempre tuvieron el poder de colocar a la economía cubana en una situación muy difícil simplemente con la interrupción de los suministros de petróleo. Las Fuerzas Armadas cubanas dependían de las fuentes soviéticas para la obtención de piezas de repuesto para la mayor parte de sus equipos militares, inventarios que los militares soviéticos limitaron como regla. Castro estuvo siempre dolorosamente conciente de este hecho, especialmente desde que la Unión Soviética recortó las entregas de petróleo en 1968” (1993, pp. 297–298).

década de los setenta se proclamó como ideología imperante el socialismo, en la isla predominó una línea más bien nacionalista. Sin embargo, pertenecer al bloque socialista le permitió a Castro mantener su protagonismo en las luchas insurreccionales de América Latina y África, así como resistir a la constante presión que significaba tener a Estados Unidos como vecino antagonista.

Sin embargo, la crisis económica que venía arrastrando el bloque socialista, y que se agudizó a fines de los años ochenta, trajo consigo el derrumbe de esta gran potencia y su disolución. Esta ruptura significó una gran pérdida para la isla caribeña, ya que llevó a perder un importante aliado político y, sobre todo, económico. Esta desintegración sumiría a Cuba en el conocido *Periodo Especial* de los años noventa.

6.1. La caída del bloque socialista y su repercusión en Cuba: el desencanto del *hombre nuevo*

A lo largo de los años setenta y ochenta, la Unión Soviética junto con Cuba, en el interés por ampliar el espectro socialista a nivel mundial, financiaron y apoyaron diversos levantamientos armados e insurrecciones internacionales, principalmente, en países del llamado Tercer Mundo: “[l]a meta de fomentar revoluciones burguesas como un paso de transición, y más tarde, regímenes socialistas constituía un objetivo fijo de los soviéticos. Castro tendía a una mayor impaciencia y se produjeron desacuerdos en cuándo y cómo utilizar la fuerza” (Blasier, 1993, p. 304). Sin embargo, como apunta Cole Blasier, si bien la relación entre ambos regímenes lidió entre divergencias políticas y estratégicas, fue, al mismo tiempo, uno de los vínculos políticos que más perduró en el tiempo.

La crisis económica que enfrentó la Unión Soviética y que se agudizó en la década de los ochenta marcó un importante hito en el quiebre de esta relación¹²². Con la llegada de Mijaíl

¹²² Miguel García y María Guadalupe López de Llergo y Cornejo destacan cuatro etapas que marcan el proceso de alejamiento entre la URSS y Cuba: “la primera de ellas arranca en 1981 durante el XXVI Congreso del PCUS y concluye en marzo de 1985, días antes de que Gorbachov subiera al poder; la segunda etapa comienza

Gorbachov al poder soviético en 1985, se impulsaron importantes reformas y medidas para una reorganización económica orientada a frenar la crisis de esta gran potencia. Las principales medidas aplicadas desde 1985 a 1991 fueron la *Glásnost* (transparencia o apertura) y la *Perestroika* (o reestructuración), reformas que buscaban la transparencia, apertura y reestructuración económica con el fin de salvar al régimen soviético de los importantes desajustes económicos que venía arrastrando.

La apuesta de la URSS por una política abierta, en la que los medios de comunicación ejercieran mayor protagonismo y libertades para transparentar y problematizar la realidad del régimen socialista, llevó a conflictuar a Castro desde su espacio de poder: “[é]l temía, probablemente con razón, que la *glásnost* en Cuba pudiera poner en peligro su dominio político, como ocurrió realmente con los dirigentes soviéticos en la Unión Soviética” (Blasier, 1993, p. 309). Pero será no solo la *glásnost*, sino, sobre todo, la *perestroika*, la que generará significativas reformas que debilitarán las relaciones hasta el final, pues esta última atentará directamente al apoyo económico que durante tres décadas la URSS había entregado a Cuba. Las desavenencias que ambos regímenes vivieron en este último periodo, que incluyeron acciones realizadas por Castro y que fueron en contra del nuevo perfil político-económico que la URSS iba tomando¹²³, llevaron a que, luego de la visita de Gorbachov a la isla en abril de 1989, el apoyo y vínculo disminuyeran considerablemente.

Una de las desavenencias más importantes tuvo que ver con los nuevos proyectos de reformas económicas tanto cubano como soviético que se postularon en 1986 y que estaban orientados a detener los problemas económicos de ambas naciones. Pues si bien a inicios de 1986 Castro apostó por una apertura económica y criticó, en el discurso de apertura del III Congreso del PCC, el modelo de planificación centralizada que se había consolidado en los años setenta,

con el gobierno de Gorbachov y concluye con el viaje que realiza el mandatario soviético a Cuba en abril de 1989; la tercera fase comienza al final del viaje de Gorbachov a la isla y termina en diciembre de 1991 con la desaparición de la URSS; la cuarta y última etapa se inicia con el nacimiento de la CEI y el predominio de la Federación Rusa en la nueva alianza de repúblicas exsoviéticas (esta etapa se prolonga hasta la fecha, agosto de 1992)” (1997, p. 133).

¹²³ García Reyes y López de Llergo y Cornejo (1997, pp. 141–150) profundizan al respecto y ubican esta serie de desafortunados eventos en la segunda etapa del quiebre de las relaciones entre ambos regímenes.

para fines del mismo año y en el discurso de clausura del mismo congreso, reveló lo complejo del panorama, ya que

Considerando que una liberación repentina de la economía cubana podría tener efectos negativos en la estructura política del país, tal y como iba a suceder en la desaparecida Unión Soviética, Castro prefirió sustituir las medidas liberales que había prometido a inicios del Congreso por un conjunto de acciones contrarias a la Perestroika de la URSS. Estas medidas estaban contenidas en el “Proceso de Rectificación de los Errores y Profundización del Socialismo” (García Reyes y López de Llergo y Cornejo, 1997, pp. 143–144).

Finalmente, y según Blasier, fueron dos los hechos que marcaron, finalmente, la ruptura de esta relación: “el acuerdo económico soviético-cubano del 31 de diciembre de 1990 y el anuncio de retirada de las tropas soviéticas de Cuba realizado por Gorbachov el 12 de septiembre de 1991” (1993, p. 331). Lo que implicó el acuerdo económico de 1990, y que estaba destinado para ser aplicado en el quinquenio de 1990-1995, traía importantes transformaciones, como el recorte del suministro de petróleo soviético (de 13 a 10 millones de toneladas), reducción en los precios soviéticos para el azúcar (de 850 a 500 rublos la tonelada), corte de suministros por parte de la URSS de bienes de consumo duraderos y acuerdos económicos anuales y ya no quinquenales (Blasier, 1993, pp. 332–333). Sin embargo, tras el golpe de estado frustrado que vivió Gorbachov en agosto de 1991, y la presión que imponía el grupo opositor, la decisión de quitar la ayuda militar y económica a la isla fue unánime. Para fines de 1991, la desintegración del bloque socialista fue inminente.

Para Cuba, el derrumbe de la URSS significó no solo una importante pérdida económica y estratégica, sino que también problematizó el perfil ideológico que venía dibujando el gobierno revolucionario a lo largo de los treinta años en el poder. Pero, sobre todo, el efecto del derrumbe de la URSS fue económico: la carencia de recursos y la inestabilidad económica sumergieron a la isla en la decadencia y la necesidad. James Buckwalter-Arias comenta

Con el desplome de la Unión Soviética, la izquierda internacional sufre una desorientación ideológica y Cuba entra en lo que Fidel Castro denomina el “periodo especial”: la Revolución pierde los acostumbrados subsidios soviéticos; la economía cubana se ve forzada a recurrir a la antes vilipendiada industria turística; y el mismo Che Guevara, autor intelectual del hombre nuevo, que tan apasionadamente se oponía a la “mercancía-hombre”, por poco se convierte en la marca oficial de la Revolución, como se podría inferir al notar, por las calles de La

Habana Vieja, la proliferación de camisetas, afiches y tarjetas postales que ostentan el icono del revolucionario por excelencia (2003, p. 701).

El turismo fue el principal foco de apertura al que Cuba debió de apelar para salvar su economía. Entre los años 1990 y 1995, el turismo internacional se incrementó a más del doble y se cuadruplicaron los ingresos de la isla (Pérez López, 2003, p. 574). Pero, junto con ello, el denominado “Periodo Especial en tiempos de paz”¹²⁴ trajo consigo los fantasmas del pasado que se dibujaban entre el goce y el exotismo, la perversión y la decadencia (Rojas, 2008, p. 18). Rojas menciona que, a partir de 1992, se visibilizaron todas las Habanas de la revolución: La Habana criolla y colonial; La Habana republicana, neoclásica; La Habana céntrica; La Habana de los 50; La Habana de los primeros años de la Revolución (2008, p. 18). Todas ellas, capturadas en el sello turístico de la isla en una especie de museo revolucionario, confluyeron en el mismo tiempo de carencia y necesidades que desató la llegada de los años noventa y en los que predominó un sentimiento de añoranza, de nostalgia y el deseo de memoria.

El contraste que marcó la coexistencia de esta diversidad habanera, junto con la presencia de las figuras revolucionarias emergentes en los años sesenta, llevó a crear en la isla una atmósfera congelada del pasado próximo que, mediante los mecanismos del mercado, cubría las expectativas del turista que llegaba a Cuba a conocer de primera fuente el sistema socialista. Esta imagen entre el deterioro del presente y la nostalgia del pasado fue lo que llevó a La Habana a funcionar: “La Habana se teatralizó como una Venecia silvestre, se entregó al espectáculo de sus transfiguraciones, a la sublimación del deterioro de sus casas y vecinos. / Fue entonces cuando la ciudad comenzó a funcionar, al decir de Antonio José Ponte, como un espontáneo y defectuoso ‘parque temático de la Guerra Fría’” (R. Rojas, 2008, p. 19).

¹²⁴ Definido por Jorge Pérez-López como “una severa crisis económica desencadenada por el cese del comercio con la comunidad socialista que implicaba retrasos y reducciones en las importaciones de petróleo, materias primas y maquinaria de la Unión Soviética y los antiguos países socialistas de Europa del Este. Igualmente, Cuba perdía la ayuda financiera de estas naciones y los mercados que ofrecían a las exportaciones cubanas” (2003, p. 567).

Este desajuste que experimentó Cuba en los años noventa no solo irrumpió en la noción socialista sobre economía y mercado que se había impuesto desde la llegada de la revolución, sino también, como se mencionó anteriormente, en la configuración ideológica que había imperado desde épocas tempranas. La idea del *hombre nuevo*, un sujeto cuya moral revolucionaria lo aleja del deseo de estímulos materiales y de la perversa y decadente imagen del hombre del siglo XIX, así como también de los impulsos negativos del siglo XX, para convertirse en el sujeto portador de las más admirables virtudes, enemigo del capitalismo y, por ende, del mercado, cuya imagen se alimenta de estímulos morales y valóricos, cae en la desilusión y el desencanto tras

el continuo debilitamiento de la frágil economía en recesión de la isla y el evidente retroceso de las masas populares frente a la conformación de una élite gobernante en la representación tanto del Partido como de su Comité Central (es decir, en el liderazgo del país) provoca una reacción inversa al exagerado optimismo oficial (del Vecchio, 2019, p. 26)

De este modo, argumenta Alejandro del Vecchio, la llegada de los años noventa desplaza los ideales comunistas, cuyo foco está centrado en el colectivismo y en sujetos desprendidos del interés por los bienes materiales, para dar paso a su opuesto ideológico: el retorno del sujeto individualista y del mercado y el dinero como su principal motor.

A pesar de la serie de transformaciones que experimentó la isla en los años noventa, que atentó contra el imaginario socialista que hasta entonces se impulsaba, los líderes políticos mantienen en su discurso el espíritu revolucionario de lucha ante las adversidades no solo frente al enemigo norteamericano, sino frente a cualquier instancia que imponga luchar y sobrevivir. En el XVI Congreso de la Central de Trabajadores de Cuba (CTC), celebrado en enero de 1990, Fidel Castro se detiene a plantear el significado de la frase “periodo especial en tiempos de paz”, entendida como una de las variantes en las que el pueblo cubano, junto a los miembros del Partido, ha trabajado a lo largo del tiempo para la defensa y lucha por el país

¿Qué significa período especial en tiempo de paz? Que los problemas fueran tan serios en el orden económico por las relaciones con los países de Europa oriental, o pudieran, por determinados factores o procesos en la Unión Soviética, ser tan graves, que nuestro país

tuviera que afrontar una situación de abastecimiento sumamente difícil. Téngase en cuenta que todo el combustible llega de la URSS y lo que podría ser, por ejemplo, que se redujera en una tercera parte, o que se redujera a la mitad por dificultades de la URSS, o incluso que se redujera a cero, lo cual sería equivalente a una situación como la que llamamos el período especial en tiempo de guerra. No sería, desde luego, tan sumamente grave en época de paz, porque habría aún determinadas posibilidades de exportaciones y de importaciones en esa variante. Debemos prever cuál es la peor situación a que puede verse sometido el país a un período especial en tiempo de paz y qué debemos hacer en ese caso. Bajo esas premisas se está trabajando intensamente (Castro, 1990).

El vínculo que establece Castro entre *periodo de guerra* y *periodo de paz* llevó a crear similitudes en cuanto a la posición que debía asumir el pueblo en ambos casos, pues las adversidades en ambos contextos exigen compromiso, participación y entrega en cada una de las complejas situaciones que se pudiera enfrentar. A pesar de que los años noventa se presentan como un periodo difícil, pero *en tiempos de paz*, esta idea “en vez de amortiguar la ansiedad, generó más bien una sensación de que la experiencia de la crisis podría entenderse solamente en términos de una guerra” (Skłodowska, 2016, p. 39). Y es que la analogía que se estableció entre *periodo de guerra* y *periodo de paz* dio a entender que, en la Cuba revolucionaria de los años noventa, el *periodo de paz* solo podía entenderse dentro del mismo contexto de privación y sacrificio que establece una guerra.

De este modo, el estado de crisis que vivió la isla llevó a la población, desde el Buró político a los ciudadanos en general, a crear e implementar estrategias de supervivencia que ayudaran a resistir en los tiempos de carencia que llegaron con el derrumbe de la Unión Soviética. Parte de las estrategias que desarrolló el poder político fue la elaboración de diversos manuales que orientaban hacia la autogestión de la población. Menciona Skłodowska (2016, pp. 40–41) que, ya a principios de 1985, las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) divulgaron el folleto *Guía para dar respuesta a las necesidades de la población en condiciones difíciles*, cuya función fue la de entregar medidas estratégicas para sobrevivir sin electricidad, combustible o transporte en caso de guerra o bloqueo absoluto. Sin embargo, y como ya se mencionó, en contexto de guerra o de paz, se buscó afrontar los tiempos difíciles de igual manera.

A inicios del Periodo Especial, la Editorial Verde Olivo de la FAR se encargó de poner en circulación otros dos manuales de autoayuda destinados a entregar estrategias para la crisis *en tiempos de paz*, estos fueron *El libro de la familia* (1991) y *Con nuestros propios esfuerzos. Algunas experiencias para enfrentar el periodo especial en tiempos de paz* (1992). La presentación que la editorial realiza del manual de 1992 enfatiza en el perfil revolucionario que se instaló en el discurso político e ideológico desde la década de los sesenta y que posiciona este Periodo Especial en tiempos de paz dentro de las *luchas* revolucionarias que caracterizarían al pueblo cubano:

Con nuestros propios esfuerzos es un libro que confirma una vez más el espíritu de lucha, la capacidad de resistir, la valentía y la fe en la victoria del cubano. Por pruebas innumerables ha pasado nuestro pueblo. Tuvimos un 10 de octubre de 1868 una Protesta de Baraguá y un 24 de Febrero en 1895. Combatir en condiciones difíciles ha sido un hermoso legado de las generaciones precedentes. El Moncada, el Granma, la Sierra Maestra y la clandestinidad demostraron las cualidades que conforman, más que una leyenda, las características y virtudes peculiares del pueblo, siempre persistente en defender su noble causa (1992, p. 11)

Esta lucha que, según el texto, comenzó en el siglo XIX, persiste en el siglo XX con el mismo afán revolucionario con el que el pueblo enfrentó y combatió las luchas insurreccionales que determinaron su historia más reciente. Del mismo modo, y como se ha ido configurando en el imaginario ideológico a lo largo de los años, la respuesta combativa y de organización por parte de los miembros del Partido, la vanguardia política cubana será la piedra sobre la cual se sostendrá la lucha de la comunidad: “[l]os organismos del estado, las organizaciones políticas y de masas, las provincias y municipios, todo el pueblo de Cuba combaten bajo la dirección del Partido; buscan y aplican soluciones y desarrollan iniciativas para resistir y convertir el Periodo Especial en un símbolo y una bandera para los pueblos del mundo” (1992, p. 11).

Por un lado, el Partido, con un papel mesiánico, dirige y orienta las soluciones que llevarán a Cuba a sobrevivir el trágico presente y, por otro lado, la resistencia y el triunfo del pueblo cubano ante el Periodo Especial, se revestirá como un triunfo revolucionario, cuyo símil con los alzamientos guerrilleros de los años cincuenta ocupará un espacio emblemático en la

construcción del imaginario político no solo de Cuba, sino de todo el mundo. Una especie de internacionalización de la lucha y el triunfo de la sociedad cubana en periodo de carencia.

6.2. La política cultural y las instituciones en Periodo Especial en tiempos de paz

Ante el carente panorama económico en los años noventa, la política cultural y sus instituciones tuvieron que sobrevivir al precario nivel de abastecimiento con el que se contó. Sklodowska comenta que “la crisis de papel y de la industria editorial en los años noventa prácticamente impedía la publicación de textos voluminosos, ya fueran de ficción o de narrativa testimonial” (2016, p. 18), por lo que el cuento, la poesía y el teatro fueron los géneros que más se difundieron por poseer un formato más breve.

La preocupación del gobierno revolucionario estuvo centrada ya no en el crecimiento cultural y artístico de la sociedad, como fue a lo largo de las décadas anteriores, sino en cubrir sus necesidades básicas. Así, comenta Ángel Santiesteban-Prats que “[l]a era de los libros quedaba atrás, las imprentas cerraban, editores y linotipistas aguardaban en sus casas tiempos mejores” (2009, p. 3), por lo que cualquier artista joven que deseara emprender su carrera de manera profesional veía su propósito frustrado en el primer momento: “[h]ablar de ‘literatura’ se había convertido en un lujo cada vez menos permitido” (Santiesteban-Prats, 2009, p. 3).

A pesar de todo ello, y con el foco político puesto en resolver la problemática de escasez y desabastecimiento de la población, se desarrolló un programa que, dirigido por el Ministerio de Cultura (MINCULT), diseñó acciones y medidas para direccionar la política cultural de la década de los años noventa. Así, afirma Jorgelina Guzmán Moré, “mediante la Resolución n°33 del 11 de marzo de 1989 se crearon o reorganizaron tres institutos y dos consejos. El Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) y el Instituto Cubano del Libro (ICL) que ya existían, se vigorizaron y fueron creados el Instituto Cubano de la Música (ICM), el Consejo Nacional de Artes Escénicas (CNAE) y el Consejo Nacional de las Artes Plásticas (CNAP)” (2011, pp. 168–169). Esta reorganización institucional permitió la

descentralización de la producción y creación artística, ya que todas las funciones que, a nivel macro, tenían que ver con la cultura y el arte quedaron en manos del MINCULT, pero los trabajos en las esferas específicas del arte y la literatura quedaron bajo la dirección de los institutos y consejos con la idea de que “un arte que aspire a ser nacional debe proponerse superar objetivamente el centralismo cultural” (Guzmán Moré, 2011, p. 169).

Esta decisión de apertura y descentralización del arte y la literatura permitió que la creación de organismos como los Centros Provinciales del Libro y la Literatura y el Fondo para el Desarrollo de la Cultura proyectara la producción artística y literaria más allá de La Habana: “la extensión de la Feria del Libro más allá de la capital brindó a los escritores ‘del exterior’ la oportunidad de ser más visibles y estar mejor conectados con las redes internas de divulgación crítica y literaria” (Sklodowska, 2016, p. 121). Por lo demás, revela Sklodowska (2016, p. 118), debido a los recortes presupuestarios en todas las instituciones estatales, incluyendo el MINCULT, la apertura cultural no solo estuvo presente en la descentralización nacional del arte, sino también en permitir el financiamiento extranjero en actividades culturales de la isla —sobre todo, en el campo de las artes plásticas—. Alejandro González Díaz afirma que el aporte presupuestario estatal al MINCULT se redujo en un 85% y contempla tres puntos clave como resultado de este reajuste económico:

1. Disminuye el compromiso social de los artistas y aumentan las necesidades de exportación e inserción del arte cubano en el mercado internacional.
2. La necesidad de financiamiento del exterior para la producción de la cultura genera mecanismos hasta entonces prohibidos por el gobierno.
3. Se debilita el sistema de censura sobre la producción artística y, como respuesta, aparecen obras de carácter crítico, convertidas hoy en referencias paradigmáticas del arte cubano (González Díaz, 2009, p. 173)

Este panorama de carencias económicas cambió definitivamente tanto el de los artistas como el de las mismas instituciones culturales, pues forzó a buscar nuevas maneras de subsistencia, como acudir al apoyo económico extranjero. Un ejemplo de ello fue Casa de las Américas, pues, si bien desde su fundación contó con un importante apoyo de instituciones, artistas e intelectuales que se sintieron comprometidos con el perfil cultural que promovía esta institución a través de su revista y premio literario, en los años noventa todos los vínculos

que se fueron consolidando a lo largo de las décadas anteriores fueron esenciales para su continuidad. En este sentido, para afrontar la crisis de los años noventa, afirma Luisa Campuzano, Casa de las Américas consolidó dos proyectos que le permitieron mantener su presencia en el ámbito cultural nacional e internacional, así como darles continuidad a sus iniciativas internas:

(...) en 1996 la Casa creó –y sigue desarrollando– en las instalaciones hoteleras y los aeropuertos de la isla una amplia y especializada red de pequeños quioscos de comercialización de productos de alto valor cultural y artístico, publicados, fabricados o adquiridos mediante una rigurosa selección, destinados a un turismo que volvió en los 90 a visitar nuestro país, atraído especialmente por su naturaleza, pero al que también podían descubrirse nuevos horizontes y satisfacerle otras necesidades.

Por otra parte, aunque desde 1985 la institución tenía la categoría académica de Unidad docente de la Universidad de La Habana, casi todas sus direcciones se habían limitado a poco más que guiar las prácticas pre-profesionales de los estudiantes y orientar sus trabajos de curso y de diploma. Pero, promovidos por el área correspondiente, también se habían ofrecido cursos de temas literarios a estudiantes cubanos y de otros países, impartidos por reconocidos docentes nacionales y extranjeros. Esta experiencia, junto con el renombre de que gozaba la Casa, propició el interés de distintas universidades estadounidenses por vincular sus programas de estudios en el exterior con ella, y desde la segunda mitad de los 90, se vienen desarrollando cursos trimestrales, semestrales y de verano coordinados por la institución, y acogidos en su sede y en las dos residencias estudiantiles instaladas en espacios propios antes dedicados a otros fines (Campuzano, 2015)

Con ambos proyectos, comenta Campuzano, la Casa de las Américas pudo autofinanciar gran parte de sus iniciativas y, al mismo tiempo, seguir impulsando su presencia, ya no solo en el ámbito cultural y artístico, sino también en el sector académico. Respecto a la revista y el premio literario que constituyen los principales órganos de difusión y encuentro de Casa de las Américas con el ambiente cultural y artístico internacional, se aplicaron importantes modificaciones con la intención de responder con inmediatez a la urgencia del momento. Entre los procesos que experimentó la revista *Casa de las Américas* a fines de los años ochenta estuvo el cambio de dirección, pues Roberto Fernández Retamar, quien hasta ese entonces cumplía el rol de director de la revista y, desde tres años atrás era el presidente de Casa de las Américas, cede la dirección a Arturo Arango, quien asume el cargo a lo largo de dos años y medio.

Con la caída de la Unión Soviética la revista *Casa de las Américas* tuvo que realizar ajustes en su periodicidad, que tuvo que reducirse de ser bimestral a trimestral. A inicios de los años noventa, Fernández Retamar retoma la dirección y “en lo más especial del Período especial, lo primero que tiene que hacer Retamar es garantizar la supervivencia de la revista, encontrarle un nuevo equipo editorial y lograr no sólo que salga, sino que salga con la mayor calidad” (Campuzano, 2001, p. 64).

El premio literario, por su parte, también tuvo que adecuarse a los complejos años noventa. Bajo la organización del Centro de Investigaciones Literarias (CIL), dirigido desde 1987 hasta 1994 por Luisa Campuzano, el premio literario redujo el número de jurados y el número de premios que eran convocados. Así, a fines de los años ochenta fueron convocadas siete categorías y a mediados de los años noventa solo eran cinco (2015). La idea era lograr su perdurabilidad en el tiempo, apelando, menciona Campuzano (en Montalván, 2012, p. 48), a que todo fuera menos oneroso, menos costoso.

En 1994, la dirección del CIL y, por ende, la organización del premio queda en manos de Jorge Fonet, quien lidera el centro hasta la actualidad. Fonet, junto al equipo del CIL, y del mismo modo que Campuzano en sus años de dirección, buscó la manera de darle continuidad al premio. En 1995, el n° 195 de la revista *Casa de las Américas* presentó una planificación de lo que sería la convocatoria del premio literario desde 1995 a 2000. En dicho itinerario se plantea:

A partir de 1995 las convocatorias al Premio se distribuirán en dos grupos, que alternarán cada año y quedarán integrados de la siguiente manera:

GRUPO A: novela, cuento, testimonio y literatura brasileña (en todos los géneros, menos ensayo y testimonio).

GRUPO B: poesía, teatro, ensayo de tema artístico-literario, ensayo de tema histórico-social y literatura caribeña.

El grupo A será convocado los años 1995, 1997 y 1999; el B, en 1996, 1998 y 2000 (“Premio Literario Casa de Las Américas 1995-2000,” 1994, p. 173)

La organización descrita detalla la parcelación de las categorías literarias como una forma de darle continuidad al premio literario a lo largo de estos años de crisis, pero sin eliminar ninguna de las categorías que, hasta ese entonces, habían ganado reconocimiento en la

institución. El testimonio, categoría de interés de esta investigación, fue convocado a partir de ese momento cada dos años.

6.3. El testimonio en el Periodo Especial: crisis y transformaciones

La producción artística y literaria de los años noventa también posee cualidades que emanan del complejo Periodo Especial de los años noventa. Sklodowska menciona que “[l]o que sobresale en las evocaciones del Período Especial es la frustración y el cansancio que se debe a la desproporcionada inversión del tiempo y energía en los quehaceres diarios, incluyendo la limpieza, el aseo, la espera en las colas y la preparación de la comida” (2016, p. 62). La investigadora también destaca que estos tópicos estuvieron presentes en libros, películas y reportajes desarrollados en este periodo no solo en la producción nacional, sino también internacional.

La obra *Trilogía sucia de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez puede considerarse “uno de los libros canónicos del ‘periodo especial’” (Díaz-Infante, 2014, p. 511), ya que refleja la desilusión del cubano frente al deterioro económico que experimenta la isla, la pérdida de confianza hacia los líderes y la pérdida del ideal socialista que, hasta ese instante, movía la formación del *hombre nuevo*:

Yo no tengo nada de heroico. Ni yo ni nadie. En estos tiempos nadie es tan obstinado ni tiene tanto sentido del deber, ni responsabilidad con su oficio. El espíritu de la época es mercantil. Dinero. Si son dólares mejor aún. El material para fabricar héroes escasea más cada día. Por eso los políticos y religiosos gastan saliva exhortando a la fidelidad y la solidaridad. Tienen que seguir haciéndolo o cambiar de oficio. Pero los que pasamos hambre, seguimos pasando hambre y nada cambia. Los políticos y religiosos creen que pueden cambiarlo todo a fuerza de voluntad. Por generación espontánea. No es así. Los seres humanos seguimos siendo bestias: infieles, egoístas. Nos gusta alejarnos de la manada y observar a distancia. Evitar las dentelladas de los otros. Entonces viene alguien invocando fidelidad a la manada (Gutiérrez, 1998, p. 324)

La desesperanza inunda a los sujetos y solo hay cabida para pensar en saciar sus propias necesidades. Existen varias representaciones sobre este constante estado de inercia,

ineficiencia y precariedad que marca la década de los noventa en Cuba¹²⁵, pero, junto con ello, también existe un marcado uso del lenguaje cotidiano que altera el lenguaje literario. Como argumenta Sklodowska (2016, pp. 136–140), en la Cuba postsoviética, el lenguaje cotidiano ya se había hecho costumbre en el discurso burocrático mediante el empleo del chiste: juegos de palabras, ironía y doble sentido. Parte de este nuevo léxico nace no solo por la escasez vivida en el Periodo Especial, sino también por las medidas económicas que, a partir de 1993, comienza a aplicar el gobierno cubano. Palabras como *cuentapropismo*, *timbiriche*, *paladar* o *chincalitos* serán cotidianas en el discurso político principalmente vinculados con el impulso económico que se quiso instalar, y coexistirán con expresiones del mercado ilícito como fueron *colero*, *pirata*, *candonguero*, entre otros.

El testimonio, por su parte, no tuvo cabida en el imaginario literario de los años noventa. Explica Sklodowska que la llegada del Periodo Especial marca el inicio de la

desintegración de los paradigmas que dos o tres décadas atrás servían como asideros para abordar los discursos culturales del Caribe y de Latinoamérica: el realismo mágico y el testimonio, el *boom* y el *post-boom*, los nuevos y los novísimos, la modernidad y la posmodernidad, la colonialidad y la poscolonialidad, el insilio y el exilio (2016, p. 14)

Del mismo modo, Fonet, en *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI* (2006, pp. 9–12), menciona que la nueva generación de escritores nacidos a partir de 1959, y conocidos como *post-postboom*, *junior boom* o *boomerang*, han reformulado el proyecto latinoamericanista de sus predecesores, por lo que conviene cuestionarse si en esta nueva década es pertinente hablar de una literatura latinoamericana consciente y con un proyecto compartido. A diferencia de la “voluntad integradora” con la que Fonet describe los años sesenta en el apogeo del llamado *boom* latinoamericano, la nueva generación de escritores se enfrentó a un panorama de crisis, dispersiones y rupturas que no permitió el desarrollo de proyectos e iniciativas que pusieran atención a las creaciones artísticas emergentes.

¹²⁵ Sklodowska menciona *Madagascar* (1994), película de Fernando Pérez Valdés; *El hombre, la hembra y el hambre* (1998), novela de Daína Chaviano; la acuarela “La Lucha” de la serie *Camino al paraíso*, de Guillermo Ramírez Malberti, entre otros.

Dentro de este proyecto latinoamericanista, el testimonio se posicionó, desde la década de los setenta hasta fines de los años ochenta, como la forma discursiva capaz de crear esa línea integradora e exclusiva del discurso revolucionario. En ella se reflejaron los tópicos revolucionarios que le dieron cuerpo al imaginario insurreccional. Sin embargo, la llegada de los años noventa y su ruptura con los paradigmas predecesores ubicaron al discurso testimonial en los márgenes de la creación literaria. El rechazo hacia el modelo testimonial canonizado en la década de los setenta, cuya cualidad apelaba a la urgencia mediante un discurso directo e inmediato, y funcionaba en correspondencia con los procesos sociopolíticos revolucionarios de Cuba y de los países latinoamericanos, se volvió evidente cuando su papel institucional

es aligerado y desplazado, hacia la condición de componente testimonial en la obra de la más reciente promoción de narradores cubanos. Dicha desautomatización del género se resuelve subvirtiendo algunos ejes del discurso: el ideológico, el referencial, el formal y el argumental; y manteniendo otros como indicadores de una redefinición (Menéndez, 2000, p. 222)

Explica Ronaldo Menéndez (2000) que la nueva escritura de los años noventa, sobre todo en la cuentística, desplaza la condición militante que contenía el testimonio de las décadas anteriores para introducirse como un aspecto, ya no medular, de la escritura. Esta generación, detalla Ana Belén Martín Sevillano, recupera “el sentido primigenio del testimonio para proponer vías de pensamiento alternativas y dialógicas” (2002, p. 300). Así, se pondrán modelos que, lejos de promover el discurso hegemónico estatal, se abrirán a otras temáticas que no habían estado presentes en el discurso oficial como, por ejemplo, la figura desintegrada del soldado combatiente; el emigrante disidente representado mediante el éxodo del Mariel (1980) y la “crisis de los balseiros” (1994); relatos sobre la homosexualidad, entre otros (Menéndez, 2000, pp. 218–222).

