



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**IMÁGENES ENCONTRADAS DE LA REVOLUCIÓN CUBANA
EN LAS NOVELAS DE OSVALDO NAVARRO**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRA EN ESTUDIOS
LATINOAMERICANOS**

PRESENTA:

LOURDES JUÁREZ DÍAZ

TUTORA: GLORIA PATRICIA CABRERA LÓPEZ

México, D. F.

2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
I. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	10
1. Objeto de investigación. Problematización.....	10
2. Objetivo de la investigación.....	12
3. Marco teórico y metodología de la investigación.....	12
3.1. Narratología.....	13
3.1.1. Conceptos teóricos de base.....	14
3.2. Sociocrítica.....	19
3.2.1. Postulados y categorías de sociocrítica.....	22
II. LITERATURA CUBANA LUEGO DEL TRIUNFO REVOLUCIONARIO.....	27
1. Transición intelectual y producción artística. 1959-1970.....	27
2. Algunos movimientos literarios en Cuba después de 1959.....	37
2.1. Realismo.....	37
2.2. Realismo socialista.....	38
2.3. Realismo crítico.....	40
2.4. Novela testimonio.....	41
3. Periodos especiales de la literatura.....	44
3.1. Quinquenio gris: 1971-1975.....	44
3.2. Rectificación en la narrativa cubana: 1976 en adelante.....	48
4. Biografía cultural y política de Osvaldo Navarro.....	51
III. ANÁLISIS DE LOS TEXTOS DE OSVALDO NAVARRO.....	55
1. <i>El Caballo de Mayaguara</i> . Epopeya de la Revolución cubana.....	55
1.1. Historia y tema.....	55
1.2. Situación de enunciación. El narrador.....	56
1.3. Perspectiva del narrador.....	57
1.4. Configuración del personaje.....	58
2. <i>Hijos de Saturno</i> . Un artilugio literario a propósito de la Revolución cubana.....	61
2.1. Historia y tema.....	61
2.2. Situación de enunciación. Los narradores.....	64

2.3. Perspectiva de los narradores.....	65
2.4. Perspectiva de la trama.....	70
2.5. Perspectiva política de los personajes.....	71
3. Paratextos.....	73
3.1. El paratexto en <i>El Caballo de Mayaguara</i>	73
3.1.1. El título.....	73
3.1.2. Los subtítulos.....	74
3.1.3. El epígrafe.....	75
3.2. El paratexto en <i>Hijos de Saturno</i>	75
3.2.1. El título.....	75
3.2.2. La portada.....	77
3.2.3. El epígrafe.....	78
3.2.4. El prefacio.....	79
3.2.5. Las notas.....	80
3.2.6. El posfacio.....	81
3.2.7. El epílogo.....	82
3.3. Epitextos.....	84
3.3.1. Ejercicio autopoético de Osvaldo Navarro.....	85
3.3.2. Vestigios de una ficción histórica.....	86
4. Intertextualidad.....	89
4.1. Intertextualidad en <i>El Caballo de Mayaguara</i>	90
4.1.1. Grado directo.....	90
4.1.2. Grado indirecto.....	90
4.2. Intertextualidad en <i>Hijos de Saturno</i>	91
4.2.1. Grado directo.....	91
4.2.1.1. Paráfrasis.....	92
4.2.1.2. Motivos.....	93
4.2.1.3. Frases.....	94
4.2.1.4. Situaciones clave.....	95
4.2.2. Grado indirecto.....	97

4.2.2.1. Pobreza económica.....	97
4.2.2.2. Problemas agrarios.....	99
4.2.2.3. Crítica a las autoridades del gobierno.....	100
5. Lectura sociocrítica de <i>El Caballo de Mayaguara</i> e <i>Hijos de Saturno</i>	103
5.1. Correlato histórico de <i>El Caballo de Mayaguara</i>	104
5.1.1. Etapa prerrevolucionaria.....	104
5.1.2. Triunfo de la guerra revolucionaria.....	105
5.1.3. Proceso revolucionario.....	105
5.2. Correlato histórico de <i>Hijos de Saturno</i>	107
5.2.1. Etapa prerrevolucionaria.....	107
5.2.2. Triunfo de la guerra revolucionaria.....	109
5.2.3. Proceso revolucionario.....	109
5.3. <i>El Caballo de Mayaguara</i> . Mitificación de la revolución cubana.....	111
5.3.1. El combatiente revolucionario.....	111
5.3.2. El mito. Una práctica cultural.....	112
5.3.3. Atraso y pobreza vs igualdad y adelantos sociales.....	112
5.3.4. El hombre nuevo.....	114
5.3.5. La Unión Soviética y el pueblo cubano.....	115
5.4. <i>Hijos de Saturno</i> . Desmitificación de la revolución cubana.....	116
5.4.1. La figura de Fidel Castro.....	117
5.4.2. Metalenguaje político ridiculizado.....	119
5.4.3. Crítica a proyectos productivos agrícolas.....	122
5.4.4. Declive moral de ex guerrilleros.....	124
5.4.5. Miseria económica.....	127
CONCLUSIONES.....	130
BIBLIOGRAFÍA.....	140
CIBERGRAFÍA.....	142
HEMEROGRAFÍA.....	145
MATERIAL AUDIOVISUAL.....	145

Una novela no es –no puede ser– tan sólo el “espejo” de la realidad. Puede extraer de ella un “ritmo” o un “esquema”, pero su función consiste justamente en trascenderla, en analizarla, en explicarla, en definitiva en dotarla de un sentido que, en sí misma, la realidad no tiene. Ese sentido nace del lenguaje, ese instrumento de conocimiento al margen del cual la realidad permanecerá muda, atada al caos de su materia.
Armando Pereira, (*Novela de la revolución cubana*).

INTRODUCCIÓN

El relato literario expresa con un lenguaje poético todo un tejido de acciones humanas: cosmovisiones, creencias, etc., de las cuales resultan los hechos históricos y sus circunstancias. Si los acontecimientos humanos de épocas y lugares específicos narrados artísticamente ofrecen información acerca de un mundo de acción humana, tal como lo sostiene Luz Aurora Pimentel (1998), entonces el texto literario es también un medio de conocimiento social. Todavía más, porque de acuerdo con José Manuel Guzmán (2003, 34) “la literatura es un sistema poroso que vive absorbiendo sustancias de lo que la rodea, vive de los discursos que circulan en el mundo”. Por lo tanto es viable, a partir de él, interpretar una sociedad en diferentes niveles, por ejemplo, en el ideológico, ya que en los relatos figuran de manera especial “posturas ideológicas” (Pimentel).¹

La investigadora citada sostiene que la información narrativa del relato incluye (además de una ubicación espacio/temporal, acontecimientos, moradores y objetos que lo amueblan), puntos de vista sobre el mundo. Argumenta que desde que se elige un conjunto de acontecimientos para construir una historia, ésta ya está ideológicamente orientada. De tal manera, una historia nunca es inocente, pues se trata de una historia con sentido.

¹ De acuerdo con la autora una postura ideológica es el conjunto de creencias que orienta toda percepción del mundo y toda acción. Las posturas ideológicas son declaradas de forma implícita o explícita principalmente por los narradores, los personajes y la trama.

La novela desarrolla información acerca de una sociedad gracias a que una de sus características principales es su extensión. Así, “ocupa un lugar destacado en la circulación cultural de las ideas, de las imágenes, de las formas, de los estereotipos, de las configuraciones discursivas” (Robin, 1994, 262). Para lograr lo anterior la novela ofrece la organización de un espacio referencial social. Sin embargo, no significa que éste es trasladado tal cual, pues la novela crea su propio referente social; por ello, produce su sociedad y la sociedad de referencia.

En este trabajo de investigación, en el que estudié dos relatos: *El Caballo de Mayaguara* (1984) e *Hijos de Saturno* (2002) del escritor cubano Osvaldo Navarro, argumento, con el apoyo de Régine Robin (1994), que la configuración narrativa de los relatos se armó con cuatro niveles que refieren la ideología política de Cuba, sobre todo la que se desarrolló después del triunfo de la guerra revolucionaria. No obstante, la información narrativa, es decir, lo que nos habla del mundo de acción humana del acontecer revolucionario de Cuba, es antagónica, pues el primer texto mitifica a la Revolución y, el segundo, la desmitifica.

El triunfo de la guerrilla cubana en 1959 y la aspiración de consolidar la Revolución conformaron un proyecto político excepcional en América Latina. La fuerza progresista de la Revolución cubana incidió de manera paradigmática en el resto de los países latinoamericanos. Cuba se declaró abiertamente socialista y como tal ha permanecido desde hace más de medio siglo. Sin embargo, la resistencia revolucionaria conllevó cambios, ajustes y reajustes, los cuales no siempre fueron comprendidos por el pueblo cubano, por la población latinoamericana y hasta por la comunidad internacional que coincidía con los ideales revolucionarios de la isla.

Las restricciones económicas y la necesidad de estimular la resistencia ante las carencias materiales, provocadas por el capitalismo estadounidense, obligaron a los líderes revolucionarios a reforzar la ideología política socialista. Lo anterior repercutió no sólo en el ámbito meramente político, sino que también afectó a la cultura cubana en general, pues institucionalizó en ésta la presencia de lo político-histórico. Por tanto, la creación literaria prácticamente dejó de lado la forma y se ocupó más del contenido. Tiempo después, parte de la creación artística producida en la Revolución cubana reflejó los conflictos de sus creadores pese a que, en su mayoría, éstos se habían ceñido a las nuevas circunstancias de la coyuntura política.

La elaboración de una literatura comprometida con las transformaciones sociales se produjo en Cuba y en varios países latinoamericanos que veían a la Revolución como modelo para cambiar su respectiva situación política. Así, Latinoamérica pasó de la creación de la novela de la tierra² a la configuración de una narrativa de inspiración política-social revolucionaria.

Las divergencias políticas en Cuba, agudizadas hacia finales de los años setenta, y el evidente resquebrajamiento de la ideología socialista en algunos países socialistas del mundo en los años ochenta, que a principios de los años noventa dio al traste con la caída del muro de Berlín, abrieron paso a un ejercicio reflexivo; un examen crítico de los sucesos que explicarían el presente de América Latina. Sobre todo en la isla, el debate sobre el proceso de esclarecimiento de la verdad de los hechos histórico-político-sociales ha ido configurándose en su narrativa artística.

² Esta narrativa recreó el enfrentamiento entre los hombres y el medio natural, es decir, enfatizó la lucha de los hombres por transformar la realidad. *La vorágine* escrita en 1924 por el colombiano Eustasio Rivera es el texto que abre el ciclo de "la novela de la tierra". Su repercusión tiene que ver con la trama del relato, en el cual el personaje Arturo Cova desaparece en la selva, misma que pasa a ser protagonista, pues en ella se concreta la idea de que las fuerzas de la naturaleza acosan a tal grado al hombre que lo devoran.

Uno de los escritores debatientes fue Osvaldo Navarro, autor de los textos comprendidos en el *corpus* de esta investigación. El escritor llegó a México en 1991, donde vivió la mayor parte de su exilio³ hasta que murió en febrero de 2008. Desde muy joven Navarro contribuyó al proceso revolucionario cubano, en el cual se forjó intelectualmente. Sin embargo, en 1980 protestó ante la ausencia de una crítica literaria en Cuba y por “la falta de una autocrítica, la falta de rigor por parte de los propios creadores” (Huertas, 1993, 19). El escritor también se sumó al reclamo por la inexistencia de espacios en publicaciones periódicas donde valoraran las producciones literarias de escritores jóvenes (Huertas, 1993). Aunque para Navarro (2005), según declaró, su alejamiento del gobierno no significó un arrepentimiento por haber apoyado a la Revolución sí criticó la coerción a la creatividad artística,⁴ porque ésta empobrecía al arte en general. En esas condiciones, según su punto de vista, el régimen cubano estaba lejos de una verdadera democracia.⁵

Cuando hice la lectura de *Hijos de Saturno*, en el año 2006, me intrigó que su información narrativa⁶ se empeñara en resaltar un enojo en contra de las autoridades del gobierno revolucionario. Específicamente, el tiro al blanco de las inconformidades es Fidel Castro, quien representa la máxima figura de Cuba. Me produjo inquietud porque

³ El trabajo asalariado y las visitas a familiares lo motivaron a pasar temporadas en Miami, Estados Unidos (Ichikawa, 2005 b). El gusto por esa ciudad hizo que Navarro pidiera en vida que sus restos fueran depositados allá, lo cual cumplieron sus familiares.

