ARMANDO PEREIRA*

Narrativa de la Revolución Cubana: *Bertillón 166*

Varios críticos cubanos coinciden en señalar que la nueva narrativa cubana, que se inicia con *El sol a plomo* de Humberto Arenal en 1959, constituye una profunda ruptura tanto con los modelos culturales existentes en ese momento en la isla como con la narrativa latinoamericana que le es contemporánea. Las razones que sustentan esa ruptura son eminentemente ideológicas: "el novelista de la Revolución Cubana—señala Rogelio Rodríguez Coronel—tiene a su alcance otros contenidos que deben ser aprehendidos desde una perspectiva distinta y con objetivos diferentes".¹ Esos nuevos contenidos provienen de la historia reciente de Cuba, concretamente de la lucha insurreccional que ha derrocado a la dictadura de Batista y ha instaurado un nuevo gobierno revolucionario.

Sin embargo, una atenta lectura de las novelas escritas desde los años sesenta hasta *El nivel de las aguas* de Noel Navarro, publicada en 1980, nos permite constatar que, en realidad, esa ruptura no llega nunca a ser total ni definitiva. Y es que para dar cuenta de esos nuevos contenidos revolucionarios que surgen y se profundizan a su alrededor, el novelista cubano no dispone sino de los modelos culturales que su propia tradición le proporciona y a los que ha dedicado largos años de su formación. Esa tradición está constituida tanto por la propia narrativa cubana de la primera mitad del siglo, desde Lino Novás Calvo hasta Carpentier, como por la narrativa europea—desde Joyce y Kafka hasta Sartre y Camus—y la norteamericana—en particular: Faulkner, Hemingway y Dos Passos. Sin duda, también forma parte de esa tradición la propia narrativa

* Departamento Académico de Estudios Generales, ITAM.

¹ Rogelio Rodríguez Coronel, *Novela de la Revolución y otros temas*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983, p. 9.

latinoamericana, en especial Miguel Angel Asturias, cuyo *Señor Presidente* servirá de modelo a una de las primeras novelas que dejan constancia de la lucha insurreccional en Santiago de Cuba: *Bertillón* 166 de José Soler Puig.

Así, el novelista cubano de la revolución se ve jaloneado, durante más de veinte años, por las demandas que los nuevos contenidos sociales y políticos le imponen y los instrumentos artísticos heredados de una vieja tradición de los que no sabe (ni puede, y tal vez tampoco quiere) desprenderse.

No sé hasta qué punto sea pertinente profundizar, o tan sólo discutir, esa presunta contradicción, precisamente porque no sé si en realidad existe una contradicción entre formas y contenidos, esa vieja antítesis que la estética marxista ha convertido en uno de sus principales núcleos de reflexión, sobre todo a partir de Lukács. No veo porqué, por ejemplo, el monólogo interior o la intersección de planos temporales y espaciales distintos sean incompatibles con los nuevos contenidos revolucionarios que desde principios de los sesentas alimentan sustancialmente a la novela cubana. De hecho, a lo largo de los últimos veinticinco años esa novela no ha hecho sino apropiarse de esas técnicas literarias —desde el realismo del siglo XIX hasta las propuestas vanguardistas de la primera mitad del siglo XX— consideradas como propias de una estética burguesa y, a través de ellas, ha intentado reflejar las profundas contradicciones de una sociedad en transición hasta el socialismo. De ahí que la aseveración de Rodríguez Coronel en el sentido de que "la búsqueda de formas adecuadas para contenidos nuevos es la problemática estética fundamental de la novela de la Revolución Cubana",² me parezca producto más de una apreciación meramente teórica que de una preocupación nacida de la práctica literaria.

Por otra parte, es necesario tomar en cuenta también que gran parte de los intelectuales cubanos de los años cincuenta provenían de una clase media urbana que, aunque rechazaban la degradación moral y la corrupción administrativa del régimen de Batista, nunca llegaron a participar de una manera activa en las luchas insurreccionales que derrocaron a la dictadura. Muchos de ellos vivían fuera

² *Ibid.*, pp. 9-10.

de Cuba, en España, Francia o Estados Unidos, y los que permanecieron en el interior se limitaron a conservar una actitud distante y hasta cierto punto marginada de las luchas populares.