Pero, además de que existió rechazo hacia el testimonio por representar el discurso hegemónico que prevaleció por décadas, fue bastante escasa la elaboración testimonial canónica que respondiera a lo inmediato y directo debido a que ni se podía ni se quería mostrar lo inmediato: la supervivencia en el desastre no era políticamente ni estratégicamente alentador, era mejor mirar otros tiempos que pudieran inspirar un nuevo heroísmo cotidiano.

De hecho, menciona Sklodowska, desde el mismo discurso oficial hubo un interés por postergar el deseo de testimoniar cuando Castro declara en el discurso del 28 de marzo de 1992, dirigido al Sindicato Nacional de Trabajadores de las Ciencias: “[a]lgún día habrá que escribir con qué escasos recursos está resistiendo el país, con qué escasos recursos se está fortaleciendo el país y la agonía de todos los días de cada centavo que aquí entra, de cada producto que se exporta, de cada tonelada de azúcar que aquí se produce” (1992).

Menciona Sklodowska que la relativa escasez de testimonios directos e inmediatos durante el Periodo Especial tuvo que ver “tanto con el derrumbe de la industria editorial como con la dispersión de los testigos y su reticencia a recordar y compartir sus memorias. Además, en la discursividad postsoviética en Cuba se destaca la actitud escéptica, por no decir parricida, hacia el registro realista testimonial” (2016, pp. 59–60). Frente al adverso contexto inmediato que azota a la población, vulnerando sus condiciones de vida, donde las necesidades más básicas de sobrevivencia no logran ser cubiertas, y donde cada sujeto debe buscar diversas maneras resistencia, el testimonio pierde su protagonismo discursivo y pasa a ser reemplazado por otras formas textuales capaces de canalizar las experiencias de vida de este periodo.

El poco deseo de recordar o de transmitir la experiencia cubana inmediata tiene importantes vínculos con lo que es el trauma y su lugar de enunciación en los países que vivieron la fuerte represión estatal mediante dictaduras militares. En ambos casos, los individuos ven vulnerada su condición humana y la experiencia traumática de sobrevivencia les impide comunicar a otros lo que se vive en el momento. Pero, sumado a ello, en Cuba, el testimonio se había convertido en la forma discursiva predilecta para la trasmisión del discurso oficial revolucionario, y su rechazo implicaba también el rechazo y la desconfianza hacia el poder estatal, junto al escepticismo de su ideología revolucionaria y la formación del *hombre nuevo*.

Esta actitud subversiva frente al modelo testimonial llevó a los escritores de la generación de los años noventa a parodiar el discurso testimonial o a resignificarlo empleando la cuentística. Mediante una dimensión testimonial, señala Michaëla Grevin (2014), la narrativa ficcional cubana da cuenta de una *historia otra* que no estuvo presente en la historia oficial transmitida

desde la Revolución cubana. Así, aparecerán en estas nuevas producciones literarias las experiencias de vida de personajes como los homosexuales, enfermos de sida, personas con trastornos mentales, entre otros; y se abordarán temas complejos como la guerra internacionalista, la emigración ilegal, la prostitución, entre los que ya se han mencionado previamente. Estos pseudo-testimonios¹²⁶ crearán un nuevo frente discursivo en el que, partiendo de las teorías esenciales que le brindaron legitimidad al testimonio como espacio discursivo para la población silenciada por la oficialidad, abrieron otro espacio de legitimación para los grupos oprimidos por la política implementada por el gobierno revolucionario cubano.

Por otro lado, desde el premio literario Casa de las Américas, las obras galardonadas por los integrantes del jurado de cada año, no tuvieron como foco temático el Periodo Especial, que complejizaba el modelo revolucionario hasta entonces vigente, sino que, en su mayoría, se detuvieron a atender las temáticas propias de la historia cubana del pasado reciente, desde cuyas perspectivas se potenciaron los ejes que movilizaron a la ideología política oficial de la isla. Sin embargo, en este contexto de premiación, el testimonio tampoco respondió a la inmediatez de los sucesos, pues se instaló en una perspectiva de rememoración y reflexión.

6.4. Testimonios sobre el pasado reciente: la historia vista desde la memoria

En la década de los años noventa, el jurado que participó en el premio Casa de las Américas reconoció testimonios cuyas temáticas eran afines con los argumentos revolucionarios de las décadas precedentes. De este modo, es posible encontrar obras que abordan el tema de la subalternidad, la corrupción del antiguo régimen dictatorial de Fulgencio Batista, los focos guerrilleros de las décadas pasadas y la identidad nacional¹²⁷. Es importante mencionar, como

¹²⁶ Grevin (2014) destaca entre estos “falsos testimonios” obras como: “Relato” de Rolando Sánchez Mejías; “Después del silencio” y “Sur: latitud 13”, relatos incluidos en *Sueño de un día de verano*, y “Los hijos que nadie quiso” de Ángel Santiesteban.

¹²⁷ Este último punto tuvo un importante vínculo con las nuevas ideas políticas e intelectuales que caracterizaron la década de los noventa como argumenta Rojas: “cuando en 1992 desapareció la Unión Soviética, las élites intelectuales y políticas de la isla se deshicieron del marxismo soviético, que habían suscrito durante treinta años, y adoptaron un nacionalismo posmarxista con dos fuentes primordiales: el revolucionarismo martiano y

se adelantó más arriba, que los testimonios premiados en esta década atendieron, en su mayoría, a los sucesos del pasado, abriendo espacios al recuerdo, la nostalgia y la denuncia, según sea el caso. El carácter de inmediatez que caracterizaba a la mayoría de los testimonios galardonados por el premio hasta los años ochenta pierde fuerza en los noventa, pues las luchas revolucionarias o denunciatorias que le dieron un importante espacio a este formato discursivo culminaron con la caída del bloque socialista y la pérdida del apoyo económico y estratégico.

Además, en el contexto internacional, el surgimiento del *boom* de la memoria en todo el mundo, con la hiperrepresentación del Holocausto como modelo para pensar las violencias de masas, propician enfoques como “la era del testigo” propuesto por Annette Wieviorka, las industrias culturales de la memoria, entre otros

Por otro lado, y atendiendo a la urgencia económica de los años noventa, como se explicó en párrafos anteriores, el premio Casa de las Américas redujo el número de categorías convocadas cada año, alternando la participación de cada una de ellas año tras año. La categoría de Testimonio, en este caso, fue convocada los años de 1991, 1993, 1995, 1997 y 1999. En ella se concretó la premiación de cuatro obras y quedó desierta la premiación en el último año de esta década. Además, algunos testimonios concursantes obtuvieron mención o fueron finalistas y, aunque no fueron publicados en un inicio por la editorial de Casa de las Américas por destinar los escasos recursos a las obras premiadas, vale la pena referirse, al menos, a dos de ellos, en atención a su relevancia política o temática.

el catolicismo origenista. En los 90, el discurso identitario nacionalista (Armando Hart, Cintio Vitier, Eusebio Leal, Abel Prieto, Eliades Acosta, Enrique Ubieta...) se volvió hegemónico en el aparato de legitimación del régimen” (2009, p. 142).

6.4.1. *Wadubari* (1991): un testimonio etnográfico de Marcos A. Pellegrini

El premio de 1991 quedó en manos de Marcos A. Pellegrini¹²⁸ (Brasil, 1962) con su testimonio *Wadubari*. El jurado, compuesto por Orlando Contreras (Santiago de Chile, 1937 – La Habana, 2015), Eleuterio Fernández Huidobro (Montevideo, 1942 – Montevideo, 2016), Marianela Martínez Espinosa (Cañar, Ecuador, 1912 – La Habana, 2004), Gregorio Ortega (La Habana, 1926 - La Habana, 2004) y María Seoane¹²⁹ (Buenos Aires, 1948), decidió premiar la obra por unanimidad atendiendo a las siguientes consideraciones:

Wadubari recoge el testimonio del proceso de exterminio del pueblo Yanomami, en lo profundo de la Amazonía, ese agredido pulmón del mundo. Su autor, el médico brasileño Marcos A. Pellegrini, basándose en su propia experiencia, en fuentes directas y en conocidas denuncias públicas, asume su versión de los hechos y los narra en portugués, su lengua, desde la perspectiva vivencial y cosmogónica de un yanomami. Este recurso literario le confiere al texto la transparencia y emocionalidad de una saga aparentemente ingenua, que aprehende las esencias de la realidad denunciada con economía de lenguaje y belleza expresiva (*Actas del premio de Testimonio*, 1991)

En esta primera parte de la resolución del acta, el jurado se detuvo a destacar el espacio que ocupa la figura de Pellegrini en el rescate testimonial de la historia del pueblo Yanomami. Pellegrini, médico brasileño que escribió en su lengua¹³⁰ un testimonio de denuncia del exterminio de este pueblo indígena, ocupa un espacio de legitimidad como mediador letrado del discurso subalterno del grupo cultural oprimido. Del mismo modo que Miguel Barnet, en los años sesenta, acudió al relato etnográfico para desentrañar las historias ocultas de diversos sujetos cubanos marginados por la historia oficial prerrevolucionaria, luego, también, lo hicieron Neira y Burgos con identidades como Huilca y Rigoberta Menchú,

¹²⁸ No se encuentra mayor información sobre lugar de nacimiento. Estudió medicina en la Universidad Federal de São Paulo (1986). “Su participación en dos campañas de vacunación, realizadas entre los indios del Parque Nacional del Xingú en 1984, despertó en él una gran pasión por el trabajo de investigación entre los yanomami de la región de las sierras de las Surucucus y de los valles de los ríos Couto de Magalhães” (Pellegrini, 1991, solapa).

¹²⁹ Periodista y escritora argentina, fue directora de Radio Nacional. Dirige el Centro Cultural Caras y Caretas. Entre sus obras se destacan: *Todo o nada* (1991), *El burgués maldito* (1998), *El saqueo de la Argentina* (2003), *Nosotros* (2005) y *El enigma Perrotta* (2011).

¹³⁰ En esta investigación se analiza la edición realizada por Casa de las Américas de 1991, cuya traducción fue realizada por Julia Calzadilla Núñez.

respectivamente. En esta misma dirección apunta Pellegrini, quien emplea su interés, habilidades y destrezas investigativas etnográficas para registrar las experiencias de vida de la comunidad Yanomami. En la presentación a la obra testimonial, el galardonado describe la interacción etnográfica de la siguiente manera:

Una persona tomó en sus manos una pequeña grabadora y se sentó en el baño. Quince horas de conversación con el aparato interrumpida sólo por algunos sollozos incontrolables que se obstinaban en ser demasiado audibles. Sólo el aparato tenía tanta paciencia para escuchar tanto.

Otra persona escuchó y demostró tener una paciencia mayor que el aparato que repetía varias veces las palabras que iban siendo escritas. Los textos iban siendo cortados, añadidos, retocados o eliminados, en un intento de sublimar la estupidez humana (Pellegrini, 1991, p. 7)

En este fragmento mediante la figura de la *otra persona* es posible identificar la función que cumplió Pellegrini en el trabajo de recopilación oral: del mismo modo que sus predecesores, editó el discurso oral para transcribir el relato al registro escrito, no sin antes aludir a que dicha revisión y ajuste editorial obedece al precario conocimiento humano de las verdades rescatadas de la lengua oral. El deseo de denuncia que manifiesta el autor se refleja no solo en el arduo trabajo de transcripción y edición del texto, sino también en la certeza de que existirán un sinnúmero de versiones sobre el crimen que se cometió con la población Yanomami. Sin embargo, en este texto deja la suya como muestra de que la lucha y el exterminio aún no terminan. Por lo mismo, el jurado agregó en el acta:

El libro no es sólo el dramático testimonio de un genocidio: es también la denuncia de un proceso iniciado hace quinientos años, que aún continúa y que ha gestado y va gestando una nueva realidad no asumida en su complejidad unitaria y diversa. Por este sólo hecho, la actualidad del libro es evidente. El mundo debe saber que el cambio de conquistadores no cambió la opresión y el exterminio a los que aún hoy son sometidos los pueblos de América (*Actas del premio de Testimonio*, 1991)

Este fragmento no solo resalta el carácter de denuncia y compromiso del relato, sino que también su carácter de actualidad, atendiendo a una de las cualidades con las que se asoció el discurso testimonial y que, para los años noventa, comienza a perder presencia. Ese carácter de actualidad no solo implica una idea reciente de sometimiento y exterminio, sino que crea un vínculo con antiguos procesos coloniales con la finalidad de demostrar que el

pueblo Yanomami nunca ha estado fuera de los peligros que implica la lucha territorial y cultural entre el indígena y el *hombre blanco*.

Bajo esta perspectiva, y a modo de síntesis, el relato de Pellegrini busca denunciar y concientizar al lector respecto a la deforestación del área geográfica que habitan los yanomami, acción que altera no solo el espacio físico que puebla el grupo indígena, sino también su cosmovisión: [l]a destrucción del ecosistema es entendida por los Yanomami como un presagio del fin del mundo, con el cielo cayendo de las nubes, pues consideran que el firmamento se apoya en los árboles más altos de la floresta” (Pellegrini, 1991, p. 9). A todo ello se suman las muertes y la escasez de alimentos, producto de la llegada de trabajadores y soldados a la zona de explotación.

Para transmitir esta denuncia y concientizar a los lectores, Pellegrini emplea recursos tanto paratextuales como textuales que dan vida a su testimonio: aspectos claramente vinculantes con la forma ya canonizada del *género*, sobre todo, cuando se refiere al carácter etnográfico y documental de la investigación. En primer lugar, el texto se organiza mediante partes que estructuran el orden y los márgenes por lo que se mueve el testimonio: existe una *presentación* inicial dada por el médico-antropólogo y autor de la obra (Forné, 2018, p. 83), en donde se encarga de explicar, brevemente, el modo en que recopiló la historia y la finalidad de plasmarla en un escrito. Seguido de ello, se encuentran las *notas explicativas o lo que se dice en las entrelíneas* de Divaldo Rezende, un ingeniero agrónomo que busca plasmar su lectura personal de la obra y algunas apreciaciones sobre el tema que convoca.

Seguido de lo anterior, y luego de una breve cita de Pierre Clastres y de John Ronald Reuel Tolkien, se presenta un *prólogo* a la obra construido desde la voz de los yanomami y desde el modo en que configuran el mundo. Es la primera instancia en la que el autor le otorga espacio a *los sin voz*, para que, desde sus usos lingüísticos, introduzcan la historia que será narrada:

Como existen pocos nab''b'' que conocen a las personas de la sierra, aquél que las conoció quiso marcar en la superficie de la floresta papel las cosas que ocurrían allí, entre las personas con las que él vivió durante un tiempo en que llovió y los ríos se pusieron grandes tres veces. Como existían varias maneras de dibujar un pensamiento sobre las superficies –y hay muchos dibujos-palabras que no todos saben lo que significa– él quería marcarlo de una forma que todos pudieran entender. Hasta los que conocen pocos dibujos-palabras (Pellegrini, 1991, p. 18)

De este modo, este prólogo, escrito desde el discurso yanomami, ocupa un espacio representativo en la obra, que comparte con voces también significativas en cuanto a este propósito de denuncia y concientización como son la del autor y la del ingeniero agrónomo: tres voces que ocupan un mismo espacio discursivo y se unen bajo el mismo propósito ideológico. Por otro lado, este texto liminar se instala también como la instancia consensuada para relatar la historia de los indígenas yanomami, pues, si bien Pellegrini pertenece al grupo de los nab''b'', su cercanía e interés con el grupo le concede cierta licencia y apertura para relatar la historia que desea contar y que involucra tanto su visión de las cosas como la del grupo indígena al que se refiere.

En *Wadubari*, la figura de Pellegrini se posiciona como nexo entre el mundo yanomami y el de los nab''b'', lo que permite, como explica Forné, “un diálogo entre intelectual e informante y en este sentido es únicamente en *Wadubari* que se produce un trastorno de los lugares de enunciación hegemónicos trastorno de los lugares de enunciación hegemónicos a favor de una conversación cultural de carácter más bien interactiva” (2018, p. 86). A diferencia de lo que ocurre en *Huillca...* con Hugo Neira y en *Me llamo Rigoberta Menchú...* con Elizabeth Burgos, señala Forné, en *Wadubari* se crea un espacio interactivo en el que convive la voz del intelectual y del grupo marginado y en donde coexisten tanto las diferencias lingüísticas como culturales. De este modo, declara Forné, “la línea homogeneizadora y subalternizadora” (2018, p. 83) que prevaleció en los premios testimoniales de carácter etnográfico, que instalaban al intelectual como la voz que legitimaba y posibilitaba el conocimiento del mundo oculto por la historia oficial, en *Wadubari* se reconfiguró esta relación para abrir el espacio en el que conviven las diferentes voces que perfilan la historia.

El testimonio contiene, además, un *glosario de términos raros* que cierra la obra y que explica algunos conceptos provenientes de la lengua indígena de los yanomami. A lo largo de la obra, estos términos se incluyen en el relato en letra cursiva, pero sin explicar su significado con nota a pie de página, así que el lector debe acudir al glosario final para comprender el sentido de los conceptos. Este espacio de apertura que aparece en el testimonio de Pellegrini no solo está llamado a contar la historia de *otros*, sino, además, a entenderla desde su propia cosmovisión y saber lingüístico.

Las modificaciones que el testimonio comenzó a sufrir en los años noventa en temas de subalternidad lo distanciaron de sus cualidades iniciales. Por lo mismo, Beverly (2004, pp. 76–77) se arriesga a declarar la muerte del testimonio subalterno canónico, cuyo vínculo con la realidad se asumió desde la urgencia y el compromiso del intelectual revolucionario con los grupos marginados y con las causas ideológicas de los grupos de izquierda. Desde esta perspectiva, *Wadubari* se instala en una nueva perspectiva que, lejos de la estética sobre temáticas de subalternidad que predominó en décadas previas, alteró los lugares de enunciación y desplazó la privilegiada posición política y artística del intelectual revolucionario, para establecer una dinámica de interacción cultural.

6.4.2. La vida bajo el régimen de Fulgencio Batista. *El imperio de La Habana* (1993) de Enrique Cirules

En 1993, el premio de Testimonio se le concede al cubano Enrique Cirules con su obra *El imperio de La Habana*¹³¹ (1993). El jurado, compuesto por John Beverley¹³² (Estados Unidos, 1943), Manuel Cabieses¹³³ (Chile), Marisol Cano (Colombia), Moacyr Werneck de

¹³¹ En esta investigación se analizó la edición de 2008 publicada en Madrid (España) por la editorial Chavín.

¹³² Es doctor en Literatura por la Universidad de California (1972). Comenzó sus estudios con el periodo barroco y se decantó por los estudios culturales, subalternidad y testimonio. Es profesor principal en la Universidad de Pittsburgh. Ha realizado innumerables contribuciones a Casa de las Américas. Entre sus obras se destacan: *Against Literature* (1993), *Una modernidad absoluta. Estudios sobre el barroco* (1998), *Subalternidad y representación, argumentos y teoría cultural* (1999), *La voz del otro. Subalternidad, testimonio y verdad narrativa* (2002), entre otras.

¹³³ Es un periodista y escritor chileno, director de Punto Final.

Castro (Barra Mansa, Brasil, 1915 – Río de Janeiro, 2010) y Reynaldo González (Ciego de Ávila, Cuba, 1940), resalta tres aspectos esenciales que promovieron la premiación de la obra:

1) La importancia y fascinación de su tópico, que descubre la historia secreta de toda una época de la vida nacional cubana; 2) la gran agilidad del relato; y 3) su rica sustentación documental.

Al llegar a esta decisión reconocemos haber dado una interpretación más amplia de la usual al género de Testimonio del Premio Casa de las Américas. Más que historia de vida personal, generalmente narrada en primera persona, El Imperio de La Habana es una reconstrucción testimonial de una experiencia social multifacética, hecha a base de un amplio repertorio de fuentes y de informantes testimoniales, en que las voces individuales de éstos quedan sintetizadas por el autor en el cuadro general de la obra.

Queremos dejar constancia de que no hemos llegado a una conclusión en el sentido de si nuestra decisión representa una excepción -debido a la calidad de la obra- o si el género de Testimonio debería expandirse para incluir este tipo de obras (*Actas del premio de Testimonio*, 1993)

La resolución del jurado dejó a la vista importantes apreciaciones sobre la obra y su elección. Por un lado, enfatizaron en la relevancia de la temática que la obra presenta, pues el interés por el pasado reciente de la isla, principalmente los años cincuenta, le permitió a Cirules indagar respecto a ciertas personalidades del mundo político y económico que, desde la mirada revolucionaria del autor y del régimen, fueron opuestas a la nueva sociedad que se erigió luego de la revolución. De este modo, Cirules buscó ahondar en la vida y obra de “cuatro poderosas familias, que desde los años treinta poseían un fabuloso entrelazamiento de intereses y no pocas contradicciones con el resto de la mafia norteamericana: estas familias estuvieron a cargo de Amleto Battisti y Lora, Amadeo Barletta Barletta, Santo Trafficante – padre e hijo- y el más célebre de todos los mafiosos que operaron en Cuba: ‘el financiero de la mafia’: Meyer Lansky” (2008, pp. 14–15). A través de este relato, Cirules buscó establecer el vínculo de cada uno de estas personalidades con la mafia norteamericana e italiana, y con el régimen prerrevolucionario liderado por el general Fulgencio Batista.

Las acusaciones y revelaciones a las que Cirules atendió se vincularon con “la creación de un imperio delictivo [que] como tal comenzaría a forjarse a finales de 1933 cuando se produjeron los primeros arreglos entre el recién estrenado coronel Batista y el ‘financiero de la mafia’ Meyer Lansky, por órdenes expresas del gran Charles ‘Lucky’ Luciano” (2008, p.

31). Esta etapa marcada por la corrupción, el abuso y los negocios fraudulentos finalizaría, según Cirules, con la llegada de la Revolución cubana, por lo que en su obra se reveló no solo la carencia de valores y moral de las personalidades a las que acusa de mafiosos y narcotraficantes, sino de toda una sociedad que aún no se encontraba ni se identificaba con la ideología revolucionaria que llegaría con Fidel Castro. Por ello, durante estos largos años predominó un “Estado de corte delictivo” (Cirules, 2008, p. 45) en el que se permitió y toleró, según Cirules, todo beneficio para los intereses norteamericanos en desmedro de las aspiraciones del pueblo cubano.

Por otro lado, el énfasis del jurado en resaltar la agilidad del relato y su sustentación documental constituyen una de las principales cualidades de la obra de Cirules. El autor acudió a una vasta documentación de archivos, bibliografía existente sobre el tema en Cuba y a la prensa periódica de la época (Cirules, 2008, p. 13), para construir su discurso testimonial. A dicho material archivístico se sumaron las voces de una serie de testimoniantes de la más diversa índole, entre ellas: hombres de negocios, empleados y profesionales de diversas áreas, con la finalidad de ahondar en los distintos espacios en los que se desenvolvía la *mafia* en Cuba.

Para enfatizar en el carácter documental y archivístico de su obra, Cirules incorpora diversos elementos que aportan a esta cualidad. Por un lado, las páginas contienen notas al pie que destacan los recursos bibliográficos a los que acude el texto para garantizar la fidelidad de las aseveraciones que presenta. Junto con ello, y al final de la obra, se despliega una variedad de fotografías destinadas a retratar, de forma fáctica, el *imperio* construido por la *mafia* norteamericana e italiana en La Habana. La obra concluye con unos agradecimientos destinados a instituciones cubanas de archivo y biblioteca, así como a directores de prensa, donde destaca lo fundamental que fue revisar la diversidad de fuentes que fueron facilitadas para corroborar los datos que desde las fuentes orales consiguió. Finalmente, aparece la bibliografía que contiene las obras revisadas para realizar el trabajo investigativo. Este apoyo de las instituciones estatales a la obra de Cirules evidencia el lugar institucional que ocupa el testimonio en Cuba, pues, a diferencia de la discordia que vive y representa el testimonio en

otros países de América Latina, en la isla revolucionaria su función tiene como importante labor realzar las bondades del régimen imperante y rechazar toda forma de oposición.

Otro aspecto en el que es importante ahondar tiene que ver con el modo en que se reconstruye la historia narrada, pues, como apunta el jurado, el testimonio de Cirules no se refiere a una experiencia de vida personal, sino a una narración de experiencias colectivas que se unen y se transmiten mediante la escritura del autor. Las fuentes no son reveladas, sin embargo, aunque se detalla que provienen de diversos sectores laborales que tuvieron importante relación con el mundo de la *mafia*. En este caso, el testimonio se construyó desde la voz de un intelectual reconocido a nivel político e ideológico, aspecto que posiciona a su testimonio en el discurso oficial del gobierno revolucionario, desde donde el desprestigio hacia Estados Unidos –hacia el capitalismo como sistema económico, en general– se constituye como la principal trinchera desde la que se defiende el poder político revolucionario y la idea de la necesidad de construir una nueva sociedad.

Si bien Cirules reconoce no ser historiador, sino más bien escritor, enfatiza en que

no hay que olvidar que toda novela acontece en determinado medio histórico. Me fascinan las posibilidades que ofrece la novela. Lo que ocurre es que en ocasiones he abordado temas desconocidos en la literatura cubana; hasta cierto punto yo diría que temas insólitos en la cultura cubana, y para ello he tenido que buscar respuestas en el análisis histórico, y soluciones para sus estructuras formales. Respuestas que no estaban lo suficientemente argumentadas hasta entonces (Cirules y Najarro, 2005)

Es evidente, entonces, el interés investigativo que despierta en Cirules la fascinación por indagar en ese terreno temático tan desconocido y poco explorado del mundo bohemio y capitalista de las décadas previas a la revolución, y que, para descifrarlo, debía acudir a otras técnicas investigativas (como el trabajo de archivo y la recopilación etnográfica), que, más que distanciarlo de su ámbito literario, le concedieron información inédita sobre la época que buscó narrar. Sin embargo, esa búsqueda de respuestas orientó su faceta literaria a otros espacios de escritura que concluyeron en una obra que se distanció del formato novelístico con el que acostumbraba a trabajar. Y ello es fundamental comentarlo, pues el mismo autor confiesa haber transitado por este desvío:

Debo precisar que yo lo que estaba escribiendo de inicio era una novela sobre la presencia de la mafia norteamericana en Cuba, y no un libro de testimonio (...)

Es entonces que envío aquel libro tan ecléctico, que contenía una profunda investigación, y era además una especie de reflexión sobre la época, con muchos elementos del ensayo histórico, al concurso Casa de las Américas. En realidad, tenía muy pocas esperanzas. Lo había mandado al género de testimonio; y se trataba de una investigación histórica, quizá de un ensayo histórico, pero nunca un testimonio, como se entendía hasta entonces en el Premio Casa.

Pero creo que libro encontró un jurado muy flexible, y fue premiado en el género de testimonio (Cirules, 2000)

Esta disyuntiva que experimentó Cirules en ninguna medida estuvo alejada de las que el propio jurado de 1993 planteó al premiar la obra *El Imperio de La Habana*. Los miembros del jurado se encargaron de dejar a la vista una constancia en la que mencionaban “no hemos llegado a una conclusión en el sentido de si nuestra decisión representa una excepción – debido a la calidad de la obra– o si el género de Testimonio debería expandirse para incluir este tipo de obras” (*Actas del premio de Testimonio*, 1993). Por un lado, señalaron que la elección pudo haber respondido a la calidad de la obra, entendida en torno a los tres elementos que el acta destacaba al inicio del dictamen y, por otro, postularon la posibilidad de expandir la noción de Testimonio que la institución cultural Casa de las Américas había venido fomentando para darle espacio a otros formatos discursivos. Lo anterior ya lo había manifestado el jurado cuando señaló: “reconocemos haber dado una interpretación más amplia de la usual al género de Testimonio del Premio Casa de las Américas” (*Actas del premio de Testimonio*, 1993).

Esta crisis de la noción de lo testimonial tendrá pronto sus consecuencias y transformaciones cuando, en el año 2000, el equipo organizador del premio decide renombrarlo como Literatura Testimonial, idea que atendió a que dicho espacio “en la práctica estaba siendo ocupado –aparte de por el testimonio propiamente dicho– por géneros más o menos afines como memorias, biografías, reportajes, etc.” (Casañas y Fornet, 2004, pp. 5–6). Por lo que la constancia que dejó el jurado de 1993 no está lejos de convertirse en unos años más en una realidad.

La obra de Cirules, además de despertar el interés de los miembros del jurado al nivel de ser premiado por unanimidad, provocó fuertes controversias en el espacio intelectual desde donde algunos críticos cuestionaron el relato y las fuentes bibliográficas a las que acudió el autor, argumentando una importante tergiversación de la información. Es el caso del historiador cubano Juan Antonio Blanco y su obra *El asesinato de la reputación de Amadeo Barletta a Yoani Sánchez* (2013), en cuyo texto se presentan numerosos argumentos para levantar la reputación de Amadeo Barletta, quien, según Cirules, era un integrante de la llamada *mafia italiana*¹³⁴. Blanco menciona que una de las importantes estrategias que empleó el gobierno revolucionario tuvo que ver con el manejo de los medios de comunicación, pues, mediante ellos, se transmitió la ideología imperante y se limitó toda otra forma de propaganda política e ideológica que amenazara con romper el ideal socialista implantado.

Mediante el uso de los medios de comunicación, además, se instaló un discurso de rechazo hacia todas aquellas figuras que arrastraban el modelo capitalista prerrevolucionario y que se oponían al dirigismo político que traía consigo el nuevo régimen. Esta cuidadosa estrategia le permitió a Castro y su gobierno mantener la política imperante desde el postulado de que con ello comenzó a aflorar la nueva sociedad cubana. Sin embargo, una importante polémica escandalizó a los medios de comunicación nacional e internacional en 1989, respecto al supuesto vínculo de las instituciones militares cubanas con el narcotráfico, que concluyó con la decisión, por parte del gobierno revolucionario, de ejecutar a importantes miembros del Ministerio de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (MINFAR) y el Ministerio del Interior (MININT), como fueron el general Amaldo Ochoa, el coronel Antonio de la Guardia, el mayor Amado Padrón y el capitán Jorge Martínez.

La crisis que desató este hecho expuso al gobierno revolucionario y su legitimidad, por lo que, según postula Blanco, la obra de Cirules puso sobre la mesa la Cuba prerrevolucionaria, que en nada se parecería a la Cuba del presente, y a entender que el caso de narcotráfico descubierto en 1989 “fue un incidente aislado y excepcional en el proceso revolucionario,

¹³⁴ Según declara Blanco, en 1971 el órgano oficial del Partido Comunista de Cuba acusó de “mafioso” a Amadeo Barletta debido a las denuncias que su hijo Amadeo Barletta Jr. realizó frente a la asamblea de la Sociedad Interamericana de Prensa (SIP) sobre la ausencia de libertad de prensa en Cuba (2013, pp. 68–69).

mientras que toda la prosperidad de la clase empresarial cubana en el capitalismo provino de la alianza entre la mafia, los servicios de inteligencia de EEUU y los políticos cubanos de aquella época” (2013, p. 81).

6.4.3. Recordar las luchas insurreccionales: una mirada a la figura del Ernesto Guevara en *El sueño africano del Che: ¿Qué sucedió con la guerrilla congoleña?* (1995) de William Gálvez

En el premio de 1995 continúa el estado conmemorativo que se evidencia en el premio de 1993, pero su foco está centrado en el imaginario revolucionario que emerge de la figura de Ernesto Che Guevara. Es así como el jurado compuesto por Carlos Tello (México, 1962), Zuenir Ventura (Minas Gerais, 1931) y Ana Cairo (La Habana, 1949 – La Habana, 2019) deciden, por unanimidad, otorgar el premio de Testimonio a la obra *El sueño africano del Che: ¿Qué sucedió en la guerrilla congoleña?*¹³⁵ del cubano William Gálvez Rodríguez¹³⁶ (Holguín, 1933). La fundamentación del fallo apuntó a las siguientes ideas:

- I. La importancia del tema, en relación tanto con la figura histórica del Che Guevara como con los vínculos de la Revolución Cubana en el Continente Africano.
 - II. La naturaleza inédita del grueso de la información que aporta.
 - III. La riqueza y la variedad de las fuentes orales y documentales.
 - IV. Su contribución para la bibliografía del Che y para la comprensión del movimiento revolucionario en los años sesenta.
- Al premiar este libro valoramos sobre todo el tema, y el hecho de ser un punto de partida para posteriores investigaciones, por encima de las características formales del trabajo, que esperamos sean resueltas en el proceso de publicación (*Actas del premio de Testimonio*, 1995)

Esta fundamentación por parte de los miembros del jurado tiene mucha relación con la presentada en 1993: en ambas se enfatiza respecto a la importancia del tema, su sustento documental y la contribución que realiza. Y es que, sin lugar a dudas, tanto *El Imperio de La Habana* como *El sueño africano del Che: ¿Qué sucedió en la guerrilla congoleña?* realizan

¹³⁵ En esta investigación se revisó la edición de 1997 publicada por el Fondo Editorial Casa de las Américas.