⁴ Sobre todo en el periodo conocido como el “Quinquenio gris” ubicado en los primeros años de la década de 1970, cuando la literatura fue estrictamente censurada y, por tanto, se volvió monotémica.

⁵ Cf. “Osvaldo Navarro presentará ‘Hijos de Saturno’ en la FIL. (Cultura)” Entrevista de Midiala Rosales Rosa.

⁶ El término *información narrativa* forma parte de la propuesta teórica del crítico francés Gérard Genette. Información narrativa es todo aquello que concebimos como algo significativo, pues el relato como todo acto verbal informa, es decir transmite significaciones por medio del lenguaje. Luz Aurora Pimentel (1998, 189) quien se autoconsidera “hija” de Genette utiliza el término en *El relato en perspectiva* (estudio de teoría narrativa) en este mismo sentido: “La información narrativa es todo aquello que nos habla de ese mundo de acción humana, su ubicación espaciotemporal, sus acontecimientos, sus moradores, los objetos que lo amueblan y las posturas ideológicas que en él pugnan; todo aquello que se refiere al mundo narrado, al mismo tiempo que lo instituye, es aquello que habremos de designar como *información narrativa*, y será ésta la que proyecte un universo diegético” (cursivas en original).

mi conocimiento elemental sobre la única revolución que ha permanecido con un sistema socialista en América Latina ponía en alta estima a este personaje. Sin embargo, me pareció, por el adecuado manejo artístico, que no estaba frente a un texto mediocre. En efecto, desde mis primeras indagaciones⁷ me enteré de que Oswaldo Navarro no era improvisado, pues, por un lado, en La Habana, estudió la carrera de Filología y, por otro lado, el oficio de escritor lo venía ejerciendo tanto por su creación y publicación poética como por su trabajo periodístico.

Navarro inició su obra literaria en su país natal aproximadamente a los 20 años. Perteneció a círculos culturales de la isla que lo estimularon a incursionar en las numerosas organizaciones que premiaban las producciones jóvenes. Así, en 1972 la Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos (UNEAC)⁸ le otorgó por su poemario *De regreso a la tierra* el “Premio David”, y en 1984 por *El Caballo de Mayagüera*⁹ obtuvo el “Premio Nacional de la crítica de Cuba”. Oswaldo Navarro publicó diez libros de poesía y

⁷ Quiero compartir que en un principio este trabajo de investigación avanzó lentamente, debido a que no había información tanto de la obra del escritor como de la vida y trayectoria profesional de Oswaldo Navarro. Fue hasta la muerte del escritor en 2008 cuando poco a poco la información empezó a fluir. Por otro lado, el fallecimiento de Navarro contravino el plan de entrevistarle, lo que a su vez truncó la aspiración de conocer de viva voz su compleja situación no sólo política, sino también profesional.

⁸ Su creación (el 22 de agosto de 1961 en el Hotel Habana Libre) fue posterior a la fundación del ICAIC, la Casa de las Américas y el Consejo Nacional de Cultura. Se entrevistó su establecimiento luego de los tres días de reunión en la Biblioteca Nacional (30 de Junio de 1961). En el Primer Congreso de Escritores y Artistas de Cuba se eligió su primera mesa ejecutiva: Presidente, Nicolás Guillén; Secretario de Organización, Roberto Fernández Retamar; Secretario de Actividades Culturales, Lisandro Otero; Secretario de Actas, José A. Baragaño. Roberto Fernández concibió la revista *Unión*. Luis Martínez Pedro diseñó el logotipo y Nicolás Guillén y Lisandro Otero *La Gaceta de Cuba*. Con el paso del tiempo, la UNEAC se definió como una organización cultural y profesional no gubernamental, con status consultivo II en el Consejo Económico y Social de Naciones Unidas con personalidad jurídica propia y plena capacidad legal, que agrupa en su seno, con carácter voluntario y siguiendo el principio de selectividad, (sobre la base de su currículum artístico) a los escritores y artistas cubanos.

⁹ En las tres ediciones de este texto: 1984, 1987 y 1990 que hizo la Editora Política de La Habana se tiraron más de 80 mil ejemplares. No obstante, debido a la situación política del autor sólo fue posible conocer este texto gracias a la Dra. Patricia Cabrera quien escaneó un ejemplar en la Universidad de Texas, Estados Unidos.

tres de narrativa.¹⁰ Pero las desavenencias con el régimen cubano truncaron la valoración de su obra en su lugar de origen.

Ahora bien, para dar cuenta de cómo la ideología política de Cuba revolucionaria fue configurada en *El Caballo de Mayaguara* e *Hijos de Saturno* este trabajo incluye en el capítulo I, destinado al marco teórico, un bosquejo de la narratología y la sociocrítica y algunos conceptos y categorías de base de las mismas. También incorpora el concepto de mito. La elección de estas categorías y conceptos son necesarios para dar cuenta de los recursos literarios y las posturas ideológicas que se encuentran al interior de los relatos.

El capítulo II contiene un panorama general de la literatura cubana pero hace énfasis en la producción novelística creada a partir de 1959, pues fue en ese contexto donde se gestaron los relatos abordados. Al final de este capítulo se inserta la biografía cultural del autor con el propósito de conocer parte de su trayectoria como escritor y algunas circunstancias por las cuales pasó de una escritura en favor del proceso revolucionario a otra en contra del mismo.

El último capítulo ofrece una lectura narratológica que persiguió el conocimiento de la estructura artística y una lectura sociocrítica que aspiró “sacar a la luz los trayectos ideológicos que están en el trasfondo de los textos de ficción y que no [siempre] somos capaces de entender a primera vista, aunque sí tienen un fuerte impacto a nivel del no-consciente” (Cros, 1986, 181).

Finalmente, en las conclusiones se encuentran, tomando en cuenta la información narrativa, las concordancias y discordancias tanto artísticas como ideológicas que tienen los relatos analizados.

¹⁰ Aunque Elena Tamargo (2009) aseguró que Navarro logró la publicación de más de 20 títulos, las listas de sus libros, que viajan en la red, contemplan sólo 15. Éstos se mencionan en la “Biografía cultural y política de Osvaldo Navarro” incluida en este trabajo.

I. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1. Objeto de investigación. Problematización

El tema de investigación mencionado busca responder a la pregunta: En *El Caballo de Mayaguara* e *Hijos de Saturno* de Osvaldo Navarro, ¿cómo se configura la experiencia de vida política de Cuba durante el proceso revolucionario? Dada la anterior interrogante, me refiero ahora al afán de estudiar los textos mencionados, la cual surgió por dos motivos:

Primero. Conocer los acontecimientos que originaron el distanciamiento que los escritores cubanos establecieron con la Revolución, lo cual obliga a reconocer otras situaciones trascendentes del proceso político de la isla. El triunfo de la guerra revolucionaria de Cuba en 1959, anunciada desde el 26 de julio de 1953 con el ataque al cuartel Moncada, significó el inicio de positivos cambios de vida para la mayoría de los isleños, ya que mejoró los problemas de la tierra, de la industrialización, de la vivienda, del desempleo, de la educación y el de la salud.

En “La historia me absolverá” Fidel Castro ya había plasmado la solución a estos seis problemas básicos de Cuba. El escrito puntualiza la forma de conducción del país a través de un gobierno revolucionario que deberá implementar cinco leyes revolucionarias, además de otras leyes y medidas como la reforma agraria, la reforma integral de la enseñanza y la nacionalización del trust eléctrico y el trust telefónico, devolución al pueblo cubano del exceso en las tarifas y pago al fisco de todas las cantidades que habían burlado a la hacienda pública.¹¹

Para otro sector de la población, aunque los avances mencionados fueron significativos, la serie de cambios que implicó el proceso revolucionario tuvo una

¹¹ Cf. Castro, Fidel, *La Revolución cubana*, (1953-1952).

perspectiva político-histórica diferente. Si bien el sector intelectual fue testigo del auge que la Revolución daba a la cultura, percibió con incertidumbre la exhortación de Castro de manifestarse dentro de la Revolución para afirmarla. Concretamente, el máximo vocero de la Revolución persuadió a los artistas de aportar una creación que diera cuenta de las nuevas circunstancias del país. El consenso sobre la importancia del proceso revolucionario¹² logró que los creadores de arte se acoplaran a la inducción de la nueva dirigencia. Para muchos escritores, haberse ajustado a las nuevas circunstancias de la Revolución significó un intento por remediar su ausencia en la lucha armada contra la dictadura de Fulgencio Batista. No obstante, algunos eran, desde antes del triunfo, comunistas o simpatizantes de una política de izquierdas: Alejo Carpentier, Nicolás Guillén y José Lezama Lima, por ejemplo.

Conforme nuevas situaciones se presentaron la persuasión de Castro adquirió un tono ya no de exhorto sino de condicionamiento. Paulatinamente la euforia¹³ cedió y la producción artística de las décadas setenta y ochenta expresó una incómoda situación por las restricciones a la creatividad que el gobierno imponía. Lo anterior propició el alejamiento de la Revolución de un considerable número de intelectuales. Más tarde, el desapego se tornó en franca disidencia y finalmente en exilio, entendido éste como la separación (voluntaria o involuntaria) del país natal.

¹² Díaz Martínez (1998) refiere la importancia de la Revolución, a partir de una respuesta de Julio Cortázar en 1969. Cortázar consideró a la Revolución un auténtico socialismo; un “signo ideológico con una vocación renovadora orientada hacia el humanismo [que] estaba amenazado tanto por el sistema capitalista o el llamado neo-capitalismo como por todo comunismo esclerosado y dogmático. Esta creencia suscitaba el apoyo de los intelectuales progresistas, cubanos y extranjeros, al proceso revolucionario recién iniciado en la Isla”. Néstor Kohan (s/a) refuerza dicha idea al señalar que de manera general la Revolución cubana significó a nivel mundial una “aguda amenaza política y cultural [...] que atravesará toda la década de los '60 y llegará hasta principios de los '70. Un asedio frente a las aceitadas redes de la dominación social (económica, política, militar, ideológica y cultural)”.

¹³ Fabio Murrieta (2003) considera que el triunfo de la guerra revolucionaria fue “un movimiento masivamente esperado y aceptado, que se mantendrá aproximadamente otros dos años. El respaldo a la revolución era entonces casi unánime. El entusiasmo de los que regresaban para incorporarse”.

Segundo. Si bien consideré que tanto el tiempo como el lugar de publicación de los textos son distintos, lo cual, para el caso de Osvaldo Navarro, escritor cubano exiliado, es significativo, surgió en mí la ambición de saber en qué grado la compleja experiencia política del país influyó en la perspectiva de su discurso literario. A la par, deseé un conocimiento sobre la evolución de la configuración literaria de los textos, es decir, cómo se pasó de un punto de vista ideológico en pro a otro en contra de la Revolución.

Dados estos motivos, en el presente trabajo de investigación estudié, tanto la narrativa que por ser partidaria de la Revolución tiende a configurarla en forma de mito, como la narrativa que, sin llegar a ser contrarrevolucionaria, critica a manera de denuncia, lo que considera como desaciertos de la dirigencia política y, por tanto, desmitifica a la Revolución cubana.