Al triunfo de la Revolución, la conversión política del intelectual cubano estuvo guiada más por una elección ética que por una clara conciencia de los objetivos y los intereses de la clase trabajadora en los que se sustentaban los cambios sociales y económicos que desde los primeros años se sucedieron vertiginosamente en la isla.

Estas posiciones éticas, que actuaban como un imperativo político—escribe Rodríguez Coronel—, son la base del cambio de perspectiva que tiene que llevar a cabo el escritor en el enfrentamiento con la realidad social. La problemática ideológica inicial de la novela de la Revolución está directamente vinculada a este cambio.³

Es a este tipo de intelectual, escindido entre su formación burguesa y los nuevos valores revolucionarios que hace suyos, a lo que se ha llamado "intelectual de transición". Su obra, al mismo tiempo que refleja la lucha insurreccional popular y los primeros momentos de la construcción socialista, manifiesta también las propias contradicciones ideológicas que nacen de esa escisión y que se traducen en una práctica literaria indecisa y vacilante, constantemente jaloneada por un "deber ser" revolucionario, que no se sabe a ciencia cierta lo que es, y que, sin embargo, se coloca muy por encima de los imperativos estéticos que toda obra de ficción conlleva. Podríamos decir—sin temor a resultar excesivos con esta afirmación— que ese "intelectual de transición", salvo memorables excepciones, elabora su obra literaria desde un cierto sentimiento de culpabilidad frente a la Revolución, por no haber estado desde un principio a la altura de sus exigencias históricas, y eso lo lleva de la mano a desatender ciertos aspectos formales esenciales en el trabajo artístico en favor de una explícita declaración de principios revolucionarios o abiertamente socialistas que poco tienen que ver con la literatura como tal.

³ *Ibid.*, p. 12.

El principal problema del escritor revolucionario cubano no es, entonces —como muchos críticos han llegado a creer—, un problema ideológico: encarnar en su obra los nuevos contenidos sociales y políticos que la Revolución le ofrece; sino básicamente un problema de verosimilitud literaria: hacer que el lector acepte —a través de esa convención de ficcionalidad que sólo se construye con medios formales— su mensaje, cualquiera que éste sea.

Bertillón 116, como muchas otras novelas de este período inicial, se mueve justamente en el interior de ese dilema. Trata de dar cuenta de la lucha insurreccional en Santiago de Cuba, provincia oriental de la isla, en cuyas montañas surge y se consolida el Ejército Rebelde. La novela se mueve en un ámbito esencialmente urbano y está estructurada a partir de pequeños cuadros superpuestos, bajo cierta técnica de montaje cinematográfico, a través de los cuales se intenta mostrar la conformación de las fuerzas revolucionarias que actúan clandestinamente en la ciudad mediante actos terroristas y de los distintos sectores sociales que, de una u otra forma, colaboran con la revolución. La intención es, sin duda, loable; los resultados, sin embargo, discutibles. Pero comencemos por el principio.

La imagen que José Soler Puig nos da en esta novela de la conformación de las fuerzas revolucionarias es múltiple y diversa; constituye un abigarrado mosaico en el que se mezclan los colores cristianos, comunistas y militares del movimiento 26 de Julio, todos ellos reunidos en torno a un objetivo común: el derrocamiento de la dictadura de Batista. Lo que los separa, en cambio, es sin duda lo menos relevante, se refiere a los métodos de lucha: mientras que la Iglesia se limita a esconder y proteger a los insurrectos, cualquiera que sea el color de su militancia política, los insurrectos constantemente discuten entre sí las formas y medios de que deben valerse para alcanzar ese objetivo que los reúne. El viejo comunista aboga por la lucha de masas. Proveniente de La Habana, ha llegado allí, a Santiago, precisamente para organizar el movimiento obrero. Carlos Espinosa, apenas un adolescente, lucha en la clandestinidad poniendo bombas. Su objetivo es conseguir un fusil y alzarse en la Sierra Maestra junto al Ejército Rebelde.

