



*Del cimarrón Esteban a la intelectual
Georgina.
Notas sobre la evolución del género
testimonial negro en Cuba*

por Irina Bajini

*Con los pobres de la tierra
Quiero yo mi suerte echar...
(J. Martí)*

En un hogar de ancianos para ex combatientes de la Guerra de Independencia, un joven de piel muy blanca y ademanes refinados está charlando con un anciano "negro azul": la escena pasa en 1963, en la capital de un pequeño estado del Caribe que acaba de ganar una guerra combatida en primer lugar para liberarse de la dictadura de Fulgencio Batista y de la prepotente ingerencia estadounidense, con el objetivo de conseguir y mantener una independencia económica y política de sustancia y no sólo de principio.

Los primeros años 60, tal vez gracias al espíritu nacional de una *Revolución* más inspirada en el pensamiento de José Martí que en de Carlos Marx,¹ parecen vivificados

¹ A menudo Fidel Castro subraya en sus discursos la continuidad entre el proyecto de José Martí (fundador en 1983 del Partido Revolucionario Cubano) y el del "Movimiento 26 de julio". La idea de un Martí que, poniendo en primer lugar "el culto de los cubanos a la dignidad plena del hombre" (Martí [1891] 1963: 270) se vuelve maestro y "autor intelectual" del presente revolucionario, será luego sistematizada en una antología (Castro Ruz 1983: s/p). Por lo que concierne la figura y la obra de Carlos Marx, es verdad que en las escuelas y universidades se introdujo el estudio de los fundamentos políticos marxista-leninistas y que las obras del filósofo alemán se volvieron objeto constante de seminarios y cursos destinados a todos los ciudadanos y no sólo a los militantes del partido comunista. Llama la atención, sin embargo, el exiguo número de publicaciones dedicadas al tema, así como cierta superficialidad en la propuesta de un pensamiento marxista que la mayoría de los cubanos percibía como relacionado con el (poco amado) mundo soviético.



por una especie de ebriedad participativa donde la tensión hacia un crecimiento colectivo lleva a una emocionante y rara condivisione de las experiencias vitales entre clases sociales diferentes y lejanas desde el punto de vista histórico.² Contemporáneamente, en línea con el auspicio de Fidel Castro – “esa Revolución económica y social tiene que producir inevitablemente también una Revolución cultural en nuestro País” (Castro Ruz 1961: s/p) – surgen nuevas escuelas e instituciones, algunas destinadas a transformarse en verdaderos lugares de estímulo y amparo hospitalario para las instancias culturales de todo el subcontinente latinoamericano.³ Esta hiperactividad intelectual, por supuesto, interesa también el mundo editorial: gracias a la nacionalización de los periódicos y de los talleres gráficos se recupera la maquinaria para producir libros y revistas a precio casi simbólico.

A pesar del clima de fervor ideológico y sobre todo de las relaciones cada vez más fuertes con la Unión Soviética,⁴ la literatura de los primeros años 60 – como en general todas las artes – no cae en la tentación de acudir a la fácil y cómoda fórmula del realismo socialista o del realismo *tout cour*, hasta cuando genera obras programáticamente revolucionarias. En *Bertillón* 166 de José Soler Puig (Premio Casa de las Américas 1960), por ejemplo, la reconstrucción de la lucha clandestina contra el dictador Fulgencio Batista en la ciudad de Santiago de Cuba se desarrolla con una técnica afín a la del montaje cinematográfico.⁵

Fieles al proyecto, que Lisandro Otero bien describió en su ensayo titulado *Arte y Literatura*, de “crear un arte en que la justicia revolucionaria se uniera a la aventura de formas de nuestro tempo” (Otero 1976: 142), los jóvenes autores vinculados con Casa de las Américas y la UNEAC realizaron, pues, una consciente incorporación de los procesos narrativos de la literatura universal contemporánea, en línea con la política revolucionaria que indicaba el arte como un deber de investigación permanente

² El ápice de esta actividad de intercambio de conocimientos se alcanzó indudablemente con la “Campaña de Alfabetización” de 1961, donde un ejército de jóvenes maestros y maestras voluntarios fue a llevar “la luz de la verdad” (tal como recitaba el *Himno de los alfabetizadores*) hasta los más reconditos rincones de la isla.

³ La lista completa de las instituciones nacida en aquellos años por voluntad política de la dirigencia revolucionaria sería demasiado larga y quizás un poco aburrida. Entre las más famosas se pueden por cierto mencionar, además de Casa de las Américas, el ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica), fundado por el cineasta y crítico Alfredo Guevara, la ENA y el ISA, dos grandes academias para la formación y especialización de actores, directores, músicos y cantantes, y finalmente la UNEAC, Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos, que se fundó en 1961 y tuvo como su primer presidente al poeta Nicolás Guillén.

⁴ “No debe olvidarse que desde 1960 los países socialistas, con la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas a la cabeza, los pueblos revolucionarios y los progresistas del mundo entero, nos han dado una ayuda decisiva y, con su solidaridad alentadora, han contribuido a fortalecernos en nuestra decisión. De igual modo, esta ayuda de la Unión Soviética y del campo socialista nos ha permitido desarrollar nuestra fuerzas armadas Revolucionarias (FAR) para la defensa de la Patria y de las conquistas del socialismo” (Le Riverend 1995: 119).

⁵ Se trata de una obra juvenil y bastante sencilla, pero indudablemente influenciada por la narrativa latinoamericana de los años 40 y 50 y parcialmente inspirada en *El Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias (Rodríguez Coronel 1985: 77).



donde no conformarse nunca con las metas alcanzadas. Sin embargo, no se debe olvidar que la élite intelectual y artística de aquella época pertenecía a la pequeña burguesía urbana y había tenido una formación y educación tradicionalmente católica, ni que la guerra revolucionaria había sido un acontecimiento demasiado rápido como para permitir un debate teórico, a diferencia de lo que había pasado en la segunda mitad del siglo XIX, cuando la burguesía criolla de orientación liberal había tenido mucho tiempo para discutir sobre abolicionismo, antiesclavismo, autonomismo e independentismo. No todos, pues, en la década de los 60, después del asombro o del alivio por la salida de la dictadura, estaban listos para poner su pluma al servicio de la Revolución, ya que subsistían fuertes temores sobre la posibilidad real que los artistas pudieran expresar libremente sus ideas aunque no en línea con las consignas políticas del nuevo sistema. Fidel Castro, en efecto, a pesar de declarar que la Revolución era promotora de libertad, les pedía a sus secuaces que pusieran “algo por encima de todas las demás cuestiones [...] algo por encima aun de su propio espíritu creador”, porque “el artista más revolucionario sería aquel que estuviera dispuesto a sacrificar hasta su propia vocación artística por la Revolución” (Castro Ruz 1961: s/p). El debate entre los intelectuales de aquella época a propósito de ésta y otras tomas de posición de los dirigentes en materia de política cultural fue intenso, pero hay que reconocer que – más allá de las dificultades y perplejidades de algunos grandes maestros como José Lezama Lima – muchísimos fueron los escritores y los cineastas dispuestos a considerar dialécticamente y críticamente los principios ideológicos de la Revolución, traduciendo en narración aspectos de una realidad en rápida, problemática y contradictoria transformación.