¹³⁶ Fue un combatiente del Ejército Rebelde, periodista y escritor cubano de reconocida trayectoria, se ha destacado por un minucioso estudio y rescate de las tradiciones combativas del pueblo cubano.

un trabajo investigativo que recurre al archivo y a la recopilación etnográfica de relatos orales, para profundizar en historias de vida y temáticas revolucionarias poco revisadas y pertenecientes al pasado inmediato.

El testimonio de Gálvez se organiza mediante paratextos que orientan la lectura y cumplen con profundizar en los aspectos investigativos que permitieron al autor concretar su obra. El testimonio inicia con unos *agradecimientos* destinados a resaltar a personas que posibilitaron el trabajo; por ello, Gálvez enfatiza: “nos vemos nuevamente en el deber de reconocer que gracias a la cooperación de muchos compañeros se hizo posible la terminación de esta obra” (1997, p. 7). Seguido de ello, señala una serie de nombres, cuyos conocimientos favorecieron y acrecentaron el del propio investigador. Un siguiente párrafo es también revelador, pues apunta a la colaboración de “los organismos e instituciones sin cuya cooperación el libro no se hubiese concluido” (1997, p. 7). Entre los organismos estatales que destaca se encuentran: el MINFAR, el periódico *Granma*, el Instituto de Historia de Cuba, entre otros. Del mismo modo que con la obra de Cirules, *El sueño africano del Che...* cuenta con el apoyo gubernamental para su elaboración, pues permite recurrir al material de archivo con el que cuentan las instituciones y que revelan la historia reciente de Cuba y a los sujetos reconocidos por esta historia.

En este mismo apartado de *agradecimientos*, Gálvez se encargó de plantear el propósito principal del proyecto emprendido y del trabajo de tantos:

Si nuestro trabajo logra que Che siga combatiendo por nuestra Revolución, por la causa de los oprimidos del mundo, y se mantenga presente en los que anhelamos un mundo más justo, especialmente para los jóvenes de todos los tiempos, con la esperanza de que en su oportunidad sepan imitar su ejemplo sin perder la ternura, entonces estas páginas habrán logrado su cometido (1997, p. 8)

El cometido de inmortalizar la figura de Guevara trae consigo una importante aportación al imaginario revolucionario, pues busca impulsar cuestiones asociadas a las problemáticas ideológicas izquierdistas como es la lucha por los grupos oprimidos y trascender a las próximas generaciones, incentivando la perdurabilidad de la causa revolucionaria y

traspasando la labor a los contemporáneos de manera de asegurar una eterna lucha en torno a estos propósitos.

Por otro lado, la edición de 1997 incorporó una nota editorial donde se aclara que, debido a la relevancia de la obra, la editorial, en mutuo acuerdo con el autor, decidió solicitarle a Jorge Risquet Valdés¹³⁷ una *introducción* al testimonio, de modo de fundamentar, a través de la voz de quien participó del impulso internacionalista de la isla en tierras africanas, información respecto a “las características del país, así como los orígenes, desarrollo y ocaso de la insurgencia congoleña” (Gálvez, 1997, p. 9).

Así, mediante la figura de Risquet Valdés, la Editorial logra reforzar el carácter oficial e institucional del testimonio de Gálvez, al ser custodiado por una de las figuras emblemáticas del Buró Político cubano, y, junto con ello, enfatizar en una de las líneas político-ideológicas en las que más entusiasmo y recursos económicos se invirtió desde el gobierno revolucionario, y que tuvo que ver con el carácter internacionalista de la revolución. Risquet Valdés lideró al contingente de soldados (250 hombres) que Fidel Castro envió a África en 1965, tres meses después de la llegada de Guevara al Congo. La finalidad de esta intervención, según aclara Castro (en Ramonet, 2006, p. 250), fue la de apoyar al gobierno nacionalista de Massemba Débat y las intervenciones guerrilleras de Guevara, quien se encontraba en el lado oriental del Congo. Durante su estadía en África, Risquet Valdés organizó y entrenó a grupos guerrilleros interesados en las luchas insurreccionales de liberación.

En la introducción a la obra de Gálvez, Risquet Valdés se encarga no solo de contextualizar de manera histórica y geográfica la lucha insurreccional en África desde el siglo XIX hasta el año de 1966 con la llegada de Guevara y la primera misión internacionalista en África Subsahariana (Gálvez, 1997, p. 26), sino que, además, le atribuye a la obra un valor histórico

¹³⁷ Risquet Valdés, desde temprana edad, estuvo involucrado en revueltas y encuentros revolucionarios. En 1959, se incorporó al Ejército Rebelde bajo el mando de Raúl Castro. Su papel, desde la entrada triunfante del grupo revolucionario en 1959 hasta 1965, consistió en ocupar diferentes cargos políticos, entre ellos: Jefe de Operaciones del Ejército Oriental; Segundo Secretario del Partido Unido de la Revolución Socialista (PURS) en Oriente. En 1965, emprende su tarea internacionalista colaborando con los grupos insurreccionales de África.

e investigativo que la ubica como referencia bibliográfica fundamental para todo aquel que desee conocer el vínculo revolucionario de Cuba con África, visible a través de la figura de Ernesto Guevara: “[e]ste conjunto de elementos confiere a la obra un carácter singular y la convierte en una referencia indispensable para valorar en toda su grandeza la talla inconmensurable del Guerrillero Heroico, el temple de los hombres forjados por la revolución y la contribución de Cuba a la causa de la independencia de los pueblos hermanos de África” (Gálvez, 1997, p. 28).

El testimonio de Gálvez incluye sucesos ocurridos entre diciembre de 1964 y febrero de 1966 y, mediante el uso de diversos materiales de archivo y etnográficos¹³⁸, logra hilar los episodios que condujeron a Guevara a luchar en el Congo y el modo en que la experiencia concluye en una derrota. Gálvez comenta que, a pesar de los esfuerzos de los soldados cubanos en la lucha congoleña, “debe señalarse que la derrota fue de los que iniciaron la lucha en el Congo, por causa de ellos los internacionalistas cubanos no pudieron llevar a cabo su propósito” (1997, p. 337). Su comentario alude a las apreciaciones finales que Guevara plantea en el *epílogo* a su obra inédita *Pasajes de la guerra revolucionaria: Congo*, cuando se refiere a los congoleños que participaron en la lucha armada: “[e]s importante señalar que todos estos grupos tienen muy poco que ver entre sí, prácticamente no obedecen órdenes superiores y su horizonte no llega más allá de la zona donde están enclavados. Por ello, no constituyen los gérmenes del nuevo Ejército sino los restos del viejo” (Gálvez, 1997, p. 337).

Estas reflexiones finales de Guevara dejaron a la vista que la lucha por la liberación del Congo se vio impedida solamente por la incapacidad de las tropas congoleñas de ajustarse al ideal revolucionario que traía consigo el ejército internacionalista cubano. La herencia del viejo orden con la que cargaban los soldados africanos les impidió abrir paso a los gérmenes del hombre nuevo que solo es posible adquirir mediante la revolución. Sin embargo, a pesar de la derrota de esta primera proeza internacionalista, Gálvez concluye con que no existió el fracaso, y para ello realiza una breve cita de la *advertencia preliminar* a *Pasajes de la guerra*

¹³⁸ Testimonios, archivos de prensa, material fotográfico, recurso epistolar, documentos institucionales (memorando, facímiles, entre otros), mapas, referencias bibliográficas, entre las que destaca de manera inédita la obra de Ernesto Guevara *Pasajes de la guerra revolucionaria: Congo*.

revolucionaria: Congo de Guevara, quien alude a la heroicidad de los soldados y el gobierno cubano: “[n]uestro país, solitario bastión socialista a las puertas del imperialismo yankee, manda a sus soldados a pelear y morir en tierra extranjera, en un continente lejano, y asume la plena y pública responsabilidad de sus actos (...)” (en Gálvez, 1997, p. 357).

Llama la atención el contraste que se observa entre el discurso de homenaje y perpetuidad de la figura del *guerrillero heroico* del que da cuenta Gálvez en su obra, y los *falsos testimonios* a los que alude Grevin (2014) en su ensayo. Ambos textos abordan escrituras que emergen en la década de los años noventa, pero el foco ideológico está puesto en horizontes distintos: Gálvez contribuye a través de su obra testimonial al fortalecimiento de la historia oficial del régimen revolucionario imperante, enaltecendo el imaginario ideológico y a sus principales figuras políticas mediante el formato discursivo institucionalizado; Grevin apuesta por textos que rompen con la oficialidad ideológica y discursiva para apuntar a “ficciones que revisitan a menudo la versión oficial sobre este tema de la guerra y de las misiones internacionalistas, proponiendo un nuevo enfoque, menos épico y triunfalista” (2014, p. 3). Estas ficciones llegaron a desafiar la apuesta testimonial institucionalizada, y apuntaron, según Grevin, hacia el valor primigenio del testimonio: “el de dejar una huella, revelar, denunciar” (2014, p. 11).

6.4.4. Rostros femeninos en el premio de 1997

El premio de 1997 destacó el valor de dos obras concursantes destinadas a resaltar, cada una desde un foco literario distinto, las cualidades y la historia de mujeres cubanas. Si bien el jurado compuesto por Abdeslam Azougarh (Marruecos), Carlos Morales (Costa Rica) y Víctor Casaus (Cuba) se inclinó, por unanimidad, a premiar el testimonio titulado *Rita Montaner (testimonio de una época del arte cubano)*¹³⁹ de Ramón C. Fajardo Estrada (Bayamo, 1951), el acta también reconoce el valor testimonial de la obra *Reyita: sencillamente* de Daisy Rubiera (Santiago de Cuba, 1939). Debido a la escasa presencia de

¹³⁹ Esta investigación revisó la edición de 1998, publicada por el Fondo Editorial Casa de las Américas, bajo el nombre de *Rita Montaner. Testimonio de una época*.

mujeres¹⁴⁰ en la premiación de la categoría de Testimonio, y al valor que no solo la obra de Fajardo, sino también el testimonio de Rubiera, le conceden a la serie testimonial hasta ahora reconocida en Casa de las Américas, parece pertinente abordar el análisis de ambos textos, para comprender mejor la propuesta del jurado de 1997.

Es importante destacar que esta premiación fue bastante polémica, por la inclinación que tuvo el jurado en premiar la obra de Fajardo Estrada antes que el testimonio de Rubiera. Sin embargo, y como ha ocurrido en otras premiaciones, la publicación de *Reyita, sencillamente* trajo consigo mayor reconocimiento y repercusión en el mercado editorial y el espacio académico que *Rita Montaner...*

6.4.4.1. Rita Montaner. Testimonio de una época de Ramón Fajardo Estrada

En el acta de 1997, el jurado fundamenta su fallo con las siguientes consideraciones:

Libro de testimonio que abarca la vida y la época de Rita Montaner es, al mismo tiempo, una biografía excelentemente documentada y un exhaustivo panorama del arte cubano en la primera mitad de este siglo. Combina una rica secuencia de testimonios orales obtenidos directamente por su autor con un impresionante conjunto de materiales provenientes del archivo personal de la artista.

La compleja personalidad de Rita Montaner está presente en este libro en sus múltiples facetas. La riqueza y diversidad de fuentes lo convierten, además, en un importante testimonio de los territorios donde Rita ejerció su arte, desde la música hasta el cine de la época, pasando por la radio y la televisión.

El jurado se siente satisfecho de premiar este texto que contribuye a rescatar para la memoria del continente a una de sus principales figuras artísticas (*Actas del premio de Testimonio, 1997*)

¹⁴⁰ Vale recordar que, a lo largo de estos veinte años, la presencia del testimonio femenino ha sido casi ausente. En la presente investigación se destacaron las obras *Maestra voluntaria* de Daura Olema y *Manuela la mexicana* de Aída García Alonso. Sin embargo, ninguna de ellas participó en la categoría de testimonio, pues aún no se encontraba institucionalizado. Podría mencionarse como único testimonio femenino premiado en esta categoría la obra *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* de Elizabeth Burgos y, reconocido como mención, el testimonio *Amparo: millo y azucenas* de Jorge González –aunque sea de autoría masculina–. En los años 2000 serán dos los testimonios en clave femenina: *Oblivion* (2007) de Edda Fabbri y *Lloverá siempre* (2017) de Liliana Villanueva.

Una de las primeras ideas que destacó el jurado en su valoración a la obra de Fajardo Estrada fue, por un lado, su cualidad de testimonio y biografía y, por otro, sus cualidades metodológicas. En esta obra aparecen, una vez más, las disyuntivas que emergen cuando se discute sobre qué es un testimonio. Al remontar la mirada hacia la institucionalización de esta categoría en el premio Casa de las Américas es posible recordar cualidades que, si bien la vinculaban con formas discursivas como el reportaje, la narrativa, el ensayo y la biografía, sus propias cualidades provocan una cierta diferenciación. En este sentido, la trascendencia del vínculo con lo biográfico estaría dado en que

En el testimonio, lo biográfico de uno o varios sujetos de indagación debe ubicarse dentro de un contexto social, estar íntimamente ligado a él, tipificar un fenómeno colectivo, una clase una época, un proceso (una dinámica), o un no proceso (un estancamiento, un atraso) de la sociedad o de un grupo o capa característicos, siempre que, por otra parte, sea actual, vigente, dentro de la problemática latinoamericana (Galich, 1995, p. 125)

De acuerdo a esta definición, lo biográfico en la obra de *Rita Montaner (testimonio de una época del arte cubano)* estuvo dado por el hecho de que mediante su figura y su historia de vida se logra conocer “el panorama del arte cubano en la primera mitad de este siglo”, a la vez que “contribuye a rescatar para la memoria del continente a una de sus principales figuras artísticas” (*Actas del premio de Testimonio*, 1997). De este modo, hablar de Rita Montaner es retratar la trayectoria artística tanto de Cuba como de todo un continente, es plasmar, mediante la escritura testimonial, las cualidades de toda una época.

Aun así, como señala Fornet, esta apertura discursiva que rebasa cualquier delimitación que desee entregársele al testimonio, llevó a que los integrantes del jurado de 1997 apostaran al reconocimiento de dos obras testimoniales que contenían una clara cualidad biográfica que, desde ya hace un buen tiempo y teniendo en cuenta la recomendación del jurado de 1993, apuntaba a considerar la expansión de la categoría a otras formas discursivas. Ello llevó a que a fines de los años noventa se apostara por redefinir la categoría y por denominarla, de manera más amplia, Literatura Testimonial:

cuando pusimos literatura testimonial es porque ya estaba ocurriendo esto, no es que la Casa haya decidido, sino que estaba siendo invadido el género por estas zonas afines, que son

maneras de dar testimonio también y así lo entendían los que concursaban, que uno lo puede entender porque el que concursa intenta hacer correr su libro, pero lo entendieron también los jurados que los premiaron (...) (comunicación personal, 5 feb. 2019)

Así, la valorización de la obra de Fajardo Estrada, pero también las premiaciones de 1993 y 1995, respondió a esta amplia visión por la que transitó el discurso testimonial en la década de los noventa, en la que, desde la mirada de los miembros del jurado, se aunaron diversas formas discursivas y temáticas bajo el espectro testimonial que, muy probablemente, no habrían sido reconocidas en décadas previas. Enfatiza Fonet: “los premios están mediados también por un jurado, no necesariamente lo que se escribe, si no lo que cierto jurado entiende que es lo propio de una época (...) el libro de Rita Montaner no se hubiera premiado de ninguna manera en los 70 o en los 80, de ninguna manera (...)” (comunicación personal, 5 feb. 2019).

Por otro lado, la metodología que Fajardo Estrada empleó para la construcción de su relato testimonial siguió el camino de sus predecesores: contempló tanto material de archivo como relatos etnográficos. Ello se evidencia en su paratexto de *agradecimientos*, donde el autor extiende su gratitud a “los numerosos testimoniante”, así como también “a trabajadores de la Sala Cubana de la Biblioteca Nacional José Martí y de la Biblioteca del Instituto de Literatura y Lingüística” y a numerosos funcionarios representantes de la Editorial Letras Cubanas, el Centro de Investigación y Documentación Musical Odilio Urfé y la Radio Habana Cuba. Este apoyo institucional refleja la relevancia del tema abordado por Fajardo Estrada, ya que Rita Montaner fue una figura significativa en el ámbito artístico cubano y representativa de la identidad nacional cubana.

En este relato, como ya adelantó Fajardo Estrada en sus *agradecimientos*, conviven las voces de testimoniante que, desde sus diversos roles, construyen la figura de Rita Montaner, “quien fue por el mundo regando su indiscutible genio musical y, también, la explosiva carga de su *mal genio*” (Fajardo Estrada, 1998, p. 13). En este texto, participan representantes del área artística como Rogelio Martínez Furé, Loló de la Torriente, Olga de Blanck, Félix Guerrero, entre otros, cuyos testimonios son presentados en la obra bajo la autoría de cada relator ya que, según aclara Fajardo Estrada, “corresponden a entrevistas exclusivas

concebidas al autor” (Fajardo Estrada, 1998, p. 18). A pie de página, Fajardo Estrada incorpora información respecto a referencias bibliográficas revisadas en su investigación y datos anexos que sirven para profundizar en algunas ideas. El trayecto que emprende el escritor comprende la vida de Rita Aurelia Fulceda Mondaner y Facenda, conocida como Rita Montaner, desde su nacimiento el 20 de agosto de 1900 hasta su muerte ocurrida el 17 de abril de 1958. Y, a lo largo de este recorrido, se esboza la implicancia de Montaner en el mundo artístico y cultural tanto en Cuba como en el mundo.

Por ello, el jurado también destaca el hecho de que la obra *Rita Montaner...* “contribuye a rescatar para la memoria del continente a una de sus principales figuras artísticas”, a cuya idea se suma la cita de Nicolás Guillén que, oportunamente, le entrega una apertura al relato testimonial: “Rita de Cuba, Rita la Única... No hay tan adecuado modo de llamarla, si ello se quiere hacer con justicia. ‘De Cuba’, porque su arte expresa hasta el hondón humano lo verdaderamente nuestro; ‘la Única’, pues sólo ella, y nadie más, ha hecho del ‘solar’ habanero, de la calle cubana, una categoría universal”. Esta cita es parte del discurso de apertura pronunciado por Guillén en el “Homenaje a Rita” organizado por el Partido Socialista Popular de Cuba el día 28 de marzo de 1942. Dicho discurso fue publicado bajo el título de *Rita de Cuba* en formato crónica en el periódico *Hoy*. En él, Guillén continúa diciendo: “[c]uando se tiene la fuerza creadora de Rita, cuando se canta como ella ha cantado, cuando se está en posesión de un arte tan personal y definido, se pertenece ya a la historia – hasta a la geografía- del suelo en que se nació” (en Depestre Catony, 2020, p. 44). Y es que Rita, en su papel de actriz e intérprete, llegó al público nacional y extranjero empleando todos los medios a su disposición: radio, televisión, teatro, cabaret y cine (Depestre Catony, 2020, pp. 42–43), y representando papeles artísticos que quedaron en la memoria y el imaginario nacional de Cuba como fueron *¡Ay, Mamá Inés!*, zarzuelas cubanas como *Cecilia Valdés*, *María de la O*, *Rosa la China*, *El Cafetal*, *María Belén Chacón*, entre otras tantas expresiones.

Este auge de Rita Montaner en el escenario nacional se generó por el interés de ciertos directores teatrales en personajes como la mulata cubana, pues, como afirma Madeline Cámara, “es precisamente en el espacio étnico de la mulatez donde el género híbrido como

la zarzuela criolla, mezcla de teatro y ópera, tuvo auge en Cuba durante la década de los treinta” (1999, p. 77). Junto con ello, afirma la investigadora, existió un auge de la poesía negrista en todo el territorio caribeño, “movimiento literario que puso su acento en el rescate de la herencia de la cultura africana traída a las Américas” (1999, p. 77). Esta mirada y revalorización del pasado cultural amplió los espacios de expresión hacia nuevas representaciones del sujeto caribeño y hacia nuevas configuraciones de la identidad local.

Fajardo Estrada (1998, p. 51) explica cómo, desde la mitad del siglo XIX, existió un deseo por parte de los bufos habaneros de fomentar la creación popular y distanciarse de la herencia española evidente en la zarzuela, la ópera y el drama. Mediante un teatro ligero, la producción artística comenzó a visibilizar personajes y expresiones del propio ambiente criollo como lo fueron la *mulata*, el *gallego* y el *negrito*; sinónimos de *cubanía*¹⁴¹. Estos nuevos personajes en escena y, principalmente, la figura de la mulata, explica Cámara, “[a]l dotar de voz a la mulata, al menos en el escenario, la zarzuela impulsó un desplazamiento del estereotipo al mito en la concepción estética predominante de la mulata, produciéndose el fenómeno de la ‘diva’ que protagonizara como nadie Rita Montaner” (1999, p. 77). Así, Rita Montaner reúne todos los atributos necesarios para posicionarse como una figura simbólica en el mundo cultural cubano: desde sus comienzos, se interesó por el rescate de las melodías tradicionales; participó activamente en los primeros programas de radio nacional y del teatro lírico; realizó giras a nivel mundial “como embajadora de los ritmos autóctonos”; su trayectoria inspiró a compositores locales; y se instaló como paradigma que reunió todas las condiciones que le faltaban a otros artistas para triunfar (Fajardo Estrada, 1998, p. 174). Por todo ello, Rita Montaner fue conocida como *La Única*.

¹⁴¹ Sobre la noción de *cubanía* existe toda una conceptualización presentada por Fernando Ortiz en la conferencia dictada a los estudiantes de la fraternidad “Iota-Eta” en el anfiteatro Varona de la Universidad de La Habana el 28 de noviembre de 1939, intervención que luego fue publicada bajo el nombre de “Los factores humanos de la cubanidad” en la *Revista Bimestre Cubana*, La Habana, marzo-abril de 1940, pp. 161-186. En dicho artículo, Ortiz establece una distinción de la “*cubanidad*, condición genérica de cubano y la de *cubanía*, cubanidad plena, sentida, consciente y deseada; cubanidad responsable, cubanidad con las tres virtudes, dichas teologales, de fe, esperanza y amor” (Ortiz, 1940, p. 166).

6.4.4.2. *Reyita, sencillamente* de Daisy Rubiera

Los integrantes del jurado de 1997 incorporaron un reconocimiento a la obra de Daysi Rubiera y mencionaron:

A fin de reconocer el valor testimonial y la trascendencia del otro texto que disputó hasta el último momento este premio, el jurado acordó por unanimidad hacer pública la condición de finalista y recomendar la edición del libro: *Reyita, sencillamente* de Daisy Rubiera Castillo, de Cuba (*Actas del premio de Testimonio*, 1997)

El valor testimonial y la trascendencia de *Reyita, sencillamente*¹⁴², que estuvo en posición de disputar el premio de 1997, no solo fue reconocido por el jurado que se vio en la necesidad de recomendar su publicación, sino también mediante la serie de ediciones y traducciones que aparecieron tras su participación en el premio Casa de las Américas. Este valor, que traspasó las fronteras nacionales, obtuvo mayor reconocimiento que la obra premiada por el jurado. A propósito de ello, y de las obras que no ganaron o solo obtuvieron mención, Campuzano menciona:

Pienso también en *Reyita, sencillamente*, testimonio de una negra cubana que atravesó casi todo el siglo XX, editado por su hija, Daysi Rubiera, el cual en 1999 [*sic*] recibió mención mientras que un libro en torno a una vedette cubana, Rita Montaner, era el premiado. Voy al *World Cat: Reyita* que se ha traducido a varios idiomas, fue publicado por la Duke University Press, y ha dado lugar a dos documentales. De *Rita Montaner* solo existe la edición de la Casa (Campuzano, 2017, p. 206).

Se observa, como ocurre en cada premiación, que los testimonios galardonados obedecen a la selección que el jurado de ese momento considera como obra ejemplo de la categoría en evaluación. De hecho, y como se lee en la contraportada de la primera edición de la obra, Abdeslam Azougarh, quien fuera jurado de 1997 y crítico literario experto en la obra de Miguel Barnet menciona:

Reyita... es una obra que va más allá del testimonio de una mujer, de una mujer negra. Creo que *Reyita...* es la continuación lógica de la *Biografía de un Cimarrón* que es un hombre del

¹⁴² En esta investigación, se revisó la primera edición publicada por la editorial Prolibros en 1997 y la quinta, publicada por el Fondo Editorial del ALBA en 2011.

siglo XIX. *Reyita* dice lo que él no dijo ni pudo decir y lo hace, además, desde la perspectiva de una mujer negra (en Daisy Rubiera Castillo, 1997 contraportada)

Esta continuidad, que señala Azougarh, de *Cimarrón* en la voz femenina de *Reyita*, pudo haber sido la causa por la que el jurado de 1997 no se inclinara por premiar el testimonio de Rubiera¹⁴³, sin embargo, dicha decisión no impidió que la obra fuera reconocida por la crítica y las editoriales extranjeras, que mostraron interés por su estudio e impresión. Como afirma Fonet, “los estudios y lecturas que el libro ha generado revelan que lejos de volver sobre un camino trillado, *Reyita* abría nuevos rumbos” (en J. Fonet et al., 2015, p. 215). De dichos rumbos es consciente Rubiera, quien ha mantenido un importante nexos con editoriales y estudiosos de las problemáticas raciales y del pasado negro cubano, quienes han empleado a *Reyita*... como ejemplo testimonial:

En Estados Unidos todos los años se hace una revisión de *Reyita* fundamentalmente para las universidades y en casi todas las universidades, incluyendo Bárbara de Estados Unidos *Reyita* forma parte de los libros de lectura de Cuba. Eso también tiene algo que ver con que en Cuba no existe en la universidad una carrera que tenga que ver con las relaciones interraciales como en el exterior, en el exterior existen estas carreras de relaciones interraciales, en Cuba no, esto en las universidades no entra (...)

La última vez que yo tuve conocimiento, porque yo no tengo internet, la última vez que yo tuve conocimiento, había más de 30 libros donde hacían referencias a *Reyita* y tesis doctorales¹⁴⁴ (comunicación personal, 12 feb. 2019)

El valor literario de *Reyita*, sencillamente radica en la voz que da testimonio. En la obra habla María de los Reyes Castillo Bueno, mamá de Daisy Rubiera, heredera de una historia que trasciende la experiencia personal para transparentar los conflictos sociales y culturales de la población negra en Cuba. Por lo mismo, Carlos Morales se aventuró a mencionar que la obra “va a ser un *best-seller* en este país y más allá porque todo lo que sería nuestros ancestros africanos tiene un valor universal” (en Daisy Rubiera Castillo, 1997 contraportada). Si bien en Cuba su relevancia tardó en hacer eco, con solo una segunda edición en 2011, el éxito que tuvo en el extranjero permitió considerarla como obra representativa del pasado africano de Cuba.

¹⁴³ De hecho, Fonet señala que fue precisamente esa lectura como prolongación de *Cimarrón* lo que impidió su premiación (J. Fonet et al., 2015, p. 215).

¹⁴⁴ Sobre esta idea enfatiza Rubiera en su ensayo “*Reyita* y yo: A manera de introducción” (Daisy Rubiera Castillo, 2014, p. 189).

Como se puede evidenciar en diversas premiaciones¹⁴⁵ del certamen de Casa, han existido reconocimientos a obras literarias que no tuvieron mayores repercusiones en el ámbito artístico y literario, a diferencia del reconocimiento externo que obtienen textos concursantes que quedaron como mención, recomendación, finalista o sin distinción. Esta misma situación vivió *Reyita, sencillamente*, según explica Campuzano, pues su edición traspasa no solo las fronteras territoriales, sino también lingüísticas, aspecto que la destaca por sobre la obra premiada ese mismo año.

Pero, además del aporte histórico que el relato de Reyita pudo significar en el conocimiento del pasado cubano, el uso del testimonio, destaca Rubiera, “como uno de los métodos de la Historia oral me permitió que Reyita se representara a sí misma al convertir su voz subalterna y privada en voz pública para restituirle al discurso sobre la nación una voz que siempre fue usurpada, la voz de las mujeres negras” (2014, p. 187). Este gran atributo que posee la obra de Rubiera, al conceder el espacio discursivo a una voz restringida y silenciada por el mundo letrado, permite visibilizar conductas y acciones que amenazaron con la población negra en Cuba, sobre todo con la figura de la mujer. Así, en la obra se transparentan prácticas sociales que atentaron contra la integridad de quienes provenían de familias de origen negro y esclavista, conductas que se acentuaban en el núcleo familiar como un modo de borrar de raíz el vínculo con ese pasado:

Yo fui víctima de una terrible discriminación por parte de mi mamá. Pero si a eso se suma la que había en Cuba, se podrá entender por qué nunca quise un marido negro. Yo tenía una razón importante ¿sabes? No quería tener hijos negros como yo, para que nadie me los malmirara, para que nadie me los vejara, me los humillara. ¡Ay, sólo Dios sabe...! No quise que los hijos que tuviera sufrieran lo que sufrí yo. Por eso me casé con un blanco (Daysi Rubiera Castillo, 2011, p. 13)

¹⁴⁵ Se pueden mencionar ejemplos, como la mención que obtuvo el ensayo *Las venas abiertas de América Latina* (1971) de Eduardo Galeano o la condición de finalista en la que quedó el testimonio *Gallego* (1981) de Miguel Barnet. La trascendencia de estas obras traspasó el impacto de los textos premiados por el jurado de turno, quienes optaron por galardonar el ensayo *La política económica de los Estados Unidos hacia América Latina entre 1945-1961* (1971) de Manuel Espinoza García y *Corresponsales de guerra* (1981) de Fernando Pérez Valdés, respectivamente.

La denuncia que se trasparenta en el testimonio de Rubiera mediante la voz de Reyita permite conocer el difícil espacio que ocupaba su presencia como mujer negra en el imaginario social de sus antepasados y sus predecesores: el color de piel había que borrarlo, dejarlo en el pasado doloroso de la marginalidad y la esclavitud. Por ello, y desde su condición de mujer, decidió casarse con un hombre blanco para así desviar el camino que condicionaría a su descendencia a cargar con las huellas de ese tormentoso pasado y direccionarlo hacia un futuro distinto, libre del sufrimiento y la discriminación.

Para dar cuenta de las vejaciones de las que fueron víctimas tanto los ancestros de Reyita como ella misma, se vuelve necesario realizar un trabajo de rememoración destinado a remover las imágenes del pasado para dar cuenta de ellas en el presente que demanda detalle e información:

La felicidad para mí en los primeros cincuenta o sesenta años de mi vida fue de raticos en raticos. Deja ver cómo hilvano las ideas para poder contarte todo ello... Es como volverlo a vivir, es abrir de nuevo heridas que he querido mantener cerradas, aunque algunas noches me desvelo y todo me pasa por la mente como si fuera una película (Daysi Rubiera Castillo, 2011, p. 16)

Sin embargo, este exigente trabajo de recordar trae consigo enfrentar el trauma reflejado en las *heridas que he querido mantener cerradas*, enfrentar y trasparentar los hechos del pasado para decirlos sin miedo en un presente que cuestiona, pero que, a pesar de las transformaciones políticas y sociales contra el racismo que desde el discurso revolucionario se pretendió impulsar, mantiene ciertos atisbos del pasado colonial:

Ahora, ya no hay que preocuparse por el color de piel. Aunque, bueno, yo sé de muchas personas en las que aún perduran serios problemas raciales (...)
Yo soy muy observadora y me doy cuenta de que hay pocos negros actores y los que hay nunca han sido protagonistas de una novela o de un cuento. Siempre son los criados, los trabajadores de los muelles, los esclavos; en fin, depende del tema que se trate. Al principio de la Revolución eso era lógico, nosotros no teníamos mucho o ningún conocimiento, ¡pero ahora!, después de todos estos años... (Daysi Rubiera Castillo, 2011, pp. 24–25)

El complejo escenario, que, aún en la década de los noventa, según Reyita, se sigue trasparentando, mantiene sumida en la marginalidad tanto en la vida cotidiana como en su

representación artística a la población negra. Aun cuando uno de los cimientos que le dio peso al imaginario revolucionario en la década de los sesenta tuvo que ver con la visibilización de los grupos marginados por los regímenes anteriores y por el anhelo de que desde sus voces emanara la historia no contada¹⁴⁶, desde el discurso que se plasma en *Reyita, sencillamente...* se evidencian ciertas fisuras por las que la función del testimonio, como forma discursiva que en Cuba vehiculó el discurso político revolucionario y, por ende, como discurso institucionalizado por el régimen castrista, no se logra evidenciar.