2. Objetivo de la investigación

La presente investigación explora la capacidad que la literatura, como disciplina artística, tiene para recrear y develar la reflexión política de una sociedad concreta. Para lograr tal fin, es necesario obtener de los textos, como logros formales y estéticos, una interpretación dialéctica a partir de una vinculación con la realidad social, que le otorga a la narrativa literaria la categoría de vehículo encaminado a brindar un panorama tanto desde un ángulo imaginativo como desde un ángulo real.

3. Marco teórico y metodología de investigación

El hecho de que un texto novelesco no afirme sólo una función sino muchas, requiere para su análisis más de una teoría y metodología literarias. Esta complementación permite conocer la estructura artística y los elementos que conforman los niveles ideológicos de un relato.

Recurrí, por tanto, a principios básicos que pertenecen a la narratología. La ficción que salva la disyuntiva entre lo verdadero y lo falso, el relato que se concibe como la configuración de un mundo de acciones humanas (presentadas a partir de instrumentos lúdicos de la literatura) y la intertextualidad y paratextos que permiten un conocimiento íntegro del texto. En esta parte me apoyé en las reflexiones de Luz Aurora Pimentel, Gérard Genette y en menor medida en Helena Beristáin y Juan José Saer. Mientras que de la sociocrítica retomo las propuestas de Claude Duchet, Edmond Cros y Régine Robin quienes han venido cavilando sobre “la socialidad de los textos, en particular del texto novelístico” (Robin, 1994, 262).

Los críticos mencionados también coinciden en que el texto no está aislado de las condiciones de producción y de recepción y, por eso, las demarcaciones del texto son movedizas, pues si pensamos en una novela, el título, la primera y la última frase son tan sólo señales entre el texto y lo que hay fuera de él, es decir, lo que existe fuera también forma parte de la lectura del texto. Por ejemplo, la portada y la cuarta de forros ya iniciaron su lectura (Duchet). De una u otra forma los tres investigadores mencionados comparten la idea de que el referente social (la realidad social conformada por experiencias o prácticas culturales) sufre, bajo el efecto de la escritura, un proceso de transformación de sentido, ya que antes de alojarse en el texto ficticio, la realidad social pasa por una serie de alteraciones, codificaciones y modelizaciones (Cros).

3.1. Narratología

El término narratología fue propuesto por Tzvetan Todorov y designa, relativamente hablando, la nueva teoría de la narración literaria. Luz Aurora Pimentel (1998, 8) la define como “el conjunto de estudios y propuestas teóricas que sobre el relato se han

venido realizando desde los formalistas rusos, y en especial, desde el trabajo seminal de Propp [...] sobre los cuentos populares rusos”.

A decir de Pimentel (1998, 8), un análisis narratológico incorpora “la exploración de los diversos aspectos que conforman la realidad narrativa, independientemente de la forma genérica que puede asumir”. La catedrática hace especial énfasis en las distintas perspectivas que convergen en el relato para poder comprender la significación, los grados de limitación y distorsión o confiabilidad del texto.

3.1.1. Conceptos teóricos de base

Ficción. Es el medio apropiado para tratar las relaciones del discurso literario cuando éste desarrolla una situación de la realidad objetiva (verdad), pues la trabaja de un modo específico al poner en evidencia el carácter complejo del hecho verdadero. El carácter ficticio del texto literario es un tratamiento específico del mundo porque la ficción, de acuerdo con Saer (1999, 12), “no solicita ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción”. [Es, por tanto], la condición primera de su existencia”. Según el crítico anterior la ficción no debate la verdad o la falsedad, ya que estos conceptos opuestos se encarnan y se convierten en la principal razón de ser de la ficción, pues hace del conflicto su materia al modelarlo a su manera. La ficción no ignora una realidad objetiva, más bien atrapa su esencia cuando se sumerge en su turbulencia (Saer, 1999). Este concepto tiene un carácter inverificable, pues sólo de esa manera puede multiplicar al infinito las posibilidades de tratamiento de una verdad.

Relato. Luz Aurora Pimentel (1998, 10) lo define como “*la construcción progresiva por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional* (cursivas en original). Así, con el apoyo del “contrato de inteligibilidad” de Jonathan Culler, el relato literario cuenta una cadena de acciones

humanas ficticias a través de una estructura artística que desemboca en la creación de un mundo, pues implica el surgimiento de modelos del mundo social: la personalidad individual, las relaciones entre el individuo y la sociedad que, observó Culler (citado por Pimentel 1998), conforman “el tipo de significación que producen esos aspectos de la sociedad”.

Pimentel (1998) propone las siguientes categorías de análisis: a) la historia o contenido narrativo, la cual es una serie de acontecimientos inscritos en un universo espaciotemporal dado, b) el discurso o texto narrativo, que tiene que ver con la concreción y organización textual y que la estudiosa considera que le da “cuerpo” a la historia y c) el acto de la narración, el cual es el medio que proyecta un mundo de acción humana y establece una relación de comunicación entre el narrador, el universo espaciotemporal del relato y el lector, y entronca directamente con la situación de enunciación del modo narrativo.

Intertextualidad. Se define como la relación que se da entre un texto y otros que le anteceden. Gérard Genette (2001) la considera como el primer paso en la trascendencia del texto. Pimentel (1998, 180) señala que la intertextualidad va “de la concreción textual de una cita, cuyos pormenores se hacen explícitos, hasta la alusión indirecta, inserta en el flujo del texto que se lee, y que constituye el mayor grado de asimilación del otro texto”. Concretamente, la autora propone dos grados de intertextualidad: directa, cuando la referencia a un texto es explícita, y la indirecta, cuando se alude a un texto de manera implícita, pues se encuentra totalmente acoplado al presente del relato. Pimentel (1998, 180) agrega que “un grado todavía explícito de intertextualidad lo constituyen la *paráfrasis*, que ‘reconstruye’ al otro texto, aunque no utilice las mismas palabras, y la

alusión directa, en la que el lector cuenta todavía con algunos fragmentos del texto original (frases, motivos, nombres, situaciones clave en el otro texto)”.

El grado de intertextualidad indirecta al ser una alusión ambigua requiere una mayor competencia porque el lector debe reconocerla para comprender el significado del texto. La presencia del texto ajeno no sólo le hará distinguir, en el texto que lee, la polifonía que ofrece, sino logrará una lectura gratificante de él. Además, la estudiosa (1998, 181) señala que “la alusión incorporada al texto leído es una invitación a ‘reinterpretar’ la significación del otro texto a la luz de la propuesta por éste; al mismo tiempo, la presencia del otro texto, perturba o modifica la significación del texto leído”.

Paratexto. Genette (2001) afirma que un libro no es un texto desnudo, dado que se presenta al público con todo un aparato que lo completa y protege. Argumenta que el paratexto se compone de un “conjunto heteróclito de prácticas y discursos de toda especie y de todas las épocas” (Genette, 2001, 8). Por su parte, Helena Beristáin (2000, 271) señala que el paratexto “aporta señales accesorias que procuran un entorno al otro texto” y Régine Robin (1994) sostiene que en el paratexto es donde más se concentra lo ideológico del texto. Genette (2001) indica que paratexto es desde la presentación editorial, nombre del autor, títulos, dedicatorias, epígrafes, prefacios, notas, pláticas y entrevistas, confidencias más o menos calculadas (puede ser la autopoética), subtítulos, intertítulos, advertencias, prólogos, esquemas previos, proyectos, borradores, epílogos, solapas y la cuarta página de cubierta en la que se insertan otras advertencias. Dado este listado inserto la conceptualización de los tipos de paratexto trabajados en esta investigación:

Epígrafe. Es una cita fuera del texto, “un borde de la obra” (Genette, 2001, 123). Retomo dos funciones, de cuatro que tiene el epígrafe, indicadas por Genette (2001, 133 y

134), La primera refiere que el epígrafe es “un comentario a veces decisivo —de esclarecimiento y, por ello, de justificación no del texto, sino del título, el cual se tomará en sentido figurado—. [La segunda, es] la más canónica: consiste en un comentario del texto, que precisa o subraya indirectamente su significación”. El mismo crítico (2001, 134) cita la reflexión de Michel Charles para quien la función del epígrafe es “dar a pensar sin que se sepa qué”. Por su parte Helena Beristáin (2000, 191), quien no se aleja de los presupuestos de Genette, indica que el epígrafe “anticipa la orientación general del texto”. Genette (2001) reflexiona que lo esencial de un epígrafe es la identidad del autor, pues garantiza una presencia determinante para el texto bastante económica, ya que, dice, puede obtenerse sin el pago de la elaboración o autorización.

Epílogo. Para Beristáin (2000, 159) es una clausura recapitulativa del discurso. Constituye la contrapartida de la proposición (“he aquí lo que he probado”). En él se repiten las ideas esenciales del discurso, resumiéndolas y enfatizándolas, para garantizar la seducción de los jueces y del público, lo que generalmente se logra mediante la peroración, que se propone conmover con grandes actitudes patéticas, despertando pasiones como el amor y el odio, en el género demostrativo, la esperanza y la desesperación en el deliberativo, el rigor y la piedad en el judicial.

Epitexto. Genette (2001, 295) lo define como “todo elemento paratextual que no se encuentra materialmente anexo al texto en el mismo volumen, sino que circula en cierto modo al aire libre, en un espacio físico y social virtualmente ilimitado. El lugar del epitexto es por lo tanto [...] cualquier lugar fuera del libro”. Puede encontrarse en diarios y revistas, emisiones de radio y televisión, conferencias y coloquios, en todas las producciones públicas: “registros o compilaciones impresas: entrevistas y conversaciones reunidas por el autor [...] o por un mediador [...], actas de coloquios, compilaciones de

autocomentarios [...], incluso [...] testimonios contenidos en la correspondencia o el diario de un autor, eventualmente dedicados a una publicación ulterior, ya sea previa o posterior a su muerte” (Genette, 2001, 295 y 296).

Nota. Genette (2001, 272) la caracteriza como “un enunciado de extensión variable [...] relativo a un segmento determinado del texto, y dispuesto ya sea junto a ese segmento o en referencia a él”. Existen varios tipos de notas con sus respectivas funciones, pero sólo me interesan las notas actorales ficticias a pie de página, que se atribuyen a un personaje narrador y en las cuales el destinador y el destinatario no pertenecen al relato principal. Son notas que fueron elaboradas por un autor ficticio para unos lectores también ficticios.¹⁴

Portada. De acuerdo con Genette (2001) forma parte del peritexto editorial, es decir, la zona que se encuentra bajo la responsabilidad directa y principal del editor. La portada suele ser la primera manifestación del texto que se ofrece a la percepción del lector.

Posfacio. Está considerado por Genette (2001) como una variedad de prefacio posliminar (después de la entrada) ubicado al final del texto “y dirigido a un lector que ya no es potencial sino efectivo, el posfacio es para él de lectura más lógica y más pertinente”. Genette (2001) señala que coarta, si se ha hecho, desde el punto de vista del autor, una mala lectura, la aspiración de enmendar posibles desaciertos. A decir del mismo crítico, hay posfacios ambiciosos, cuya función cardinal es la reparación ulterior de actitudes a partir de declaraciones; por ello, este tipo de posfacios resultan didácticos.

¹⁴ Genette (2001, 293) llega a cuestionarse si en este caso las notas pueden considerarse un paratexto, pues “las notas ficcionales, bajo el disfraz de una simulación más o menos satírica de paratexto, contribuyen a la ficción del texto, cuando no la constituyen de parte a parte”.