En los años 60 y 70 se insinúa, además, una estética de la negritud a nivel cinematográfico, literario y artístico,⁶ en el intento de acercar al discurso de la transculturación un público condicionado por seculares prejuicios raciales. El objetivo final – además de superar las discriminaciones sociales y económicas garantizando iguales derechos para todos los ciudadanos de cualquier color y origen – era el de modificar las relaciones interpersonales entre negros y blancos, eliminando todo tipo de racismo súbdo a nivel íntimo y familiar. El problema, por cierto, no se hallaba en la falta de ensayos musicales, lingüísticos o religiosos relativos a los afrodescendientes cubanos. Fernando Ortiz, y junto con él una investigadora extraordinaria como Lydia Cabrera, hacía muchos años que habían emprendido un estudio de campo,⁷ sin contar

⁶ Esenciales, para limitarnos a la prosa y al cine, fueron los estudios de Friginals 1964 e Fanco 1973, una novela de Leante 1977 y las películas de Sergio Giral (*El otro Francisco*) y Tomás Gutiérrez Alea (*La última cena*).

⁷ La bibliografía de Fernando Ortiz incluye ensayos pioneros todavía actuales, como el *Glosario de afronegrismos* (1924), *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (1940), y además los cinco volúmenes de *Los instrumentos de la música afrocubana* (1952) e *Historia de una pelea cubana contra los demonios* (1959). Lydia Cabrera, en cambio, antropóloga y escritora, principió su carrera de narradora con un libro de cuentos inspirados en leyendas afrocubanas (los *Cuentos negros de Cuba*, publicados por primera vez en París en 1936) y más tarde, desafiando y superando cualquier tipo de estorbo y prejuicio, confirmó su vocación etnográfica con *El monte* (1954) verdadera suma de las diferentes formas de rituales religiosos



que por lo menos dos figuras literarias sobresalientes – Alejo Carpentier y Nicolás Guillén – habían profundizado su sabiduría etnográfica y madurado su conciencia identitaria dentro del Grupo Minorista en la década de los 30, gracias también al contacto con músicos y pintores del calibre de Amadeo Roldán y Wilfredo Lam.

La inyección africana en esta tierra es tan profunda, y se cruzan y entrecruzan en nuestra bien regada hidrografía social tantas corrientes capilares, que sería trabajo de miniaturista desenredar el jeroglífico [...] El negro – a mi juicio – aporta esencias muy firmes a nuestro coctel. Y las dos razas que en la Isla salen a flor de agua, distantes en lo que se ve, se tienden un garfio submarino, como esos puentes hondos que unen en secreto dos continentes. Por lo pronto, el espíritu de Cuba es mestizo. Y del espíritu hacia la piel nos vendrá el color definitivo (Guillén [1931] 1982: 93).

Bastarían estas palabras de Nicolás Guillén – contenidas en el prólogo a *Sóngoro cosongo* y escritas en el mismo año en que Alejo Carpentier publicaba *¡Ekue-Yamba-O!*, su primera novela declaradamente negrista – para confirmarnos que la verdadera tarea de la Revolución no iba a ser la de “descubrir” la importancia del aporte negro a la cultura cubana, sino la de divulgar a nivel capilar y popular una sensibilidad y una serie de conceptos que todavía resultaban patrimonio de una pequeña élite intelectual blanca o mulata.

Es en esta misma línea de militancia cultural – finalizada a favorecer una mayor participación social en vista de la conquista de un sustancial mestizaje – que se pone Miguel Barnet, poeta, narrador, etnólogo y actual Presidente, entre otros cargos, de la Fundación Alejo Carpentier.

Este autor nace en 1940 en La Habana y cumple sus estudios secundarios en las más exclusivas escuelas particulares norteamericanas, pero después del triunfo de la Revolución su vida toma un rumbo bien distinto (Gutiérrez 2000: 55-56). Se dedica, pues, con pasión y seriedad, al estudio de la historia y del folclor cubano, volviéndose discípulo de Fernando Ortiz y recogiendo la herencia de su maestro (que muere en 1969), sin dejar nunca de cultivar su propia vocación literaria, hasta alcanzar en 1995 el más alto galardón nacional.⁸

Y así, volvamos a la escena con la que se abre este artículo: a finales de 1963 el joven Barnet abre el periódico y le llama la atención la fotografía de Esteban Montejo,

de origen africano presentes en Cuba, que elaboró valiéndose del testimonio de muchísimos iniciados de sexo masculino.

⁸ Su vocación de poeta-etnólogo profundamente concentrado en la búsqueda identitaria, se aprecia muy bien en *El poeta en la Isla*, el poema que Barnet eligió para cerrar su discurso de agradecimiento por recibir el Premio Nacional de Poesía: “Ni caimán oscuro, / ni caña vertical, mitológica / ni Ochún nadando en las aguas doradas del sueño / ni Santa Bárbara ardiendo en la noche del amor, / en la imborrable noche de los sexos, / ni la Giraldira inmóvil / hacia el más remoto de los puntos cardinales, / ni la Avenida del Puerto empujando las aguas / hacia no se sabe dónde. / Sino el fondo retador, / la cavidad arenosa de la Isla, / preguntando por mí, / buscando una respuesta mía” (Barnet 1963: 12).



un centenario que en su juventud había sido esclavo y *cimarrón*, es decir que había vivido por diez años en la soledad del monte tras huir del ingenio, para luego reintegrarse voluntariamente en la sociedad sólo después del decreto de abolición de la esclavitud. El Barnet etnólogo decide ir a visitarlo para “buscar eso que no estaba en los libros de Historia con relación al tema negro en Cuba y la esclavitud”, pero desde su primer encuentro el Barnet poeta intuye que Montejo es “una vida importante, anónima, de la historia de Cuba” y que hay que rescatarla (Barnet 1996: s/p).

Finalmente, tras dos años de repetidos encuentros, grabaciones y transcripciones, en 1967 ve la luz *Biografía de un cimarrón, novela-testimonio* cuya fórmula híbrida favorece la reelaboración de determinados aspectos de la realidad dentro de un marco narrativo con el ambicioso proyecto de no resquebrajar la objetividad del material narrado. La operación de Barnet, que tendrá gran éxito dentro y fuera de Cuba, responde de manera ejemplar a las expectativas del gobierno revolucionario, y hasta se diría directamente inspirada a una sugerencia del Comandante:

En días recientes nosotros tuvimos la experiencia de encontrarnos con una anciana de 106 años que había acabado de aprender a leer y escribir y nosotros le propusimos que escribiera un libro. 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. 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? Y ¿cuánta gente empezará a escribir en el futuro sin vivir esto, a distancia, recogiendo escritos? (Castro Ruz 1961: s/p)

Es indudable que el testimonio de un ex esclavo hubiera sido perfecto para reforzar una interpretación de la historia cubana como proceso ininterrumpido de la lucha revolucionaria que tuvo su comienzo a mediados del siglo XIX. Sin embargo, quedaba pendiente el problema de la *autoría*: Fidel Castro, arrastrado por su entusiasmo alfabetizador, había hipotizado improbables autobiografías escritas por los directos protagonistas; Miguel Barnet, en cambio, más pragmáticamente, se elige como portavoz, *lengua*, de un hombre que – en su modesta normalidad – posee una biografía perfectamente ideal, en un creciente compromiso donde su papel de mediador cultural se confunde con otro papel – declarado – de hijo espiritual.⁹