Sobre este distanciamiento y cambio que experimenta el testimonio cubano de los años sesenta a los años noventa menciona Rubiera que las transformaciones que el país experimentó con el Periodo Especial se reflejaron también en la función del testimonio y en su vínculo con los preceptos políticos e ideológicos con el régimen revolucionario:

ese cambio [Periodo Especial] hace que también, para mi criterio, dentro de la escritura testimonial, haya también un cambio. ¿Por qué? porque se escogen de manifiesto toda una serie de desigualdades sociales, de desigualdades raciales, de problemáticas de todo tipo, que sale a la luz a partir de la crisis económica y, por lo tanto, el discurso testimonial tiene forzosamente que también que cambiar porque todo el paradigma, todos los proyectos, todo lo que venía caminando junto con el desarrollo de la revolución hasta finales de los 80, se desploma, todo eso se desploma y la población tiene inmediatamente una visión diferente del futuro, una preocupación por el futuro y entonces ahí, obligatoriamente, el discurso testimonial debe cambiar. Y ahí es donde yo estimo que es el momento en que el discurso también. Y deja de ser una vía de reafirmación político-ideológica para convertirse en una vía de denuncia, de reclamo (comunicación personal, 12 feb. 2019)

Desde esta perspectiva, y junto con los antecedentes mencionados previamente, se puede observar cómo en *Reyita, sencillamente...* se evidencia el reclamo y la denuncia que ya en los países latinoamericano desde la temprana década de los setenta, constituían como cualidad inequívoca del testimonio. Así, Rubiera afirma “*Reyita* surge precisamente en el momento en que el discurso testimonial cambió, o debe cambiar. En este caso, que debe cambiar” (comunicación personal, 12 feb. 2019). Junto con la voz de *Reyita* aparecen otras voces que desde el discurso revolucionario institucionalizado no habían tenido un espacio,

¹⁴⁶ Un ejemplo claro lo constituye la anécdota contada por Castro, para incentivar a los escritores e intelectuales sobre la relevancia de las voces que cuentan la historia desde los márgenes: “Había sido esclava y nosotros queríamos saber cómo un esclavo vio el mundo cuando era esclavo, cuáles fueron sus primeras impresiones de la vida, de sus amos, de sus compañeros” (1961b, p. 31)

voces y transformaciones que evidencian la crisis no solo económica, sino también ideológica de un régimen, y que exigen una redirección.

Además de evidenciar esta transición del discurso testimonial en Cuba, en *Reyita, sencillamente...* reaparece la conflictuada relación entre el autor y el testimoniante. Lo que en la década de los ochenta fue sumamente debatido, a propósito de la autoría de *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* y, previo a ello, el lugar que ocupó Esteban Montejo en la publicación del testimonio *Biografía de un cimarrón*, reaparece en la experiencia de escritura de Rubiera, no como una exigencia por parte del discurso letrado o intelectual, sino como una reflexión personal respecto al lugar que ocupa la voz que da testimonio:

(...) cuando yo escribí *Reyita...* –*Reyita* es mi mamá–, aunque, yo no conocía a plenitud su historia, su familia se enteró de su real vida mientras yo la entrevistaba, porque fueron cosas que ella nunca habló con nosotros. Yo formaba parte de ese libro, yo era la otra voz: aunque no estaba, era la otra voz. Se percibía que yo era otra voz dentro de ese libro, ¿no? Y, cuando entrevistaba a Georgina, estuve un año trabajando con Georgina. Georgina no era familia mía, yo no me sentía parte de la voz de Georgina ni de su historia. Por lo tanto, eso me hizo razonar que yo le había quitado a mi mamá el derecho, le había quitado su voz: le había quitado el derecho a la autoría de su propia vida. Yo consideraba, entonces, que yo debí haber compartido la autoría de *Reyita* con mi mamá, eso yo lo pensé en la etapa en que yo trabajaba *Golpeando la memoria*. Y quise rectificarlo para el público y le puse una nota al libro explicando eso mismo, que yo le había robado el derecho a mi mamá de formar parte de la autoría del libro y que lo iba a rectificar en el libro de Georgina. Y, entonces, en el libro de Georgina, aparece el nombre de las dos, o sea, yo soy autora de Georgina, aunque el proyecto era mío, la idea era mía y todo era mío, no importa: pero yo comparto la autoridad con Georgina por considerar que, en el caso de *Reyita*, yo le había robado ese derecho a mi mamá (comunicación personal, 12 feb. 2019).

El planteamiento que lleva a Rubiera a pensar en la función del testimoniante parte de la idea de haber quitado el derecho a la voz, el derecho a decir desde la propia voz. Ello no hace referencia a transcribir el relato tal y como la testimoniante lo narra, sino a transparentar su identidad y posicionarla en conjunto con la autora, entendiendo el testimonio como una construcción conjunta. Claramente, no se debe negar que el trabajo de recopilación y edición es arduo, como bien señala Rubiera: “fue un trabajo difícil, las dificultades mayores fueron mantener sus códigos gestuales, rítmicos y melódicos mientras organizaba, con un significado histórico y literario, su discurso testimonial para convertirlo en escritura sin que

perdiera su esencia” (Daisy Rubiera Castillo, 2014, p. 188). Sobre todo, cuando la finalidad de quien recopila es mantener los rasgos característicos del discurso. Sin embargo, el testimonio mediado por un escritor no podría ser posible si no existiera su contraparte: el testimoniante.

Así, el valor de *Reyita, sencillamente...* es el de ajustarse a la urgencia de los nuevos tiempos que sacuden al sistema cubano, tiempos que exigen, denuncian y evidencian las carencias y las necesidades políticas, sociales e ideológicas. El testimonio para este final de década recobra su papel de denuncia, una denuncia ya no externa, sino interna: un llamado de alerta al régimen revolucionario.

6.4.5. Un premio desierto cierra la década de los noventa (y el siglo XX)

En 1999, el premio literario en la categoría de testimonio quedó desierto. El jurado compuesto por León Rozitchner (Chivilcoy, Argentina, 1924 – Buenos Aires, 2011), Miguel Barnet (Cuba) e Isabel Monal (Sagua la Grande, Cuba, 1931) decide por unanimidad que “de los 27 trabajos presentados no todos reúnen los parámetros del género” (*Actas del premio de Testimonio*, 1999). Sin embargo, los miembros del jurado deciden otorgar mención a tres obras participantes: *El torrente*, de Raúl Roa Kourí (La Habana, 1936); *El iceberg de Ernest Hemingway en la cayería de Romano*, de Enrique Cirules (Cuba); y *Camino al barrio*, de Mario Enrique Morales Rincón (Colombia). En dicho reconocimiento predominará la presencia de escritores cubanos de importante reconocimiento en la esfera política e intelectual, y con un marcado vínculo con el gobierno revolucionario. Tanto Roa Kourí como Cirules se destacaron ocupando diversos cargos políticos o participando en la construcción del imaginario revolucionario a partir de sus diversas obras.

El testimonio de Roa Kourí fue reconocido por el jurado

por dar testimonio de circunstancias y hechos trascendentales poco conocidos del proceso revolucionario cubano de estos cuarenta años. Esta obra amplía y enriquece la visión de la

compleja realidad de la larga experiencia de Cuba en su relación con importantes acontecimientos mundiales (*Actas del premio de Testimonio*, 1999)

En su obra, Roa Kouri reconstruye, a través de una mirada hacia el pasado, la historia revolucionaria de Cuba desde su temprana experiencia con la diplomacia y la política, heredero de toda una tradición cultural y literaria iniciada por su padre Raúl Roa García, y menciona la trascendencia de su obra: “fui diplomático desde muy joven, con la revolución y ocupé cargos muy diversos en todo este periodo. Es interesante, pienso yo, y lo sigo pensando, que es interesante para los jóvenes o para los más jóvenes, ver cómo fue la vida de un joven revolucionario recién graduado de la universidad” (comunicación personal, 11 dic. 2018). Texto destinado a las nuevas generaciones y que impulsa a reflexionar, según señala Carlos Lechuga Hevia en el texto liminar de la obra: “este libro es un espejo que nos devuelve las imágenes del pasado y el presente y si sacamos las correctas conclusiones nos alerta sobre los pasos que hay que dar en el futuro” (en Roa Kourí, 2004, p. 16).

La obra de Cirules, premiado también en 1993 con su testimonio *El imperio de La Habana*, fue valorada “por su calidad literaria y densidad reflexiva sobre la obra de Hemingway. El texto capta y da cuenta de aspectos de la convulsiva vida del autor norteamericano que influyeron en gran parte de su obra” (*Actas del premio de Testimonio*, 1999). Siguiendo la línea investigativa que caracterizó la escritura de Cirules vinculada con Estados Unidos y sus aspectos políticos, sociales y culturales, en esta ocasión profundizó en la vida del connotado escritor estadounidense Hemingway, figura clave en la cultura y el turismo en Cuba.

Como en toda premiación, la decisión del jurado de 1999 no estuvo exenta de polémica. Roa Kourí afirma que parte de los miembros del jurado entendía que su obra era una autobiografía y “la discusión era que si la autobiografía era un testimonio o no, [pero] en realidad era un testimonio: un testimonio de la vida” (comunicación personal, 11 dic. 2018). La disyuntiva de entender la autobiografía de Roa Kaurí como obra testimonial, llevó a que los miembros del jurado se decantaran por otorgarle primera mención, más no el reconocimiento de premio.

Pero no solo el conflicto genérico tuvo eco en la discusión interna del jurado, sino también algunas temáticas que llamaron la atención a unos por sobre otros: “no hubo premio y la razón la sé, yo la sé perfectamente. [El jurado estaba compuesto por] dos cubanos y un argentino. El argentino quería que de todas maneras fuera *Las Jineteras* [el testimonio ganador] y entonces los cubanos no querían que fueran *Las Jineteras*, sino que fuera *En el Torrente* y no se pusieron de acuerdo” (comunicación personal, 11 dic. 2018). Más allá de la compleja decisión de declarar desierto el premio de 1999, llama la atención que una de las posibles obras que disputara el lugar junto con *En el torrente*, según menciona Roa Kourí, abordara una temática tan compleja, y connotada, como es la prostitución en Cuba. Puede que su temática central, vinculada con el pasado prerrevolucionario, especialmente la dictadura de Batista, despertara descontento, pues significaba aceptar en el presente una realidad que, supuestamente, había sido erradicada. Una vez más, se evidencia la apertura temática que en los años noventa complejiza la función del testimonio en Cuba, entendiéndolo ya no solo como la forma discursiva que refleja el imaginario revolucionario, sino también como el discurso que denuncia y revela verdades invisibilizadas por el mismo régimen.

En el año 2000 la categoría de testimonio modifica su nombre y, como se adelantaba, comienza a llamarse Literatura Testimonial. Como señalan Casañas y Fornet

El segundo cambio significativo fue la decisión de refundar, bajo el nombre de literatura testimonial, lo que hasta entonces se conoció como testimonio, espacio que en la práctica estaba siendo ocupado –aparte de por el testimonio propiamente dicho– por géneros más o menos afines como memorias, biografías, reportajes, etc. (2004, pp. 5–6)

El notorio cambio de rumbo que experimentó la categoría de testimonio a finales de los años noventa respondió a los nuevos caminos por los que transitó esta forma discursiva. Como ya se observó, en los años setenta el testimonio tuvo un importante rol reivindicativo de las voces de grupos subalternos, de denuncia ante la violencia estatal y de registro de la experiencia militante de diversos grupos insurreccionales. Todas estas tareas asumidas por el discurso testimonial fueron empleadas como una importante arma discursivo-ideológica,

cuya finalidad no estaba en la calidad literaria o estilística de la obra, sino en dar cuenta, lo más fielmente posible, del acontecer político-social del momento.

Sin embargo, a fines de los años noventa el contexto político de los países latinoamericanos es totalmente distinto al que predominó en las décadas precedentes. La caída de la URSS y la llegada del Periodo Especial en Cuba, el predominio de gobiernos democráticos en gran parte del continente y los debates sobre los derechos humanos y las comisiones encargadas de sentenciar los crímenes de lesa humanidad instaron a vehicular el discurso testimonial hacia otras áreas del pensamiento y conflicto humano. En estos años, el testimonio se empleó como espacio de la memoria del pasado reciente. Como señala Peris Blanes: “la función de los testimonios fue cambiando progresivamente y de ser herramientas de lucha política, que incorporaban toda la imagería y la retórica del combate político, pasaron a integrarse en otro tipo de dinámicas, más cercanas a las reivindicaciones de la memoria” (2014, p. 12).

La memoria a la que apelarán los textos testimoniales de los años dos mil tendrá que ver con el pasado reciente. Así, aparecerán las voces de sobrevivientes a los regímenes totalitarios del último periodo y sus desgarradoras experiencias de sometimiento, encarcelamiento y tortura. Mediante la escritura testimonial, el superviviente podrá vehicular sus emociones y recuerdos y darlos a conocer a un público lector como evidencia de haber estado allí, de ser testigo del horror.

Un importante conflicto que supone el nombre de literatura testimonial responde a su posible cercanía con la ficción. Si el testimonio surgido en los años setenta se distinguía de otras manifestaciones discursivas por el énfasis en la objetividad y la verdad narrativa, el carácter con el que cuenta su nueva denominación se distancia de sus cualidades iniciales para darle paso a la literaturización de la experiencia de vida. Peris Blanes señala que este reajuste es un arma de doble filo, pues,

otorga dignidad literaria y visibilidad académica y editorial a un tipo de discursos de difícil categorización. Pero, por otra, esa dignificación artística se da al precio de separar a los testimonios de la confrontación política y social, y de integrarlos en el espacio a veces difuso

de la literatura, disolviendo incluso, en algunas ocasiones, el carácter no ficcional de los acontecimientos narrados por los supervivientes (2014, p. 13)

Esta confrontación a la que se ve enfrentado el relato testimonial en los años dos mil problematiza su vinculación con las obras predecesoras y establece, sin lugar a dudas, un nuevo foco de discusión de lo testimonial. Por lo mismo, esta investigación solo contempla su análisis durante su desarrollo y evolución, desde su origen, a lo largo de las décadas que atraviesan toda la segunda mitad del s. XX. Es decir, hasta 1999, año que da término a la línea testimonial que venía siguiendo la premiación en la categoría de Testimonio y que da paso a esta nueva visión con obras como *Oblivion* (2007) de Edda Fabbri (Uruguay), *Mañana es lejos (memorias verdes de los años rabiosos)* (2009) de Eduardo Rosenzvaig (Argentina), *Su paso* (2011) de Carlos E. Bischoff (Argentina), *La sombra del tío* (2013) de Nicolás Doljanin (Argentina) y *Lloverá siempre* (2017) de Liliana Villanueva (Argentina). Como se puede observar, la serie de premiados de los años dos mil en Literatura Testimonial corresponden a memorias del pasado reciente predominantemente argentino, país donde el proceso de juicio público estaba siendo el vehículo por el que se sancionaban los crímenes de lesa humanidad¹⁴⁷.

¹⁴⁷ Estos juicios se llevaron a cabo en Argentina para incriminar los delitos cometidos en la dictadura cívico-militar reciente. En 1984 se llevó a cabo el juicio a las Juntas Militares que concluyó en una serie de condenas. Luego de este evento se dictaron la Ley de Punto y Final y Ley de Obediencia Debida. Sin embargo, en 2001 se anularon estas leyes y en 2006 se dio paso a los juicios por sentencia.

7. REFLEXIONES FINALES

El camino trazado a lo largo de esta investigación buscó responder a una serie de preguntas iniciales que tenían como objeto de estudio la categoría de testimonio del premio literario Casa de las Américas. La idea fue evidenciar el modo en que esta forma discursiva, que prolifera en la década de los sesenta en América Latina, respondió en Cuba a las exigencias revolucionarias e ideológicas que reclamaban un arte que diera cuenta de la urgencia del contexto revolucionario de la época.

Dentro de las importantes transformaciones que vivió el mundo político e intelectual tanto cubano como latinoamericano tras la caída del régimen de Fulgencio Batista y la llegada reveladora de Fidel Castro, la cultura tuvo un importantísimo papel en el fortalecimiento y difusión de la ideología revolucionaria. En estos años fue importante pensar en cuál sería el arte que reflejaría de mejor manera las bondades de la reciente revolución. Fueron muchas las formas discursivas que convivieron bajo esta premisa, buscando un espacio de legitimación dentro del nuevo contexto emergente. El auge de la novela con el llamado *boom* latinoamericano –e integrantes simpatizantes, en general, con la ideología de izquierdas y con la Revolución cubana, en particular– hizo visible la producción artística del continente y la apertura del mercado mundial a la edición y publicación de las recientes obras. Sin embargo, este auge se problematizó dentro del contexto revolucionario, pues la ideología imperante exigía que el arte y el artista estuvieran al servicio de la revolución, y rechazaba toda intención de elogio individual.

Junto al rechazo que se establecía a la *profesionalización* del escritor y la *mercantilización* de su obra, hubo importantes debates que, en busca de este arte revolucionario, conflictuaban algunas tendencias literarias que intentaban ocupar este espacio tan anhelado. La oposición hacia la novela del realismo socialista reflejó también el rechazo hacia el modo en que la URSS manejó el arte y su creación: en Cuba la mayor parte de los escritores no deseaban replicar el modelo soviético. Por otro lado, la novela policial revolucionaria tuvo una importante repercusión y perduró a lo largo de los años setenta. Muchos escritores postulaban

a la novela policial revolucionaria como el género de la revolución, aunque su precedente burgués siempre limitó su consideración.

Frente a estas disyuntivas que buscaron atender a la gran interrogante sobre cuál sería la expresión artística más afín con los ideales revolucionarios, Casa de las Américas cumplió un importante rol como centro de encuentro y discusión respecto al arte en la revolución. La revista *Casa de las Américas*, con sus publicaciones periódicas, y el premio literario, también homónimo, cuyas convocatorias reunían a importantes figuras del espacio artístico, fueron espacios desde donde se pudo imaginar el *nuevo* arte que emergería con la llegada de la revolución. La institucionalización del testimonio como categoría literaria del premio fue uno de los más relevantes hitos de los que dio cuenta la institución en los años setenta. El predominio de esta forma discursiva, y su capacidad de impregnar otras líneas literarias, puso en alerta al mundo intelectual y artístico. Y los obligó a poner la mirada en ella.

Pero el temprano llamado de Castro en los años sesenta a registrar la realidad inmediata, a instar al pueblo a dar cuenta de sus experiencias y de su historia y la obligación de dejar el arte al servicio de la revolución ya entregaba algunas luces de lo que se esperaba como arte en la revolución. Fue por ello que esta investigación buscó profundizar en el testimonio que emana en el contexto de la Revolución cubana y su legitimidad como discurso revolucionario. Así, se estableció como objetivo general analizar el modo en que la categoría de testimonio del premio literario Casa de las Américas responde a las exigencias de las políticas culturales cubanas ocupando el espacio de arte revolucionario. Debido a la relevancia que tuvo Casa de las Américas desde el inicio de la revolución y a la novedosa y arriesgada decisión de incorporar al testimonio en sus categorías literarias es que la atención recayó en dicho premio.

La revisión bibliográfica y de archivo permitió corroborar las hipótesis establecidas al inicio de este trabajo. La posibilidad de recurrir a este material inédito abrió el espacio de discusión y análisis y permitió profundizar en aspectos hasta ahora poco conocidos. Respecto a las hipótesis que emanaron para esta investigación, se postuló, por un lado, la idea de que la categoría de testimonio fue institucionalizada en el preciso momento en que las exigencias

iniciales de la política cultural cubana reclamaban un arte para la revolución. Esta idea se pudo discutir a lo largo del análisis político y literario de los años sesenta y setenta, donde el testimonio, que convivió, como ya se mencionó, con otras formas discursivas como fue la novela del *boom*, la novela policial revolucionaria y algunas miradas hacia la estética del realismo socialista soviético, apareció como la forma discursiva más oportuna para atender a las exigencias de la política revolucionaria. El deseo por atender a la historia inmediata, a los acontecimientos que, día tras día, transformaban la realidad, exigió desplazar la imaginación literaria para enfatizar en un discurso factual que diera cuenta de la realidad y de los sujetos participantes.

Este *dar cuenta* solo lo permitió el testimonio desde las cualidades que lo definieron como un discurso factual, documental, cuyo espacio estuvo destinado a las historias alternativas y a las voces silenciadas. Al mismo tiempo, el testimonio tuvo como misión la denuncia de la violencia estatal en los países donde los regímenes totalitarios predominaron, por lo que, en estos espacios, funcionó como un discurso subversivo y rechazado por la institucionalidad. Sin embargo, el testimonio en Cuba fue un discurso legitimado, pues su vínculo político e ideológico con los preceptos revolucionarios le permitían precisamente hablar sobre las problemáticas afines al discurso institucionalizado. Junto con ello, el testimonio apuntó a una de las principales exigencias de la política cultural cubana: la de educar y adoctrinar a la población bajo los ideales establecidos.

Por otro lado, se sostuvo la idea de que la categoría de testimonio respondió a las constantes transformaciones que en materia de política cultural fueron emergiendo a lo largo de las décadas revisadas. Para ello, se realizó una revisión histórica de los principales hitos tanto cubanos como latinoamericanos que fueron definiendo las directrices del arte en la revolución. Pero también de los hechos internacionales que repercutieron en el contexto de la época, sobre todo durante los años de la Guerra Fría. Al mismo tiempo, se puso en conversación la elección que los jurados de la categoría de testimonio fueron realizando a lo largo de las décadas. Lo anterior dio como resultado una periodización que esbozó las líneas o ciclos testimoniales que fueron teniendo fuerza a lo largo de cada periodo.

De este modo, los años sesenta estuvieron marcados por la llegada de la revolución y la naciente política cultural que enfatizó en una posible libertad en materia de creación artística junto al necesario vínculo con la revolución. El discurso célebre de *Palabras a los intelectuales* funcionó como documento legitimador de la política cultural del momento. En dicho discurso, el énfasis puesto en un arte para la revolución enfatizó en la disposición que debía tener el artista para rescatar los pormenores del acontecer revolucionario y darlos a conocer al pueblo. De este modo, el arte debía funcionar como un discurso comprometido que registrara y difundiera las ideas propias del pensamiento revolucionario. El compromiso ideológico que se exigió con más fuerza a fines de los años sesenta requirió de parte del escritor un posicionamiento político de defensa por la revolución y en contra del *imperialismo* norteamericano.

Todas estas transformaciones en materia política e ideológica fueron impactando también en la producción literaria. En el caso del premio Casa de las Américas, los temas identitarios del continente y las problemáticas revolucionarias estuvieron siempre impregnando las obras que postulaban al reconocimiento por parte del jurado. Sin embargo, en los años sesenta, el notorio impulso testimonial que se evidenció en varias obras que postularon a categorías como ensayo, novela o cuento llevó a entender que la intención creativa de los escritores, atendiendo a las solicitudes del campo político, se inclinó por considerar el registro testimonial como el principal vehículo por el que mejor transitaban los acontecimientos del momento. De ahí la subsiguiente legitimación del testimonio en Casa de las Américas.

En los años setenta, la política cultural predominante complejizó y endureció las exigencias al arte y al artista. La fuerte soviétización que experimentó la isla llevó a una importante división de los artistas e intelectuales en torno a la revolución. Situaciones como el caso Padilla y las declaraciones de intelectuales extranjeros ante la censura de algunas producciones artísticas y el encierro de artistas por parte del gobierno revolucionario promovieron una fisura que provocó el distanciamiento de varios intelectuales de la revolución y, por otro lado, el surgimiento de una postura antiintelectualista. Sin duda, en el *Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura* celebrado en abril de 1971, se establecieron nuevos criterios que orientaron el arte y su producción en la revolución: el arte

debía estar al servicio de la revolución como producto de la moral combativa del pueblo y en contra del mayor enemigo. Además, debía aportar en la formación de los jóvenes dentro de la moral revolucionaria.

Desde esta perspectiva, y luego de la institucionalización del testimonio en el premio Casa de las Américas, las obras reconocidas y que se enmarcaron bajo este sello de moral revolucionaria fueron aquellas que revelaron las luchas insurreccionales en América Latina –principalmente, Uruguay y Brasil–, denunciaron la violencia estatal en países como Chile y Uruguay, e incluyeron nuevas voces, como fue el caso de *Huillca...* de Hugo Neira. Al mismo tiempo, abordaron la historia reciente de Cuba como fue el episodio de Playa Girón, el asalto al Cuartel Moncada y las milicias populares y los batallones de Lucha Contra Bandidos (LCB) que se organizaron para combatir la vertiente contrarrevolucionaria desatada una vez llega la revolución al poder.

Para los años ochenta, importantes hitos provenientes de la década anterior fueron configurando la dirección que en materia de política y cultura iba a predominar. Sucesos como la creación del Ministerio de Cultura (1976), la celebración del II Congreso de la UNEAC (1977) y del I Congreso del Partido Comunista de Cuba (1975) delinearon una política cultural más flexible, desvinculada de importante control que existió durante el periodo del Pavonato. Junto a estos hitos, estuvo también el triunfo de la Revolución sandinista, hecho histórico que le dio realce al espíritu revolucionario y que fomentó el impulso hacia el pensamiento de una revolución continental. En este sentido, de algún modo, el premio podía contribuir a difundir el mensaje revolucionario.

En este periodo, la tendencia testimonial estuvo marcada por una importante presencia centroamericana. Figuras emblemáticas del mundo revolucionario dieron testimonio de sus experiencias guerrilleras y algunas reflexiones para darle continuidad a la lucha tras ciertos traspies. Entre ellos, se contó con la participación de Mario Payeras de Guatemala, Omar Cabezas de Nicaragua, Juan Almeida Bosque de Cuba y Tomás Borge de Nicaragua, así como el homenaje de José de Jesús Martínez al general Omar Torrijos de Panamá. El énfasis del jurado en premiar obras del acontecer revolucionario centroamericano dio espacio para

problematizar las luchas insurreccionales y discutir respecto a los aciertos y fracasos llevados a cabo. La participación de obras con esta temática y la elección del jurado estuvo en consonancia de forma importante con el acontecer latinoamericano del momento. Junto a ello, se premió el testimonio de Rigoberta Menchú, obra que tuvo un importante reconocimiento a nivel internacional y que también despertó varias polémicas, pero que, sin duda, permitió la apertura de un grupo sociocultural al espacio público. Esta serie de instancias, que profundizaron en el espacio revolucionario, también trazaron su declive, evidente en la obra de Tomás Borge, donde el autor rememora la lucha insurreccional de Nicaragua y su término tras las elecciones presidenciales, lo que lleva al deterioro y disolución del gobierno sandinista.

Este declive revolucionario se intensifica aún más en los años noventa, cuyo contexto político y económico estuvo marcado por la caída de la Unión Soviética y la llegada del Periodo Especial en Cuba. Las carencias económicas y la falta de aliados llevaron puso en duda los beneficios de la revolución y la idea del *hombre nuevo*. En materia de política cultural, la escasez de papel, pero, sobre todo, de insumos básicos, dejó la producción cultural en un segundo plano. Para Casa de las Américas fue fundamental el apoyo de instituciones extranjeras desde donde se obtuvo el sustento necesario para solventar los gastos de impresión y del premio literario, que también sufrió ajustes en sus convocatorias.

Los testimonios premiados en esta época dieron cuenta de la crisis política e ideológica del momento, pues, en su mayoría, fueron premiados aquellos que rememoraban el pasado cubano para evitar incidir en problemas contemporáneos que podían comprometer al espíritu de la revolución. Así, obras como *El Imperio de La Habana* de Enrique Cirules, *El sueño africano del Che: ¿Qué sucedió en la guerrilla congoleña?* de William Gálvez Rodríguez, *Rita Montaner (testimonio de una época del arte cubano)* de Ramón Fajardo Estrada, o la mención a la obra *En el torrente* de Raúl Roa Kourí, se plantearon como propósito dar cuenta del pasado cubano: en torno a la denuncia o la crítica, desde la visión de Cirules; a las luchas revolucionarias del Che Guevara como apunta Gálvez Rodríguez; a un pasado de glamur y éxito artístico como es la obra de Fajardo Estrada; u homenajes a figuras emblemáticas de la revolución como fue Raúl Roa García. Con estas obras, junto al declive de la ideología

revolucionaria y su presencia en el mundo, también se sumará el declive del testimonio promovido en las décadas anteriores, de los sesenta y setenta. Por lo mismo, la institución cultural Casa de las Américas decidió cambiar el nombre de la categoría por el de Literatura Testimonial apuntando, así, a otras tendencias testimoniales vinculadas con la memoria.

Esta ruta trazada entre las políticas culturales de la Revolución cubana y el testimonio institucionalizado por Casa de las Américas permite dar luces de cómo esta forma discursiva fue atendiendo, mediante sus obras premiadas, a los complejos cambios y transformaciones que experimentaron la cultura y el arte a lo largo de las cuatro décadas. El vínculo que establece el testimonio entre política y literatura permite también destacar su fuerte presencia ideológica respecto a otras formas discursivas. Como ya menciona Campuzano:

Caíamos, como todo el que comienza a desbrozar un camino, en la trampa de las definiciones: que si colectivos, que si personales, que si etnográficos y sociohistóricos, que si periodísticos y noticieros, que si novela-testimonio. De esta trampa en verdad solo se emergía con una certeza: la intencionalidad política, el compromiso, la militancia del testimonio, su difícil relación con la historia oficial. Más de inmediato se presentaba la tentación de debatir sobre genealogías y sus relaciones de todo tipo con otras formas discursivas” (2017, p. 207).

Es por ello que esta investigación centró su atención, más que en la problemática genealógica o en las estructuras textuales, en la intencionalidad política del testimonio, en el modo en que responde a las exigencias revolucionarias y a los planteamientos ideológicos de grupos de izquierda.

A modo de proyección, es importante contemplar el análisis y revisión de la política cultural cubana de los años dos mil, la función de Casa de las Américas en este nuevo contexto y los testimonios premiados en ese entonces para descifrar la tendencia política y literaria que predominó. Esta investigación se limitó al siglo XX, específicamente, a la evolución que experimentó la categoría de testimonio a lo largo de la segunda mitad de este periodo. No se abordaron los años dos mil debido a los importantes cambios que experimenta la categoría al ser bautizada bajo el nombre de Literatura Testimonial. Los discursos testimoniales que predominaron en este tiempo estuvieron vinculados a la memoria del pasado reciente y a la denuncia por el encarcelamiento y la tortura vivido bajo la violencia estatal. Estas denuncias

emergerán en un contexto donde el debate por los derechos humanos y las comisiones a cargo de denunciar los crímenes estatales ponen al centro de la discusión la figura de la víctima y del victimario. Los relatos íntimos del “yo sometido” estarán formulados desde un lenguaje literario, por lo que la factualidad inicial del testimonio perderá importancia. Revisar la producción literaria de este momento permitirá abordar una nueva vertiente testimonial que no solo se da en Casa de las Américas, sino en varios países latinoamericanos.

Otra línea interesante de abordar como propuesta de futuro corresponde a los procesos de edición y reedición de los testimonios aquí analizados. Ello permitirá corroborar el impacto que ciertas obras tuvieron en el mercado editorial. De este modo, se podría pensar en la posible trascendencia que tuvieron ciertas obras testimoniales en la temprana década de los años setenta u ochenta, en su convivencia con las novelas del *boom*, y si la concepción de testimonio local logró traspasar las fronteras de lo latinoamericano para aterrizar también en la crítica literaria extranjera. Al mismo tiempo, permite pensar en cómo desde la traducción se abordan las obras que recogen el relato testimonial desde la oralidad y que apelan solo a una leve mediación o aquellas que desean mantener el uso lingüístico del lugar.