Prefacio. Es un discurso producido a propósito del texto que sigue. Genette (2001) señala que el autor de un prefacio puede ser el autor del texto, en cuyo caso será un prefacio autorial. El crítico advierte que si uno de los personajes de la acción asume la realización del prefacio, éste será un prefacio ficticio de categoría actoral. Él se refiere a un tipo de prefacio: el denegativo, del cual dice: “Aunque auténtico, se inclina hacia la ficción (por su denegación ficcional del texto) [ya que] simula pretendiendo (siempre ficcionalmente) no ser el autor del texto” (Genette, 2001, 159). Otras dos premisas del mismo crítico indican que “en el prefacio ficticio el prefacista es ficticio como el autor pretendido del texto, pero son dos personas distintas” (Genette, 2001, 60), y que “la función básica del prefacio [ficticio] es la de retener y guiar al lector explicándole por qué y cómo debe leer el texto” (Genette, 2001, 203).

Título. Mi guía especializado, Genette (2001, 51), sostiene que “el aparato titular [...] es a menudo, más que un verdadero elemento, un conjunto más complejo”. Propone que “los títulos que indican, de la manera que sea, el ‘contenido’ del texto serán llamados temáticos” (2001, 70). Sin embargo, dentro de este grupo hay un subgrupo de títulos “de orden constitutivamente simbólico, es el tipo metafórico” (Genette, 2001, 73). El crítico señala que a veces el título es encontrado antes del tema de la obra y es cuando el título actúa “como un incitador: una vez que el título se hace presente, sólo queda producir un texto que lo justifique” Genette (2001, 61).

3.2. Sociocrítica

El surgimiento de la sociocrítica se relaciona con las discusiones teóricas acerca de la ideología y la sociedad. Como propuesta autónoma aparece en Europa alrededor 1970.

Sienta sus bases en las reflexiones de teóricos clásicos: Georg Lukács,¹⁵ Lucien Goldman, Henri Lefebvre y Theodor Adorno. Además de estudiosos de la literatura contemporánea: Robert Escarpit, Raymond Williams y Pierre Bourdieu. La historia de la sociocrítica señala que en un principio tuvo, dado el exceso de teorismo, un fuerte empirismo metodológico.¹⁶

Posteriormente, Francia y Canadá fueron los centros de reunión de intelectuales interesados en la sociocrítica: Claude Duchet, Edmond Cros, Régine Robin, Jacques Leenhardt, Henri Mitterrand, Pierre Zyma, Mark Angenot, Pierrette Malkuzynski, entre otros. Pese a ciertas discrepancias entre los estudiosos mencionados existe una concepción compartida de estudiar lo social de la obra literaria.

Régine Robin (1994, 262) rememoró que con una perspectiva marxista Claude Duchet “forjó la expresión [“sociocrítica”] para designar un conjunto de problemas, para llenar, nombrar, señalar un lugar aún desocupado: la socialidad de los textos, en particular del texto novelístico”.¹⁷ La doctora Robin (1994, 263) considera que estudiar la socialidad del texto persigue la obtención de un significado innovado, novedoso, ya que todo lo que no dice el texto, lo que no se presenta formalmente, lo que el autor intenta ocultar “provoca resbalones, fallas, disyunciones, contradicciones, vacíos a partir de los cuales emerge un nuevo sentido”. Robin concuerda con Duchet cuando éste considera que en un primer momento la sociocrítica se dirige al texto tal como lo exigían los formalistas. Sin embargo, en un segundo momento restituye al texto su densidad social. En este afán de estudiar al

¹⁵ Cuya aportación fundamental para la sociocrítica es el descubrimiento de que existe una correspondencia entre la estructura de la forma artística y el tipo de sociedad que ésta representa.

¹⁶ Según Régine Robin (1994) la sociocrítica (que remite a una poética, a una narratología o a una semiología) en su inicio (década de 1960) tuvo que situarse entre el formalismo (la poética en vías de desarrollo) que defendía una autonomía radical del texto y la etapa final de la sociología de la literatura (que se aproximaba al estudio de las condiciones de producción del texto, “a los efectos sociales del texto, pero que no contemplaba la inscripción de lo social”) que ya denotaba insuficiencias “las carencias, los puntos ciegos de la herencia de Lukács y Goldman”.

¹⁷ Robin (1994) indica que la socialidad del texto es todo lo social que se despliega en el texto, que se inscribe en él, sea el texto una novela realista o vanguardista.

texto en relación con el mundo, la sociocrítica intenta “mostrar que toda creación artística es también una práctica social y, por ello producción ideológica precisamente porque es un proceso estético y no porque conduce *primeramente* tal o cual enunciado preformado, hablado en otro lugar, por otras prácticas; no porque sea una práctica social que represente o refiera tal o cual ‘realidad’” (Robin, 1994, 264).

Robin (1994, 268) concibe a la sociocrítica como una teoría de análisis del texto literario, que se apoya en las aportaciones de la narratología para estudiar en el texto “los modelos ideológicos, narrativos, icónicos que atraviesan el discurso social, lo estructuran, lo programan”. Por otro lado, la sociocrítica, a diferencia de los historiadores, busca en los textos literarios una fuente de historicidad diferente, debido a que el autor de una obra literaria, aunque es testigo de la época, sobrepone el carácter ficticio de su producción. Lo que implica que:

El *fuera del texto* [sea] un espacio imaginario, una zona porosa donde comunican el sistema de los referentes textuales [...]. Se trata de una sombra del texto que asegura la coherencia de éste y su legibilidad [...]. Los efectos de *fuera del texto* aseguran la densidad del texto y dibujan alrededor de éste el espacio sociocultural que él mismo presupone, dentro del cual el texto existe como tal [...]. Lo esencial no es la posibilidad de descifrar el fuera del texto en su conjunto, sino poder decodificar sus efectos. En realidad, bastan los signos, las señales en el texto para que el trabajo de lectura pueda darse para que el lector acomode una serie de saberes parciales (Robin, 1994, 271).

Edmond Cros, otro exponente de la sociocrítica, constató que las corrientes ocupadas de estudiar el aspecto sociológico del texto literario no lo atendían en su aspecto estético, pues lo consideraban un documento histórico. Según Edhit Negrín (1995, 130), Cros retomó de Goldman el razonamiento de “que cada elemento textual depende del conjunto de la obra entera, pero ofrece una propuesta diferente acerca de la producción de sentido en el texto, debido a que ésta tiene que ver [...] con el conflicto”. El crítico francés, a decir de Negrín, sigue a Zyma en varias preocupaciones: el trabajo de escritura literaria, la idea de que ésta es polisémica, la necesidad de hacer énfasis en el análisis

lingüístico y en la intertextualidad. Cros (1986) también compartió la reflexión sobre el carácter doble del arte: a la vez que es autónomo también es un hecho social; por ello, la explicación de la obra literaria tiene que ver con las mediaciones histórico-sociales.

Para este sociocrítico es importante recuperar el concepto de práctica social de Althusser, pues es una ideología materializada que genera un discurso e influye en la estructura de los textos literarios, ya que el texto a veces reproduce las prácticas, otras veces las pervierte o las subvierte (Cros). Él argumenta que una producción de sentido es además de la construcción de una coherencia, una emergencia de contradicciones. Cros valora el estudio de las mediaciones que reconstruyen, reorganizan y resemantizan la realidad social, pues ésta sufre, con la escritura, un proceso de transformación semántica que la codifica bajo la forma de elementos estructurales y formales.

El crítico francés (1986) hizo hincapié en que la lengua es una mediación, en la cual se encuentran indicios de tipo espacial, social e histórica; por ello, es útil el análisis de las expresiones hechas, los sintagmas fijos y las lexías, pues permite hablar de los trazados ideológicos ligados a los discursos de sujetos colectivos en los que se inscriben estructuras mentales, paisajes y modos de vida. Finalmente, el investigador (1986, 27) explicó la necesidad de tener claro que el sistema específico del texto lo hace autónomo en relación a la realidad referencial, pues “todo trazado ideológico que se introduce en una estructura textual parece desconectarse del conjunto ideológico al que pertenece para entrar en una nueva combinación a la que transfiere su propia capacidad de producir sentido”.

3.2.1. Postulados y categorías de sociocrítica

La sociocrítica sienta sus bases en las reflexiones de Lukács, propagador de la filosofía marxista, y de Goldman, defensor de la sociología de la literatura, por eso, traigo la

sistematización conceptual propuesta por dos críticos latinoamericanos: Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo quienes estudiaron a los teóricos referidos.

Autor. Empezar la cuestión del autor, según Altamirano y Sarlo (1980, 11), obliga a plantear la perspectiva del sujeto a partir del concepto de Goldman: el sujeto transindividual y el carácter estructurado de todo comportamiento intelectual, afectivo o práctico, de este sujeto. A decir de Altamirano y Sarlo (1980, 12), Goldman pensó en la evolución histórica, en que se insertan las producciones culturales, no como resultado de “intencionalidades y acciones individuales, sino [como] producto de acciones colectivas de grupos humanos, acciones de las que los individuos que componen los grupos no son conscientes, sino en un grado variable”.

Así, para estudiar la función del autor, debemos considerar el contexto social en que produce su obra, porque, argumentan Altamirano y Sarlo (1980, 12), además de utilizar el lenguaje y “las formas que la tradición ha transmitido para su creación literaria” el autor también se apropia de “los materiales, las temáticas, las convenciones, las leyes de legitimidad artística, que son, en lo esencial sociales y colectivas”. Por lo anterior, estos críticos (1980, 12-13) sostienen que el autor quiera o no es un sujeto social que “escribe su obra en un medio predeterminado, dentro de un sistema literario que lo define y lo limita y que, incluso, traza el horizonte de sus rupturas y sus innovaciones. Así la producción del autor [...] siempre es producción social y práctica de un sujeto, en última instancia, transindividual, y de una conciencia siempre colectiva”.

Cultura. En general, es el conjunto de bienes materiales y simbólicos producidos por una comunidad humana. Otorgan cohesión y memoria, pues refieren valores intrínsecos de una sociedad: conocimientos científicos y empíricos, formas de comportamiento, de moral, de apreciar lo artístico, etc. Altamirano y Sarlo (1980, 25) incluyen en este

concepto “los objetos simbólicos y sus leyes de constitución, transmisión, consumo y la estructura conceptual y material del campo en el que son producidos y circulan: la cultura en su sentido consagrado de arte, filosofía, usos y costumbres estéticos, formas de la experiencia artística y modos que asume la educación humanística”.

Ideología. Altamirano y Sarlo (1980, 68 y 69) definen en plural, ideologías: “conjuntos más o menos coherentes de representaciones determinadas por la estructura social.” A través de éstas representaciones “los grupos de hombres definen actitudes ante el mundo social, la naturaleza, sus propias condiciones de existencia, etc.” Apoyados en Bourdieu, los autores antes citados, agregan que las ideologías “son configuraciones sociales de la conciencia que [...] permiten la interiorización de hábitos y esquemas de percepción y de acción que son comunes a los miembros de un mismo grupo o clase social y constituyen la condición de toda exteriorización discursiva o práctica”.

La sociocrítica no adoptó una definición acabada de ideología, pues busca el funcionamiento de la interdiscursividad ideológica. En este sentido, Robin (1994, 286) indica que esta teoría, por un lado, “ha intentado revelar [...] los desvíos, las rupturas, los disfuncionamientos, las aporías, las contradicciones insolubles, el recubrimiento de un eje axiológico y, por otro lado, la manera como el texto se desvía, resbala, desplaza sus traslapamientos, todo aquello que acaso constituye el lugar único de la literatura, su manera de significar la imposibilidad de ser uno mismo, la imposibilidad de la escritura y al mismo tiempo su necesidad”. Robin (1994) caracteriza cuatro grados de lo ideológico:

1. El proyecto ideológico. Se trata del designio inicial del autor, de lo que tiene en mente, de lo que lo motiva, de lo que lo mueve no sólo en el nivel diegético, narrativo, sino también en el axiológico; los valores del discurso acerca del mundo que se propone inscribir.