Frente a una operación de este tipo, la primera y delicada cuestión que pone la crítica se refiere a la responsabilidad del antropólogo, periodista o escritor en su rol de

⁹ “Esteban Montejo para mí es algo que está en lo más profundo de mi memoria y mi corazón y diría más: es una presencia que me acompaña” (Barnet 1996: s/p).



transcriptor del testimonio oral de un subalterno. John Beverly, en la introducción a un número de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* dedicado al género testimonial, refiere y comenta la opinión de Gayatri Spivak: detrás de la buena fe del intelectual solidario y comprometido, según la especialista de origen bengalí, estaría la marca de una construcción literaria – colonial o neocolonial – de un “otro” con el cual no podemos comunicar, ahorrándonos la ansiedad que nos causa la realidad de la diferencia y del antagonismo, y afirmando la naturalidad de nuestra situación receptiva (Beverly 1992: 7). Es sobre esta misma línea problemática que otros críticos como Robert Carr (1992) se expresarían acerca de otra obra de cierta manera especular con respecto a *Cimarrón*, que es *Me llamo Rigoberta Menchú* de Elizabeth Burgos.

En el desarrollo del relato de Barnet es evidente el meticuloso trabajo de organización del material estrictamente biográfico, que a través de precisas indicaciones cronológicas y topográficas cubre un lapso de tiempo que va desde la infancia de Esteban en el barracón y su juventud de *cimarrón*, hasta el regreso a la sociedad con la consecuente participación en la Guerra de Independencia. A todo esto se acompaña un claro intento de sistematización de los contenidos históricos, políticos, etnográficos, relativos a la vida en las plantaciones, la organización de los ingenios y sucesivamente de los centrales azucareros, las injusticias sociales de la vida colonial, la discriminación racial, los juicios acerca de los generales mambises y los Estados Unidos.

A menudo Esteban Montejo es descrito como extraordinariamente inteligente, sabio y ocurrente; sin embargo, es poco probable que el verdadero cimarrón fuera capaz de facilitar informaciones sobre la esclavitud tan detalladas y coincidentes con las indicadas por Moreno Fragnals u otras autoridades citadas en las notas, o que de verdad se expresara con esta misma lucidez política sobre los *yankees*:

Los americanos se cogieron a Cuba con engatusamientos. Es verdad que no hay que echarles la culpa de todo. Fueron los cubanos, los que los obedecieron, los verdaderos culpables. Ahí hay muchos terrenos que investigar. Yo estoy seguro de que el día en que se descubra toda la maraña que hay oculta, se va a acabar el mundo. Se tiene que acabar, porque ahora mismo es y ellos han metido la mano dondequiera (Barnet [1966] 2006: 208).

En cambio, las partes donde se nota una contribución original de Montejo, unida a un más sincero involucramiento emotivo de Barnet, son las que se refieren a la afectuosa descripción de la naturaleza cubana en toda su riqueza y diversidad (*el monte*) y a la religión. En efecto, el libro se abre con una declaración explícita:



Hay cosas que yo no me explico de la vida. Todo eso que tiene que ver con la Naturaleza para mí está muy oscuro, y lo de los dioses más. Ellos son los llamados a originar; todos esos fenómenos que uno ve, que yo *vide* y que es positivo que han existido (Barnet [1966] 2006: 17).

Se trata, pues, de una premisa importante, confirmada por una coherente contribución de informaciones relativas a rituales, creencias, supersticiones, consejos y leyendas, presentes sobre todo en la primera parte del libro, donde el protagonista se declara en seguida profundamente religioso. La religión de Esteban, por supuesto, es animista, politeísta y en total dependencia del monte, que fue su amparo durante años, es decir que le devolvió la vida. Es en este ambiente sustancialmente acogedor y positivo que permanecen unos cuantos misterios que no se pueden explicar racionalmente.

Un *incipit* de este tipo es indicio no tanto de la manera de pensar de un hombre “de otros tiempos”, sino, más bien, de la orientación espiritual de Barnet, que en un proceso de identificación con su protagonista demuestra que, por lo menos en el contexto transcultural cubano, el proyecto socialista puede convivir y hasta inspirarse en las tradiciones religiosas de origen africano.

Será por la gran humanidad pluralista de los *orichas* o *santos* (que comparten con los hombres muchos de sus vicios y virtudes), o será por la organización para nada autoritaria de una comunidad de creyentes que establece con las divinidades y las figuras sacerdotales (*santeros* y *babalawos*) una relación de libre parentesco filial, pero hay un hecho irrefutable: cada vez que, durante el siglo XX, un etnólogo cubano se ha acercado al mundo religioso de los afrodescendientes, ha sido fascinado y conquistado mucho más allá del simple interés científico. En el específico caso de Barnet, a la seducción producida por una espiritualidad profundamente vinculada al reino vegetal – que parece favorecer una relación armoniosa del hombre con la naturaleza – se añade otra vez una instancia de tipo ideológico, parcialmente favorecida por una específica contingencia política: el empeoramiento de las relaciones entre el gobierno revolucionario y la Iglesia de Cuba. Esta realidad estimula a los intelectuales de orientación marxista a tomar distancias del catolicismo – por cierto sin contraponerle el ateísmo¹⁰ – reconociendo, al mismo tiempo, el valor

¹⁰ Ningún dirigente revolucionario, a pesar de actuar una política de discriminación hacia los creyentes, quiso de verdad introducir el ateísmo en Cuba, y mucho menos Fidel Castro, que en 1985 declaró a Frei Betto: “En mi opinión, la religión, desde el punto de vista político, por sí misma no es un opio o un remedio milagroso [...] Desde un punto de vista estrictamente político – y creo que conozco



antropológico de formas religiosas explícitamente populares, porque nacidas dentro de la clase históricamente más humilde y olvidada de la sociedad cubana.

Barnet, que desde unos años iba siguiendo con gran atención el fenómeno y conocía la abundante bibliografía sobre el tema, está consciente de la dificultad de enfrentarse con el magmático material de la religión afrocubana en sus más eclécticos aspectos contemporáneos (*regla de ocha o santería, regla conga o palo monte, vudú, espiritismo*) caracterizada no sólo por un fuerte sincretismo, sino también por elementos muy variables y extremadamente dinámicos e huidizos. La falta de una tradición escrita, acompañada por la imposibilidad de utilizar, en los *barracones*, una lengua africana común a esclavos de etnias diferentes (mezclados a propósito para dificultar la comunicación interpersonal), no permitía la transmisión y divulgación de las diferentes variantes rituales (León 2001: 156), y esto explica por qué, todavía en los años 60 del siglo XX, el panteón cosmogónico yoruba fuera poco y mal conocido. En todo caso, para organizar las muchas y contradictorias versiones de leyendas y *patakines*, la solución no podía encontrarse únicamente en *El Monte* de Lydia Cabrera, y no sólo porque su autora había dejado Cuba con el triunfo de la Revolución.