Fuera de esto, no hay un planteamiento ideológico consistente a lo largo de las 218 páginas que constituyen la novela. A lo sumo, una especie de declaración de principios que, por escueta, resulta

irrelevante, caricaturesca: "La consigna... es el derrumbe de la tiranía; el método de lucha es la guerra sin cuartel, y el programa, la libertad."⁴ Es a esto, en esencia, a lo que se reduce el planteamiento ideológico de la novela. En ningún momento se define el carácter de esa tiranía. El concepto de libertad, aunque se cita nueve veces en una sola página, no llega nunca tampoco a concretarse, fuera de hacernos saber que se trata de la libertad de "ir adonde se quiera", "de poder mirar a los soldados a la cara", "de poder decir las cosas malas del gobierno", "de poder aprender lo que se quiera", "de poder cantar, bailar, amar".⁵ En realidad, la novela se sostiene por un referente exterior a la novela misma y al que constantemente apela para convalidar su discurso; es un referente que el lector debe conocer y compartir *a priori*, pues de lo contrario la novela quedará muda para él, ininteligible, apenas un balbuceo de signos sin sentido. Ese referente, por supuesto, es la Revolución misma, y el novelista en ningún momento se siente obligado a justificar literariamente su necesidad histórica, sus objetivos, sus valores, las características de esa nueva sociedad que lleva en ciernes y que es social, política y económicamente superior al régimen que va a sustituir. La palabra "Revolución" funciona en la novela como una palabra mágica, cuya sola enunciación debe abrir ante el lector un amplio abanico de significaciones de las cuales la narración no tiene por qué dar cuenta. La sola enunciación de esa palabra lo esclarece todo, y no sólo eso, sino que llega a constituirse también en una suerte de parteaguas ideológico: de un lado están los lectores conscientes, aquellos a los que les basta esa sola palabra para intuir o comprender todo lo que por arte de magia ha quedado inoculado en ella y que la novela no dice; del otro lado están los lectores sospechosos, los que no se conforman, los que desconfían del peso de ciertas palabras, los que necesitan que un texto explore, profundice y cuestione aquello que enuncia.

Y es que la novela carece por completo de esos tres elementos sustanciales al género. Esa exploración, esa profundización y ese cuestionamiento tampoco están presentes en lo que se refiere a la determinación de los sectores sociales que colaboran con la revolu-

⁴ José Soler Puig, *Bertillón 166*, La Habana, Editorial de Arte y Literatura, 1975, p. 95.

⁵ *Ibid.*, pp. 109-110.

ción. Se les enuncia sin diferenciarlos, sin precisar las razones que los llevan a apoyar un proyecto que trabaja incluso contra ellos. En el bar del club Vista Alegre se ha reunido lo más granado de la sociedad, la "gente bien" de Santiago. Se habla un poco de todo, pero poco a poco ese "todo" se concentra en un solo punto: la inminencia del cambio revolucionario. Los allí reunidos —doctores, ferreteros, abogados, comerciantes, peleteros, almacenistas, farmacéuticos e incluso hacendados— manifiestan abiertamente su inconformidad con el régimen de Fulgencio Batista y su apoyo a la nueva sociedad mediante bonos revolucionarios. La novela no llega a ser nunca explícita en este sentido. No sabemos, por ejemplo, porqué un hacendado da su apoyo a los insurrectos, no se manifiestan sus razones, o hay ni siquiera un esbozo de ironía ante ese gesto. Al parecer —por lo menos, ésa es la imagen global que nos deja la lectura de la novela— la revolución es un *deseo* de la sociedad entera: no hay conflicto de clases, no hay contradicciones sociales, un mismo *deseo* reúne a poseedores y desposeídos, a explotadores y explotados. La novela, a través de la voz de uno de sus personajes, lo delcara explícitamente:

Estaba seguro de una cosa: allí, el camino por donde era conducida la lucha, no era de clases sociales. Había un hecho consumado: Batista en el poder. La lucha se ceñía a tumbarlo. Ninguna otra cosa. Ni mejoras obreras, ni mejoras sociales, ni cambio de sistema. Eso era en la superficie. pero, ¿qué había en el fondo? Era una revolución, lo decían los que luchaban y morían.⁶

Una revolución, nada más que eso y eso basta. No hay por qué ir más allá, una sola palabra lo dice todo. Aunque las preguntas salten a la reflexión del lector, quedarán siempre sin respuesta: ¿Quién sostenía a Batista, entonces?, ¿sólo el ejército?, ¿el imperialismo?, ¿el Espíritu Santo?