2. Marco ideológico inicial. Se trata de circunscribir la hegemonía, el sistema de valores dominantes, que el autor comparte o con el cual va a entrar en conflicto o también ante el cual tiene que situarse, mediante una hostilidad participante, una ruptura, una distancia, etc.
3. La ideología de referencia. La que más o menos gobierna el autor, el horizonte ideológico en el que éste escribe, es decir, desde qué punto de vista lo hace.
4. La ideología del texto. Ésta emerge del trabajo del texto, de los procesos de textualización, de estetización y de ideologización de la escritura sobre el material verbal cotextual. A veces el proyecto ideológico se inscribe y se lee con facilidad en el texto pero la ideología de referencia se reinscribe como historia épica que convoca al destino y al mito. El trabajo del texto escribe y describe lo que las otras instancias ideológicas dicen de manera unívoca. El texto crea ambigüedad, trabaja sobre una materia oximorónica, quiebra la coherencia y la cohesión del campo inicial.

Tipo. Según Altamirano y Sarlo (1980) este concepto propuesto por Lukács tiene su origen en la conocida fórmula de Engels en la cual sostenía que el realismo reproducía los caracteres típicos en circunstancias igualmente típicas. Para Lukács la literatura es una forma de conocimiento; por ello, debía reflejar la realidad histórico-social. Las reflexiones de Lukács llegaron a la conclusión de que en este concepto “convergen y se entrecruzan en una unidad viviente, contradictoria, todos los rasgos sobresalientes por cuyo intermedio la verdadera literatura refleja la vida; todas las contradicciones más importantes, sociales, morales y psicológicas de una época” (citado por Altamirano y

Sarlo, 1980, 134). El concepto remite a una figura mediadora¹⁸ y al momento de síntesis de la actividad dialéctica de lo universal y lo individual en el plano artístico; por ello, es una figura que traduce o particulariza rasgos sociales, morales y psicológicos que el escritor capta para crear un modelo significativo y a partir del cual comunica “los rasgos principales de una totalidad¹⁹ social e histórica determinada, cuya configuración sintetiza el momento de la exploración y el momento de la inventiva, propios de la práctica literaria” (Altamirano y Sarlo, 1980, 137).

Mito. Helena Beristáin (2000) argumenta que éste se aloja en relatos como la épica. Mas, para la sociedad que lo crea el mito no es ficción, pues contiene representaciones de esa sociedad. En la sociedad moderna el mito es una forma de la ideología. Así, “la dimensión mítica, en los relatos literarios, no pertenece ni al orden pragmático ni al orden cognoscitivo” (2000, 335). Para Beristáin la importancia del mito en las culturas consistió en hacer frente la experiencia de vida, ya que éste contiene “los fundamentos de una verdad porque suelen encerrar las ideas científicas, filosóficas o morales del pueblo que los crea para explicarse el mundo” (2000, 335). En el mito la metáfora y la alegoría cumplen una función importante, pues las figuras míticas suelen ser simbólicas.

Los postulados básicos, propuestos por Altamirano y Sarlo en la década de 1980, facilitó el estudio social de los textos artísticos, debido a que son elementos configurados en las novelas que explican, en cierta medida, un pasado, y de alguna manera, el presente y el futuro de una sociedad concreta.

¹⁸ Altamirano y Sarlo (1980, 135) aclaran que la mediación funciona en un doble sentido y la literatura evita por medio de la tipificación una doble abstracción: la de la representación de la individualidad inmediata, al margen de las determinaciones fundamentales de una época histórica, y la abstracción de esas determinaciones sin encarnación en un destino individual concreto”.

¹⁹ La noción de totalidad en literatura debe entenderse como una selección de los hechos sobresalientes y las contradicciones más importantes de una época de la vida social.

El escritor de ficciones profundas es en el fondo un antisocial, un rebelde, y por eso a menudo es compañero de ruta de los movimientos revolucionarios. Pero cuando las revoluciones triunfan, no es extraño que vuelva a ser un rebelde.

Ernesto Sábato. *El escritor y sus fantasmas*.

II. LITERATURA CUBANA LUEGO DEL TRIUNFO REVOLUCIONARIO

1. Transición intelectual y producción artística. 1959-1970

El triunfo de la Revolución cubana en enero de 1959 fue recibido con mucho entusiasmo debido a que, de manera mayoritaria, la población esperaba el cambio. Por tanto, aunque no de manera clara, las transformaciones tanto colectivas como personales, desde materiales hasta existenciales, se aceptaron como parte de la nueva realidad. Si bien es cierto que quienes definitivamente discreparon de la nueva situación optaron por salir inmediatamente de Cuba, también lo es que muchos cubanos, ausentes en esos momentos de la isla, regresaron con la intención de participar en la construcción de una nueva sociedad.²⁰

Para los intelectuales el proceso político implicó un doble suceso existencial, pues a la mayoría le pesaba haber sido sólo espectador tanto de la insurrección urbana como de la rural: “Sólo unos pocos prestaron algún apoyo a la resistencia clandestina urbana y ninguno según lo previsto, participó de hecho en la lucha armada rural” (Caballero, 1971, 12). Roberto Fernández Retamar (1989, 109) aceptó que la vanguardia intelectual estaba retrasada con relación a la vanguardia política y, por tanto, se expresó, en su poema “El otro”, con los siguientes versos:

²⁰ Lilita Martínez (2007, 33) refiere que en 1959 “varios artistas e intelectuales o no residían en el país desde hacía unos años o eran más o menos ajenos al espacio cultural estatal”. Lo anterior, según esta autora, debido a que el Estado y sus organismos culturales regularmente no tenían interés en atender las necesidades de los artistas o la atención era desigual, pues a la perspectiva de los integrantes de *Ciclón*, sólo eran atendidos quienes pertenecían a una “cultura oficial”.

También Cf. Rodríguez, Coronel Rogelio, “La novela cubana contemporánea: alternativas y deslindes”.

Nosotros los sobrevivientes,
¿A quienes debemos la sobrevida?
¿Quién se murió por mí en la ergástula,
quien recibió la bala mía,
la para mí en su corazón?
¿Sobre qué muerto estoy yo vivo,
sus huesos quedando en los míos,
los ojos que le arrancaron, viendo
por la mirada de mi cara,
y la mano que no es su mano,
que no es ya tampoco la mía,
escribiendo palabras rotas
donde él no está, en la sobrevida?

Como puede apreciarse, el autor denota un deseo por enmendar en algo el poco compromiso demostrado y, de hecho, continuó en la convicción de contribuir y compenetrarse de lleno a la Revolución, por lo que tiempo después Fernández (1967, 10 y 11) manifestó:

Como lo han expresado Fidel y el Che, los intelectuales teníamos que recuperar el tiempo perdido, recuperarnos a nosotros mismos hacernos intelectuales de la revolución en la revolución. Y esto debía hacerse en una revolución que ya era poder. Así como el partido iba a ser hecho después de ser la revolución gobierno [...] de manera similar, los intelectuales de la revolución iban a hacerse tales [...]. Ahora bien: no se trata de lamentar la ayuda que como guerrilleros hubieran podido prestar los intelectuales, sino de conocer (para aliviar) el retraso de su formación como intelectuales revolucionarios.

Ambrosio Fonet (2007) recordó que Virgilio Piñera, en un mensaje público que le dirigió a Fidel Castro en marzo de 1959, externó la situación de los creadores artísticos a la vez que ofreció su esfuerzo a la Revolución: “Nosotros, los escritores cubanos, somos ‘la última carta de la baraja’, es decir, nada significamos en lo económico, lo social y hasta en el campo mismo de las letras. Queremos cooperar hombro con hombro con la Revolución, mas para ello es preciso que se nos saque del estado miserable en que nos debatimos”.

Bajo este pensamiento, o en mucho similar a él, transcurrieron los dos primeros años. En ellos, la publicación literaria fue la de escritores con una trayectoria recorrida que

esperaban las condiciones presentes para su circulación.²¹ De ahí que Julio Miranda (1971,

28) afirmó:

La revolución va a encontrar a los valores de la literatura cubana alcanzando altas cimas de creación: Lezama en la poesía, Carpentier en la narrativa, Piñera en el teatro, destacados sobre un grupo de otros seis o siete escritores de obra sólida. Lo que les faltaba a todos, excelentes, buenos y mediocres, era un público, es decir, un pueblo; es decir, una historia en la que existir [...] la revolución va a darles historia, pueblo, público.

Uno de los mencionados en la cita, Alejo Carpentier, con entusiasmo comentó: “el día que triunfó la revolución [...] dejé de vivir en función de soledad para vivir en función de solidaridad”.²² A decir de Liliana Martínez (2007), en marzo de 1959, las autoridades revolucionarias²³ solicitaron a Carpentier la orientación para la impresión de los libros de la Revolución. Así, entre 1960 y 1962, cuando la Imprenta Nacional pasó a ser la Editora Nacional, el narrador se responsabilizó de la impresión de grandes obras literarias empezando por la edición de 100,000 ejemplares de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Este acontecimiento reflejó el gran interés que tuvo la Revolución cubana por dar realce a la literatura universal dentro de la literatura cubana. Ambrosio Fernet (2007) recuerda que en 1962 participó en la edición de las obras de Proust, Joyce y Kafka en la Editorial Nacional, bajo la dirección de Alejo Carpentier. Para Fernet (2007) lo

²¹ A propósito, Rogelio Rodríguez Coronel (1990, 902 y 903), en su artículo “La novela cubana contemporánea alternativas y deslindes”, explica parte de la situación literaria de la época. Hace un recuento de la evolución de la novela cubana desde el siglo XIX, para lo cual realiza un recorrido mencionando a Cirilo Villaverde y a su célebre *Cecilia Valdés*. Pasa por los novelistas de mediados del siglo XX y se detiene para señalar: “Por razones varias [...] aquellos novelistas que ofrecen signos de modernidad en los treinta, con la excepción de Labrador Ruiz y Carpentier, no continúan sus búsquedas dentro del género”. Tras señalar la situación de vida y de creación de algunos de los escritores comenta: “Habría que interrogarse si el proceso creciente de desintegración y deformación de los valores nacionales durante la década del cincuenta, la crisis de conciencia y el grado de agresividad que adquiere la experiencia social en estos años no son factores que inciden en la perspectiva y la sensibilidad de los creadores y obstaculizan que se consolide un discurso cuyos rasgos predominantes se refieren al rastreo de las peculiaridades ontológicas de nuestro entorno y del hombre que lo habita. Es decir, en qué medida factores contextuales explican la discontinuidad de un discurso que pretende el apresamiento [...] de valores esenciales”.

²² En la película *La revolución cubana. Entre el arte y la cultura*.

²³ Dicha tarea le fue asignada, por su total adhesión a la Revolución y al prestigio que como escritor ya tenía, luego de promulgar la primera ley para transformar la estructura editorial cubana. Cf. Martínez, 2007.

anterior significó, además de una alianza entre las vanguardias políticas y artísticas, un genuino cambio de vida entre las mismas.

Este panorama en la vida cultural de Cuba duró poco, ya que en junio de 1961 se llevaron a cabo tres sesiones en la Biblioteca Nacional, promovidas a raíz de la prohibición e incautación de la película-documental *P.M.* por la Comisión Revisora del Instituto del Cine, actividad clausurada con el discurso pronunciado por Fidel Castro titulado “Palabras a los intelectuales”. El encuentro entre los dirigentes del gobierno y los intelectuales significó, de manera general, una redefinición de los lineamientos sociales, políticos y culturales. Así, los artistas revisaron a fondo las necesidades reales de su país y reflexionaron sobre el instrumental estético con que contaban para enfrentar las nuevas circunstancias; por tanto, actualizaron sus proyectos artísticos individuales y colectivos.