En efecto, este libro extraordinario era esencialmente exotérico y obviamente reservado a los iniciados (todavía hoy *El Monte* se mantiene como única verdadera "biblia" de consultación para santeros y *babalawos*), además que fuertemente complejo por su intensa oralidad y superposición de voces. Lo que Barnet, en cambio, persigue y mantiene con gran coherencia es todo lo contrario: una apolínea y rigurosa linealidad de contenidos y de forma. De aquí el empleo de un español normalizado, que refleja las modalidades expresivas del transcriptor pero no las del informante, al cual se le concede un espacio muy reducido. Del idioma que es lícito suponer que un ex cimarrón hablara a principios de la década de los 60, quedan pocas huellas:

- 1) el empleo del arcaísmo "vide" en lugar de "vi";
- 2) algunos modismos, por cierto presentes en el habla popular de todos los cubanos, como "hacer el cuento" en lugar de contar, "pegar el lomo" (trabajar), "comer candela", es decir rebelarse;
- 3) unos cuantos términos específicos del léxico religioso, a partir de los orichas principales: Yemayá, Ochún, Oggún, Obbatalá y Elegguá;
- 4) diferentes términos del léxico agrícola, como *rancho, raspadura, quimbombó, yarey*, no siempre de origen africano;
- 5) unos pocos africanismos, tales como *matungo* (enfermo) y *endoqui* (diablo).

Además, todos los términos que se desvían de la norma estándar vienen evidenciados en cursiva y acompañados, en el glosario final, por una serie de

de política -, pienso incluso que se puede ser marxista sin dejar de ser cristiano y trabajar unido con el marxista para transformar el mundo" (Frei Betto 1985: 157).



definiciones en algunos casos pleonásticas¹¹ y siempre divulgativas, bien lejos del rigor etnolingüístico de Fernando Ortiz (1923 y 1924).

Queda por preguntarse cuáles serían las razones de esta elección tan abiertamente reductiva, de esta renuncia a todo tipo de creatividad estilística que lleva a un debilitamiento de las calidades expresivas y emotivas de una lengua de por sí mucho más vivaz y colorida. Si probablemente el carácter didascálico de esta operación de transcripción del testimonio no dejaba espacio a las experimentaciones imponiendo una forma de escribir sencilla y fluída, la casi ausencia de un español regional, podría a lo mejor explicarse como una forma de respeto de parte del culto Barnet hacia el humilde Montejo. Durante siglos, el español “de los negros”, o *bozal*, había sido empleado literariamente como ingrediente eficaz en situaciones cómicas, satíricas o grotescas.

En Cuba, su uso se había difundido a partir de la segunda mitad del siglo XIX con el éxito teatral de los *bufos habaneros*, y más tarde, ya en el siglo XX, con la actividad del teatro Alhambra y la poesía *negrista*. En la década de los 60, sin embargo, el proceso de revisión crítica impuesto a los géneros de espectáculo más populares, se vio reforzado por una condena – moralista aunque justificable – de algunos pecaminosos hábitos sociales de los años 50, que llevaba a mirar con sospecha, estigmatizando como racista, hasta la más inocente caracterización del personaje de color.¹² De esta forma, los prejuicios sobre un tipo de espectáculo basado en el juego de palabras, la caricatura y el malentendido, donde se volvía a proponer el estereotipo del negro simpático pero bruto y de la mulata sensual pero casquivana, se extendieron también al aspecto lingüístico.

A partir del momento en que la Revolución, a través de la Campaña de Alfabetización, había vencido la ignorancia, permitiendo evolucionar cultural y lingüísticamente a los que nunca habían tenido acceso a la educación escolar, hubiera sido “políticamente incorrecto” que Barnet, en un exceso de realismo, cometiera faltas ortográficas voluntarias en un libro con finalidades didascálicas, o dejara que su protagonista se expresara de forma gramaticalmente incorrecta. Esteban Montejo, en efecto, no es simplemente un hombre que habiendo vivido mucho puede contar los lejanos tiempos de la esclavitud, de la colonia y de la guerra cubano-española: encarna

¹¹ Si para un lector cubano de los años 60 de origen español podía quizás resultar útil la definición de *nganga* como “vasija de barro donde se concentran los atributos mágicos de las fuerzas sobrenaturales que se adoran en los ritos congos” , (Barnet M. [1966] 2006: 220), para nada sorprendente iba a ser lo de leer que las *parrandas* son “fiestas callejeras celebradas por Navidad o San Juan” o que *piña* es “la madera de la planta que tiene como fruto la piña ananás” (Barnet [1966] 2006: 221).

¹² A este propósito, el escritor, periodista y teatrero Enrique Núñez Rodríguez escribe en sus memorias: “Asistí, no sin dolor, a la muerte del negrito del teatro cubano. Había heredado de mi padre la admiración por aquel personaje popular. [...] Aquel personaje de rostro pintado con corcho quemado, víctima de los que creyeron ver en ellos un propósito



un perfecto símbolo revolucionario. El autor, pues, tiene que cuidar su imagen, corregir las posibles imprecisiones, estimularlo a recordar lo que es bueno recordar, transformando a su personaje en un verdadero demiurgo de la memoria, en algo parecido al “negro viejo” que en el *Viaje a la semilla* de Alejo Carpentier realiza el hechizo de un viaje al revés en el tiempo, desde la muerte hasta el engendro del protagonista.¹³ Y casi por magia, exactamente cuando ya estamos convencidos de que Esteban Montejo podría colocarse en el Museo de la Revolución como perfecto ícono junto con las estatuas de cera de Camilo Cienfuegos y del Che, el cimarrón que vive en él se rebela, reclamando su derecho a existir al igual que un personaje de Luigi Pirandello.

“La verdad es que yo vivía muy bien de cimarrón; muy oculto, pero cómodo”, confiesa Esteban, que en la orgullosa conciencia de su propia condición de “cimarrón de nacimiento” (Barnet [1966] 2006: 23) añora abiertamente su antigua vida en estado natural, conciente de que su verdadera Edad de Oro – no a caso coincidente con la juventud¹⁴ – remonta a la época donde respiraba en asonancia con el *monte*, en una híbrida condición de “medio salvaje” (Barnet 2003: 56) y “medio embrutecido” (Barnet [1966] 2006: 67).

Pervicazmente independiente y orgulloso de su soledad – porque en fin de cuenta “cada uno va a la plaza con su canasta” (Barnet [1966] 2006: 210) – en la dura escuela del *monte* Esteban Montejo no sólo había adquirido la sabiduría silvestre de Oggún, el oricha que vive en la selva y forja el hierro, sino que había aprendido a querer la libertad más que otra cosa, sin aceptar compromisos de ningún tipo, ya que – como bien se afirma en *La Bayamesa* – “en cadenas vivir no es vivir”¹⁵. Es indudable, pues, que nuestro héroe, siendo “cimarrón de nacimiento” resulte al mismo tiempo “revolucionario de nacimiento”. El relato de la vida de Esteban, en efecto, se concluye

¹³ “Entonces el negro viejo, que no se había movido, hizo gestos extraños, volteando su cayado, sobre un cementerio de baldosas” (Carpentier 1993: 7).