Sería interesante, también, poder fortalecer el registro de entrevistas de quienes han estado inmersos en la categoría de testimonio del premio Casa. Esta investigación solo pudo indagar en algunos jurados y participantes cubanos de ciertas convocatorias. Conocer la visión de intelectuales extranjeros permitiría ampliar la visión del premio y conocer algunas otras perspectivas que, sin duda, aportarían a complejizar aún más el análisis de las decisiones y elecciones de cada jurado.

Como se pudo observar, la categoría de Testimonio del premio Casa de las Américas significó un importante aporte en el campo literario, pues complejizó la noción de literatura canónica establecida hasta ese momento y se configuró como el puente que unió la política y la literatura. Sirvió, además, desde su naturaleza ideologizada, como un espacio literario y público para la visibilización de importantes temáticas que, hasta el día de hoy, hacen eco en la sociedad. Luego, ha ido adquiriendo cualidades para integrarse en el espacio de la memoria, espacio que requiere de mayores insumos literarios para relatar el horror. Lo

anterior lleva a pensar que el discurso testimonial va incorporando ciertos elementos que le permiten mantenerse vivo a lo largo de las décadas. ¿Sobrevivirá la categoría de testimonio o, mejor dicho, de Literatura testimonial a los años venideros? Ante la pregunta, Fornet señala: “a mí me parece, en principio, que el testimonio no muere, se modifica... si hay algo fijo en el testimonio es la vocación y la necesidad de dar cuenta de y con cierto valor literario en aquello, lo otro, a partir de ahí, todo lo demás puede cambiar, las temáticas cambian y se puede adaptar a otras” (comunicación personal, 5 feb. 2019). Será interesante indagar cómo el discurso testimonial, mediante el deseo de dar cuenta, resiste al paso de los años y se va reconfigurando a lo largo de los años.

8. OBRAS CITADAS

- Achugar, H. (1985). "Días y noches de amor y de guerra" de Eduardo Galeano. *Revista Iberoamericana*, 51 (130–131), 357–358.
- Achugar, H. (1989). Notas sobre el discurso testimonial latinoamericano. En R. Chang-Rodríguez y G. de Berr (Eds.), *La historia en la literatura iberoamericana* (pp. 279–294). Ediciones del Norte.
- Achugar, H. (1992). Historias paralelas/Ejemplares: La historia y la voz del otro. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 18 (36), 51–73.
<https://doi.org/doi:10.2307/4530622>
- Actas del premio de Testimonio*. (n. d.). Archivo Casa de las Américas.
- Albuquerque, G. (2011). *La trinchera letrada. Intelectuales latinoamericanos y Guerra Fría* (1ra ed.). LOM Ediciones.
- Almeida Bosque, J. (1985). *Contra el agua y el viento*. Ediciones Casa de las Américas.
- Altamirano, C. (dir.) (2008). *Historia de los intelectuales en América Latina. I. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo* (J. Myers (Ed.)). Katz Editores.
- Altamirano, C. (dir.) (2013). *Historia de los intelectuales en América Latina. II. Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX* (C. Altamirano (Ed.)). Katz Editores.
- Alzugarat, A. (2007). Trincheras de papel. Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay. *Journal of Chemical Information and Modeling*, 53 (9).
- Amar Sánchez, A. M. (1990). La ficción del testimonio. *Revista Iberoamericana*, 56 (151), 447–461. <https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.1990.4724>
- Argüelles, L. (1989). Los refugiados mexicanos en Cuba (1910-1927). *La palabra y el hombre*, 70, 117-148.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Taurus.
- Bajtín, M. (1999). El problema de los géneros discursivos. En *Estética de la creación verbal* (10ma ed.) (pp. 248-293). Siglo XXI Editores.
- Barbas Rhoden, L. (1999). El papel del testimonio después de la victoria: Omar Cabezas y el discurso revolucionario en Nicaragua. *Confluencia*, 14 (2), 63–75.
www.jstor.org/stable/27922690

- Barnet, M. (1983). *La fuente viva*. Editorial Letras Cubanas.
- Barrio Maestre, J. M. (2020). *Belleza y realidad. Elementos de estética filosófica* (Vol. 148). Austral educación.
- Barrón Rosas, L. F. (2019). El Nacimiento del Neobarroco en la polémica entre Mundo Nuevo y Casa de las Américas. *Acta Literaria*, 58, 95–111. <https://doi.org/10.4067/s0717-68482019000100095>
- Béjar, H. (1969). *Perú 1965: apuntes sobre una experiencia guerrillera*. Editorial Sandino.
- Benedetti, M. (1967). Situación del escritor en América Latina. *Casa de Las Américas*, 45, 31–36.
- Bethell, L. (Ed.). (1998). *Historia de América Latina. México y el Caribe desde 1930*. Crítica.
- Beverley, J. (1987). Anatomía del testimonio. En *Del Lazarillo al Sandinismo: estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana* (pp. 153–168). The Prisma Institute.
- Beverley, J. (1992). Introducción. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 18 (36), 7–19. <https://doi.org/doi:10.2307/4530620>
- Beverley, J. (2004). *Testimonio: On the Politics of Truth*. Universidad de Minnesota.
- Beverley, J., y Achugar, H. (Eds.). (1992). La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 18 (36).
- Blanco, J. A. (2013). *El asesinato de la reputación de Amadeo Barletta a Yoani Sánchez*. Original Books LLC. <http://marefateadyan.nashriyat.ir/node/150>
- Blasier, C. (1993). El fin de la asociación soviético-cubana. *Estudios Internacionales*, 26 (103), 296–340.
- Borge, T. (1990). *La paciente impaciencia*. Ediciones Júcar.
- Buckwalter-Arias, J. (2003). Sobrevivir el “Periodo Especial”. La suerte de “hombre nuevo” y un cuento de Senel Paz. *Revista Iberoamericana*, 69 (204), 701–714. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2003.5647>
- Burgos, E. (2002). Memoria, transmisión e imagen del cuerpo. Variaciones y recreaciones en el relato de un escenario de guerra insurgente. *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos*. <https://doi.org/https://doi.org/10.4000/nuevomundo.537>
- Burgos, E. (2013). *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Siglo Veintiuno Editores.

- Burke, P. (2006). *¿Qué es la historia cultural?* Paidós.
- Cabezas, O. (1983). Entrevista con Omar Cabezas. *Casa de Las Américas*, 138, 121–125.
- Cabezas, O. (1999). *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (2da ed.). Editorial Txalaparta.
- Cabrera Infante, G. (1999). *Mea Cuba*. Alfaguara. <https://doi.org/10.2307/4613226>
- Calandra, B. y Franco, M. (2012). *La guerra fría cultural en América Latina*. Biblos.
- Calcines, A. (2 de julio de 2012). Confesiones de Fernando Pérez. *Opus Habana*. <http://www.opushabana.cu/index.php/articulos/3481-hdhsdfsad.html>
- Cámara, M. (1999). La mulata, un cuerpo sin voz en la cultura cubana. *La Palabra y El Hombre*, 109, 75–81. <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/732>
- Campuzano, L. (2001). La revista *Casa de las Américas*, 1960-1995. En A. Fornet y L. Campuzano (Eds.), *La revista Casa de las Américas: un proyecto continental* (pp. 31–71). Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.
- Campuzano, L. (2015). La Casa de las Américas hoy (memoria personal asistida). *Caravelle*. <https://doi.org/10.4000/caravelle.1707>
- Campuzano, L. (2017). El canon fue tomado por asalto: el testimonio y el Premio Casa de las Américas. En M. Rosti y V. Paleari (Eds.), *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio: perspectivas socio-jurídicas* (pp. 193–209). Di/Segni. <https://doi.org/10.4000/books.ledizioni.9964>
- Cándido, A., Alegría, F., Tolentino, H., Naranjo, C., Menil, R., García, N., Balza, J., Méndez, J. L., y Egüez, I. (1979). Encuesta. *Casa de Las Américas*, 114, 21–31.
- Capelán, J. (2012). Intelectual orgánico de la Revolución Sandinista. *Correo de Nicaragua*, 21, 18–20.
- Casal, L. (1971). *El caso Padilla: Literatura y Revolución en Cuba. Documentos*. Ediciones Universal S.A.
- Casañas, I., y Fornet, J. (1999). *Premio Casa de las Américas. Memoria*. Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Casañas, I., y Fornet, J. (2004). *Premio Casa de las Américas. Memoria. 2000-2004*. Casa de las Américas.
- Casaus, V. (1982). El testimonio sobre la marcha. *Casa de Las Américas*, 131, 164–169.
- Casaus, V. (2012). *Girón en la memoria* (4ta ed.). Ediciones La Memoria.

- Caso, A. (1973). *Los subversivos* (1ra ed.). Ediciones Casa de las Américas.
- Castro, F. (1961a). Discurso pronunciado por Fidel Castro Ruz, Presidente de la República de Cuba, en las honras fúnebres de las víctimas del bombardeo a distintos puntos de la república, efectuado en 23 y 12, frente al cementerio de Colón, el día 16 de abril de 1961. *Discursos e Intervenciones Del Comandante En Jefe Fidel Castro Ruz, Presidente Del Consejo de Estado de La República de Cuba*. <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f160461e.html>
- Castro, F. (1961b). *Palabras a los intelectuales*. Ediciones del Consejo Nacional de Cultura.
- Castro, F. (1971). Discurso de clausura. *Casa de las Américas*, 65-66, 21–33.
- Castro, F. (1990). Discurso pronunciado por Fidel Castro Ruz, Presidente de la República de Cuba, en la clausura del XVI Congreso de la CTC, celebrado en el teatro “Carlos Marx”, el 28 de enero de 1990, "año 32 de la Revolución". *Discursos e Intervenciones Del Comandante En Jefe Fidel Castro Ruz, Presidente Del Consejo de Estado de La República de Cuba*. <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1990/esp/f280190e.html>
- Castro, F. (1992). Discurso pronunciado por el comandante en jefe Fidel Castro Ruz, Primer Secretario del Comité Central del Partido Comunista de Cuba y Presidente de los Consejos de Estado y de Ministros, en la clausura del congreso constituyente del Sindicato Nacional de Trabajadores de las Ciencias, efectuado en el palacio de las convenciones, el 28 de marzo de 1992, "año 34 de la Revolución". *Discursos e Intervenciones Del Comandante En Jefe Fidel Castro Ruz, Presidente Del Consejo de Estado de La República de Cuba*. <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1992/esp/f280392e.html>
- Cirules, E. (2000). Conferencia del escritor cubano Enrique Cirules. *Cyber Humanitatis*, 13. <https://revistas.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/9169/9169>
- Cirules, E. (2008). *El imperio de La Habana. La mafia en Cuba*. D.V. Chavín.
- Cirules, E., y Najarro, L. (2005). *Enrique Cirules, sus libros y el general Fulgencio Batista*. Radio Cadena Agramonte. https://web.archive.org/web/20071010044307/http://www.cadenagramonte.cubaweb.cu/ambito_cultural/290905.asp

Cornejo-Polar, A. (2003). *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural*

- en las literaturas andinas* (2da ed.). Latinoamericana Editores.
- Cruz Díaz, R. (1972). *Muy buenas noches, señoras y señores*. Casa de las Américas.
- Cruz Leal, P.-I. (1996). Hispanoamérica: el clamor testimonial de las voces marginadas. *Espejo de Paciencia. Revista de Literatura y Arte*, 1, 14–19.
- Dalton, R., et al. (1969). Diez años de Revolución: el intelectual y la sociedad. *Casa de las Américas*, 56, 7-48.
- de la Nuez, I. (1998). Mariel en el extremo de la cultura. *Encuentro de La Cultura Cubana*, 8–9, 105–109.
- de la Torre Molina, M. (2008). *La política cultural de la Revolución cubana 1971-1988*. Editora Historia.
- Debray, R. (1967). ¿Revolución en la revolución? *Punto Final*, 25, 1–16.
- Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura*. (1971). 65–66, 4–19.
- del Vecchio, A. (2019). La Cuba poscomunista... ¿un parque temático? Imaginarios utópicos y contrautópicos en La Habana literaria. *Culturas. Debates y Perspectivas de Un Mundo En Cambio*, 13, 21–38. <https://doi.org/10.14409/culturas.v0i13.8602>
- Delgado Aburto, L. (2016). Testimonio documental sandinista y narratividad: reflexiones a partir de “Todas estamos despiertas” de Margaret Randall. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, 6, 447–462. <https://doi.org/10.7203/kam.6.6928>
- Demaría, L. (2001). Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia, la tranquera de Macedonio y el difícil oficio de escribir. *Revista Iberoamericana*, 194–195, 135–144.
- Depestre Catony, L. (2020). *Protagonistas de la música cubana*. Editorial Verbum.
- Díaz-Infante, D. (2014). “Visión Sobre Los Escombros”: Ruina y melancolía en la narrativa cubana del “Período Especial.” *Revista Iberoamericana*, 80 (247), 511–531. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2014.7162>
- Díaz Infante, D. (2014). *La revolución congelada. Dialécticas del castrismo*. Editorial Verbum.
- Diccionario de la Literatura Cubana*. (1989).
- Domínguez, D. (2009). Antiintelectualismo y género policial en Cuba. *Encuentro*, 53–54, 205–212.
- Encuentro de los intelectuales cubanos con Fidel Castro. (n.d.). *Encuentro*, 43, 157–175.
- Enríquez Fuentes, E. (1988). Mi General Torrijos. *Revista Mexicana de Política Exterior*,

20, 35–37.

Fajardo Estrada, R. (1998). *Rita Montaner. Testimonio de una época*. Fondo Editorial Casa de las Américas.

Falleció el Comandante de la Revolución Juan Almeida Bosque. (2009). CubaDebate. <http://www.cubadebate.cu/especiales/2009/09/12/fallecio-comandante-revolucion-juan-almeida-bosque/#.X2hyXmgza70>

Fernández Guerra, Á. L. (1983). Gallego, de viva voz. *Casa de Las Américas*, 141, 148–151.

Fernández Pequeño, J. (1988). *Teoría y práctica de la novela policial revolucionaria*.

Fernández Retamar, R. (1967). Hacia una intelectualidad revolucionaria en Cuba. *Casa de Las Américas*, 40, 4–18.

Fernández Retamar, R. (1995). La Casa de las Américas y la “creación” del género testimonio. *Casa de Las Américas*, 200, 120–121.

Fizer, J. (1961). La “nueva” tendencia en la literatura soviética. *Foro Internacional*, 2 (1), 127–137.

Forné, A. (2014). El género testimonial revisitado. El premio testimonio de Casa de las Américas (1970–2007). *El Taco En La Brea*, 1, 216–232. <https://doi.org/10.14409/tb.v1i1.4213>

Forné, A. (2015). “Una suma de negaciones”: Apuntes sobre el género testimonial y el Premio Casa de las Américas (1970-1976). *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, 6, 251–267. <https://doi.org/10.7203/kam.6.7077>

Forné, A. (2018). Las poéticas etnográficas en los testimonios premiados por Casa de las Américas (1974-1991). *Telar*, 20, 68–89. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6548199.pdf>

Fornet, A. (2001). El testimonio hispanoamericano: orígenes y transfiguración de un género. En *La coartada perpetua* (pp. 113–144). Siglo Veintiuno Editores.

Fornet, A. (2007). El Quinquenio Gris: revisitando el término. *Revista Casa de Las Américas*, 246, 3–16.

Fornet, J. (2006). *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*. Letras Cubanas.

Fornet, J. (2013). *El 71. Anatomía de una crisis*. Editorial Letras Cubanas.

Fornet, J., Campuzano, L., García, V., y Peris Blanes, J. (2015). El premio Testimonio de Casa de las Américas. Conversación cruzada con Jorge Fornet, Luisa Campuzano y

- Victoria García. *Kamchatka*. *Revista de Análisis Cultural*, 6, 191–249.
<https://doi.org/10.7203/KAM.6.7669>
- Franco, J. (2003). *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la Guerra Fría*. Debate.
- Galeano, E. (2011). *Días y noches de amor y de guerra* (1ra ed.). Siglo Veintiuno Editores.
- Galich, M. (1981). Los días de la selva. *Casa de Las Américas*, 127, 182–186.
- Galich, M. (1995). Para una definición del género testimonio. *Casa de Las Américas*, 200, 124–125.
- Gallardo, E. J. (2009). *El martillo y el espejo. Directrices de la política cultural cubana (1959-1976)* (Madrid). Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Gálvez, W. (1997). *El sueño africano del Che. ¿Qué sucedió en la guerrilla congoleña?* Fondo Editorial Casa de las Américas.
- García Alonso, A. (1968). *Manuela la mexicana*. Ediciones Casa de las Américas.
- García Reyes, M., y López de Llergo y Cornejo, M. G. (1997). Cuba y la Unión Soviética en los ochenta. En *Cuba después de la era soviética* (pp. 117–184). El Colegio de México.
<https://doi.org/https://doi.org/10.2307/j.ctv3dnpfx.6>
- García, V. (2013). Diez problemas para el testimonialista latinoamericano: los años '60-'70 y los géneros de una literatura propia del continente. *Castilla. Estudios de Literatura*, 4, 368–405.
- Gilio, M. E. (1970). *La guerrilla tupamara* (1ra ed.). Ediciones Casa de las Américas.
- Gilly, A. (2013). Mario Payeras: el mito y la experiencia. *Bajo El Volcán*, 12 (20), 15–23.
- Gilman, C. (2012). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina* (2da ed.). Siglo Veintiuno Editores.
- Gilman, C. (2013). Casa de las Américas (1960-1971): un esplendor en dos tiempos. En *Historia de los intelectuales en América Latina. II. Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX* (pp. 285–298). Katz Editores.
- Girona, N., y Palazón, G. (2015). Rigoberta Menchú: el nombre no es un destino. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, 6, 323–347.
- Gómez García, A. (1985). *Falsas, maliciosas y escandalosas reflexiones de un ñágara*. Ediciones Casa de las Américas.
- Gómez García, A. (2012). *Falsas, maliciosas y escandalosas reflexiones de un ñágara*.

Fundación Editorial El perro y la rana.

- Gómez García, A. (2017). *Falsas, maliciosas y escandalosas reflexiones de un ñágara* (1ª edición). Fundación Editorial El perro y la rana. https://archive.org/details/la_persistencia_de_los_dioses_201901/page/n3/mode/2up
- González Calderón, J. (1970). *Amparo: millo y azucenas*. Casa de las Américas.
- González de Cascorro, R. (1975). *Aquí se habla de combatientes y de bandidos*. Ediciones Casa de las Américas.
- González Díaz, A. (2009). Producción estética y política cultural. *Encuentro de La Cultura Cubana*, 53–54, 172–180.
- Gras Miravet, D. (2013). *El arte de la nostalgia. Cartas de Néstor Almendros a Guillermo Cabrera Infante*. Editorial Verbum.
- Gras Miravet, D. y Müller, G. (Eds.). (2015). *América Latina y la literatura mundial: mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*. Iberoamericana.
- Grevin, M. (2014). “Falsos testimonios”: la reescritura del género testimonial por los cuentistas cubanos actuales. *OKINA*. Univ. Angers. <https://hal.univ-angers.fr/hal-03123079/document>
- Guevara, E. (1965). *El socialismo y el hombre en Cuba*. Cuadernos Erre.
- Guillén, N. (1978). Informe central. *Casa de Las Américas*, 106, 35–48.
- Gutiérrez, P. J. (1998). *Trilogía sucia de La Habana*. Anagrama.
- Guzmán Moré, J. (2011). En torno a la creación artística dentro de la estrategia general del Ministerio e Cultura. En M. de la Torre Molina (Ed.), *La cultura por los caminos de la nueva sociedad cubana (1952-1992)* (pp. 168–198). Editorial de Ciencias Sociales.
- Hart, A. (1963). Palabras al Congreso Nacional de Cultura. *Casa de Las Américas*, 17–18, 3–6.
- Hart, A. (1977). Este no es un premio cubano: es un premio que da en Cuba la América nuestra. *Casa de Las Américas*, 101, 3–9.
- Hart, A. (1978). Discurso de clausura. *Casa de Las Américas*, 106, 61–76.
- Hart, A. (1995). *Las cartas sobre la mesa: Cuba aclara posiciones*. Siglo Veintiuno Editores.
- Heberto Padilla: Intervención en la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. (1971). *Casa de Las Américas*, 65–66, 191–203.
- Heras, E., y Navarro, D. (Eds.). (2008). *La política cultural del período revolucionario:*

- memoria y reflexión* (La Habana). Criterios.
- Hernández, S. M. (2011). Dialogismo y alteridad en Bajtín. *Contribuciones Desde Coatepec*, 21, 11–32.
- Huertas Uhagón, B. (1994). El postboom y el género testimonio: Miguel Barnet. *Cauce: Revista de Filología y Su Didáctica*, 17, 165–175.
- Infante del Rosal, F. (2012). Emoción, identificación y autonomía estética. *Fedro, Revista de Estética y Teoría de Las Artes*, 11, 56–79.
- Jameson, F. (1997). *Periodizar los 60*. Alción Editora.
- Jara, R., y Vidal, H. (Eds.). (1986). *Testimonio y literatura*. Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- Lenin, V. I. *Obras completas (Tomo X)*. (1976). Akal Editor.
- Lie, N. (1996). *Transición y transacción. La revista cubana Casa de las Américas (1960-1976)*. Hispamérica.
- López Morales, H. (2008). Los cubanos. En *Enciclopedia del español en los Estados Unidos. Anuario del Instituto Cervantes* (pp. 112–123). Instituto Cervantes.
- López Valdizón, J. M. (1962). Daura Olema: “Maestra voluntaria”. *Casa de Las Américas*, 13–14, 55–56.
- Mantero, J. (2004). Omar Cabezas, Gioconda Belli y Sergio Ramírez: autobiografías, sandinismo e identidad nicaragüense. *Salina: Revista de Lletres*, 18, 235–242.
- Martín Sevillano, A. B. (2002). Algunos aspectos del cuento de los Novísimos narradores cubanos. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 31, 295–312.
https://doi.org/10.5209/rev_ALHI.2002.v31.23282
- Martínez Hernández, M. (1999). Y así me nació la conciencia: la escritura testimonial de Rigoberta Menchú. *Iztapalapa: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 45, 293–308.
- Martínez, J. de J. (1987a). *Mi general Torrijos*. Ediciones Casa de las Américas.
- Martínez, J. de J. (1987b). *Mi General Torrijos* (2da.). Editorial Legado.
- Martínez Pérez, L. (2006). *Los hijos de Saturno. Intelectuales y revolución en Cuba*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Menéndez, R. (2000). El gallo de Diógenes. Reflexiones en torno a lo testimonial en los novísimos narradores cubanos. *Encuentro de La Cultura Cubana*, 18, 215–222.

- Mercedes, A. (2012). Historia de una institucionalización: la crónica-testimonio modelo, 1970-2005. *Textos Híbridos. Revista de Estudios Sobre La Crónica Latinoamericana*, 2 (2), 1–19.
- Montalván, E. (2012). *Premio Casa de las Américas. 50 Aniversario - once entrevistas*. Editorial ULE.
- Moraña, M. (1997). Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX. En M. Moraña (Ed.), *Políticas de la escritura en América Latina. De la colonia a la modernidad* (pp. 113–150). Excultura.
- Moreira Alves, M. (1972). *Un grano de mostaza. El despertar de la revolución brasileña* (1ra ed.). Ediciones Casa de las Américas.
- Morejón Arnaiz, I. (2017). *Política y polémica en América Latina. Las revistas Casa de las Américas y Mundo Nuevo*. Almera.
- Moros Villegas, A. (2019). Rebeldes con causa: los movimientos contraculturales de los largos sesenta en los Estados Unidos de Norteamérica. En I. López y N. Molina (Eds.), *Las cenizas de una era* (1ra., pp. 165–199). SaberULA.
- Mudrovcic, M. (1993). En busca de dos décadas perdidas: la novela latinoamericana de los años 70 y 80. *Revista Iberoamericana*, 59 (164-165), 445-468.
- Ochando Aymerich, C. (1995). Hacia la institucionalización del testimonio. En C. de Paepe, N. Lie, L. Rodríguez-Carranza, y R. Sanz Hermida (Eds.), *Literatura y poder: actas del coloquio internacional K.U.L.* (pp. 163–170). Leuven University Press.
- Ochando Aymerich, C. (1998). *La memoria en el espejo. Aproximación a la escritura testimonial*. Anthropos Editorial.
- Olema, D. (1962). *Maestra voluntaria* (1ra ed.). Ediciones Casa de las Américas.
- Ortiz, F. (1940). Los factores humanos de la cubanidad. *Revista Bimestre Cubana*, XLV, 161–186.
- Otero, L. (1966). El escritor en la Revolución cubana. *Casa de Las Américas*, 36–37, 203–209.
- Otero, L. (1971). Notas sobre la funcionalidad de la cultura. *Revista Casa de Las Américas*, 68, 94–107.
- Ovalle Letelier, A. (2008). Peter Burke: ¿Qué es la Historia Cultural? *Revista de Historia Social*, 1 (12), 175–177.

- Payeras, M. (2010). *Los días de la selva* (13ra ed.). Piedra Santa.
- Pellegrini, M. A. (1991). *Wadubari*. Ediciones Casa de las Américas.
- Pérez López, J. (2003). El interminable periodo especial de la economía cubana. *Foro Internacional*, 43 (173), 566–590.
- Pérez Valdés, F. (1981). *Corresponsales de guerra*. Ediciones Casa de las Américas.
- Peris Blanes, J. (2009). Una poética de las ruinas: Testimonio y alegoría de Aníbal Quijada. *Revista Chilena de Literatura*, 74, 99–121.
- Peris Blanes, J. (2013). “La palabra es de ustedes, me callo por pudor”: Antiintelectualismo y emergencia del testimonio en Cuba. *Atenea*, 57–72. <https://doi.org/10.4067/S0718-04622013000200005>
- Peris Blanes, J. (2014). Literatura y testimonio: un debate. *Revista Puentes*, 1, 10–17. <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/7077>
- Peris Blanes, J. (2015). Relatos para una revolución potencial. Las crónicas testimoniales de Che Guevara. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, 6, 149–189. <https://doi.org/10.7203/kam.6.6901>
- Peris Blanes, J. (2018). *Una escritura para la Revolución. El premio testimonio de Casa de las Américas: emergencia y consolidación (1959-1979)*. Universitat de València.
- Pratt, M. L. (1999). Lucha-libros: *Me llamo Rigoberta Menchú* y sus críticos en el contexto norteamericano. *Debate Feminista*, 20, 177–197. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1999.20.503>
- Premio Literario Casa de las Américas 1995-2000. (1994). *Casa de Las Américas*, 195, 173–174.
- Quijada Cerda, A. (1977). *Cerco de púas*. Ediciones Casa de las Américas.
- Quintero Herencia, J. C. (2002). *Fulguración del espacio. Letras e imaginario institucional de la Revolución Cubana (1960-1971)*. Beatriz Viterbo.
- Rama, Á. (1964). Diez problemas para el novelista latinoamericano. *Casa de Las Américas*, 26, 3–43.
- Rama, Á., et al. (1995). Conversación en torno al testimonio. *Casa de Las Américas*, 200, 122–124.
- Ramonet, I. (2006). *Fidel Castro, biografía a dos voces*. Sibelius. <https://osirredentosblog.files.wordpress.com/2015/12/fidel-castro-biografia-a-dos->

- Responsabilidad del intelectual ante los problemas del mundo subdesarrollado. (1968). *Casa de Las Américas*, 47, 102–105.
- Revolucionarias, F. A. (1992). *Con nuestros propios esfuerzos. Algunas experiencias para enfrentar el Periodo Especial en tiempos de paz*. Editora Verde Olivo.
- Ricoeur, P. (2010). *La memoria, la historia, el olvido* (2da ed.). Editorial Trotta.
- Ríos, M. del P. (2018). Las sutilezas de la memoria: cristalizar e instrumentar el pasado. *Telar*, 21, 155–176.
- Roa Kourí, R. (2004). *En el torrente*. Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Rodríguez-Luis, J. (1997). *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana. Estudio taxonómico*. Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez Rivera, G. (2017). *Decirlo todo. Políticas culturales (en la Revolución cubana)*. Editorial Ojalá.
- Rojas, M. (1978). *El que debe vivir*. Ediciones Casa de las Américas.
- Rojas, R. (2006). *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Editorial Anagrama.
- Rojas, R. (2008). Souvenirs de un Caribe soviético. *Encuentro de La Cultura Cubana*, 48–49, 18–33.
- Rojas, R. (2009). *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*. Editorial Anagrama.
- Rubiera Castillo, Daisy. (1997). *Reyita, sencillamente* (1ra. Ed.). Prolibros. World Data Research Center.
- Rubiera Castillo, Daisy. (2014). Reyita y yo: A manera de introducción. *América Sin Nombre*, 19, 187–198. <https://doi.org/10.14198/amesn.2014.19.20>
- Rubiera Castillo, Daysi. (2011). *Reyita, sencillamente. Testimonio de una negra cubana nonagenaria*. Fondo Editorial del ALBA.
- Rueda Estrada, V., y Vázquez Medeles, J. C. (2016). Testimonio nicaragüense: de los Sandinistas a la inclusión de los Contras. Por una polémica memoria contrarrevolucionaria. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, 6, 463–490. <https://doi.org/10.7203/kam.6.7221>
- Said, E. (1996). *Representaciones del intelectual* (1ra.). Paidós.
- Sandblad, M., y Darecy, G. (1978). Conversación con Eduardo Galeano. *Araucaria de Chile*,

- 3, 85–97. <https://doi.org/10.4182/amt.2009.F85>
- Santiesteban-Prats, Á. (2009). La generación extraviada. *Encuentro de La Cultura Cubana*, 51–52, 3–9.
- Sartre, J.-P. (1967). *¿Qué es la literatura?* (4ta.). Editorial Losada S.A. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05728-0_17852-1
- Singer González, D. (2012). El Testimonio de Rigoberta Menchú: estrategias discursivas de una subjetividad fronteriza. *Revista Latinoamericana de Derechos Humanos*, 23 (1), 73–88.
- Skłodowska, E. (1992). *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética*. Peter Lang.
- Skłodowska, E. (2016). *Invento, luego existo: El Período Especial en Cuba como experiencia y metáfora* (1ra.). Editorial Cuarto Propio.
- Sobre la Cultura artística y literaria. (1975). En *Tesis y Resoluciones. I Congreso del Partido Comunista de Cuba*. <http://congresopcc.cip.cu/congresos/i-congreso-pcc>
- Susi, A. (2011). Sergio Tischler Visquerra, Imagen y dialéctica. Mario Payeras y los interiores de una constelación revolucionaria. *Tzintzun*, 53, 205–212. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- Terz, A. (1966). ¿Qué es el realismo socialista? *Convivium*, 22, 73–105.
- Vera León, A. (2002). Hacer hablar: la transcripción testimonial. En J. Beverley y H. Achugar (Eds.), *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa* (2da., pp. 195–213). Ediciones Papiro.
- Vezzetti, H. (2013). *Sobre la violencia revolucionaria: memorias y olvidos*. Siglo Veintiuno Editores.
- Yúdice, G. (1992). Testimonio y concientización. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 18 (36), 211–232. <https://doi.org/10.2307/4530631>

ANEXOS

En las siguientes páginas se adjuntan algunos anexos que se consideran relevantes para esta investigación. El anexo 1: Testimonios reconocidos en la categoría de testimonio compila la serie de testimonios que fueron reconocidos desde 1970 hasta el año 2000. En el listado se mencionan tanto a los premiados como a las menciones, recomendaciones y finalistas de los que dan cuenta las actas del jurado. Se complementa la información con los datos que entregan investigaciones sobre el premio Casa de las Américas, especialmente las obras *Premio Casa de las Américas. Memoria (1959-1999)* (1999), *Premio Casa de las Américas. 50 Aniversario – once entrevistas* (2012), “El premio Testimonio en Casa de las Américas. Conversación cruzada con Jorge Fornet, Luisa Campuzano y Victoria García” (2015, p. 191-249).