En el encuentro mencionado, surgió la máxima de Castro (1972, 363): “Dentro de la revolución: todo; contra la revolución ningún derecho”. A lo largo de más de medio siglo, las palabras citadas siguen generando diversas interpretaciones. Castro se refirió a la incertidumbre de si la Revolución ahogaría la libertad creadora de los artistas. Tras un rodeo, característico de sus discursos, el vocero revolucionario solicitó a quienes aún no asumían una actitud acorde a los nuevos acontecimientos, su solidaridad y trabajo para construir la Revolución, pues es a esos intelectuales —dijo— para quienes la Revolución constituía un problema. Situación compleja porque como el mismo Castro (1972, 362 y 363) lo manifestó:

Es deber de la revolución preocuparse por esos casos [...] porque la revolución debe tener la aspiración de que no sólo marchen junto a ella todos los revolucionarios [...] [sino] tratar de ganar para sus ideas la mayor parte del pueblo [...]. Sólo debe renunciar a aquellos que sean incorregiblemente reaccionarios [...], contrarrevolucionarios. Y la revolución tiene que tener una política para esa parte del pueblo [...], tiene que comprender esa realidad y, por lo tanto, debe actuar de manera que todo ese sector de artistas e intelectuales que no sean genuinamente revolucionarios, encuentre dentro de la revolución un campo donde trabajar y crear y que su espíritu creador [...] tenga oportunidad y libertad para expresarse, dentro de la

revolución. Esto significa que dentro de la revolución, todo; contra la revolución nada. Contra la revolución nada, porque la revolución tiene también sus derechos y el primer derecho de la revolución es el derecho a existir y frente al derecho de la revolución de ser y de existir, nadie.

Como se aprecia, el máximo dirigente de la Revolución sabía que el meollo del problema era la incertidumbre de la libertad para la creación artística. De ahí, la pregunta: ¿Cuáles son los derechos y las obligaciones de los escritores revolucionarios y no revolucionarios? Pregunta respondida con la frase universal citada que sugiere, como lo sintetiza Emilia Yulzarí (2004; 12 y 13), “que la cultura de la revolución deberá estar al servicio de la misma, siendo la militancia política del artista un requisito indispensable. Este ‘supremo postulado’ es el que marcará, sin duda, el ulterior desarrollo de las letras cubanas”.

La necesidad de consolidar a la Revolución obligó que los cubanos, sobre todo los dirigentes máximos y los intelectuales, pasaran de la euforia a la formación de una conciencia real de los nuevos acontecimientos, pues fue necesario evitar improvisaciones que a veces resultaban siendo errores. Así, la pretensión de una conciencia revolucionaria, en parte, aceleró la definición de un régimen socialista.

En este tipo de gobierno la literatura se desarrolló desfavorablemente, debido a la influencia del realismo socialista proveniente de la Unión Soviética, cuya finalidad propagandística trascendió aproximadamente hacia los años finales de la década de 1940 del siglo pasado en los países socialistas europeos.

Jorge Luís Arcos (1999, en prólogo) ha referido que en Cuba el realismo socialista se manifestó en la poesía como una nueva norma o canon conversacional.²⁴ Recapituló que la poesía sirvió como vehículo de testimonio del proceso histórico revolucionario al grado

²⁴ Según Arcos (1999) el conversacionalismo o coloquialismo se desarrolló en tres etapas sucesivas por poetas tanto de la generación de la revolución o generación de los años cincuenta como los de las dos épocas de “El caimán Barbudo” (la primera época, en 1965, la dirigió Jesús Díaz).

de compartir sus utopías sociales y representar su discurso político. Además, la poesía rompió bruscamente con las estéticas precedentes (origenista, purista e intimista entre otras que le fueron coetáneas) para afirmarse a sí misma y negó excesivamente los elementos de continuidad con la tradición anterior, por ende, no toleró la diversidad y dejó de ser autocrítica. Lo anterior debido “a una exagerada identificación entre la asunción de un estilo determinado y una proyección ideológica” (Arcos, 1999).

Los críticos coinciden en que la Revolución cambió la percepción del mundo y la estética de la gran mayoría de los artistas pero existe entre ellos una discrepancia con respecto a la presencia del realismo socialista en la literatura cubana de la época. Algunos se percataron que el socialismo, a secas, estaba sentando las bases de una nueva izquierda ilustrada, la cual se caracterizó por tener una vocación renovadora orientada hacia el humanismo. Esto fue ampliamente compartido por intelectuales locales y extranjeros que apoyaron al proceso revolucionario: Jean-Paul Sartre, Carlos Fuentes, Juan Goytisolo, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, etc. Casa de las Américas²⁵ se convirtió en centro de encuentro y descubrimiento de la ideología socialista. Rebeca Chávez, directora de la película *La revolución cubana. Entre el arte y la cultura*,²⁶ opina que “el encuentro de la Cultura y la Revolución y de la Revolución con la Cultura pone en primer plano el tema de la identidad como nación en todas y cada una de las

²⁵ Creada el 28 de abril de 1959 e inaugurada oficialmente el 4 de julio de 1959, Casa de las Américas tiene varias funciones culturales: “editar y difundir, mediante libros, folletos, carteles, discos y publicaciones periódicas, el material artístico- literario, científico y bibliográfico que mejor contribuya a dar a conocer la realidad de la América Latina y del Caribe” (Lie, 1991, 17). También divulga y realiza trabajos de investigación. Desde su inició y hasta hoy auspicia, premia y publica la labor de escritores, artistas, estudiosos de las artes, la literatura y las ciencias sociales de Latinoamérica y el Caribe. Es por esta última actividad que Casa de las Américas resalta en el ámbito cultural internacional. Al respecto, Lie (1991, 17) indica “que con frecuencia se asocia la labor de CA únicamente con su concurso literario”, sin embargo, realiza mucho más, pues integra a varios centros especializados en cada área cultural. Cf. Nadia Lie, *Transición y transacción. La revista cubana Casa de las Américas (1960- 1976)*.

²⁶ Pertenece a una serie de películas, en formato DVD, editadas por el ICAIC en 2004 y difundida para su venta en puestos de periódicos y revistas en México por *La Jornada*.

expresiones artísticas y también cuál era (o debía ser) su función [de los intelectuales] en un país que estaba en Revolución”.

En ese ambiente, continuó el innegable trauma de los intelectuales que fueron testigos de una sociedad que estaba siendo derribada y de otra que se edificaba. Ese estado no permitió al intelectual una reacción rápida para hacerse de una posición crítica, lo cual, aunado a las facilidades de la Revolución, favoreció la publicación de textos carentes de calidad literaria. A decir de Arturo Arango (2007 b) ese trauma también cayó en las generaciones de escritores que por la edad apenas habían incursionado en el quehacer literario: Jesús Díaz, Lisandro Otero, Osvaldo Navarro y él mismo,²⁷ entre otros.

A estas circunstancias se refieren las reflexiones de Ernesto Guevara (1988, 13), insertadas en “El socialismo y el hombre en Cuba” en 1965,²⁸ en donde discute “que [el literato] busca la simplificación, lo que entiende todo el mundo, que es lo que entienden los funcionarios, se anula la auténtica investigación artística y se reduce el problema de la cultura general a una apropiación del presente socialista (por tanto no peligroso). Así nace el realismo socialista sobre las bases del arte del siglo pasado”.²⁹

A seis años del triunfo de la guerra revolucionaria, Guillermo Cabrera Infante protagonizó una de las primeras rupturas entre los intelectuales y la Revolución. Si bien Cabrera Infante no ejerció la dirección de alguna institución estatal de la cultura, aunque fundó el suplemento “Lunes de Revolución” (1959-1961) del periódico *Revolución*, sí consiguió, según Liliana Martínez (2006, 33), una editorial propia (*Ediciones Erre*), un espacio televisivo (*Lunes Tv*) y capacidad para editar discos (*Sonido Erre*). Gracias a los

²⁷ Cf. Díaz Jesús (2000), “El fin de otra ilusión”.

²⁸ Compilado y publicado años después en *El socialismo y el hombre nuevo*.

²⁹ Aunque hubo excepciones: José Lezama Lima, Ambrosio Fornet, Lisandro Otero, Antón Arrufat, etc., los casos se toman aparte, debido a que estos escritores, para la época a la que me refiero, ya estaban consolidados o estaban próximos a ser reconocidos.

ingresos de estas empresas financió “el montaje, dos o tres copias y los títulos de la película-documental *P.M.*, filmada al margen del Instituto del cine”.

Tras la censura de esta película en 1961, aceptó el cargo de agregado cultural en Bruselas. No obstante, en 1965 rompió con el régimen y se marchó de Cuba. Es posible que el caso de Cabrera Infante haya dado pauta para acusar a los intelectuales de tener, aún, ciertos resabios burgueses. Esta situación dio lugar a la conjetura de Ernesto Guevara (1988, 14): “la culpabilidad de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original: no son auténticamente revolucionarios”.

Con todo, aunque de manera paulatina y esporádica, el sector intelectual debatió sobre el problema de “la adaptación” y concluyó en que la “inadaptación” no tenía que ver con la libertad formal,³⁰ ni con que se estuviera o no con la Revolución, sino con que el intelecto, irremediabilmente, entraba en una actividad revolucionaria, lo que al expresarse en textos que superaban la exactitud académica o el festejo paródico de procesos políticos y sociales anteriores, sencillamente resultaba “incómodo”.

Para obtener estas conclusiones, los intelectuales tardaron casi una década. Según Armando Pereira (1995) en 1969 decidieron sentarse a examinar, en serio, lo que para ellos significaba el problema de la relación entre el intelectual y la sociedad. Sus reflexiones principales fueron: a) el papel del intelectual en la sociedad capitalista, en la cual era sólo una figura decorativa que justificaba ideológicamente el poder de la clase dominante y, b) la necesidad de que el intelectual permitiera darse un “baño social”, esto es, sumergirse en el trabajo y en la vida de la sociedad en que se encontraba, para revertir la aludida función decorativa y justificadora:

Baño social implica abandonar la esfera de las reflexiones literarias, artísticas o filosóficas como algo separado de la vida cotidiana; implica sobre todo, que el

³⁰ La libertad formal se refiere a la experimentación artística del lenguaje y la estructura.

intelectual participe, como un ciudadano más, de la vida productiva de la sociedad en los talleres, en las fábricas, en las cooperativas agrícolas, y si por añadidura escribe, pinta o compone música, enhorabuena. Pero de lo que se trata es de que aprenda a reconocerse como parte de esa clase obrera que produce la riqueza material de la colectividad en la que vive, que su identidad no emane más del universo abstracto de las ideas, sino de la vida material que lo rodea (Pereira, 1995, 14).

Edmundo Desnoes, como parte de los debatientes, caviló:

Creo que la libertad no existe en abstracto, que muchos de nosotros, cuando nos visitaban artistas e intelectuales extranjeros, creábamos la ilusión de que en Cuba existía la libertad incondicional para expresar los problemas, para todas las opiniones. Esto es relativamente falso dentro de una revolución. La libertad está condicionada por la revolución, no es una libertad individual, caprichosa, que obedece a los deseos de un individuo, sino a una realidad que nos abraza y en la cual participamos (citado por Pereira, p. 15).