¹⁴ “... recuerdo cuando Peter Weiss, el dramaturgo alemán, llegó a Cuba y me pidió conocer a Esteban Montejo. Recuerdo que Weiss le hizo una pregunta muy alemana, una pregunta muy ontológica. Le dice: “Esteban, en sus ciento y pico de años, ¿cuándo cree usted que fue más feliz?” “Cuando yo era cimarrón”, respondió. Y Weiss le dice: “Pero, ¿cómo cuando usted era cimarrón, si usted estaba perseguido, si usted había días en que no tenía que comer, estaba totalmente solo...?” Y Esteban le dijo: “Sí, es verdad, pero yo era joven” (Barnet 1996: s/p).

¹⁵ Es bien sabido que el himno nacional cubano de Perucho Figueredo está vinculado a una página heroica de la historia de Cuba: el 10 de octubre de 1868, un grupo de patriotas e intelectuales de Bayamo, en la zona oriental de la isla, organizó un levantamiento antiespañol, entrando en la ciudad el 20 de octubre y declarándola capital de la república en armas. El 12 de enero, delante de la posibilidad que Bayamo fuera reconquistada por las tropas coloniales, sus habitantes optaron por quemar su ciudad y destruirla.



con la afirmación de que “la verdad no se puede callar” (Barnet [1966] 2006, 210), reminiscencia del lema gramsciano que “la verità è sempre rivoluzionaria”, y con el deseo de vivir más años todavía, empuñando en su defensa un instrumento que es símbolo polivalente de esclavitud azucarera, vida en el *monte* y liberación mambí.

“Con el machete me basta” (Barnet [1966] 2006: 211) son las últimas palabras de despedida (¿o más bien de amenaza?) del héroe – rebelde, individualista e impaciente – de un nuevo género literario que expresa una percepción radicalmente democratizada de la realidad, como ya subrayado en los 80 por Roberto González Echevarría.¹⁶

El transcriptor que da forma y existencia al *testimonio* del informante, deja de ser el tradicional observador tendencialmente pasivo de los relatos etnográficos, adheriendo emotivamente a la materia biográfica. Barnet, sin embargo, va más allá: al compartir la experiencia de los parias sin historia transformándola en narración, decide echar su suerte con los pobres de la tierra”, para parafrasear a Martí ([1891] 2001: 238). Él y Esteban Montejo se funden, finalmente, en un sujeto mestizo, situado en un *monte* como lugar ideal donde fundar el cimarronaje estético”, que Mónica Walter (1992: 205) prospecta como un proyecto de latinoamericanización de la cultura continental basado en un nuevo arte integral capaz de juntar – exactamente como Esteban Montejo hizo en el recuento de sus andanzas y desandanzas – política y religión, vida y arte. Es definitivamente aquí, en su capacidad de otorgarle centralidad y nobleza a una oralidad característica de la periferia – superando así la dicotomía entre cultura alta y baja – el punto de fuerza de *Biografía de un cimarrón*, novela híbrida por naturaleza y mestiza por conciente elección, que aún hoy en día puede ejercer en todo tipo de lector una seducción que trasciende cualquier instancia revolucionaria, conmoviendo más allá de la contingencia histórica.

Es notorio que esta obra de Miguel Barnet se transformaría en gran estímulo para muchos autores hispanoamericanos, y no casualmente Casa de las Américas instituyó a partir de 1970 un premio para obras escritas bajo el rubro de “testimonio”.¹⁷

¹⁶ “... *Biografía de un cimarrón* and Cuban literature of the Revolution play an important role in Latin America, by showing not only the functional value of writing, but more importantly by forcing literature to stake out its own domain anew, its own *palenque*. Such a task is not given to a revolutionary literature that indulges in the ephemeral language of current politics or is satisfied with the vapid jargon of the social sciences. It is, to the contrary, allotted only to the literature that in searing and uncompromising language seeks to re-write the foundations of a culture. Montejo/Barnet/Marnet/Bontejo have done atleast that mucho (González Echevarría 1980: 263).

¹⁷ A este propósito, muy esclarecedoras resultan las palabras de Ambrosio Fornet: “A principios de 1969 los jurados del Premio Casa de las Américas – ante la oleada factográfica que, como resultado de la expectativa revolucionaria, empezaba a azotar el Continente – discutieron la conveniencia de reconocerle una identidad específica al discurso testimonial [...]. Del debate, ampliamente documentado [...] surge la decisión de incluir el Testimonio, como género diferenciado, en la siguiente edición del Premio (1970). Aún no se sabía exactamente lo que era, pero sí, cada vez con mayor precisión, lo que *no* era. El género nace, por tanto, “como una suma de negaciones”: ni reportaje



Sin embargo, sólo en la década de los 90 volverán a tomar las palabras informantes negros, o mejor dicho negras, subvertiendo *de facto* la ya citada relación desequilibrada entre transcriptor y subalterno.

En *Reyita, sencillamente*, libro finalista en el Premio Casa de las Américas en 1997 punto de partida para un documental de igual nombre de Oliva Acosta, Elena Ortega y Rocío Santillana, Daisy Rubiera¹⁸ revela las interioridades de las vidas de mujeres negras y pobres en la Cuba de inicios del siglo XX relatando los avatares de sus propios orígenes.

En este caso – a diferencia de *Cimarrón* de Barnet y en menor medida de *La Abuela* de Núñez Rodríguez – la relación estrictamente familiar entre autor del libro y narrador de la historia, debido a la especial relación íntima entre madre e hija, permite y favorece una narración extremadamente fluída y libre, además de representar una natural superación de la frontera racial entre los dos sujetos. Sin embargo, esto no significa que Daisy se mantenga portavoz neutral relativamente al contenido del relato maternal. Es la misma autora, en efecto, que reconoce haber asumido conscientemente un punto de vista narrativo enfocado principalmente en la discriminación de raza y de clase, sin dejar de considerar el tercer aspecto – la discriminación de género – al volver sobre las entrevistas en el trabajo de organización del material en vista de la redacción del testimonio (Luis 2000: 64). Sin embargo – aunque suene evidente el esfuerzo de la autora en organizar e influenciar el discurso de su mamá a través de preguntas bien estudiadas – la espontaneidad natural de Reyita caracteriza el tono general del relato, mientras que característica estructural del texto es su división en capítulos, cada cual con su título específico y significativo y una epígrafe con algunos versos de la poetisa cubana Georgina Herrera, que no causalmente es afrodescendiente como Daisy Rubiera.

La primera e importante indicación programática se encuentra en la dedicatoria del libro: “A Reyita, cuya sola presencia reúne, cedo la palabra”, (14) donde la autora declara haber asumido una postura de transcritora pasiva para garantizar al testigo un protagonismo absoluto. En efecto, a lo largo del texto Reyita se va definiendo como un personaje concreto y al mismo tiempo simbólico y metafórico, ya que Daisy hace hincapié en hechos biográficos objetivos – lo de haber criado a ocho hijos o lo de haber logrado mejorar las condiciones económicas y existenciales de familiares y

periodístico, ni pieza narrativa, ni biografía, ni investigación histórica, ni estudio etnológico tradicional, aunque comparta rasgos con todos ellos [...]. Es así, por la fuerza de las circunstancias, como se produce la institucionalización o, se si prefiere, la canonización de género” (Fornet 2001: 138-139).