Pero las deficiencias más sustanciales de *Bertillón 166* no ocurren tanto a nivel ideológico como a nivel formal. El propio Alejo Carpentier, jurado del concurso Casa de las Américas que le otorgó

⁶ *Ibid.*, p. 127.

el premio en 1960, lo ha señalado: "No diré que su estilo sea siempre satisfactorio, en cuanto a la factura misma de la prosa. Pero el novelista, el narrador nato, queda siempre por encima de sus propios modos de ver."⁷ No sé si pueda desligarse, de una manera tan fácil, al novelista de "sus propios modos de ver". Me parece, más bien, que el novelista *es*, precisamente, "sus propios modos de ver". Y en este sentido, la deficiencia "en la factura misma de la prosa" hace que la novela resulte fallida. La escritura oscila en todo momento entre el melodrama y el panfleto político. Son dos polos opuestos que, en esta obra, no sólo se tocan sino se abrazan. Y es que el autor no respeta nunca el estatuto propio del personaje. No son las ideas de Carlos Espinosa o las emociones de Raquel las que nos narra, sino sus propias ideas y emociones, que a toda costa trata de calzar en unos pies demasiado grandes. En realidad, a Soler Puig no le preocupa la densidad de sus personajes, su versosimilitud, el hecho de que resulten convincentes al lector. Y algo muy similar sucede con los escenarios en los que éstos deben moverse: la casa de Raquel o del profesor, el atrio y el interior de una iglesia, las calles de Santiago, el taller de un sastre, todos ellos escenarios descarnados que poco se diferencian entre sí, como los propios personajes que los recorren. Sé que esta afirmación se dirige en sentido exactamente contrario a la de José Antonio Portuondo en relación a esta misma novela. Para él,

la pintura realista de personajes y situaciones lleva al lector a una completa vivencia de la sorda batalla cotidiana en la que no había cuartel. Los términos del conflicto, la posición de las clases y grupos sociales están dados de modo directo, y el lector alcanza un cabal conocimiento por imágenes, una entrañable vivencia del acontecer revolucionario.⁸

Me parece que esta líneas están dictadas más por un cierto entusiasmo y complicidad ideológica que por una lectura seria, responsable y objetiva de la novela que se analiza. El propio Soler Puig, refiriéndose a su novela, ha confesado:

⁷ Citado en Imeldo Álvarez García, Prólogo a *Bertillón 166*, ed. cit., p. 8.

⁸ José Antonio Portuondo, "José Soler Puig y la novela de la Revolución Cubana", en *Crítica de la época y otros ensayos*, La Habana, Universidad Central de Las Villas, 1965, p. 203.

Si yo volviera a hacer *Bertillón* la trabajaría mucho más. No me refiero a tocar el tema, naturalmente, sino la forma. A veces me parece que no pude decir todo lo que fue aquella atmósfera estreñecida de crimen y lucha en la que nos echaron a vivir.⁹

Y es que la manera en la que ha circulado la relación entre el discurso literario y el discurso crítico en la Cuba socialista ha terminado por convertirse en un círculo vicioso, en donde la adulación y los elogios mutuos oscurecen y dificultan cada vez más una objetiva y rigurosa comprensión del trabajo literario. Tanto críticos como creadores tienen un objetivo común: la exaltación y difusión a nivel masivo de los nuevos valores revolucionarios. Como en ningún otro país del continente americano, en Cuba el libro ha llegado a constituirse en uno de los medios más valiosos y socorridos para la difusión de la ideología socialista. Y en ese sentido, las carencias formales de la obra literaria se relegaron siempre a un segundo plano, un plano irrelevante frente a los contenidos ideológicos que necesitan divulgarse. Es así como ha llegado a confundirse literatura con pedagogía, y desde principios de los años sesenta hasta hoy la literatura es acogida favorablemente por la crítica sobre todo por la fuerza de la didáctica revolucionaria que conlleva.