Puede apreciarse que una década después de las palabras dirigidas a este sector, las inconformidades empezaron a aflorar; aunque los intelectuales aún se mantenían, por mucho, apegados a la Revolución. Pereira (1995, 120) observa al estudiar algunas novelas de esos años, por ejemplo *Memorias del subdesarrollo* (1965) de Edmundo Desnoes, la descripción de un difícil proceso de conversión del intelectual de transición que caracterizó al escritor cubano en los primeros años de la Revolución. Más adelante, Pereira (1995) argumenta que con el texto referido de Desnoes la crítica literaria latinoamericana que había señalado un empobrecimiento de la narrativa cubana, producida mayoritariamente bajo el realismo socialista, sin que oficialmente se aceptara, repite un maltrato irónico al intento por renovar la creación literaria tildándola de “puro alarde formal”.

Es justo decir que en el primer lustro revolucionario, la proliferación de autores y ediciones inéditas o casi inéditas respondió a la libertad y necesidad de discutir la confrontación pública y abierta de todo tipo de problemas, para lo cual se recurrió, además de los libros, a periódicos, revistas, suplementos culturales, mesas redondas, conferencias, etc.

A decir de Fabio Murrieta (2003) también se creó en la isla, a finales de los años sesenta, una narrativa de la violencia, cuyos principales productores fueron Heras de León, Jesús Díaz y Norberto Fuentes. Pereira (1995) refiere la circulación de una prosa de pretensiones distintas, la cual intentó elaborar un universo ficticio autosuficiente a partir de las vanguardias europeas y norteamericana. Esta narrativa incorporó técnicas novedosas del lenguaje. Al respecto, un excelente ejemplo, es *Paradiso* (1970), de José Lezama Lima, que influyó en las producciones de escritores jóvenes: Reinaldo González, autor de *Siempre la muerte su paso breve* (1968), y de Pablo Armando Fernández, creador de *Los niños se despiden* (1968). Novelas de las que Pereira (1995, 160) resalta su elaboración mítica de una ciudad de provincia aparentemente detenida en el tiempo a punto de extinguirse, debido a que ingresa en la historia revolucionaria.

Cronológicamente, es por esos años que aparece oficialmente una de las técnicas literarias que más se ha trabajado: la del testimonio. Ambrosio Fonet (2002) la define como una escritura que combina la realidad y la ficción y el dato y la memoria. Con dicha técnica, el escritor intentó una operación doble: por un lado, rescatar un tiempo pasado y, por otro, incorporar, en palabras de Fonet (2002, 121), un futuro “para que los hechos que narra y la fama de sus protagonistas pasen a la posteridad”.

Pese a las observaciones rípidas o discrepancias de parte de la crítica literaria, la narrativa cubana de 1959 a 1970 –cuyo núcleo predominante fue la resistencia para mantener intactos los valores de la identidad, por eso, presentaba en su temática la necesidad de comunicar algo más directo: expresar la Revolución a través de sus héroes

para dar a conocer la historia cubana– fue bastante prolífica y abrió las primeras vías para su reconocimiento internacional.³¹

Idalia Morejón (2002) señala que la presencia de lo político-histórico en la creación literaria fue una exigencia de la coyuntura, y no se restringió sólo al escenario cubano, sino que se extendió a otras zonas de América Latina como Nicaragua y El Salvador donde la lucha guerrillera y la Revolución fomentaron una literatura similar. Lo anterior ha propiciado que cuando se hace referencia a esta etapa de la literatura se le evoque como “Periodo de oro”. Sobre todo, cuando se hace un contraste entre la literatura de este periodo y la de “El quinquenio gris”.

2. Algunos movimientos literarios en Cuba después de 1959

He querido hablar por separado de las escuelas, géneros o métodos literarios en los que se incorporan los textos, conformados en el *corpus* de este trabajo, para resaltar sus características y la manera en que fueron trabajadas en la narrativa cubana de las décadas mencionadas.

2.1. Realismo

Georg Lukács (1984, 26) indica que “la literatura realista es un fiel reflejo de la realidad objetiva”. El realismo aspira a que “lo ficcional sea percibido como real dentro del marco de convenciones vigente para el autor y sus lectores” (Beristáin, 2000,500). Así, el realismo permite dar cuenta “plenamente” de una realidad social, a partir de centrar “su proceso de conformación estética en las categorías de lo particular, de lo típico, que constituyen una especie de síntesis enriquecedora de la inmediatez y aislamiento de lo singular [...] y la generalización abstracta de lo universal (la esencia)” (Pereira, 1995, 174).

³¹ Debe tomarse en cuenta la institucionalización del “Premio Casa de las Américas”, ya que favoreció, apenas iniciada la década de los 60, el impulso de la literatura cubana.

De esta simultaneidad resulta en la obra de arte una objetividad unitaria que representa las leyes de la vida hasta casi hacerlas indistinguibles.

2.2. Realismo socialista

Este movimiento literario tuvo su origen en la ex URSS en la década de 1930. El realismo socialista exigía del artista la incorporación de sucesos y personas reales a partir de una perspectiva optimista e idealizada, que otorgara al público un futuro esperanzador, en la era comunista. A decir de Lukács (1984, 114) “el realismo socialista examina las cualidades del hombre, sus facultades, etc., en todo cuanto en ellas existe de voluntad y aptitud para crear [una] nueva realidad positiva”. Sin embargo, para el mismo Lukács (1965, 15) “la vida psíquica, la intimidad del hombre no ilumina, en efecto, las líneas esenciales de los conflictos esenciales si no está concebida en una función orgánica con los momentos históricos y sociales”. Como el realismo socialista debía tener un objetivo netamente social, se entiende que esta literatura haya sido accesible a las masas. En los países socialistas, como Cuba, los temas recurrentes giraban en torno al tratado de la vida en los campos, las fábricas y el ambiente familiar idealizado. En suma, una visión histórica de la realidad en su desarrollo revolucionario.

Lukács (1966, 293) se convenció de que en la práctica literaria “todo realista verdadero muestra la importancia de la conexión social y objetiva y la ‘exigencia de omnilateralidad’ necesaria en vista de su comprensión. La profundidad de la plasmación profunda de un escritor realista y la extensión y duración de su eficacia dependen en gran parte de hasta qué punto se da cuenta [...] de que representa verdaderamente un fenómeno por él descrito”. Lo negativo del realismo socialista se recrudeció con la depuración de adversarios políticos. Entre ellos, artistas que no acataron las disposiciones de las autoridades socialistas y, por tanto, fueron objeto de diferentes represalias: el

despido en el empleo, la huida forzada (exilio) y, en casos extremos, la privación de la vida.

En Cuba, debido al complejo cambio social, la influencia del realismo literario se presentó bajo la idea de que “en toda verdadera obra de arte realista debe existir siempre una toma de partido frente a la realidad descrita” (Pereira, 1995, 176). La literatura se politizó, lo cual implicó que la creación sólo se hiciera bajo modelos permitidos por la lucha ideológica del momento. Arango (2007 b) apunta que la presencia del realismo socialista nunca se dictaminó oficialmente en el arte cubano. No obstante, los escritores cumplieron con los postulados del socialismo realista, porque “tales ideas eran las que dominaron las concepciones, y las exigencias, a partir de las cuales, progresivamente, se fue dirigiendo la cultura en la Isla y, por consiguiente, se fueron valorando las obras literarias y artísticas”. El mismo crítico reafirma: “El realismo socialista fue una especie de hombre invisible que asistía a las principales polémicas”.

Una caracterización del realismo socialista, hecha por Mirta Aguirre y retomada por Arango (2007 b), señala que es, en primer lugar, un motor para la acción. La obra realista socialista debía comunicar confianza en las posibilidades de superación del género humano y en las perspectivas de éxito de toda acción que se propusiera el mejoramiento de la existencia social. Dirigía la atención en el interés general: el trabajo, las luchas revolucionarias, los esfuerzos del hombre por el dominio de los fenómenos y fuerzas naturales. El realismo socialista exigía una recreación esperanzadora del mundo; por ello, no había en el texto personajes ni problemas en abstracto, la fantasía debía estar en una interacción equilibrada con los fenómenos sociales. La insatisfacción socialista tendría que mirar al pasado, nunca al presente.

Cuando el realismo socialista tomó claramente un rasgo pedagógico, “que conllevaba además una estratégica ausencia de conflictos antagónicos de la sociedad cubana” (Fornet, 2007), los escritores manifestaron su desacuerdo con la exigencia del molde impuesto. Sobre todo, cuando abiertamente se pidió a los intelectuales tomar partido, comprometerse y, por consiguiente, asumir pasivamente:

La imposición de esa fórmula, [de] la URSS, donde lo que pudo haber sido una escuela, una corriente literaria y artística más, se convirtió de pronto en doctrina oficial, de obligatorio cumplimiento. 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 esa última al primer plano, en detrimento de las otras (Fornet, 2007).

En este sentido, Pereira (1995) observa que Cuba fue el único país latinoamericano en donde el libro sirvió como medio para la difusión de la ideología socialista. En consecuencia, las deficiencias de la producción literaria pasaron desapercibidas. Posiblemente por lo anterior, el realismo socialista, alojado principalmente en la narrativa, dejó en Cuba una vasta producción, la cual denota que para estar a la altura de la ciencia y la filosofía, incursionó en la exploración de un campo más explícito y directo en el plano de la expresión de los contenidos.

2.3. Realismo crítico

Grosso modo, el Realismo crítico en literatura tuvo a finales de los años 50 y principios de los 60 del siglo XX un paso fugaz. Desde perspectivas políticas de izquierdas, seguidores, escritores y críticos de este movimiento presentaron una interpretación de la realidad, a partir de una reflexión sobre las circunstancias, la manera en que se daban y las razones que las propiciaban. Y es que, a decir de Lukács (1984, 41), la perspectiva ideológica-artística establece “el principio de la selección última entre lo esencial y lo superficial, lo decisivo y lo episódico, lo importante y lo anecdótico, etc.; pues ella, determina directamente el contenido y la forma de la obra, y en ella deben culminar como en todo

arte temporal, las líneas directrices de la creación artística”. Lukács (1984, 92 y 93) hace énfasis en que la visión de mundo del creador artístico, el que define como “una fórmula consciente para él y para los demás, es una posición directa ante los problemas de su mundo e indirecta frente a todo lo que concierne a su época [...] como criterio instintivo con que se produce la plasmación artística de los fenómenos” históricos. Tal reflexión tiene que ver con el objetivo de proporcionar al lector elementos para conformar o enriquecer la conciencia de la realidad inmediata, de la que voluntaria e involuntariamente fue partícipe. De tal manera, según los realistas críticos, el hombre descubría el trasfondo de la realidad que se le presentaba, en el cual podía encontrar desde las relaciones entre los hombres hasta las fuerzas de producción. El realismo crítico tuvo una vigencia corta, debido a que en poco tiempo cayó en tal desprestigio que quienes en un momento dado se acogieron a él, llegaron incluso a negarlo.

En Cuba, algunos escritores, como Osvaldo Navarro, se convencieron de que el realismo crítico era un método que permitía expresar las vivencias revolucionarias de su país. Navarro (2005) reveló que en 1984, cuando inició la elaboración de su segunda y última novela, *Hijos de Saturno*, tuvo presentes las reflexiones de escritores y críticos marxistas o filomarxistas como Lukács y Gramsci: “No dudaba [...] de que el realismo era el mejor método para expresar mis ideas y mis preocupaciones. Tenía razones suficientes y ejemplos como para creer que este método me daba la posibilidad de emplear la crítica; pensaba, pues, en un realismo crítico”.