¹⁸ Esta autora santiaguera, licenciada en historia y con una larga experiencia en el terreno de los estudios de género, recientemente publicó también *Desafío al silencio* (2011), libro-denuncia que recoge trece testimonios de mujeres cubanas víctimas de violencia doméstica.



allegados – para realizar la transformación literaria del testigo en símbolo de la identidad cubana,¹⁹ como subraya Karen Kornweibel:

Reyita, as presented in this testimonio, is both typical and exceptional. She is a representative Afro-Cuban woman, but she is also the symbol of the nation. Rubiera's active involvement keeps the issue of racial and gender discrimination at the forefront and symbolically places Reyita and her family at the center of the process of narrating the history of Cuba and defining Cuban national identity (Kornweibel 2010: 73).

Muchos capítulos, por cierto, refuerzan esta operación metafórica, de la cual Reyita no parece siempre del todo conciente. El capítulo titulado *Mi arco iris*, por ejemplo, en apariencia sólo la descripción de una gran familia donde la protagonista con orgullo declara haber fundado honestamente un ejército de 118 elementos, entre hijos, nietos, biznietos y tataranietos, de todos los colores, es en realidad la imagen idealizada de una familia-nación organizada y libre de prejuicios raciales. En *¡Nuevas verdades!*, en cambio, se incluye una sección de "notas" – sobre nombres, fechas y acontecimientos históricos – así como otra de "fuentes documentales", con una lista de todas las personas entrevistadas para realizar el libro, entre las cuales tres historiadores, un sociólogo y un testimoniante de la así llamada "Guerrita de los negros" de 1912, de la que Reyita, en aquel entonces una adolescente, guarda recuerdos muy detallados y expresa juicios acertados sobre los políticos blancos de la época. Finalmente, en las páginas dedicadas al "testimonio gráfico", aparece, entre muchas, la foto de Anselmo (alias Monín), un hijo de Reyita asesinado durante la guerra revolucionaria. Es indudable que en el primer caso (un comentario político), así como en el segundo, la figura "heroicamente" femenina y maternal de la protagonista se transforma en eminente figura de militante verdadera. En efecto, a propósito de la muerte de su hijo, Reyita comenta que

Cuando se lo llevó la Virgen, lo hizo de la mejor manera, ¡lo entró en la historia! Porque morir por la patria es vivir – como dice nuestro Himno Nacional – porque aunque él cayó allí, está aquí, en nuestros corazones, porque para nosotros, ¡Monín sigue viviendo! (Rubiera [1997] 2000: 129)

Elemento esencial que junta estas dos experiencias (lo de la madre valiente y de la mujer políticamente comprometida) superándolas en ambos casos, es una progresiva e inexorable emancipación de la figura patriarcal masculina, y

¹⁹ También Mirta Rodríguez Calderón – en su introducción a la obra – hace hincapié en el fuerte valor simbólico de esta figura, subrayando la estructura coloquial y la prevalencia de la voz de la protagonista en el texto, hasta declarar que "Reyita es ella y es nosotras" (Rodríguez Calderón 2000: 11). Sin embargo, esta especialista no considera el color de la piel de la anciana, aspecto fundamental para Daisy Rubiera, que en general lamenta un general desinterés de la crítica cubana hacia el tema etnoracial (Luis 2000: 64).



particularmente del esposo. Reyita, en efecto, en su relato, a menudo insiste en en su doble papel de padre y madre, mientras que, en los capítulos *Se hizo mi voluntad* e *Ganar lo mío*, describe el proceso de paulatina desvinculación económica del marido blanco, lo cual le permite invertir el dinero ganado por sí misma en la educación de sus hijos, conquistando de forma estable el poder matriarcal en su hogar (Rubiera [1997] 2000: 151).

Basado casi obsesivamente en el tema del racismo se presenta un segundo original ejemplo de testimonio femenino escrito por Elvira Cervera, gran actriz cubana de radio, cine, teatro y televisión.²⁰ En este caso singular, el informante coincide perfectamente con el transcriptor.

La artista atribuye “un altísimo valor testimonial” a *El arte para mí fue un reto*, libro (aparentemente) de memorias y redactado “sin mayores pretensiones literarias” (Cervera 2004: 7), pero en realidad operación de militancia cultural y política toda concentrada en demostrar una tesis condenando una lacra social – la discriminación racial – que en Cuba ha sido difícilmente reconocida durante demasiados años.

Al centro de esta nueva forma de testimonio, entonces, y más allá de su papel artístico público, hay esencialmente una mujer sola, negra y muy orgullosa,²¹ que en gracias de haber alcanzado una autonomía consciente hasta el punto de no considerar necesaria ninguna mediación literaria, se da el lujo de renunciar a escribir un previsible libro de frívolas o nostálgicas anécdotas artísticas, aprovechando la ocasión para lanzar un desafío mucho más ambicioso, que se refiere al futuro de los actores negros en Cuba y a su posibilidad de interpretar papeles dignos e importantes únicamente en base a sus calidades artísticas:

No se trata de un capricho personal; se trata de una reivindicación social. Se trata de no mantener al negro marginado del arte dramático. Un actor negro, por la circunstancia de serlo ¿debe estar limitado en la interpretación de personajes de la dramaturgia universal, muchos de los cuales constituyen permanentemente la aspiración de todo buen actor de cualquier latitud? (Cervera 2004: 96)

²⁰ Elvira Cervera nació el 4 de enero de 1923 en La Habana y tras una larga y exitosa carrera acabó dedicándose al teatro comunitario.

²¹ “Pienso que el haber obtenido cuantas posiciones y empleos he ocupado en la vida, por valores y esfuerzo absolutamente personales, hacen de mí una fortaleza inexpugnable. Jamás necesité llamar a nadie importante por su nombre de pila ni apelar a los favores de nadie relacionado con las altas esferas para alcanzar posición alguna.[...] Por esfuerzo de mis padres me hice maestra. Por esfuerzo personal me hice doctora en Pedagogía. [...] Siempre supe que el fruto de mis esfuerzos y yo, podíamos enfrentar cualquier situación (Cervera 2004: 116).



Finalmente, después de describir su proyecto teatral *Todo en sepia*, que define “procedimiento remedial”²² con elencos multirraciales empeñados en representar un repertorio de *sketches* basados en textos testimoniales de jóvenes actores que confiesan sus dificultades personales, Elvira Cervera en el último capítulo subraya otra vez su afán de “absoluta fidelidad testimonial”, reiterando que jamás abandonará “la aspiración de reintegrar al mutilado actor negro su dimensión humana” (Cervera 2004: 129).

El último testimonio que voy a considerar es *Golpeando la memoria. Testimonio de una poeta cubana afrodescendiente*²³ que lleva otra vez la firma de Daisy Rubiera, pero sólo en calidad de inspiradora, organizadora y editora. En efecto, aquí es de verdad la informante, Georgina Herrera, la que lleva la voz cantante, al ser “dueña, esta vez, del discurso testimonial” (Rubiera – Herrera 2005: 9), y ya desde las primeras páginas se hace evidente no tanto un cambio de relaciones entre transcriptor y subalterno, como la desaparición de estas dos categorías, que en *Reyita, sencillamente*, a pesar de los lazos familiares, subsistían influyendo en el ritmo y sustancia de la narración.