Es esto lo que en última instancia permite a Rodríguez Coronel suponer, en la comparación que su discurso crítico establece entre *Bartillón 166* y *El Señor Presidente* de Miguel Angel Asturias, que la primera se sitúa muy por encima de la novela del escritor guatemalteco, y aun de la narrativa latinoamericana de los sesentas, por la perspectiva histórica inscrita en sus páginas que apunta hacia un futuro revolucionario. "Soler, a diferencia de Asturias, no crea un mundo estático, sino todo lo contrario: su objetivo descansa en revelar las fuerzas que harán cambiar ese mundo ..." ¹⁰ Y un poco más adelante, y siguiendo con el mismo razonamiento de raíz lukacsiana, concluye:

⁹ Citado en Imeldo Alvarez García, Prólogo a *Bertillón 166*, ed. cit., p. 8.

¹⁰ Rogelio Rodríguez Coronel, *La novela de la Revolución Cubana*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1986, p. 77.

En las novelas de las décadas pasadas e incluso en la novela predominante en la década del sesenta en Latinoamérica, no está presente, en términos generales, esta perspectiva de futuro; a lo sumo, se llega a plantear con horror el presente apocalíptico, pero no se indaga en las fuerzas internas en ese presente que son portadoras del futuro. Esta perspectiva ... es un privilegio de la novela de la Revolución Cubana, privilegio que le otorga la propia Revolución a la realidad social que nutre esta narrativa.¹¹

No voy a entrar a discutir aquí este razonamiento, sencillamente porque más que discutir con Rodríguez Coronel tendría que hacerlo con Lukács a quien esta tesis pertenece por entero,¹² y definitivamente no es el caso. Pero sí me parece necesario apuntar, por lo menos, el riesgo que una conclusión de esta naturaleza conlleva. Según esto, habría que suponer que sólo las novelas que prefiguran una perspectiva de futuro alcanzan un valor y una dignidad literaria que las coloca muy por encima de aquellas que no la contemplan. Con ello, no sólo echaríamos por la borda a Kafka, a Joyce, a Musil o a Proust, que plantean o bien universos estáticos y cerrados sobre sí mismos, o bien una franca vuelta al pasado, sino —lo que es peor— terminaríamos haciendo de la literatura una especie de muestrario de casos sociológicos cuya única función sería comprobar lo que ya sabemos: que la sociedad evoluciona, de una época a otra, a estadios superiores de desarrollo y que ese proceso está determinado por la constante oposición entre fuerzas retrógradas que se oponen al cambio y fuerzas progresistas que propugnan por él. Esta, sin duda, puede ser una consecuencia, entre otras muchas, del trabajo literario, pero no me parece muy conveniente hacer radicar en ella el valor intrínseco de la obra.

Propugnar por una literatura que evidencie en sus líneas esa perspectiva de futuro es poner el acento en ese aspecto ideológico que si bien es propio de cualquier discurso, en él no ha nacido todavía el discurso literario. Y no dudo que a partir de una operación reductora de esta naturaleza se puedan ganar muchas trincheras en la lucha política e ideológica, pero siempre a riesgo de seguir

¹¹ *Ibid.*, p. 84.

¹² Cf.: Georg Lukács, *Prolegómenos a una estética marxista*, México, Editorial Grijalbo.

produciendo obras literarias espurias, sin fuerza ni poder de convicción alguno, como es el caso de *Bertillón 166*, obra primeriza de un escritor que supo apartarse a tiempo de las efímeras fulguraciones de la ideología para internarse en aguas más densas y profundas. Obras como *El derrumbre*, *El caserón* o *El pan dormido* dan sobrada cuenta de ello.

Reseñas

133

que consulte a Teoktisto. Entonces sabrá qué o quién impide que los tres libros que cuentan la historia de la conversión de los jazaros se hagan uno en el siglo XVII. Sabrá también porqué la nueva posibilidad de integrarlos en un solo cuerpo fracasa en 1982.

Más poderoso que esa fuerza misteriosa, Milorad Pavić nos entrega esa unidad.

Situada en apariencia lejos de sus remotos orígenes, la modernidad no ha roto, sin embargo, con creencias y atavismos milenarios. Hoy el misterio convive con el progreso y *hante* las víctimas propiciatorias del mismo progreso. Sin satanizar la modernidad, Pavić incursiona, con éxito, en el pasado mítico que todavía nos habita y nos permite soñar, evocar, pensar, imaginar.

JULIÁN MEZA

Departamento Académico de
de Estudios Generales, ITAM.