En el anexo 2: Actas del jurado de 1970, 1980 y 1991 se adjuntan tres actas de los jurados de 1970, 1980 y 1991, a modo de muestra. Se opta por reservar el resto del material, pues se espera emplearlo en una próxima publicación. Aun así, la muestra da cuenta del valor histórico y literario de los archivos.

El anexo 3: Entrevistas a artistas e intelectuales cubanos. está compuesto por las entrevistas realizadas a Jorge Fornet y Miguel Barnet. Se reserva la información del resto del material compilado, pues está destinado también para una próxima publicación. Como se observará en las entrevistas la transcripción se ajusta en gran medida a la oralidad, cuidando el detalle de la información. Las grabaciones aún se encuentran reservadas para, prontamente, trabajar en la edición de las entrevistas transcritas.

ANEXO 1: Testimonios: premiados, mención, recomendación, finalistas

1970	<p><u>Premio:</u></p> <p><i>La guerrilla tupamara. María Esther Gilio (1928-2011), Uruguay</i></p> <p><u>Menciones:</u></p> <p><i>Girón en la memoria.</i> Víctor Casaus, Cuba</p> <p><i>Amparo: millo y azucenas.</i> Jorge González Calderón, Cuba</p> <p><u>Recomendaciones:</u></p> <p><i>Mi isla es un cocodrilo verde</i></p> <p><i>Por llanos y montañas.</i> Araceli de Aguililla, Cuba</p> <p><i>Corte en Meneses.</i> Germán Sánchez Otero y Elena Díaz, Cuba¹⁴⁸</p> <p>Jurado:</p> <p>Rodolfo Walsh (Argentina)</p> <p>Ricardo Pozas (México)</p> <p>Raúl Roa (Cuba)</p>
1971	<p><u>Premio:</u></p> <p>Se declara desierto. Por unanimidad</p> <p><u>Mención:</u></p> <p><i>En el año más largo de la historia.</i> Rogerio Moya y Renato Recio, Cuba</p> <p>Jurado:</p> <p>Víctor Casaus (Cuba)</p> <p>Octavio Getino (Argentina)</p> <p>María Esther Gilio (Uruguay)</p> <p>Agustín Pí (Cuba)</p> <p>David Viñas (Argentina)</p>

¹⁴⁸ *Corte en Meneses* no aparece como recomendación en el acta del jurado del premio 1970 pero sí se menciona en Fornet y Casaña (1999). Las obras que se mencionan en el acta son: *Mi isla es un cocodrilo verde* y *Por llanos y montañas*.

<p>1972</p>	<p><u>Premio:</u> <i>Un grano de mostaza (El despertar de la revolución brasileña). Márcio Moreira Alves (1936-2009), Brasil</i></p> <p><u>Mención:</u> <i>Muy buenas noches, señoras y señores...</i> Rigoberto Cruz Díaz, Cuba</p> <p>Jurado: José Antonio Benítez (Cuba) Jorge Onetti (Argentina) Winston Orrillo (Perú)</p>
<p>1973</p>	<p><u>Premio:</u> <i>Los subversivos. Antonio Caso (1926-1988), Cuba</i></p> <p><u>Menciones:</u> <i>Uruguay, viernes 14 de abril de 1972.</i> Filomena Grieco y Carlos Rovira, Uruguay <i>Guantánamo Bay.</i> Rigoberto Cruz Díaz, Cuba</p> <p>Jurado: Marcio Moreira Alves (Brasil) Héctor Béjar (Perú) Nils Castro (Panamá) Hugo Chinea (Cuba) Pedro Martínez Pires (Cuba)</p>
<p>1974</p>	<p><u>Premio:</u> <i>Huillca: habla un campesino peruano. Hugo Neira Samánez (1936 -), Perú</i></p> <p>Jurado: Francisco Moncloa (Perú) Marta Rojas (Cuba) Luis Suárez (México) Jorge Timossi (Argentina)</p>

1975	<p><u>Premio:</u> <i>Aquí se habla de combatientes y de bandidos. Raúl González de Cascorro (1922-1985), Cuba</i></p> <p>Jurado: Arturo Alape (Colombia) René Zavaleta Mercado (Bolivia) Héctor P. Agosti (Argentina) Enrique Cirules (Cuba) Luis Cardoza y Aragón (Guatemala)</p>
1976	<p><u>Premio:</u> Se declara desierto. Por unanimidad.</p> <p>Jurado: Liliam Jiménez (El Salvador) Nuria Nuiry (Cuba) Gerard Pierre-Charles (Haití) Carlos Rincón (Colombia) Marta Rojas (Cuba)</p>
1977	<p><u>Premio:</u> <i>Cerco de Púas. Aníbal Quijada Cerda (1918-2012), Chile</i></p> <p><u>Recomendaciones:</u> <i>Isla Dawson.</i> Carlos González Jaksic, Chile <i>Un nuevo día.</i> Julio Travieso Serrano, Cuba</p> <p>Jurado: Iverna Codina (Argentina) Jaime Galarza (Ecuador) Héctor Mujica (Venezuela) Enrique Santos Calderón (Colombia)</p>

	Alfredo Viñas (Cuba)
1978	<p><u>Premio:</u></p> <p><i>Contra viento y marea. Grupo Areíto, EE.UU</i></p> <p><i>Días y noches de amor y de guerra. Eduardo Galeano (1940-2015), Uruguay</i></p> <p><i>El que debe vivir. Marta Rojas (1928-), Cuba</i></p> <p><u>Recomendaciones:</u></p> <p><i>El crimen de Manzanillo. Josefina Ruiz Yarini, Cuba</i></p> <p><i>Todo tiempo futuro tiene que ser mejor. Mercedes Santos Moray, Cuba.</i></p> <p><i>Os Fornos Quentas. Reinaldo Guarany Simoes Souto, Brasil.</i></p> <p><i>No vengo a hablar sólo por mí. Virginia Grüter, Costa Rica (publicar fragmentos)</i></p> <p>Jurado:</p> <p>José Vicente Abreu (Venezuela)</p> <p>Luis Báez (Cuba)</p> <p>Ernesto Cardenal (Nicaragua)</p> <p>Socorro Díaz (México)</p> <p>Fernando Morais (Brasil)</p> <p>Rodolfo Puiggrós (Argentina)</p>
1979	<p><u>Premio:</u></p> <p>Se declara desierto. Por unanimidad.</p> <p><u>Distinguir / Recomendar:</u></p> <p><i>Carlos, el amanecer ya no es una tentación. Tomás Borge</i></p> <p><i>Sandino, crónica de la guerra sandinista. Alfredo Matilla y Diego de la Texera de Puerto Rico.</i></p> <p>Jurado:</p> <p>Federico Álvarez (España)</p> <p>Orlando Castellanos(Cuba)</p> <p>Miñi Seijo Bruno (Puerto Rico)</p> <p>Hugo Tolentino (República Dominicana)</p>

<p>1980</p>	<p><u>Premio:</u></p> <p><i>Los días de la selva. Mario Payeras (1940-1995), Guatemala</i></p> <p>Jurado:</p> <p>Gioconda Belli (Nicaragua)</p> <p>Nils Castro (Panamá)</p> <p>Marta Harnecker (Chile)</p> <p>Manuel Maldonado Denis (Puerto Rico)</p> <p>Francisco V. Portela (Cuba)</p>
<p>1981</p>	<p><u>Premio:</u></p> <p><i>Corresponsales de guerra. Fernando Pérez Valdés (1944-), Cuba</i></p> <p><u>Finalista:</u></p> <p><i>Gallego. Miguel Barnet, Cuba</i></p> <p>Jurado:</p> <p>José Antonio Benítez (Cuba)</p> <p>Ernesto Cardenal (Nicaragua)</p> <p>Víctor Casaus (Cuba)</p> <p>Eduardo Galeano (Uruguay)</p>
<p>1982</p>	<p><u>Premio:</u></p> <p><i>La montaña es algo más que una inmensa estepa verde. Omar Cabezas Lacayo (1950-), Nicaragua</i></p> <p><u>Recomendaciones:</u></p> <p><i>León de piedra (testimonios de la lucha de clases en el Salvador). Alfonso Hernández, El Salvador</i></p> <p><i>Cantores que reflexionan (notas para una historia personal de la nueva canción chilena). Osvaldo Rodríguez, Chile¹⁴⁹</i></p>

¹⁴⁹ Las recomendaciones que aparecen desde 1982 a 1993 se mencionan en Fornet y Casaña (1999), más no en el acta del jurado. Corresponde, según señaló Jorge Fornet en comunicación final, a información que los miembros del jurado deciden entregar en un documento anexo.

	<p>Jurado:</p> <p>Fernando Butazzoni (Uruguay)</p> <p>Roberto Díaz Castillo (Guatemala)</p> <p>José Antonio González (Cuba)</p> <p>Pedro Jorge Vera (Ecuador)</p>
1983	<p><u>Premio:</u></p> <p><i>Me llamo Rigoberta Menchú. Elizabeth Burgos Debray (1941) Venezuela</i></p> <p><u>Finalista:</u></p> <p><i>Nuestro pueblo corazón de piedra y rocío.</i> Jorge Mansilla Tórrez, Bolivia</p> <p>Jurado:</p> <p>Omar Cabezas (Nicaragua)</p> <p>Tirso Canales (El Salvador)</p> <p>Eugenia Meyer (México)</p> <p>Fernando Pérez Valdés (Cuba)</p>
1984	No se convoca la categoría
1985	<p><u>Premio:</u></p> <p><i>Contra el agua y el viento. Juan Almeida Bosque (1927-2009), Cuba</i></p> <p><i>Falsas, maliciosas y escandalosas reflexiones de un ñángara. Alí Gómez García (1951-1985), Venezuela</i></p> <p>Jurado:</p> <p>Frei Betto (Brasil)</p> <p>Carlos Navarrete (Guatemala)</p> <p>Enrique de la Osa (Cuba)</p> <p>José Miguel Varas (Chile)</p>
1986	No se convoca la categoría
1987	<p><u>Premio:</u></p> <p><i>Mi general Torrijos. José de Jesús Martínez (1929-1991), Nicaragua</i></p> <p><u>Recomendaciones:</u></p>

	<p>- Charlotte Baltodano Egner. <i>Entre el fuego y las sombras</i>. (Nicaragua)</p> <p>-Juan Carlos Pérez. <i>Los últimos peldaños de la muerte</i>. (Cuba)</p> <p>-Emilio Surí Quesada. <i>Los cachorros andan sueltos</i>. (Cuba)</p> <p>-Hernán Uribe. <i>Operación 'Tía Victoria'. El diario del Che viaja a Cuba</i>. (Chile).</p> <p>Jurado:</p> <p>Mario Benedetti (Uruguay)</p> <p>Fernando Morais (Brasil)</p> <p>Carlos Morales (Costa Rica)</p> <p>Oswaldo Navarro (Cuba)</p> <p>Nohra Parra (Colombia)</p>
1988	No se convoca la categoría
1989	<p><u>Premio:</u></p> <p><i>La paciente impaciencia</i>. Tomás Borge (1930-2012), Nicaragua</p> <p><u>Finalistas:</u></p> <p><i>A toda vida</i>. Gloria Galván, Uruguay</p> <p><i>La historia de 'La Historia me absolverá'</i>. Marta Rojas, Cuba</p> <p><i>Mitología amazónica. Tradición oral shipibo-coniba</i>. Luis Urteaga Cabrera, Perú</p> <p>Jurado:</p> <p>Marcio Moreira Alves (Brasil)</p> <p>Miguel Barnet (Cuba)</p> <p>Darwin J. Flakoll (USA)</p> <p>José de Jesús Martínez (Nicaragua)</p>
1990	No se convoca la categoría
1991	<p><u>Premio:</u></p> <p><i>Wadubari</i>. Marcos A. Pellegrini (1962), Brasil</p> <p><u>Finalistas:</u></p> <p><i>Con la mirada en alto. Historia de las FPL</i>. Marta Harnecker, Chile</p> <p><i>El grito no es bastante</i>. Matilde Mellibovsky, Argentina</p>

	<p><i>El Granma en la memoria de México.</i> Minerva Salado, Cuba</p> <p>Jurado: Orlando Contreras (Chile) Eleuterio Fernández Huidobro (Uruguay) Marianella Martínez (Ecuador) Gregorio Ortega (Cuba) María Seoane (Argentina)</p>
1992	No se convoca la categoría
1993	<p><u>Premio:</u> <i>El imperio de La Habana.</i> Enrique Cirules (1938-2016), Cuba</p> <p><u>Finalista:</u> <i>Hasta la victoria siempre.</i> Beatriz López, Argentina</p> <p>Jurado: John Beverley (USA) Manuel Cabieses Donoso (Chile) Marisol Cano (Colombia) Moacyr Werneck de Castro (Brasil) Reynaldo González (Cuba)</p>
1994	No se convoca la categoría
1995	<p><u>Premio:</u> <i>El sueño africano del Che: ¿Qué sucedió en la guerrilla congoleña?</i> William Gálvez Rodríguez (1933-), Cuba</p> <p>Jurado: Ana Cairo (Cuba) Carlos Tello Díaz (México) Zuenir Ventura (Brasil)</p>
1996	No se convoca la categoría

1997	<p><u>Premio:</u> <i>Rita Montaner (testimonio de una época del arte cubano¹⁵⁰).</i> Ramón Fajardo Estrada (1951-), Cuba</p> <p><u>Finalista:</u> <i>Reyita, sencillamente.</i> Daisy Rubiera Castillo, Cuba</p> <p>Jurado: Abdeslam Azougahr (Marruecos) Víctor Casás (Cuba) Carlos Morales (Costa Rica)</p>
1998	No se convoca la categoría
1999	<p><u>Premio:</u> Se declara desierto. Por unanimidad.</p> <p><u>Menciones:</u> <i>El iceberg de Ernest Hemingway en la cayería de Romano.</i> Enrique Cirules, Cuba <i>Camino del barrio.</i> Mario Enrique Morales Rincón, Colombia <i>El torrente,</i> Raúl Roa Kourí, Cuba</p> <p>Jurado: Miguel Barnet (Cuba) Isabel Monal (Cuba) León Rozitchner (Argentina)</p>
2000	No se convoca la categoría

¹⁵⁰ Según E. Montalván (2012)

ANEXO 2: Actas del jurado de 1970, 1980 y 1991

premio casa de las americas 1970

ACTA

En la ciudad de La Habana, a los doce días del mes de julio de 1970, reunido el jurado del Premio 1970 en el género de Testimonio, integrado por Raúl Roa, Ricardo Pozas y Rodolfo Walsh, después de haber dado lectura y discutido los trabajos presentados acordó:

PRIMERO: Señalar que la incorporación del género Testimonio al Premio Casa de las Américas ha sido un éxito por la alta calidad promedio de las obras que en definitiva se ajustaron a las condiciones del certamen y a las características no siempre bien definidas del nuevo género. En efecto, sobre veinte trabajos presentados sólo diez son verdaderos testimonios y tienen la extensión mínima requerida. Pero de esos diez, ocho son libros de calidad y los dos restantes revelan en sus autores condiciones promisorias. Ese alto nivel obligó al jurado a sopesar minuciosamente los méritos literarios, la actualidad del tema y la trascendencia política y social de los trabajos.

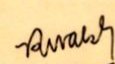
SEGUNDO: Otorgar por unanimidad el Premio de Testimonio a la obra "La guerrilla tupamara" presentada con el lema "Silvia", porque documenta de fuente directa, en forma vigorosa y dramática, las luchas y los ideales del Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros, así como algunas de las causas sociales y políticas que han originado en el Uruguay uno de los movimientos guerrilleros más justificados y heroicos de la historia contemporánea.

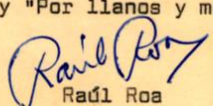
TERCERO: Otorgar por unanimidad una Primera Mención a la obra "Girón en la Memoria" presentada con el lema "Hasta la playa, dijo Miguel", porque atestigua la gran victoria obtenida por el pueblo de Cuba contra el imperialismo norteamericano, y porque la técnica de investigación y narración utilizada constituye un modelo capaz de fijar pautas en el género.

CUARTO: Otorgar por unanimidad una Segunda Mención a la obra "Amparo: Milla y azucenas" porque testimonia con sencillez y fino sentimiento la vida de una mujer del pueblo cubano que supo batallar durante dos décadas contra la injusticia.

QUINTO: Recomendar la publicación parcial o total de los siguientes trabajos: "Mi isla es un cocodrilo verde", presentada sin lema; y "Por llanos y montañas", presentada sin lema.


Ricardo Pozas
(México)


Rodolfo Walsh
(Argentina)


Raúl Roa
(Cuba)

Acta de 1970

**PREMIO
CASA
DE LAS
AMERICAS
1980**

En la ciudad de La Habana, a los 9 días del mes de febrero de 1980, reunido en la Casa de las Américas el jurado del Premio 1980 en el género de Testimonio, integrado por Gioconda Belli (Nicaragua), Nils Castro (Panamá), Marta Harker (Chile), Manuel Maldonado Denis (Puerto Rico), Francisco V. Portela (Cuba), después de haber dado lectura y discutido ampliamente los trabajos presentados acordó:

PRIMERO: Seleccionar por unanimidad a fin de proponerla para aspirar al Premio Casa, a la siguiente obra en el género Testimonio: Los días de la selva, de Mario Payeras (Guatemala).

SEGUNDO: El jurado fundamenta su fallo en las siguientes consideraciones:

Hace el recuento de las principales experiencias de la fase de implantación (1972-76) de uno de los núcleos guerrilleros iniciales del EGP (Ejército Guerrillero de los Pobres) guatemalteco, la adaptación al ambiente físico y el prolijo proceso de asimilación humana y política entre los combatientes y las poblaciones campesinas e indígenas.

El libro contiene ricas enseñanzas políticas y militares --operativas y estratégicas-- sintetizando ordenadamente las experiencias en que se fundamentan resultados exitosos en esta compleja y ardua tarea. [Recuento autobiográfico de aciertos y errores, bien balanceado, es doblemente provechoso y alentador una vez que se trata de una crítica práctica de intentos "foquistas" errados desde la perspectiva de una experiencia guerrillera que se desarrolla positivamente, aún en adversas condiciones naturales, sociales y culturales.] Constituye un memorable homenaje

.../

**PREMIO
CASA
DE LAS
AMERICAS
1980**

...2

a la heroica lucha de los pueblos centroamericanos, a través de la gesta que realizan el pueblo y los combatientes guatemaltecos.

[Escrito con naturalidad y acierto, este testimonio demuestra excelente dominio del idioma, a través de una narración bien ritmada y dosificada, precisa y sencilla, por momentos poética y siempre dotada de ternura y aún de humor, reforzados por la sincera modestia del autor, aún cuando hace apreciaciones de relevante valor y profundidad sobre este importante aspecto de la realidad latinoamericana, desde su concreta experiencia guatemalteca.]

Gioconda Belli (Nicaragua)

Nils Castro (Panamá)

Marta Harnecker (Chile)

Manuel Maldonado Denis (P. Rico)

Francisco V. Portela (Cuba)

Acta de 1980



ACTA

En la Ciudad de La Habana, a los 7 días del mes de febrero de 1991, reunido en la Casa de las Américas el jurado del Premio 1991 correspondiente al género TESTIMONIO integrado por: Eleuterio Fernández Huidobro, Nela Martínez, María Seoane, Orlando Contreras y Gregorio Ortega, después de haber dado lectura y discutido ampliamente los trabajos presentados, acordó:

PRIMERO: Otorgar, por unanimidad, el Premio Casa a la obra:

Wadubari, de Marcos A. Pellegrini, de Brasil

SEGUNDO: El jurado fundamenta su fallo en las siguientes consideraciones:

Wadubari recoge el testimonio del proceso de exterminio del pueblo Yanomami, en lo profundo de la Amazonia, ese agredido pulmón del mundo. Su autor, el médico brasileño Marcos A. Pellegrini, basándose en su propia experiencia, en fuentes directas y en conocidas denuncias públicas, asume su versión de los hechos y los narra en portugués, su lengua, desde la perspectiva vivencial y cosmogónica de un yanomami. Este recurso literario le confiere al texto la transparencia y emocionalidad de una saga aparentemente ingenua, que aprehende las esencias de la realidad denunciada con economía de lenguaje y belleza expresiva.]

El libro no es sólo el dramático testimonio de un genocidio: es también la denuncia de un proceso iniciado hace quinientos años, que aún continúa y que ha gestado y va gestando una nueva realidad no asumida en su complejidad unitaria y diversa. Por este sólo hecho, la actualidad del libro es evidente. El mundo debe saber que el cambio de conquistadores no cambió la opresión y el exterminio a los que aún hoy son sometidos los pueblos de América. Wadubari es parte de la historia y el drama de nuestros pueblos oprimidos, silenciados o exterminados en nombre de la "civilización". Asocia hombre y medio, cultura y entorno a un problema que tiene cada día más eco, a pesar de la irracionalidad que pareciera marcar el fin del siglo: el atentado contra la naturaleza es un atentado a la humanidad.

1991
Casa
de las
Americas



Los yanomami constituyen un pueblo considerado, con lenguaje etnocéntrico, como uno de los más "primitivos" que habitan sobre la faz de la tierra. La brutal agresión de que han sido víctimas ellos y su entorno, en lo más profundo de la Amazonia, ha movilizadado la denuncia en Brasil y en muchas partes del mundo. Wadubari es también un testimonio solidario. Pero no es un panfleto: asume la función cognoscitiva y emocional de la literatura.

Eleuterio Fernández Huidobro (Uruguay)

Nela Martínez (Ecuador)

María Seoane (Argentina)

Orlando Contreras (Chile-Cuba)

Gregorio Ortega (Cuba)

ANEXO 3: Entrevistas a artistas e intelectuales cubanos.

ENTREVISTA SOBRE LA CATEGORÍA TESTIMONIO/LITERATURA TESTIMONIAL DEL PREMIO LITERARIO CASA DE LAS AMÉRICAS JORGE FORNET

5 de febrero de 2019

Desde el minuto 3:11

YO QUERÍA PREGUNTAR, COMO PRIMERA PREGUNTA, ERA SOBRE EL TEMA DEL SURGIMIENTO DE LA CATEGORÍA TESTIMONIO EN EL PREMIO CASA, ¿CÓMO ES QUE ESTO OCURRE? ¿CUÁLES SON LOS MOTIVOS Y LAS CIRCUNSTANCIAS DE SU ORIGEN Y CÓMO ES QUE SE INSTITUCIONALIZA?

J.F.: A ver, bueno, conversemos porque {inaudible 00:03:24}, pero bueno, de la conversación puede salir algo más o menos nuevo. Evidentemente no se entiende el surgimiento del testimonio sin entenderse lo que estaba pasando en América Latina y sin entenderse algo que estaba ocurriendo e incluso, en el periodismo, en el periodismo como género en el continente, digo en el continente porque ya tú sabes que eso es una especie de punto de referencia ineludible, el caso de Rodolfo Walsh y *Operación masacre*, no hay manera de pasarlo por alto, esta historia que, como tú sabes, también fue jurado del primer premio de testimonio. También está el antecedente famoso de Ricardo Pozas y Juan Pérez Jolote que sirvió tanto, dice Miguel Barnet a su *Cimarrón* {inaudible 00:04:08}, que por supuesto no nacieron... eran maneras de expresar mediante recursos, utilizar recursos de la ficción para dar cuenta de hechos reales. Ahí es donde está la mezcla con lo que concebimos como testimonio después que entonces era simplemente... o lo de Juan Pérez Jolote que creo que apareció en algo así llamado Altas antropológicas, donde apareció por primera vez ese texto y lo de Walsh fue apareciendo en la prensa, era una, digamos...

E.: Y después luego ya lo compiló ahí.

J.F.: Es curioso que el caso de Walsh no tuvo gran repercusión, bueno, primero, como sabes, también lo dicen en el prólogo en el año 64, me parece que es el prólogo famoso ese que todos conocemos del libro, al principio no tenía ese prólogo {inaudible 00:04:57} y él contaba que... dice: «yo me puse a escoger cuando veía que hay historias de los fusilados, hay un fusilado que vi, me puse a correr {corroborar 00:05:05} por una cosa obvia: que alguien se me va adelantar», dijo que es una cosa de tener la primicia, «alguien se me va adelantar», y después se dio cuenta de que nadie se le adelantaba y que nadie escribía sobre eso y pensó después que las editoriales se iban a disputar y descubrió que tampoco se disputaban el texto, así que apareció después en una editorial menor.

En el año 64 es que aparece, entonces, ya el libro y me parece recordar que es un texto de Tomás Eloy Martínez, yo no sé, no recuerdo bien dónde apareció eso, pero Tomás Eloy Martínez hace notar que es en el 64 cuando se recupera el *Operación masacre*, o sea, pasó más o menos como algo curioso pero sin mayor repercusión y es en ese momento donde comienza a tener un impacto mayor y no es

casual que ese es el momento que, Ángel Rama dice, que es el momento realmente importante, lo que se conocería como el boom de la novela narrativa latinoamericana, es el año en que aparecen varios libros famosos y en el que Ángel Rama también publica dos o tres textos importantes sobre la, digamos, haciendo explícito el surgimiento de una nueva narrativa.

Entonces, todo eso viene junto, estaba ahí flotando, digamos, en el ambiente lo de lo de Walsh como un antecedente que lo sabemos ahora, que en ese momento en que lo estábamos viviendo antes, no lo tenían tan claro como nosotros, pero el hecho es que iban apareciendo, como sabes también, en el Premio Casa, se dice por ahí, libros que no encajaban en ninguna parte, es decir, libros que estaban en esa estela... También hay el caso famoso que no nos toca de manera directa que es el de *A sangre fría* de Truman Capote, pero que también llegó una época... iba apareciendo ese tipo de libros que yo creo que la revolución cubana, si vas a los libros de los primeros años incluso el Premio, Maestra voluntaria {corroborar 00:06:54}, libros así, te das cuenta que estaban mezclando, estaban tratando de dar fe de lo que estaba ocurriendo y echaban mano a recursos de la ficción también, para, entonces, toda esa mezcla es lo que potencia es de género todavía innominado, no bautizado y es el caso famoso que discuten, en aquella de {inaudible 00:07:17}, y ellos no sabían bien donde ubicarla. Tú tienes más presente que yo todo eso que apareció en el número 200, yo lo leí hace... cuando recogimos, hace más de, no sé, más de 10 años, no recuerdo bien, pero sí recuerdo que ellos tienen claro que había una cosa distinta...

E.: Que los estaba invadiendo.

J.F.: Claro, y que en esas bases iniciales están tratando... Hay como un nombre, encuentran un nombre que es el del testimonio que es, ahora nos parece que es muy concreto y es la {variedad total? inaudible 00:07:46} ¿qué cosa es el testimonio? Y que se tiene que definir por negaciones, uno dice: no es reportaje, pero no sé qué es, o sea, tienen que explicar, estaba ya presente {inaudible 00:07:56}; sin embargo, habría que explicarle al escritor qué cosa era aquello y sobre todo qué cosa no era, o sea, no querían que fuera nada demasiado, no sé, como dándole las características propias y que no se confundiera con cosas, yo recuerdo siempre el reportaje, no recuerdo con qué más se dice que no era, pero bueno, no es reportaje. ¿Qué cosa más había, tú te acuerdas de eso?

E.: Reportaje crónica, le iban a poner factografía...

J.F.: Sí, sí, hubiera sido un fracaso.

E.: Bueno, hasta ahora, conversando con los jurados de pronto, con los participantes, de pronto también existe esa duda: pero y entonces, ¿qué es testimonio?

J.F.: Claro, de hecho hubo un momento que ya no recuerdo cuándo fue, tú eres la investigadora, yo estaba aquí ya, se le cambió por literatura testimonial.

E.: Sí, para fines de los 90, principios de los 2000.

J.F.: Me tienes que asesorar. Se llamó literatura testimonial por eso mismo, porque evidentemente iba rebasando lo que incluso, la propia Casa de las Américas definía como testimonio, entonces era un género...

E.: ¿De qué manera rebasaba, por ejemplo, desde tu perspectiva?

J.F.: Bueno, hay un libro, recuerdo, está el de un año en que concursaron el libro de Rita Montaner y el de Reyita, si mal no lo recuerdo, fueron en el mismo año. El de Rita Montaner, ambos están más cerca de la biografía, lo que pasa es que después uno dice: entonces, bueno, una biografía es también un testimonio. A lo mejor le faltaba el antecedente de *Biografía de un cimarrón* que no es una biografía clásica, pero que desde su propio título se planteaba como una biografía, entonces es muy difícil asir el testimonio.

E.: Entonces, sería que cuando el testimonio se transforma en literatura testimonial o cambia su nombre a literatura testimonial, da cabida como a los géneros de no ficción como la crónica, la biografía, pero también ustedes tienen ensayos...

J.F.: Claro, a ver, de hecho, la realidad va a la saga de los hechos {corroborar 00:09:56}, digo, la nomenclatura va a la saga de los hechos, cuando pusimos literatura testimonial es porque ya estaba ocurriendo esto, no es que la Casa haya decidido, sino que estaba siendo invadido el género por estas zonas afines, que son maneras de dar testimonio también y así lo entendían los que concursaban, que uno lo puede entender porque el que concursa intenta hacer correr su libro, pero lo entendieron, también los jurados que los premiaron, el jurado entendió, el jurado eran escritores o estudiosos del testimonio, entendieron que eso debía ser crónica, incluso el año de *Reyita*, estaba Víctor Casaus por cierto, de *Reyita* y de...

E.: Me parece que sí, si mal no recuerdo.

J.F.: Estaba ahí en la... entonces, bueno, uno mismo va... así como los años 60 y 70...

E.: Ustedes van adecuándose a los contextos.

J.F.: {inaudible 00:10.44} acá, ya no es necesariamente lo que era y ahí lo que es *La isla de Morgan* de José Castaño que es más cerca de las crónicas, una cosa así más...

E.: Sí, con *Ciro Bianchi* hablamos de *La isla de Morgan* porque él era jurado de esa obra.

J.F.: Después vino el propio, este propio de... quizás sería bueno que lo escribiera, José Alejandro Castaño Hoyos, creo que se llama él, ¿no?

E.: Sí, José Alejandro Castaño, colombiano.

J.F.: Colombiano. Sería bueno que lo escribiera, si no lo ha hecho {corroborar 00:11:09}. Él aparece también en una novela sobre... en una novela que menciona el caso de Pablo Escobar, lo menciona, incluye unas referencias, una crónica de él sobre los hipopótamos, él hizo una crónica que era... todo

el mundo {inaudible 00:11:27} Pablo Escobar habla de lo mismo {corroborar frases 00:11:30}, {¿oye? inaudible 0:11:30} es el historia de Pablo Escobar de otra manera. Cuando matan a Pablo Escobar... él tiene un zoológico, en su casa tiene un zoológico y se le escapan los hipopótamos y este hombre, yo no conozco el texto, pero dice: la historia de los hipopótamos de Pablo Escobar, entonces se acerca al personaje de una manera delirante, como era delirante el personaje, entonces quizás sería bueno que lo escribiera.

E.: Sí, mira, muy interesante, de hecho me hablaba Ciro también que para ellos como jurado también fue compleja la elección porque, claro, había ciertas temáticas que la mayoría de las veces son las que participan en el testimonio, pero estaba esta que un poco escapaba de lo usualmente había, que es *La isla de Morgan*, pero que para ellos era un testimonio claramente y que era interesante por la perspectiva que mostraba, entonces para ellos era así como: ya, lo vamos a escoger, ¿pero entrará o no entrará? Era como un dilema. Pero bueno, al final terminó ganando y es un buen texto creo yo.

TE IBA A CONSULTAR SI CREES TÚ QUE ESTA PROLIFERACIÓN DEL DISCURSO TESTIMONIAL EN CUBA, PRINCIPALMENTE, IBA RESPONDIENDO A LAS POLÍTICAS TAMBIÉN CULTURALES DE ESE ENTONCES, ¿ERA UN RELATO DE ALGUNA MANERA QUE SE LIGABA A LAS EXIGENCIAS CULTURALES DE ESE MOMENTO?

J.F.: Sí, sin dudas, no sé la palabra «exigencia» qué quiere decir, pero sí, sin duda, alguna época, han descrito una época en alguna medida sí a lo que se esperaba de la función de la literatura, es decir, si tú lees, sería bueno que te leyeras aquello de las palabras a los intelectuales...

E.: Sí, ya me lo he leído.