Georgina y Daisy no son parientes, pero lo comparten todo: nacionalidad, raza, género, generación, fe política y nivel cultural; y esto les permite – o quizás las obligue – a trabajar de verdad a cuatro manos y a dos plumas. Lo que resulta más evidente es que en *Golpeando la memoria* se rompe el pacto ficcional entre autor de testimonio e informante: es Georgina que lleva la batuta, pidiendo de vez en cuando la atención de su interlocutora a través de incisos como: “Te voy a poner un ejemplo” (Rubiera – Herrera 2005: 23), “no te voy a negar que...” (Rubiera – Herrera 2005: 27), “entonces, dime, con este pensamiento, con esta convicción... a quién iba a querer parecerme?” (Rubiera – Herrera 2005: 154).

Sin embargo, aquí también, como en el precedente testimonio de Daisy Rubiera, la trayectoria vital de la protagonista se organiza en capítulos que llevan unos títulos significativos – tales cuales *Oriki para las negras viejas; Viajar: cruzar el mar, el vuelo deseado; Mis amores: sin caminar desnuda entre la gente; Rozando la memoria; Quiero ser yo misma* –.

En cada uno de éstos, las citas de fragmentos de poemas, algunos inéditos, desenvuelven una función esencial a nivel de contenido y de estructura,²⁴ poniendo

²² “El proyecto *Todo en sepia* constituye un *esfuerzo consciente* para modificar tan lamentable estado de cosas, utilizando como método de lucha la *comunicación*. No se trata de un espectáculo único sino de la creación o habilitación de espacios debidamente establecidos, que ofrezcan funciones con diferentes actores negros solidariamente apoyados por una divulgación que constituya ¡*Por fin!* Un esfuerzo conciente para paliar el actual estado de cosas” (Cervera 2004: 153).

²³ Se trata de un texto patrocinado por el “Proyecto Memorias e Historias Orales de la Revolución Cubana”, que se propone estudiar el impacto de los cambios y transformaciones ocurridos en Cuba durante los últimos cincuenta años, en la vida cotidiana de cubana y cubanos a través de sus memorias, narradas con voz e imágenes propias. Entre los integrantes del equipo figuran Rolando Segura y Elizabeth Dore, que firman una nota a la edición.

²⁴ “Finalmente te quiero decir que no sabría hacer otra cosa que no fuera poesía, no únicamente en versos, porque en todo lo que yo escribo hay poesía. Además de estar en ella toda mi vida, se



en relieve la evidente mezcla entre oralidad y escritura presente en un libro que logra ser profundamente literario aun apareciendo del todo espontáneo:

A la hora de contar, mi abuelo era el dueño de la palabra, no se le podía interrumpir, si alguien lo hacía, con un 'Sió, calla la boca' lograba un silencio que parecía que no se iba a acabar nunca, y entonces empezaba a hacer cuentos que me mantenían como en el aire y adivanzas que siempre tenían una intención moralizadora. Cuando yo le hacía muchas preguntas, me decía: '¡Muchacho, tú pregunta mucho!'. Recuerdo una adivinanza que dice en medio de un cuco hay otro cuco y en medio del pueblo chaco, chaco, bulaco. ¡Imagínate tú!, como podía adivinar, y cuando le preguntaba qué cosa era, me decía: '¡Tijera mi'ja, tijera!', porque cuando tijera entra en tela hace chaco, chaco, bulaco (Rubiera – Herrera 2005: 48).

La presencia intensiva de memorias íntimas y familiares no impide, sin embargo, el desplegarse de una redacción ecléctica donde no faltan notas y observaciones de carácter social, histórico y político. Georgina Herrera, testimoniante activo del proceso revolucionario en calidad de intelectual y guionista radiofónica, y sobre todo mujer valiente y autónoma en su proceso de emancipación de la pobreza, la ignorancia y el machismo familiar, tiene clara conciencia de que en Cuba "de un tiempo para acá ha habido como un resurgimiento del racismo" (Rubiera – Herrera 2005: 133). Sin embargo, a pesar de afrodescendiente ella mantiene un tono más sosegado y tolerante²⁵ hacia las mismas injusticias que ya había descrito, de forma mucho más exacerbada, Elvira Cervera:

En aquellos primeros años de la Revolución, no sólo en Radio Progreso, sino en toda la Radiodifusión, la discriminación racial existía, pero muy solapada. No se podía escribir ningún tipo de dramatizado, novela, teatro o cuento en los que sus protagonistas fueran personas negras, porque no te lo aprobaban, alegando: 'Este no es el momento'. Hay ejemplos que retratan el racismo, era como 'miedo al negro'. Mira, una vez, para el programa *Grandes momentos de la historia*, hice un libreto sobre la vida de un importante escritor caribeño, Aimé Césaire. El caso es que yo, la escritora, era negra. Moraima, la asesora, era negra. Erick Romay, el director, negro, y Pastor Felipe, con esa voz preciosa y potente haciendo de

encuentra en todo lo que me rodea, porque escribo viviendo, amando, sufriendo, experimentando muchas sensaciones, hasta que llegue la última, la que me falta por experimentar, que será el día sin sol, sobre la que he escrito el siguiente poema: "La última / batalla por librar / ya terminada y por demás perdida. / Cerrar los ojos / y no saber del sol, / ni a que distancia de mis labios queda / el cielo. Deshacerme / de mis pasadas tempestades. / Traicionada por la memoria / borrando los secretos que existieron / entre setiembre y yo. / Y nada más que un poco / de cualquier flor, llenándome las manos / sin motivo" (Rubiera – Herrera 2005: 156).

²⁵ "En muchos lugares he sentido el problema de la discriminación, actitudes que, cuando las señales, los aludidos juran por su madre y hasta por sus hijos que es idea que yo me hago. Porque siempre que alegas que te están discriminando, resulta que eres una persona hipersensible, acomplejada, mal pensada y hasta mal agradecida (Rubiera – Herrera 2005: 133).



Césaire, negro también. '¡Lo que se armó no tuvo nombre!' (Rubiera – Herrera 2005: 99)

A distancia de cuarenta años, el recuerdo nostálgico de una rebeldía solitaria y de una vida integralmente conexas con la naturaleza, simbolizada en el machete de Esteban Montejo, parece haberse esfumado en la pluma como arma pacífica de combate contra la discriminación racial y el silencio de las mujeres, que al heroico mundo masculino de la caña de azúcar, substituyen la dulce sabiduría de una introspección autónoma en los vericuetos de su alma. Mucho más de cuarenta años, sin embargo, parecen haber transcurrido de la escena inicial de un joven investigador de tez blanca que entrevista a un vetusto negro en un asilo de ancianos a las charlas sororales entre dos contemporáneas intelectualmente cómplices. Esteban nunca se hubiera podido expresar sin el auxilio de un escritor culto, corriendo el riesgo de ser vampirizado por su pluma. Reyita, de su parte, a pesar de su valentía, tuvo también que contar con el apoyo de una parienta como su hija para que su historia tuviera voz. Elvira y Georgina, una actriz y una poeta – indudablemente favorecidas por el positivo desarrollo socio-cultural debido a la Revolución – lograron en fin demostrar la posibilidad de contarse a sí mismas sin mediaciones de ningún tipo. En este sentido, y a la luz de un pasado histórico de gran problematicidad, resulta particularmente significativa la orgullosa y serena declaración de absoluta y consciente independencia expresada por Georgina Herrera hacia el final de su testimonio:

La soledad no me acosa. Eso que llaman soledad yo no la siento. De lo que fue mi pequeña familia, como dicen los versos finales de uno de mis poemas:

Soy
la sobreviviente,
la que está aquí
la fuerte.
Solitaria (Rubiera – Herrera 2005: 151).