J.F.: Entonces si lo tienes presente, recordarás incluso que escribió {inaudible 00:13:04} a ustedes que están viviendo esto y tienen que {corroborar 00:13:06}, no sé si usa la palabra testimonio, porque debían dar fe de lo que estaba ocurriendo, entonces de alguna manera, era el género revolucionario por {inaudible 00:13:13}, o sea, se entendía que era la manera más expedita y eficaz de hacer saber lo que estaba ocurriendo. Y el testimonio también tiene una cosa que en eso quizás se emparenta de alguna manera con géneros más formulaico, digamos, como el policial o algo así, en qué fórmulas que supuestamente, ahí está la diferencia entre los buenos y los malos, el testimonio justamente cualquiera puede escribir un testimonio, por eso en las bases de aquel concurso decía: ojo, es importante la calidad literaria, porque todos tenemos experiencias y todos, supuestamente todos, sabemos contar las experiencias.

[Interrupción telefónica de 00:13:53 a 00:14:08]

Entonces, ¿qué te decía?

E.: Que no cualquiera podía... o sea, que la calidad estética...

J.F.: Ah, sí, entonces, supuestamente apelaba a que todos podíamos dar testimonio. Recuerdo que hay un caso famoso que era... hay una señora, {inaudible!! de 00:14:25 a 00:14:30} y creo que termina mencionando el caso de una señora que aprendió a leer con ciento y tantos años entonces, bueno, entonces esa persona ya podrá dar testimonio, es una cosa muy bonita pero al mismo tiempo, desde el costado literario, era altamente difícil que esa persona pudiera, entonces... pero es parte de la propia ambigüedad del género y de los propios conflictos intrínsecos del género.

EXACTAMENTE. Y LO OTRO QUÉ TE IBA A PREGUNTAR, SEGÚN LO QUE TÚ HAS VISTO COMO ORGANIZADOR, PORQUE NO HAS SIDO JURADO NI NADA, PERO ¿CUÁLES SON LOS TEMAS PROCESOS POLÍTICOS QUE SE HAN PRIVILEGIADO EN LOS TESTIMONIOS Y CREES TÚ QUE HAN IDO CAMBIANDO? ¿CREES QUE SE VAYA MUY MODIFICANDO CON EL TIEMPO? ¿HACIA DÓNDE CREES QUE PUEDAN IRSE ENCAMINANDO?

J.F.: Una magnífica pregunta cuya respuesta obviamente no tengo. Déjame decirte que voy a hacer una gran revelación. Como organizante del premio literario, yo no me leo absolutamente ningún libro más que los libros premiados, entonces, que sí pueden dar una idea, no necesariamente de lo que se está escribiendo, pero sí de lo que los jurados consideran. Dan una pista, digamos, a lo mejor se escriben... participan decenas de textos y son {inaudible 00:15:47} y uno no tiene idea, «ah, las cosas parece que van por aquí», fue el que los jurados a lo mejor... hablábamos del libro éste *La isla de Morgan*, a lo mejor es que ese año las cosas iban por ahí o fue tan sorprendente y tan único que lo premiaron por eso, por una parte, pero por otra, creo que sí, si uno se pone a leer los libros, tú los tienes más frescos que yo seguramente, si se puede seguir como una línea, digo, no hay que forzar las lecturas, es decir, es que en esta época se escribe esto, en esta se escribe esto otro, entre otras cosas, porque, ya te digo, los premios están mediados también por un jurado, no necesariamente lo que se escribe, si no lo que cierto jurado entiende que es lo propio de una época. Pero sí, el libro de Rita Montaner no se hubiera premiado de ninguna manera en los 70 o en los 80, de ninguna manera, entonces, se entiende, se premia, se publica en otro momento, entonces yo creo mi respuesta es a medias, sí hay cambios y sí se pueden seguir los cambios y la otra respuesta es que no te sabría decir cuáles son, tendría que...

E. Hacia dónde iría.

J.F.: Claro, tendría que ponerme a verlos con seriedad y con {inaudible 00:16:49} para poderte decir, ¿no?

E.: Pero sí que se evidencia un...

J.F.: Sí, sí, yo lo doy cerrado {corroborar 00:16:51}. Mira, ya con Rigoberta Menchú es propio de esta época y difícilmente de tal otra y viceversa.

E.: ES VERDAD. LO OTRO QUE TE IBA A CONSULTAR, ¿QUÉ PESO CREES TÚ QUE HA TENIDO, QUE HAN TENIDO ESTAS TEMÁTICAS VIENDO LOS QUE YA HAN EXISTIDO EN EL PREMIO CASA TANTO EN LA LITERATURA CUBANA COMO EN LA LATINOAMERICANA? POR EJEMPLO, EL HECHO DE QUE HABLEN SOBRE GUERRILLAS, MEMORIAS DE GUERRILLEROS, MEMORIAS DE SUPERVIVIENTE

DE DICTADURA, QUE HABLEN ACERCA DE ÉPOCAS X COMO RITA MONTANER O EL IMPERIO DE LA HABANA DE ENRIQUE CIRULES, ¿DE QUÉ MANERA CREES TÚ QUE ESO PUEDE ESTAR REPERCUTIENDO O PUDO REPERCUTIR EN LA LITERATURA CUBANA Y LATINOAMERICANA?

J.F.: ¡Dios santo! Las preguntas yo pensaba que iban de las difíciles a las fáciles y era al revés, de las fáciles a las difíciles.

E.: Por ejemplo, yo veo que Rigoberta Menchú...

J.F.: A ver dime tú para que me ayudes.

E.: Sí que tuvo un impacto, Huilca {corroborar 00:17:50} también, no sé, las memorias de guerrilleros también, la de superviviente de dictaduras también creó un impacto entonces...

J.F.: sí a ver lo que ya te dije Me es difícil yo cuando no lo tengo fresco te puedo hacer una... pero concreta, mira aquí tú puedes ver {corroborar 00:18:11}... me es difícil, esa debe pesarle y hablamos antes de que te vayas {corroborar frase 00:18:13}.

E.: ¡No!

J.F.: Así de repente improvisar una respuesta, pero bueno, sí efectivamente lo que dices ,estoy seguro de que sí, de que alguna vinculación, no sé, si llamarle influencia, pero sí que hay una presencia, digamos, el caso de Rigoberta y de Huilca es curioso ahora que lo mencionas, porque la historia de alguna manera llegó tarde, la literatura llegó antes que la historia, digamos, el boom del reconocimiento de los pueblos indígenas es muy posterior y sobre todo, digamos, es posterior al 92, cuando viene la eclosión ya de los {inaudible 00:18:50} pueblos indígenas que sin duda el gobierno de Evo Morales también ha potenciado mucho. Bueno pues, en este caso de la literatura llegó antes, se adelantó como parte de un caldo de cultivo, por supuesto, que estaba ahí que era... no era una salida al aire tampoco, {inaudible 00:19:06 a 00:19:11}, la reforma agraria el gobierno de {inaudible 00:19:13}, en fin, esas cosas son como... a veces uno trata de tejer la historia muy linealmente y hay miles de zigzag.

[Interrupción telefónica de 00:19:23 a 00:19:42]

E.: Bueno, otra pregunta que te iba a hacer que tiene que ver con... No sé si se ha discutido aquí en Casa el tema de...

[Interrupción telefónica de 00:19:50 a 00:20:36]

Bueno, la otra pregunta que te iba a hacer, sobre el carácter de verdad de los testimonios, muchas veces se cuestiona esto de la legitimidad del discurso que se presenta, porque muchas veces se ha...

J.F.: Y si has estado al tanto de toda la polémica, por supuesto, de Rigoberta...

E.: Sí, claro que sí. POR UN LADO EL CARÁCTER DE VERDAD Y EL TEMA DE LA MEDIACIÓN O DE LA AUTORÍA, MEJOR DICHO, DE LA AUTORÍA DEL TESTIMONIO. ¿SE HA DISCUTIDO ESE TEMA AQUÍ EN CASA O DESDE TU PERSPECTIVA HAY ALGUNA...?

J.F.: Yo no recuerdo... Estoy tratando de recordar si en la revista Casa han aparecido parte de esas polémicas.

E.: Me parece que sí, también han habido discusiones.

J.F.: Sí, es que ahora no recuerdo. ¿No ves que había que prepararse para ti? Pero seguramente sí ha parecido y es la manera y sí sobre todo en mesas, ahora no sé decirte, pero es un tema recurrente e interesante yo creo que inagotable, porque digamos...

E.: ¡El testimonio es inagotable!

J.F.: Es que el testimonio lo complica todo. Las dos opciones tienen algo de verdad y de lo cual es el autor {corroborar 00:21:39}. De hecho, desde que empieza aquí creó conflicto desde que empezó el Cimarrón porque sabes que se publicó, bueno, por supuesto, *Biografía del cimarrón*, autor Miguel Barnet.

E.: Sí, sí.

J.F.: Y la edición inglesa, la primera edición en inglés que fue muy cercana, fue inmediata ponía: Esteban Montejo, *Biografía de un cimarrón* editada por Miguel Barnet. Entonces, la tradición anglosajona que tiene esta visión del editor distinta a la nuestra, entendían que el autor de este hombre que estamos hablando en realidad era Esteban Montejo y, como decía Barnet, era la labor de un editor, porque lo que hace un editor es recopilar eso y darle forma, entonces, bueno, las dos eran verdad y las dos eran incompletas, entonces yo creo que es una discusión que no se agota.

Hay casos en los que son más claros, estos que decimos, por ejemplo, los de biografía, está más claro que la biografía de Rita Montaner quién es el autor y quién no, pero en otros casos nos siguen aún hoy y después de tantas discusiones y tantas polémicas, no se agota el tema, ojalá tu tesis llegué a decir: «no se confunda más, es esto», pero es un tema. En cuanto a los límites de la verdad y de la objetividad, está bien complicado, yo me imagino. Primero todo esto ya ha sido discutido, pero qué cosa es la objetividad cuando alguien habla o, incluso, suponiendo que fuera una transcripción literal, que no hubiera este mediador que crea tanto conflicto, esa transcripción literal está llena de cosas que no necesariamente son verdad...

E.: Porque la memoria también es...

J.F.: Porque, claro, están tamizadas por otras o por lo que quieres decir, por narrativas que uno mismo se arma entonces es la gran pregunta y parte de lo fascinante que tiene el género. Esa pregunta me parece que no se responde jamás, ojalá tú no la respondas porque si no ya, mató.

E.: ¿Te imaginas? Oh, murió la investigación. No, no creo que vaya por ahí, pero igual es interesante...

J.F.: Es una pregunta que me parece útil que te la hagas sólo para problematizar, para poner más evidencia los conflictos que generan...

E.: Sí y también me surge por estar acá, porque me he dado cuenta de que aquí el relato testimonial es muy potente...

J.F.: En muchos sentidos. Dime tú y yo te voy a decir una anécdota {corroborar 00:24:08}.

E.: No, no sé, en la historia misma, o sea, pienso, por ejemplo, en el testimonio y la historiografía oficial, ¿de qué manera la historiografía o el testimonio se nutren o se contraponen? ¿O uno está por sobre el otro? No sé, pero de pronto, por ejemplo, la historia del Che o del mismo Fidel, de pronto están hechas a través del testimonio.

J.F.: Mira, hay una... ahora que estás diciendo eso, hay una corriente que ha sido muy fuerte en los últimos años, probablemente lo veas en la... no tiene nada que ver con la Casa de las Américas, y lo verás probablemente en la feria, que desde hace algunos cinco o seis años, no sé, muchos testimonios de militares.

E.: Sí muchísimo, lo he visto.

J.F.: Pero en las ferias es impresionante la cantidad de libros que hay de eso, evidentemente hubo, en algún momento, como una especie de reclamo, cuenta la historia, cuéntala usted {inaudible 00: 24:57} desde la Sierra desde {inaudible 00:25:00}.

E.: De todos los... claro.

J.F.: Desde Angola, miles de gente contando. Yo no te puedo opinar sobre ellos porque no los he leído y me imagino que la mayor parte de ellos serán endebles del punto de vista literario, pero te da para tí, al investigador todo le viene bien, para el director dice: «no, yo esto no lo leo», pero para tí sí, porque tú dices: «sí, hay como una especie de necesidad imperiosa de dar testimonio» y te voy a hacer una anécdota que no sé si te hice, no tiene nada que ver con el testimonio, sino con el género, sino con la fuerza de la palabra del testigo. Si te lo conté ya, me mandas a cambiar.

Estuve una vez en un encuentro que hubo {corroborar 00:25:47} que se llama la Fundación Ludwig {corroborar 00:25:47}, que era un encuentro con jóvenes realizadores. Con este joven, él me estaba hablando de una cineasta cubana llamada Sara Gómez, fue importante pero murió muy joven, precozmente en los años 70 y estaba poniendo un documental llamado *Iré a Santiago*, usando un verso de Lorca «iré a Santiago». Entonces, es sobre Santiago de Cuba y estábamos viendo el documental para después discutirlo, la persona que traía el documental lo estaba discutiendo con {inaudible 00:26:18}: «y era interesante y el tratamiento de la luz y como el sonido no sé qué» y los jóvenes estaban dando su interpretación, todas inteligentes sobre aquel documental.

Cuando terminó el documental, un señor bastante mayor que estaba ahí, dijo: «ustedes todos están equivocados. Lo que están hablando todos es cáscara. Yo estuve allí, yo fui el técnico {inaudible 00:26:38} aparezco yo ahí, estaba ahí. Ese día la luz, es que ese día el camión que tenía que traerlas, no funcionó, no llegó, se rompió, no sé qué, y por lo tanto, no llegó la luz. El sonido es que usábamos una máquina que era de {inaudible 00:26:49}, o sea, todo lo que ustedes están dando como logros o como un deliberado deseo de provocar tal efecto, todo eso es falso, es porque no llegó el tipo del camión, el gordo que manejaba aquello se enfermó ese día y el otro, es que no sé cuánto...» Entonces, aplastó la discusión, todo el mundo {inaudible 00:27:10} que estuvo allí, se acabó aquello, ¡ya! no des tantas interpretaciones, que si la luz tamizado que no sé qué, es porque no llevaba el reflector y cuando salimos, me dice una persona norteamericana que estaba aquí dice: «qué fuerza tiene en Cuba —bueno, ocurre en todos los países, ella me lo dijo en Cuba porque acababa de ocurrir eso—: qué fuerza tiene en Cuba la palabra del testigo, del que estuvo allí», o sea, mató toda... Uno piensa: ese documental ya cobró vida propia, ya tú puedes hacer las interpretaciones si tú estás viendo, lo que a ti te parecieron y no, el hombre fue y te desmiente, porque tú no sabes nada, se le rompió la luz ese día y ya, no le busques más. Entonces, también la palabra del testigo tiene una... es incitante y al mismo tiempo aplastante.

Yo que una vez hice un libro que trataba de temas lejanos de los años 70, me encontré con mucha gente que me decía cosas que no eran y ¡dios mío! Y a ti te pasa lo mismo, cuando estás viendo el documento, pero tú no estabas ahí, puede sonar como tú lo recuerdas y no es necesariamente como tú lo recuerdas.

[Interrupción desde 00:28:22 a 00:28:48]

J.F.: Me dejó en blanco.

E.: De la persona que estaba dando testimonio y te decía la persona norteamericana...

J.F.: Sí, sí, pero creo que después ya había empezado a tomar otro rumbo, pero sí, bueno, esa es la fuerza del testigo. No, no, te había dicho que yo hice ese libro y me encontraba que yo tenía una desventaja enorme: el no haber vivido los acontecimientos que yo contaba ahí y tenía una ventaja: no haber vivido los acontecimientos.

E.: No estabas influenciado por ningún...

J.F.: No haber estado ahí era una desventaja y una ventaja, yo no tenía recuerdos, ni tenía que pensar, ni le tenía {inaudible 00:29:22}, ni le debía la etapa no sé cuánto {corroborar 00:29:26}, no, no, entonces tenía mayor objetividad y distancia que muchas veces el testigo es imprescindible, pero enturbia también la manera de entender las cosas y lo que es peor, acalla al otro porque yo estuve ahí, si tú estuviste ahí, yo qué puedo decir si yo no estuve, entonces, ese espacio también de la cosa del testimonio es parte de la fascinación, yo creo también, que seguirá teniendo.

E.: Sí, es cierto y todo ese entramado que provoca a su alrededor es un tema.

J.F.: Esa es mi tesis, dios mío, {corroborar 00:29:59} sigue produciendo tesis. Bueno, sigamos.

E.: Sigue produciendo muchas tesis. Me encontré con una serie de personas trabajando el testimonio en Barcelona, pero el testimonio que más se trabaja ahora, es el testimonio de supervivientes de violencia de estado de las dictaduras del cono Sur, son las que más se trabajan.

J.F.: Pero bueno, ahí tenemos dos o tres nosotros también.

E.: Sí también tienen ustedes, pero lo fascinante es que no sólo tienen esas, sino que también están las previas que son las de movimientos de liberación, qué sé yo, y otras que son de épocas que también llama mucho la atención.

J.F.: Y también hay de torturadores, también alguien me dijo que había sacado...

E.: Sí, también hay de torturadores y también ahí está el dilema. Porque hay una tendencia media purista del testimonio, siento yo, que es como vincularlo solo a grupos reprimidos y qué sé yo, y he estado conversando con algunas personas que están entrevistando y me dicen que, de algún modo, eso hace que el testimonio se cierre sólo a ellos y no le da la cabida a estas memorias de dictadores y represores, porque habría que pensar: ¿entran dentro de la categoría testimonio? ¿Podría llamarse también testimonio al discurso de quienes reprimieron? Por ejemplo, el discurso de Pinochet, de Franco, entonces habría que ver ahí en qué categoría entrarían.

J.F.: Sí, siempre el testimonio ha sido un género dominado fundamentalmente, digamos, por reprimidos o por revolucionarios o por la izquierda muy fuertemente. Se supone que a la derecha no le toca ese género.

E.: Entonces, en la mesa esta que participé del testimonio, salía esta pregunta: «¿y qué pasa con los testimonios de dictadores?» y qué sé yo, y decían: «no, pero cómo, ellos no entrarían dentro de esta categoría porque el testimonio da cabida solo a los sin voz», esto es cómo nació desde un comienzo, a los sin voz, a grupos revolucionarios, a los sobrevivientes de x, pero no, no daría cabida a los discursos de represores, entonces es una discusión fuerte porque, de alguna manera, se limita el testimonio, se cierra a ese tipo de grupo. No sé qué irá a pasar.

J.F.: No, es un tema, claro, porque al mismo tiempo hay cuestiones literarias, políticas y éticas también {inaudible 00:32:21}, que tú dices: ¿qué hago cuando le esté dando voz al torturador? ¿Cuál es mi papel de vocero absolutamente objetivo? Hay una... no sé si te he comentado esto, hay una... Yo creo que es Sebald el que dice esto, te puedo buscar la referencia, pero parece que es *Historia natural de la destrucción*, dice... ¿O es Magris? Ahora no... No, no puede ser Sebald, pero es Claudio Magris, bueno en fin, es que leí hace tiempo los dos, los mezclé.

E.: ¿Pero se llama así *Historia natural*...?

J.F.: No, no, si es Sebald, sería *Historia natural de la destrucción*, pero creo que no es él.

E.: Ah, ya, pero igual lo voy a anotar por si acaso.

J.F.: Sí, pero no, es de Claudio Magris que él dice: el mejor... {inaudible 00:33:05}, probablemente eso {inaudible 00:33:11} dice: «el mejor testimonio de los campos de concentración para mí, sigue siendo el de *El comandante de Auschwitz* de Rudolf».

E: Sí, verdad que me lo comentaste el libro ese.

J.F.: No sé si te tendrás que leer el libro, quizás sí, échale un vistazo, pero lo interesante es esta pregunta misma te la pone Höss: ¿cómo? Pero con tanta gente que sufrió que padeció, ese es el problema, dice, es que hay una especie de tendencia del {inaudible 00:33:43} a repetirse lo mismo {corroborar 00:33:44}, hay como una especie de recurrencia al dolor inevitable, o sea, si tú pasaste por eso, eso es lo más importante que tienes que decir, pero dice: se pierden cosas que el otro desde la total, digamos, desde un hombre que ya se sabe condenado a muerte, no tenía salvación alguna. Yo lo leí del libro, pero me pareció tan ocurrente la idea hecha por alguien, por supuesto, de izquierda, no está haciendo la exaltación del nazi, del capturador y mirando las cosas con cierta objetividad y dice: «me resulta más interesante el testimonio del malo, del malo poderoso que de los buenos y los sufridos».

E.: Porque es desconocido también. Exacto. ¿Cómo se llamaba ese texto? Siempre lo quise registrar y se me olvidaba.

J.F.: El comandante de Auschwitz de Rudolf Höss, verdad que eso se escribe con una «o» con diéresis, pero cuando se transcribe al español se pone H-E-S-S. Rudolf Hess.

E.: Ya, lo voy a buscar. Sí, es que es interesante esa perspectiva de darle voz o no sé cómo mirarlo, pero bueno pasamos a otra, esto ya es del Premio.

J.F.: Dime cuántas quedan.

E.: Quedan tres.

J.F.: ¡Uy! Y esas tres van a ser {inaudible 00.35:10}. ¡Te conozco!

E.: No, para nada. Tiene que ver con tu labor como organizador. ¿Qué criterios se emplean para...?

J.F.: Me dijeron que lo hice bien {corroborar 00:34:17}, no me vayas a decir que no.

E.: ¿Qué criterios se emplean para seleccionar al jurado en la categoría testimonio?

J.F.: Bueno, en la categoría testimonio, casi como en todas las categorías, primero hay un principio general que es que vengan cada año, en cada género, personas de diferentes países, incluidos, por lo general, un cubano, entre otras cosas, por razones económicas pero que sean personas de diferentes lugares y, si es posible, también de diferentes tendencias, de diferentes estéticas, de diferentes

maneras de ver las cosas, si es posible, o sea, no todos los años, porque también ocurre que uno invita a una persona y no todos los que se te ocurren en un principio pueden venir, el jurado no es sólo el ideal sino que el posible, pero la idea es que vengan personas activas, como en el caso del testimonio, o como escritores del testimonio, o como estudiosos del tema, o como personas con la suficiente capacidad para discernir, no solo por ser novela solo se invitan novelistas, sino se invitan críticos, editores, o sea, personas con capacidades de discernimiento suficiente, con una obra más o menos reconocida de países distintos y más o menos que sea algo heterogéneo, digamos. Entonces eso es más o menos la... Dime tú.

E.: Sí, lo otro es sobre algo para mí, porque yo tengo esa duda, ¿qué diferencia hay entre ganar el premio, bueno está claro qué es ganar el premio, pero de todos modos, qué diferencia hay entre ganar el premio, tener una mención, quedar finalista o ser una recomendación? ¿Qué pasa allí? ¿Qué valores tienen? ¿Qué significa para el que concursa...?

J.F.: Diez puntos, ocho puntos o, en términos chilenos, siete.

E.: ¡Un siete o un uno!

J.F.: A ver, mira, está claro lo que es el premio, el máximo galardón, es al mismo tiempo el único con el que hay obligación, déjame que me ponga un poco vulgar y hable de temas como el tema del dinero, el obscuro tema del dinero, es el único al que se le paga y el único con el que hay obligación de publicarlo, entonces, aparte del premio mismo, se supone que sea el más importante de los galardones, el máximo reconocimiento, lo segundo, se supone que es la mención. Ahora bien, Cuba... el premio ha tenido durante tantos años, durante 60 años que hubo una época en que no se daba menciones, te decían, las menciones no que fuera más una cosa... Entonces, habían finalistas que nos decían: entonces no hay mucha claridad, porque son peras y manzanas, no, manzanas y naranjas, o sea, lo que en una época era una recomendación, en otra hubiera sido una mención, simplemente que durante años no se dieron menciones y no te sé decir exactamente la causa, fueron en los años en que se daba incluso más de un premio por género, fue una época en los 80 de delirio.

El premio, si de algo ha pecado, es de ambición absoluta y si el dinero fuera infinito, hoy se estarían premiando 32 géneros o categorías, entonces empezó a crecer y a crecer y hubo un momento en que se daban 12 premios y dijeron: bueno, a lo mejor hay un género en que no se ha dado, se ha quedado desierto y hay otros en que hay dos libros que valen la pena, entonces serán 12 premios en general y si tú buscas la lista de los premiados, ahí hay dos premios o tres premios, creo que hubo un año de literatura infantil, en que hubo hasta cuatro premios, una cosa así medio increíble visto desde hoy y en ese momento no se daban menciones, ya la mención dejó de tener un poco de sentido ante tantos premios y lo otro, lo que seguía eran las recomendaciones, finalistas, entonces, nunca el premio ha estado claro. Siempre ha estado la categoría premio, de ahí para abajo ha sido cambiante.

E.: Porque hubo un tiempo en que las menciones también a veces se publicaron, o sea, los primeros años.

J.F.: Sí, no todas, pero sí hubo muchas menciones que se publicaron y hay una... te iba a decir una categoría, un finalista, bueno, era otra cosa, pero sí durante años se publicaron muchas de las menciones hasta que, por razones extraliterarias, más bien económicas, mira, no nos comprometamos

y solo excepcionalmente se publican las menciones, pero no intentes pensar en una diferencia muy clara, porque el hecho es que no la hay entre menciones {corroborar 00:39.38}, incluso muchos de ellos {inaudible 00:39:41} le queremos dar mención y otros dicen: no, yo quiero dar primera mención o mención única o mención honorífica y son categorías que a veces los propios jurados, en medio de su entusiasmo, crean pero uno no les dice: tienes que entregar un premio, una mención única, una primera mención, una mención honorífica, el premio sí, lo demás es totalmente... no es obligatorio.

E.: Cuando ellos mencionan recomendación es como una sugerencia para...

J.F.: Sí, a veces hay recomendación para publicar un libro: «mira, no merece un galardón, pero es un libro que vale la pena que publique».

E.: Ya y ahí se piensa si es que va o no va a la prensa, a edición.

OTRA PREGUNTA QUÉ TE IBA A HACER, ESTA YA ES LA PENÚLTIMA, EN TEMAS DE PUBLICACIÓN Y DIFUSIÓN DE LAS OBRAS, ¿CÓMO OPERA ESTO DE LA PUBLICACIÓN Y DE LA DIFUSIÓN? ¿CÓMO ES QUE ES POSIBLE?

J.F.: Lo más difícil, si le preguntas a un editor, no hay nada más difícil que la distribución. El verdadero meollo de la cuestión no es publicar los libros, sino distribuirlos, es el gran drama y para Casa de las Américas no ha sido menos, o sea, Casa de las Américas no tiene distribuidora internacional, así que se encarga de recircular nacionalmente sí, los libros circulan en Cuba sin problemas, se supone que se encuentren en todas las provincias y al mismo tiempo, para afuera mandando los libros a bibliotecas, a determinadas personas, pero no hay una red de distribución en grandes libros, lo había hasta el año 90 que se manaban por miles, se editaban decenas de miles de libros, diez mil estaba en una tirada normal en Cuba, imagínate que eso en cualquier otro lugar sería...

E.: ¿Y esas ediciones iban al extranjero también?

J.F.: Sí, sí se mandaban muchísimos, o sea, cuando la gente recibía los premios en Casa de las Américas, incluso cuando no había relaciones ninguna, era porque se mandaban de aquí los libros, las revistas, entonces, si tú hablas con un brasileño, un país tan descomunal como... que tienen que ser 200 millones de personas y una tirada de mil ejemplares es mucho y tres mil es ya descomunal y el libro que ganó este año tuvo una cantidad de 100 ejemplares en Brasil y fue tal su éxito que tuvo dos tiradas más de 150 ejemplares, o sea, en total, de ese libro se han publicado 400 ejemplares en su país y los jurados no entienden que debe ser publicado en Cuba y, por tanto, aquí se publicarán al menos dos mil ejemplares, que es muchísimo, cinco veces más que los que se han publicado en Brasil que es un continente, pero después, efectivamente vienen los problemas de distribución a nivel internacional, difícilísimo, entonces es adquisición por parte de las bibliotecas, o sea, llevan a la feria del libro...

E.: Por ejemplo cuando fueron a Barcelona ustedes llevaron algunos ejemplares.

J.F.: Sí, sí, dijeron que iban a estar allí estos muchachos {corroborar 00:42:16}.

E.: ¡Por si acaso! Bueno, y en el caso, por ejemplo, volviendo a Rigoberta Menchú, también ha sido una obra que se ha editado y reeditado en diferentes partes de...

J.F.: Y algunas de ellas o varias de ellas ya se reeditan después, adquieren vida propia, por ejemplo, la novela que ganó el premio este año, quiso el azar, {inaudible 00:42:35}, quiso el azar que en el jurado estuviera una editora francesa Marie Metaillié, le encantó la novela, la quiere publicar en Francia entonces ella se comunicó con él donde de repente ganó el mismo día el Premio Casa y una edición francesa.

E.: Bueno, esos vínculos crea también el premio.

Y YA FINALIZANDO, DESPUÉS DE ESTE TIEMPO, DE ESTOS 50 AÑOS QUE LLEVA EL TESTIMONIO, ¿QUÉ CONTINUACIÓN LE VES EN EL PREMIO? CREES TÚ QUE, NO SÉ CÓMO ESTÁ HACIENDO LA PARTICIPACIÓN POR PARTE DE LA GENTE, LOS CONCURSANTES, ¿SEGUIRÁ TENIENDO VIDA EL TESTIMONIO?

J.F.: A ver, es una pregunta malvada, déjame decirle malvada a la pregunta.

E.: Yo quiero saberlo porque este año no hubo.

J.F.: Claro, no, es que la literatura... a ver, en un momento, cuando se empezaron a restringir los premios al crecer la Casa, se nos creó un conflicto enorme, es decir, los géneros y las categorías seguían siendo los mismos, el dinero era cada vez menos, los {inaudibles 00:43:40} todos a seis, en un momento a cinco, y en este momento está asentado en seis convocatorias cada año y si sacas la cuenta, no hay manera de que se pueda alterar, ah, porque {inaudible 00 43 54}, eso lo tienes que tener tú, claro aunque no lo pongas ahí, que los programas de estudio es de las mujeres {corroborar 00:43:58}.

E.: Sí, un montón de cosas.

J.F.: El programa de Estados Unidos, el programa de afroamérica {corroborar, nombra varias cosas 00:43:59}, el programa de indígenas y todos ellos convocan un premio, entonces ha crecido, ha crecido y normalmente no hay manera de que quepa en un año sí un año no, todo, entonces lo que hicimos fue {Brasil escribe todos los años? inaudible 00:44:12}, bueno, dividir ficción de no ficción, el Caribe ponerlo cada cuatro años, porque en realidad es un año si y un año no, pero un año francés {inaudible 00:44:21}, al otro año no, y al otro es inglés, entonces cada cuatro años y el testimonio y la literatura para mí están cada tres años, si te pones a ver, yo tengo por ahí una tablita que no te enseñan porque tú vas a pensar: el Premio Casa es algo muy tremendo, no, no es malo {corroborar 00:44:35} déjame buscarlo. Tú vas a pensar ese es el Premio Casa, esto sólo entre tú y yo, que no salga de aquí porque {inaudible 00:44:42} grandes tablas que se proyectan sobre una gran pantalla, entonces ellos tienen ahí un lenguaje automáticamente. Pero el Premio Casa del 2013 al 2020 está aquí, entonces cómo hacer {inaudible 00:44:56} no tenemos fotografía de esto, porque si tú dices esto en público, eres una mentirosa, ¿cómo el Premio Casa...?

E.: ¡Ella lo hizo a mano!

J.F.: Entonces, literatura para niños y testimonio alternan cada tres años, cada tres años más uno que es el año en que no hay Caribe entonces va el espacio que ocupa la literatura caribeña.

E.: Ah, okay, entonces el próximo año...

J.F.: Toca la literatura caribeña.

E.: ¿Y luego al siguiente vendría el testimonio?

J.F.: Viene el testimonio, entonces es así, pero yo creo que son tres cosas {inaudible 00:45:34}.

E.: Pero comprendo, comprendo que no...

J.F.: Entonces, el testimonio, por ahí va tu pregunta, se supone que el testimonio, se supone no, seguiremos convocándolo, si tiene sentido o no, que es la parte más malévola de la pregunta, la cosa es que sigamos haciéndolo y la otra es que tenga sentido hacerlo.