CORPUS TEXTUAL

- Barnet M., [1967] 2006, *Cimarrón. Historia de un esclavo*, Siruela, Madrid.
Cervara E., 2004, *El arte para mí fue un reto*, Ediciones Unión, La Habana,
Rubiera D. y Herrera G., 2005, *Golpeando la memoria. Testimonio de una poeta cubana afrodescendiente*, Ediciones Unión, La Habana.,
Rubiera D., [1996?] 2000, *Reyita. Testimonio de una cubana nonagenaria*, Verde Olivo, La Habana.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajini I., 2007, "Italo Calvino e l'America Latina: un amore condizionato?", en S. Serafin (ed.), 2007, *Varia americana*, Mazzanti, Venezia, pp. 99-108.
Barnet M., 1963, *La piedra fina y el pavorreal*, Unión, La Habana.
Barnet M., 1996, *Los caminos del cimarrón*, en <http://www.cubaliteraria.cu/autor/Miguel_barnet/biografia_de_un_cimarron.html> (21 de septiembre de 2011)
Beverly J., 1989, "The Margin at the Center: on Testimonio (Testimonial Narrative)", *Fiction Studies*, 35.1, pp. 11-28.
Beverly J. y H. Achugar, 1992, "La voz del Otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 36, pp. 7-18.
Carr R., 1992, "Re/presentando el testimonio: Notas sobre el cruce divisorio primer mundo/tercer mundo", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 36, pp. 485-495.
Carpentier A., 1993, "Viaje a la semilla", en *Guerra del tiempo*, Alianza Editorial, Madrid, pp. 5-26.
Castro Ruz F., 1961, "Discurso pronunciado como Conclusión de las Reuniones con los Intelectuales Cubanos, efectuadas en la Biblioteca Nacional el 16, 23 y 30 de junio de 1961", en *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/](http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/)
Castro Ruz F., 1983, *José Martí. El autor intelectual*, Editora Política, La Habana.
Fernández Guerra Á.L., 2010, "Literatura testimonial en Cuba. Repaso a un 'género' tan antiguo como reciente", *Temas*, 62-63, pp. 215-227 <<http://www.temas.cult.cu/revistas/62-63/20%20Fernandez.pdf>> (21 de septiembre de 2011)
Fornet A., 2001, *La coartada perpetua*, Siglo XXI, México.
Fraginals M., 1964, *El Ingenio*, Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, La Habana.
Franco J. L., 1973, *Los palenques de los negros cimarrones*, Colección Historia, La Habana.



Frei Betto, 1985, *Fidel y la religión*, Oficina de Publicaciones del Consejo de Estado La Habana.

González de Cascorro R., 1975, *Aquí se habla de combatientes y de bandidos*, Casa de las Américas, La Habana.

González Echevarría R., 1980, "Biografía de un cimarrón' and the Novel of the Cuban Revolution", *NOVEL: a forum on Fiction*, 13, 3, pp. 249-263.

González R., 1978, *La Fiesta de los Tiburones*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana.

Guillén N., 1982, *Páginas vueltas*, Ediciones Unión, La Habana.

Gutiérrez J.I., 2000, "Premisas y avatares de la novela-testimonio: Miguel Barnet", *Revista Chilena de Literatura*, pp. 53-69.

Kornweibel K.R., 2010, "Daisy Rubiera castillo's Reyita: 'Mujer Negra' from Objectified Symbol to Empowered Subject", *Letras Hispanas: Revista de literatura y de cultura*, 7, 1, pp. 67-79.

Laprotuberancia, 2004, "El Marxismo en Cuba. Antes y después", en "Arrebutus.com", 21 de Septiembre, <http://www.arrebutus.com/revista/articulo.php?ID_Articulo=17> (24 de septiembre de 2011)

Leante J., 1977, *Los guerrilleros negros*, Ediciones Unión, La Habana.

León A., 2001, *Tras las huellas de las civilizaciones negras en América*, Fundación Fernando Ortiz, La Habana.

Le Riverend J., 1995, *Breve historia de Cuba*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana.

Luis W., 2000, "La mujer negra en Cuba: entrevista a Daisy Rubiera Castillo, autora de 'Reyita, sencillamente'", *Caribe: Revista de Cultural y Literatura*, 3, pp. 62-68.

Martí J., [1891] 1963, *Obras completas*, t. 4, Editorial Nacional de Cuba, La Habana.

Martí J., [1891] 2001, "Versos sencillos", en *Poesía completa*, vol. I, Letras Cubanas, La Habana, pp. 232-286.

Núñez Jiménez, A., 1973, *La abuela*, Ediciones Campodónico, Lima.

Núñez Rodríguez E., 2003, *¡A Guasa a garsín! Textos escogidos*, Ediciones Unión, La Habana.

Orovio H., 2000, *Las dos mitades de Calvino*, Unión, La Habana.

Otero L., 1976, "Literatura y Revolución", en *Trazado*, Ediciones UNEAC, La Habana, pp. 132-148.

Rodríguez Calderón M., 2000, "Introducción" a Rubiera D., 2000, *Reyita. Testimonio de una cubana nonagenaria*, Verde Olivo, La Habana, pp. 7-15.

Rodríguez Coronel R., 1986, *La novela de la Revolución cubana (1959-1979)*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.

Skłodowska E., 1982, "La forma testimonial y la novelística de Miguel Barnet", *Revista/Review Interamericana*, XII, 3, pp. 375-394.



Soler Puig J., [1960] 2002, *Bertillon 166*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba.

Walter M., 1992, "El cimarrón en una cimarronada. (Nuevos motivos para rechazar un texto y de la forma cómo éste se nos impone)", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, XVIII, 36, pp. 201-205.

Irina Bajini es investigadora y profesora agregada de Literatura Hispanoamericana y Culturas Hispanófonas en la Universidad de Milán, además de traductora literaria y miembro del Comité Científico de la revista electrónica *Altre Modernità*. Sus líneas de trabajo, inicialmente concentradas en la relación entre música y literatura y en diferentes aspectos lingüísticos y culturales cubanos (*Il dio delle onde, del fuoco e del vento. Leggende, riti, divinità della santeria cubana*, 2000 y "Tutto nel mondo è burla". *Melomanía y orgullo nacional en el teatro cubano de los bufos*, 2009) se han ido desarrollando en el ámbito de la literatura peruana, argentina y afroamericana, con específica atención a los estudios de género y a la teoría del discurso político.

irina.bajini@unimi.it