[Interrupción telefónica desde 00:45:52 hasta 00:46:22]

Entonces, no deja de ser... que me hagas la pregunta ahora y si me la hubieras hecho hace dos años o dentro de dos, la respuesta es otra, pero no es {inaudible 00:46:30} interesante que el libro más reciente premiado remitiera, cerraba de alguna manera un ciclo {corroborar 00:46:35}, ahí está la maldad de tu pregunta.

E.: Es una tristeza.

J.F.: Pero bueno, supongamos que sí, que el ciclo se abre. A mí me parece, en principio, que el testimonio no muere, se modifica. Si uno quiere ser generoso con el género, y yo me pongo a pensar, no sé si conoces una súper antología crónica {corroborar 00:46:56} latinoamericana que hizo Darío Jaramillo Agudelo y lo publicó Alfaguara, creo, Darío Jaramillo Agudelo es un colombiano que hizo esta antología, la nueva crónica latinoamericana y la fuerza de la crónica, dice él, y en parte tiene razón, dice: «el género narrativo de más fuerza hoy en el continente, es la crónica» la crónica, de alguna manera, está emparentada aunque los fundadores dijeran: no es crónica, pero son estos géneros híbridos en que está la...

E.: La no ficción, ¿no?

J.F.: Claro, la no ficción, pero literaria, al mismo tiempo está bueno, a lo mejor es una manera en que se ha reconducido un poco el testimonio, pero hay como una necesidad recurrente de estos géneros, de este género que es anfibio {corroborar 00:47:38}, evidentemente hay cosas que solo se quieren decir así, que solo se pueden decir así.

Hace poco vino algo, mira tú hubiera venido bien, que son esas {inaudibles 00:47:45} que uno dice: más adelante {inaudible 00:47:47}, no, no pensé en ti en ese momento, yo estaba con una cerveza

adelante, pero decía eso, me di cuenta que él decía: me di cuenta que no podía contar una novela, es decir, tiene que ser más testimonial, o sea, yo creo que el género... puede haber momentos de hecho lo hubo {inaudible 00:48:05}, pero ya el testimonio murió, el testimonio, hubo un momento en que se pensó esto no...

E.: Sí, bastante. Ya no tiene sentido.

J.F.: Vuelve y vuelve y que tenga tanta fuerza la crónica, tú dices: bueno, eso es un tipo de género necesario, digamos, porque suple, cumple, no es como otros, no puede desaparecer, qué se yo, el teatro, porque hay cosas... o la poesía, porque hay cosas que sólo se pueden decir así realmente, aunque tú quieras o no quieras, puede ser que hay momentos que no se venda la poesía, pero hay cosas que sólo se pueden decir a través de... Entonces y el testimonio también hay cosas que se pueden decir a través de ese género.

E.: ¿Y CREES QUE LAS TEMÁTICAS VAYAN A IR VARIANDO?

J.F.: Sí, las temáticas sí, o sea, me parece que es más fácil que varíen las temáticas a que varíen... bueno, no sé qué decirte. Yo te respondí y después estoy respondiéndote... Bueno, en principio sí, en principio, a ver, yo creo que si algo hay fijo del testimonio, ya sabemos que la forma del testimonio también, pero si hay algo fijo en el testimonio es la vocación y la necesidad de dar cuenta de y con cierto valor literario en aquello, lo otro, a partir de ahí, todo lo demás puede cambiar, las temáticas cambian y se puede adaptar a otras.

A ver, se ha pensado mucho cuánto ha influido la literatura policial en el género negro y en todo el cine, o sea, el cine está lleno, lleno, incluso cuando uno {inaudible 00:49:25} cine policial, no es una película policial, pero está lleno de elementos y de recursos que se aprendieron del policial. Habría que ver, por ejemplo, del testimonio, cuánto ha usado el cine el testimonio y no sólo el cine documental, sino incluso el cine de ficción, cuánto ha aprendido del testimonio y cuántos recursos no le han sido valiosos más allá de un género testimonial propiamente, se podría decir mucho: eso está tomado del testimonio, eso salió por primera vez por lo menos, a lo mejor el cine ya ni siquiera es consciente, esto viene del testimonio, ese recurso seguramente sí, o sea, eso es como géneros que van contaminando a los otros.

Una vez me acuerdo que decía Ricardo Eagle {corroborar 00:50:03} hablaba, que era un fanático del género policial, decía: es que el gran recurso del policial, en parte, a veces la gente piensa que es porque la trama es no sé qué y hay un muerto y no, es que sabes poner, es que es una lección de narrativa {corroborar 00:50:15}, o sea, un muerto es como un giro, tú te incitas a dar un giro en la trama y la literatura policial hace muy... es muy diáfano eso, como toda literatura necesita poner momentos que te enganchen, toda literatura, y lo que hace esta es que lo sintetiza y lo tematiza, es un muerto... pero dice, ¿pero qué hace eso? Los recursos que la narrativa necesita para avanzarlos, desde el Quijote hasta cualquiera, todos los recursos que necesita un escritor para enganchar a su lector, esto te lo hace muy claro y a través de elementos muy transparentes. Habría que ver el testimonio: cuántas de las cosas, cuántos de los recursos del testimonio no son los recursos propios de la literatura o de la narrativa en sentido general y que las habrá contaminado. Ya esto es pura especulación, porque yo no me voy... hace falta sangre joven como la tuya

E.: No eres el primero que reflexiona de ese modo, también varios me han dicho de este tema, cómo es que el testimonio inunda a otros géneros, como una narrativa, como una poesía, como el cine...

J.F.: Me estás contaminando tú a mí ahora con la {ocasión? inaudible 00:51:22} testimonial, así que capaz que termine yo...

E.: Bueno eso es Jorge, yo te agradezco...

[Fin 00:51:32]

ENTREVISTA SOBRE LA CATEGORÍA TESTIMONIO/LITERATURA TESTIMONIAL DEL PREMIO LITERARIO CASA DE LAS AMÉRICAS MIGUEL BARNET

6 de febrero de 2019

1. UNA DE LAS PRIMERAS PREGUNTAS QUE A MÍ ME INTERESA HACERLE, PORQUE USTED TIENE TODA UNA TRAYECTORÍA CON EL TEMA DE LA NOVELA TESTIMONIO Y EL TESTIMONIO, ETC. ES: PARA USTED, ¿QUÉ HA SIGNIFICADO EL TESTIMONIO EN CUBA? ¿CUÁL HA SIDO LA RELEVANCIA DEL TESTIMONIO EN CUBA (TANTO POLÍTICA, CULTURAL, SOCIAL), TANTO EN CUBA COMO EN LATINOAMÉRICA? Y, POR OTRO LADO, ¿QUÉ LLEVA AL PREMIO CASA DE LAS AMÉRICAS A INCORPORARLO COMO CATEGORÍA TESTIMONIO?

M.B.: Descubrir el testimonio es como descubrir el agua tibia o el Mediterráneo. El testimonio está desde los griegos y los romanos y los historiadores, en los filósofos, en la gran literatura rusa, en la gran literatura francesa, por todos los buenos ejemplos, Stendhal, por ejemplo, en el *Rojo y negro* que escribió en la batalla de Waterloo, basado en testimonios de quienes participaron en la batalla de Waterloo. Así que no es nada nuevo. El testimonio no es un género, el testimonio es una apoyatura, es un recurso que uno utiliza para desarrollar una narrativa con más credibilidad que la usual. No es que contradiga la ficción, porque los testimoniados muchas veces tienen una gran imaginación y hacen más ficción que el testimonio real, objetivo y realista.

En realidad, yo creo que el testimonio es como una materia prima. Un género es la narrativa, un género es la poesía, un género es el ensayo. En todo caso, es un subgénero. Por eso yo califico mi obra, al principio, como novela testimonio; porque del momento en que uno recoge testimonios para elaborar una obra literaria, uno selecciona lo que recoge. Y cuando uno edita, uno selecciona también, entonces uno está poniendo en función la imaginación, está poniendo en función el talento personal, la sensibilidad de uno y, si no tiene una carga poética, no vale nada. Sin la poesía, que es la esencia de todos los géneros y el género mayor, no hay testimonio que sea convincente. Por muy crudo y realista que sea.

Es mi opinión. Yo no tengo nada que ver con el premio Casa de las Américas y el testimonio, no es el testimonio que yo hago. La Casa de las Américas es una institución que yo quiero mucho, que tiene gran prestigio y que quiso crear el género del testimonio por una razón política, para favorecer una literatura testimonial de la izquierda política, que reflejaba situaciones concretas de nuestros países en vías de desarrollo, situaciones de, digamos, de guerrillas, de revolución...

E.: Dictaduras...

M.B.: Sí, contra las dictaduras, por ejemplo los testimonios de Rodolfo Walsh, los premios testimonios casi siempre han sido premios con un carácter político y mi obra no tiene ese carácter directamente, aunque al final todo es político. Pero mi obra no tiene... incluso yo escribí, mucho antes de escribir la *Biografía de un cimarrón*, yo escribí otros textos y poemas míos que están basados en testimonios. Así, yo siempre he utilizado el testimonio como una levadura, como un materia prima, pero sin connotaciones directamente políticas.

2. ¿Y USTED CREE QUE ESAS TEMÁTICAS QUE HA ABORDADO CASA DE LAS AMÉRICAS QUE, COMO USTED MENCIONA, SON BASTANTE POLÍTICAS, HAN REPERCUTIDO DE ALGÚN MODO EN EL GÉNERO, YA SEA DENTRO DE CUBA COMO FUERA?

M.B.: Yo creo que eso ha traído mucha confusión y muchas personas han creído que con entrevistar a alguien, a un protagonista de un evento social, ya es suficiente. Y eso requiere una elaboración, un oído muy fino, una sensibilidad poética, recursos lingüísticos y epistemológicos de entonación, de tonos, recursos, en definitiva, literarios, puramente literarios, sino, no son creíbles, no son convincentes.

3. ¿Y QUÉ OPINA USTED SOBRE ESO QUE MUCHAS VECES SE CUESTIONA DEL TESTIMONIO, SOBRE SU CARÁCTER DE VERDAD, POR UN LADO, Y, POR OTRO LADO, EL TEMA DEL ESCRITOR COMO MEDIADOR? MUCHAS VECES SE DICE, POR UN LADO, QUE SE DUDA DE LA VERDAD DEL TESTIMONIO Y POR OTRO LADO, QUE QUIÉN ES EL AUTOR CUANDO EL ESCRITOR FUNCIONA COMO MEDIADOR.

M.B.: El autor siempre es el escritor. El autor siempre es el escritor. Aunque yo he tratado de, sobre todo en la *Biografía de un cimarrón* y en *Gallego*, he tratado de ser fiel a... y no traicionar el espíritu de sus testimonios y los testimoniados. Pero el autor, es el autor. En *Biografía de un cimarrón* el autor soy yo. Recurrí a un recurso que se llamó Esteban Montejo y si no hubiera sido por la investigación que yo hice de la historia, de los hechos históricos y la confrontación con los testimonios de Esteban Montejo, hubiera sido una *charranada*, hubiera resultado algo sin vuelo, sin vuelo poético y son una dimensión también, digamos, ontológica.

4. Y EL TEMA DE LA VERDAD, ¿QUÉ TAN OBJETIVO... QUÉ TAN CIERTO ES QUE EL TESTIMONIO ES OBJETIVO?

M.B.: La verdad no existe, la verdad no existe, la verdad es relativa. La verdad absoluta no existe. Existe el oído absoluto, en los músicos. Pero la verdad absoluta no existe, existe la verosimilitud, lo verosímil y con eso a mí me basta para desarrollar una historia. Porque si yo hubiera recogido exclusivamente los testimonios de Esteban Montejo... lo que le interesaba a él era su situación del presente, tener siempre cigarrillos, tener una botella de ron, que le curaran las yagas de los pies... Yo no hablo nada de eso en el libro, esos eran sus problemas. Entonces, en *Gallego* igual, el trabajo que pasaron, los bajos salarios, yo no hablo de eso, yo hablo de lo que me interesa mí, uno siempre busca lo que le interesa a uno. Es una visión a partir de la deducción, no de la inducción, de la deducción.

5. Y PENSANDO EN SU TESTIMONIO *GALLEGO*, YA YENDO A SU PARTICIPACIÓN EN EL PREMIO CASA, ¿QUÉ LO MOTIVÓ A ESCRIBIR *GALLEGO* Y POR QUÉ ES...?

M.B.: No, *Gallego*, me motivó lo mismo que me motivó a escribir [*Biografía de un*] *cimarrón* y *La vida real* y *Canción de Rachel* y *Oficio de ángel*, todos mi libros tienen elementos, tienen recursos testimoniales, pero son novelas, son obras de ficción.

Yo envié ese libro, que ha tenido mucho éxito, que ha tenido veinte y pico de ediciones en el mundo entero, pero prefirieron primero un libro de carácter político, que pasó sin pena ni gloria. Así es la vida. Dudo que Eduardo Galeano acepte la nota, el prólogo de mi libro, porque estuvo a favor de que *Gallego* fuera el premio...

E.: Galeano.

M.B.: Sí, Galeano, sí, mi amigo Galeano...

E.: El que ganó en ese tiempo fue *Corresponsales de guerra*, ¿no? De Fernando Pérez.

M.B.: Exactamente. Que es un libro valioso, pero no ha pasado nada con él.

E.: Claro, no ha tenido repercusiones.

M.B.: No, no. Sin embargo, *Gallego* tiene veinte y pico de ediciones, hay hasta una película en España...

E.: Sí, sí, lo sé...

M.B.: Con premios internacionales, quiere decir que a veces no se hace justicia. A veces se prefiere premiar un libro que responde a unas circunstancias políticas.

E.: Eso va orientado a lo que el premio exige, ¿no? o sea, las normativas que...

M.B.: Sí, por eso yo no... Más nunca envié ahí; sin embargo, respeto mucho a Casa de las Américas, me acaban de hacer una «semana del autor».

E.: Sí, sí lo sé.

M.B.: ¿Usted estuvo ahí?

E.: No, no alcancé, fue una semana antes.

M.B.: Y respeto mucho a Aidé {revisar 00.10:00} y a Retamar, que es mi hermano, mi amigo, el gran poeta, pero, realmente, no me convence que se haya creado un...

E.: Un género, le dicen ellos, una categoría.

M.B.: Un género de testimonio, porque eso no es un género, es solo un recurso, una materia prima.

6. Y DESDE SU PERSPECTIVA, ¿QUÉ TENÍA QUE HABERSE LEVANTADO? PORQUE ES COMO PARTE DE LOS GÉNEROS... DE LAS TENDENCIAS DE NO FICCIÓN, ¿NO? COMO LA CRÓNICA, LA AUTOBIOGRAFÍA...

M.B.: Bueno, si se hubiera empleado la categoría de crónica hubiese sido mejor. Porque el libro de Fernando Pérez es una excelente crónica, yo no estoy subestimando el libro, yo lo que digo es que el libro pasó sin pena ni gloria. Sin embargo, mi obra tiene veinte y pico de ediciones en el mundo entero y hasta una película en España y en Cuba.

E.: Y usted me decía que Galeano sí había optado por...

M.B.: Galeano sí optó, sí, y, de hecho me escribió una carta que poseo y escribió la contratapa del libro. ¡Pero así es la vida! De todas maneras yo creo que se han publicado obras importantes

en la categoría de testimonio también y eso ha sido necesario para el desarrollo de una... Para el conocimiento de una etapa de la vida ¿no? de la vida de este continente donde las luchas revolucionarias fueron hitos que definieron la historia.

E.: Rigoberta Menchú también ahí ha sido un texto potente como dentro de la subalternidad... Pero ahí... Bueno.

M.B.: Ya sabe todo lo que pasó con Rigoberta Menchú. Yo prefiero no hablar de Rigoberta Menchú, ni del autor del libro. Prefiero no hablar de eso. Porque uno tiene que respetar a las personas en quienes uno se inspira para desarrollar lo que yo he llamado novela testimonio, fíjese que yo le pongo ese acápito, le pongo ese binomio esa especie de sintagma, novela testimonio. Yo he sido, de hecho, muy honesto, muy transparente.

7. BUENO Y, DESPUÉS DE TODO ESTO, DE LA PARTICIPACIÓN EN *GALLEGO*, ¿CREE USTED QUE EL PREMIO HA TENIDO ALGUNA RELEVANCIA EN SU TRAYECTORIA? ¿DE ALGUNA FORMA AYUDÓ O IMPULSÓ A QUE LA OBRA FUERA CONOCIDA?

M.B.: Bueno en el caso de *Gallego*, *Gallego* vivió con vida propia.

E.: Fue finalista, ¿verdad? que como finalista no era publicado.

M.B.: Estuvo a punto de ser el premio, pero no lo fue porque se priorizó una circunstancia política, una temática de carácter político circunstancial, y yo entiendo eso.

E.: ¿Cómo lo hizo usted para que *Gallego* se hiciera conocido y luego se publicara y republicara?

M.B.: Nada, yo nunca hago nada, yo no tengo ni representante ni nada. Mi representante literario no existe, soy yo, mis libros caminan solos por las editoriales españolas, *Gallego* tiene ediciones en España, varias ediciones en España por Alfaguara, por Verbum y realmente igual que otras novelas mías, *Oficio de ángel*, todas por Alfaguara y algunas por Siruela.

E.: Alianza también.

M.B.: Alianza Editorial también. Yo no hago nada yo no tengo representantes.

E.: ¿Cómo es entonces que *Gallego* llega a esas editoriales?

M.B.: Pues, yo no sé cómo. Yo me embarco...

E.: ¿Quizás en ferias del libro?

M.B.: Igual que llegaron los barcos aquí de Vigo o los gallegos de Vigo {revisar 00.14:14} y de la Coruña, así llegó.

E.: ¡Mire, del mismo modo! pero Letras Cubanas lo publicó, ¿no? en el 93.

M.B.: Yo ni me acuerdo. No, antes, mucho antes. Se hizo una película importante con Sancho Gracia...

E.: Perdón, el 83 fue Letras Cubanas.

M.B.: El 83, sí. Y quizás Letras Cubanas lo mandó a España, yo no sé. Yo tuve mi boom en los años 80, en el periódico El País cuando yo... cuando se publicó *Cimarrón*, *Gallego*, *Canción de Rachel*... Todavía se publican.

E.: Sí, todavía. Hace poco salió una nueva del *Cimarrón*, ¿o no? Una edición nueva.

M.B. Sí, sí. No, *Cimarrón* tiene 74 ediciones y *Gallego* tiene 28 en el mundo entero, en varios idiomas.

E.: ¿Y Letras Cubanas se acercó a usted para solicitarle publicar *Gallego*? ¿Cómo fue esa primera edición?

M.B.: No me acuerdo como fue.

E.: Pero lo que sí es cierto, es que, sí, sus libros han salido de una manera increíble.

M.B.: *Gallego* se vende como pan caliente. Se vende tanto como *Cimorrón*, en las librerías se pone y se agota.

E.: Sí, es verdad.

M.B.: Igual que *Canción de Rachel* y *La vida real* que es el libro que yo escribí sobre Nueva York.

E.: Ya. *La vida real*.

M.B.: Que también es una novela testimonio sobre un cubano en Nueva York. Se publicó en Estados Unidos, en varios países, en argentina, en México, en España también por Alfaguara. Todos esos libros han sido publicados por Alfaguara y también por Alianza y algunos por Siruela.

E.: Perfecto, sí, mucho impacto han tenido las obras.

8. QUERÍA CONSULTARLE, YA PASANDO AL TERCER PUNTO Y ÚLTIMO, BUENO, UNA SERIE DE PREGUNTAS EN EL TERCER PUNTO...

[Comienzan a hablar sobre otras anécdotas].

M.B.: Mire este es un testimonio Fátima, que hay una película sobre esa {inaudible 00.16:42}.

E.: Sí, sí conozco la película.

M.B.: ¿Ha visto la película?

E.: No la he visto pero sí que sé que existe.

M.B.: Tiene que comprarla la venden en la calle a un peso, a un dólar.

E.: Ya, la voy a buscar.

M.B.: Es un testimonio también, de un travesti, pero está recreada por mí. Yo le hice dos o tres entrevistas, y a partir de eso hice esto, esto es una ficción, pero que tiene mucho realismo, es muy cruda, porque hay ficciones que son más realistas que el realismo. En lo que yo sí no creo, es en el realismo socialista.

E.: Ah, bueno, ese es otro tema. Siempre se dice que aquí no hubo una influencia del realismo socialista...

M.B.: Afortunadamente, nosotros, los escritores, tenemos modelos muy grandes como Ramón Mesa, como Cirilo Villaverde, como Onelio Jorge Cardoso, como Alejo Carpentier, como Virgilio Piñera, como José Lezama Lima, cómo nosotros íbamos a caer en el realismo socialista o en esa tradición. Eso ni pensarlo. El {inaudible 00.17:51} socialista en Cuba es una mala palabra.

9. ¿USTED CREE QUE EL TESTIMONIO VINO A SER, DE ALGÚN MODO, ESA LITERATURA QUE DESDE LAS POLÍTICAS CULTURALES...?

M.B.: El testimonio está justificado por una etapa en que se produjeron unas guerrillas en Latinoamérica y eran necesarias, pero realmente se publicaron cosas buenas y cosas malas. Yo no me asocio a esa categoría, sencillamente. Respeto mucho a la Casa de Las Américas y que se haya creado ese, ese como género, pero eso no es un género, eso es un recurso, es una materia prima, señores.

E.: Que emplea la novela, la poesía, el teatro.

M.B.: Lo empleó Tácito, lo empleó Homero en La Ilíada en la Odisea, lo empleó Stendhal, lo empleó toda la literatura rusa, la literatura alemana, hay que leer a {inaudible 00:18:46}, hay que leer la literatura escandinava, de {inaudible 00:19:03} con todos los testimonios de {inaudible 00:19:06}, no es nada nuevo. Lo importante es que exista un escritor con una sensibilidad, un oído fino y un calado filosófico hondo para hacer una obra de categoría, lo otro es recoger un testimonio burdo que no trasciende. No estoy de acuerdo con eso. Truman Capote, yo fui el traductor de la obra al español de *A sangre fría*. Truman Capote recogió el testimonio de Perry y del otro, de los dos asesinos, y después lo recreó a su manera, hizo una novela maravillosa, *In Cold Blood*, *A sangre fría*, yo la traduje al español.

10. Y AHORA PREGUNTÁNDOLE SOBRE SU ROL DE JURADO, EN EL PREMIO CASA, USTED FUE JURADO EN DOS OPORTUNIDADES, SI NO ME EQUIVOCO. FUE JURADO EN 1989 AHÍ SE ELIJÓ LA OBRA LA PACIENTE IMPACIENCIA, NO SÉ SI RECUERDA, DE TOMÁS BORGES, Y AHÍ ESTUVO CON MARCIO MOREIRA, CON EDUARDO GALEANO...

M.B.: Sí, claro, mis grandes amigos.

E.: Sí, José de Jesús Martínez, Darwin Flacol {revisar 00.20:26}, de estados unidos, y ahí se seleccionó la paciente impaciencia. y luego fue jurado de nuevo en 1999, pero ahí no se seleccionó ninguna obra y estuvo con Isabel Monal y León Rozitchner, de argentina, no sé si lo recuerda.

M.B.: No.

E.: De Isabel Monal, también cubana. y ahí se ganaron algunas menciones de las obras, por ejemplo, *El torrente* de Raúl Roa. Ahí se ganó esa mención. Estaba *El camino del barrio* de Mario Enrique Morales.

M.B.: Sí, no tengo muchos recuerdos.

E.: Muchos recuerdos de ese tiempo...

M.B.: No.

E.: Bueno...

M.B.: Sí, he sido jurado porque efectivamente a mí se me asocia al testimonio por la novela testimonio, es algo consustancial, digamos, a mi persona, a mis intenciones.

E.: Claramente, es por eso que fue escogido, porque...

M.B.: Claro, yo respeto eso y agradezco que me hayan seleccionado pero yo trato de seleccionar libros de calidad.

E.: ¿Usted recuerda, más o menos, qué obras fueron las que participaron en ese tiempo?

M.B.: Yo no me acuerdo.

E.: Algunas temáticas... Porque me ha llamado mucho la atención que en estos primeros años, 70, 80, 90, las temáticas eran muy similares. Guerrillas, dictaduras, etc. Pero en la actualidad, están participando también otras temáticas, como por ejemplo, el periodo especial en Cuba.

M.B.: Ya eso me resulta más interesante, más motivantes.

E.: Entonces están surgiendo, quizás, nuevas ideas, nuevas temáticas que ya no son las mismas...

M.B.: Ojalá que se complejice eso.

E.: Sí, que dé cabida...

M.B.: Que dé cabida a otras temáticas, que se complejice eso. Eso sería sano y...

E.: Y estimulante también.

M.B.: Y beneficioso y estimulante.

11. BUENO, Y SI RECUERDA TAMBIÉN DE ESE TIEMPO, QUÉ CRITERIOS USABA EL JURADO PARA SELECCIONAR LAS OBRAS, USTED DICE, SE TRATÓ DE SELECCIONAR LA MEJOR, POR EJEMPLO, EN ESTE CASO, *LA PACIENTE*

IMPACIENCIA FUE LA GANADORA, ¿QUÉ CRITERIOS SE USABAN? ¿HABÍAN PAUTAS O EN REALIDAD ERA UNA CONVERSACIÓN ENTRE ESPECIALISTAS?

M.B.: No, yo creo que había siempre una transparencia, un criterio muy de colegiarlo con todo el jurado, yo la única pauta y el único patrón que yo he seguido para las veces que he sido jurado, es escoger lo que está mejor escrito.

E.: La calidad estética.

M.B.: No la temática, sino la calidad artística de la obra, que eso es lo que ha predominado en Casa de las Américas y eso sí ha sido una virtud de la Casa de las Américas, de siempre escoger y siempre {inaudible 00:23:11} lo dijo. Porque yo, yo fui amigo de ella y ella siempre decía «hay que premiar la calidad» la calidad artísticas. Claro, hubo temáticas que fueron temáticas circunstanciales.

E.: Sí, sí. Como *La guerrilla de Tupamara* de María Esther Gilio.

M.B.: Ah, sí, *La guerrilla de Tupamara*.

E.: Esa fue la que ganó el primer año.

M.B.: El primer año, sí. Pero no la leí, nunca me lo leí.

E.: También estaba *Girón en la memoria*, bueno, pero ahí ganó mención, de Víctor Casaus.

M.B.: No puedo comentar nada de eso, no lo recuerdo.

E.: Ya. Pero, entonces en ese tiempo sí que se privilegiaba la calidad artística, literaria...

M.B.: Siempre la Casa de las Américas privilegiaba la calidad literaria. Lo que hubo circunstancias políticas en que los temas de la guerrilla y de la guerra revolucionaria fueron priorizados.

E.: Sí, es verdad.

M.B.: Pero yo hace muchos años que no soy jurando en ningún jurado.

E.: Sí, no, yo ahí ya perdí su rastro por lo menos en Casa de las Américas ya no...

M.B.: Ya no estoy para juzgar. Ya no me gusta juzgar.

E.: Ahora está dirigiendo.

M.B.: No, juzgar es como cruzar un puente mirando hacia atrás.

E.: ¿Sí?

M.B.: Corre uno el peligro de caerse después.

E.: Es complejo, muy difícil.

M.B.: Prefiero no juzgar. No ahora dirijo, sí, hace años que estoy dirigiendo esta organización. Hace muchos años. Como vicepresidente y como presidente once años.

E.: Vaya.

M.B.: Pero ya este es mi último periodo, ya el año que viene cumpla 80 entonces quiero dedicarlo a mi salud, a mi obra literaria, a mi poesía. Tengo muchos artículos también para la prensa mexicana.

E.: El mayor de los éxitos, pues, con todos los proyectos que le quedan.

12. Y YA PARA TERMINAR, CONCLUIR Y NO QUITARLE MÁS TIEMPO, DESDE SU PERSPECTIVA, ¿QUÉ LE DEPARA A ESTA MODALIDAD DISCUSIVA QUE ES EL TESTIMONIO? ¿CREE USTED QUE SE CONTINUARÁ UTILIZANDO ESTE TIPO DE MODALIDAD? ¿IRÁ TRANSFORMÁNDOSE? YA QUE TAMBIÉN EXISTE ESTE VÍNCULO ENTRE EL TESTIMONIO Y LA CRÓNICA, LA AUTOBIOGRAFÍA. QUÉ...

M.B.: Ya le digo yo, creo que todo va a terminar, como los ríos, en la mar y la mar es la literatura, la novela, la buena novela, lo otro quedará en el olvido. Como escombros de circunstancias pasadas.

E.: O sea, es parte de un tiempo.

M.B.: Descubrir el testimonio es, como dije al principio, es como descubrir el Mediterráneo, el agua tibia. Busque a los historiadores de la antigua Grecia y de la antigua Roma y verá cómo emplean siempre todas las campañas de los grandes, de Alejandro Magno y de los grandes emperadores romanos se han escrito basadas en el testimonio. No es nada nuevo, pero no es un género, es un recurso, una materia prima. El gran género es la narrativa.

E.: Me he dado cuenta que aquí en Cuba se utiliza bastante el recurso del testimonio y me he dado cuenta que...

M.B.: Se utiliza mucho y es muy importante porque ayuda, contribuye a la credibilidad de los textos históricos.

E.: Exacto. Pero, ¿qué pasa con la historiografía oficial? ¿Se nutre de ella? ¿Hay un rechazo? No sé cómo será el vínculo.

M.B.: No, la historiografía oficial, no sé a qué se refiere usted.

E.: A los historiadores que van reconstruyendo épocas históricas.

M.B.: Hay, como en todo, historiadores buenos y hay historiadores mediocres. Nosotros afortunadamente tenemos muy buenos historiadores y todos los historiadores se basan en lo factual. Pero una cosa es la factografía y otra es la interpretación de la historia y la interpretación de la historia siempre tiene que ser crítica y tiene que estar basada en, por lo menos, si no en hechos reales...

E.: En documentos...

M.B.: En documentos, en una visión ética y respetuosa del testimonio personal y de los documentos, porque todos los documentos son tendenciosos y todos los testificantes tienen su tendencia, todos quieren hablar como ante un micrófono. ¿No es así?

E.: Es cierto.

M.B.: Entonces, Balzac en su obra fue más historiador que todos los historiadores franceses.

E.: Así se dice.

M.B.: ¿No? Y la poesía cubana, desde José María Heredia hasta hoy, ha tocado los grandes temas de la cultura de este país, la vida, la muerte, el amor, el odio, la política, la revolución... Todos los grandes temas. Entonces, para hacer una historia de Cuba que esté basada en una ética de transparencia, hay que ir a los grandes poetas

E.: A la literatura...

M.B.: Que fueron los primeros que recogieron los hechos históricos, los paisajes, lo bucólico, hasta la flora y la fauna del país. Tenemos un poeta, El Cucalambé, Nápoles Fajardo, que fue de los primeros que habló de la naturaleza cubana y eso es parte también de la historia.

E.: Sí, claro que sí.

M.B.: ¿O no que los documentos de la historia de Cuba están en los archivos de Sevilla y de Washington también? Y entonces los historiadores tienen que recorrer esos mundos para dar una versión convincente de la historia. Pero tenemos muy buenos historiadores, afortunadamente, que han desentrañado muchos de los problemas de la historia de Cuba que no estaban esclarecidos. Y los novelistas también. Yo disfruto mucho de las novelas de Alejo Carpentier porque son historias, tienen un fondo histórico, que es muy poderoso.

E.: Sí. Gabriel García Márquez tiene un poco de eso.

M.B.: García Márquez. También, por su puesto. Pero también Vargas Llosa.

E.: Vargas Llosa también, claramente.

M.B.: También, por favor. Jorge Luis Borges {revisar 00:32:24} con muchos cuentos.

E.: Sí, es cierto. Es cierto que en la literatura nosotros también nos encontramos con...

M.B.: ¿Y quiere ver usted un poeta que sea más integral y {inaudible 00:32:37} que Nicolás Guillén que Pablo Neruda? ¿Eh? Lo social y lo mineral está en la obra de Pablo Neruda, lo social y lo mineral está en la obra de Nicolás Guillén.

E.: Exactamente.

M.B.: Entonces, siempre hay que ir a la gran literatura. Eso es todo.

E.: Le agradezco muchísimo su tiempo, don Miguel.

M.B.: Bueno, yo hago lo que puedo.

E.: ¿Sí? Pero lo hizo muy bien.

M.B.: Solo los genios hacen lo que quieren...