2.4. Novela testimonio

Osvaldo Navarro (2005) refiere que la novela testimonio o de la memoria fue incluida en los concursos organizados por Casa de las Américas como un género literario. Pero, según su punto de vista, resulta incorrecto, puesto que es, estrictamente hablando, sólo

una variante de la novela realista. En la prosa testimonial, lo mismo se consideró texto testimonio a reportajes, apuntes y hasta diarios más o menos novelados. Desde que empezó a crearse dicha técnica contó con un buen impulso y grata recepción. Ambrosio Fornet (2002, 137) se refiere al respecto en los siguientes términos:

El triunfo de la Revolución cubana produjo en Cuba un *boom* de obras testimoniales comparable al que había generado la literatura de campaña. Ciertas compilaciones, como *Playa Girón: derrota del imperialismo* (1961), en cuatro tomos, daban la medida de lo que podía lograrse editorialmente en ese terreno: el registro casi instantáneo de los hechos, un privilegio reservado hasta entonces a expresiones más fragmentadas y fugaces de la realidad. La época misma tenía un aire de urgencia y de epopeya cotidiana.

Desde 1960, esta narrativa tomó impulso con textos como *Cuba Z. D. A* de Lisandro Otero, de la cual Miranda (1971, 102) observó: “La obra quedaría del lado del periodismo, pero girando ya hacia el hacer hablar a los propios protagonistas de los sucesos”. También argumentó que: “Daura Olema intentó en su *Maestra voluntaria* (1962) el salto a la novela, sin elaboración suficiente, de su experiencia como alfabetizadora [...]. Norberto Fuentes sí logró convertir en buenos cuentos a sus reportajes del Escambray con *Condenados de condado* (1968)”. A todo lo largo de la década apareció una vasta cantidad de testimonios que recreaban las tareas revolucionarias y la zafra y que posteriormente fueron canalizados a la revista Casa de las Américas para su publicación. Narrados en primera persona los textos recreaban “la fatiga del corte de caña, las oscilaciones del entusiasmo, los conflictos de adaptación de los intelectuales,” etc. Según Miranda (1971, 103), en los relatos los conflictos se resolvieron favorablemente con una conciencia crítica de ejemplarizar. “Y por eso la comparación con modelos estrictamente literarios es tremendamente fructífera”.

Pereira (1995, 214) sostiene que de 1960 a 1980 se publicaron alrededor de 100 testimonios sobre el proceso revolucionario y cita a García Álvarez quien hace una clasificación del contenido de relatos testimoniales: “Cuatro [primeros] temas: a) la lucha

insurreccional (1953 – 1959), b) la edificación de la sociedad socialista, c) la lucha de los pueblos de América Latina y d) la temática social cubana durante el periodo neocolonial”. A esta clasificación Pereira (1995) agrega temas sobre la campaña de alfabetización, la crisis de octubre y el combate a los contrarrevolucionarios en las montañas del Escambray.

Por antonomasia *Biografía de un cimarrón* (1966) de Miguel Barnet formalizó la técnica testimonial y con la publicación de *La canción de Rachel* (1970) y *Gallego* (1983), del mismo autor, se conformó la trilogía que da paso al concepto: novela-testimonio. Pereira en su *Novela de la Revolución Cubana* (1995) especula que Barnet crea el concepto por necesidad de bautizar con algún nombre a esa nueva textualidad, que no ingresaba a cabalidad en ninguna de las clasificaciones al uso. Lo cierto, es que el poeta y novelista cubano se dedicó al estudio del término para ofrecer una concepción mejor acabada. De los ensayos de Barnet,³² Pereira (1995, 215) toma ideas y define a la novela-testimonio como “un movimiento discursivo en el que participan diversas disciplinas, desde la sociología y la etnografía hasta la historia, el folklore y la literatura, y en el que, por lo tanto, confluyen distintos lenguajes”. También a partir del trabajo de Barnet, Pereira (1995) infiere las características de la novela testimonio. En primer lugar, ésta es una herramienta para el conocimiento de una sociedad (su historia, tradiciones culturales y el sistema de valores que la constituyen).

En segundo lugar, el objetivo de las novelas-testimonio radicó en el descubrimiento de los procesos socio-históricos de Cuba: las lagunas o las contradicciones; por ello, continúa

³²Como de “Encuesta entre los novelistas”, *La gaceta de Cuba*, núm. 163, enero, 1978. Huelga decir que a su vez Barnet debe parte de la conformación de su concepto al mexicano Ricardo Poza autor de *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil* publicada en 1948. De quien dijo “soy deudor eterno” y es que según Aurora M. Ocampo: “La intención del escritor no fue específicamente una obra literaria, sino rescatar un testimonio de la convivencia humana en aquella zona indígena de México... [Pero su] valor literario es innegable” idea con la que Barnet coincidió.

Pereira (1995), extrajo de la realidad los hechos principales, que más afectaron la sensibilidad del pueblo cubano, pero también contribuyeron al conocimiento de la realidad y la dotaron de un sentido histórico para que alcanzara la conciencia de su identidad. No obstante, lo anterior conllevó un sesgo en la literatura, pues la presencia del realismo socialista exigió una toma de partido del creador que la tornó en un medio informativo didáctico, útil y funcional.

Miranda (1971) se quejó con justa razón de la inflación en la producción literaria que las autoridades culturales de Cuba aceptaron. Quizá la aceptación se debió a que gran cantidad de textos con pretensiones literarias se ajustaban a la técnica del testimonio, pues como lo indica Pereira (1995, 221) a propósito de la novela, “la factura de la novela testimonio se encuentra mucho más cerca del discurso científico que del literario, en la medida que sus presupuestos teóricos ponen constantemente el acento no en lo que sería la materia de la literatura: los mecanismos de lo imaginario, la subjetividad, el lenguaje, las estructuras poéticas o narrativas”. Fonet (2002) informa que en los siguientes 15 años, posteriores a 1970, se publicaron textos testimoniales que sentaron las bases teórico-metodológicas del género, lo cual agradecieron escritores que siguieron escribiendo con el esquema básico o intentaron renovar esta técnica.

3. Periodos especiales de la literatura cubana

3.1. Quinquenio gris: 1971-1975

Ambrosio Fonet (2007) llamó “Quinquenio gris”³³ al periodo que va de 1971 a 1976,³⁴ pues en éste hubo un estancamiento cultural e ideológico. El “Quinquenio gris” frenó

³³ Dependiendo de qué campo cultural se analice, pues en el ámbito teatral Roberto Zurbarano considera que se prolonga en toda la década de 1970; por la denomina: “Decenio oscuro” o “Decenio negro”. En las letras es “Quinquenio gris” o “Pavonado” en alusión a Luis Pavón Tamayo, quien dirigió el Consejo Nacional de Cultura entre 1971 y 1976 y, que en 1968 publicó cinco artículos, en los cuales “exponía

totalmente la creación artística por medio del binomio: dogma - autoritarismo para “replegar la imaginación y la honestidad revolucionarias de un buen número de escritores y artistas tras los vicios del ‘consignismo’, el didactismo y el panfleto, a través de los cuales iban anulando en sus obras los valores ideológicos que incurrían en la realidad histórico-social de aquellos años” (Fornet, citado por Zurbano, 1995, 24 y 25). El autor de la cita declara haber inventado el término por necesidad metodológica y por el contraste que marcaba con el periodo anterior. Si bien empezó a utilizarla verbalmente en sus reuniones en la UNEAC y en el Ministerio de Cultura, es hasta 1987 cuando la menciona por escrito.

Conviene traer a propósito algunas circunstancias que giran alrededor del periodo mencionado. En 1968 se celebró “El Congreso Cultural de La Habana” que atrajo a los intelectuales más descolantes del mundo y que, todavía, simpatizaban con la Revolución. Fornet (2007) recuerda que el “prestigio internacional de la cultura cubana había crecido gracias al profesionalismo y la creatividad de artistas y escritores, de un lado, y al trabajo de cohesión y divulgación realizado por la Casa de las Américas y el ICAIC, del otro”.

Puede apreciarse que hasta aquí la ropa sucia se seguía lavando en casa. Sin embargo, en ese mismo año se originó la primera parte del “caso Padilla”. La UNEAC,³⁵

la conducta de Guillermo Cabrera Infante, que hacía apenas unos meses, en la revista Primera Plana de Buenos Aires, se había declarado enemigo acérrimo de la Revolución... después de servirla esforzadamente durante varios años como Agregado Cultural en Bruselas. Los dos artículos que le siguieron estaban agresivamente dedicados a Padilla y a Arrufat” (Fornet, 2007). Éste crítico asegura que el pavonado fue “un intento de disputarles el poder, o mejor dicho, de despojar del poder a aquellos grupos que hasta entonces habían impuesto su predominio en el campo de la cultura y que por lo visto no eran, salvo excepciones, políticamente confiables”. También Arturo Arango denomina a este periodo “El pavonado”. Rememora que en la década de 1970, Pavón fue impuesto como presidente y ejerció una autoridad represiva hacia la intelectualidad cubana.

³⁴ Otros escritores como Osvaldo Navarro recorren hasta 1976 este periodo.

³⁵ Arturo Arango (2007 b) sostiene que en 1968 la UNEAC era “la más heterogénea de las instituciones culturales cubanas [...]. Era ahí, por tanto, donde debían ejercerse las presiones para llevar el campo

pese al conflicto que suscitó *Fuera del juego*, otorgó el premio a su autor, Heberto Padilla. Aunque tanto el libro de Padilla como el de Antón Arrufat *Los siete contra Tebas*, premiado también, “se publicaron con un prólogo en el que la institución dejaba constancia de su desacuerdo: eran obras que servían ‘a nuestros enemigos’, pero que ahora iban a servir para otros fines, uno de los cuales era ‘plantear abiertamente la lucha ideológica’” (Fornet, 2007).

El caso Padilla, es el ejemplo más demandante a nivel internacional para decir que Cuba condicionó la creación literaria. En “Sufrir la historia: tarea de poetas”, Manuel Díaz Martínez (1998) declara que “el Caso Padilla es mucho más que eso, es una cifra del vía crucis de la cultura cubana bajo el totalitarismo”. Y es que un año antes José Lezama Lima, uno de muchos literatos que defendía los principios de la revolución socialista, había sido reprendido por las autoridades culturales porque a la percepción de los funcionarios políticos, en sus textos había, entre otra crítica de corte moralista, una crítica contrarrevolucionaria. También Manuel Sosa (2007) rememora que Delfín Prats, ganador del “Premio David” en 1968 con *Lenguaje de mudos* fue censurado porque su poemario “no se atenía a la pulcritud y compromiso social que se pedía al arte de turno”.

La crítica observó que en *Fuera del juego* el autor lejos de oponerse al socialismo, aspiraba a que se concretara la nueva izquierda, que incluyera una reforma humanista, esto es, vivir la experiencia de un equilibrio social con libertades. Lo que sí rechazó Padilla, según Díaz Martínez (1998), fue el autoritarismo de un régimen hegemónico importado de la Unión Soviética. Los integrantes del jurado calificador³⁶ y un sector de la crítica literaria argumentaron que *Fuera del Juego* “se sitúa del lado de la Revolución; se

cultural a una radicalidad que sólo serviría para abrir paso al dogmatismo. El haber entregado el premio a las obras mencionadas le trajo la descalificación de ser débil ideológicamente”.

³⁶ Cf. Arango, Arturo, (2007b), “Con tantos palos que te dio la vida: Poesía, censura y persistencia”.

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”. Más cercano a nuestra realidad, Fabio Murrieta (2003) coincidió con Ernesto Sábato en su reflexión de que el escritor suele ser rebelde, por tanto antisocial, “por eso a menudo es compañero de ruta de los movimientos revolucionarios. Pero cuando las revoluciones triunfan, no es extraño que vuelva a ser un rebelde”.

También Miranda (1971, 43) abogó por el trabajo de Padilla, pues defendió que superaba a las producciones de escritores que se ajustaban a las exigencias del sistema político: “No se limita ya a ser comentarista alborozada, sino también militante lúcida, con todo lo que esto quiere decir”.

Dos años después, Padilla, acusado de practicar actos contrarrevolucionarios, fue encarcelado junto con su esposa Belkis Cuza Malé, por aproximadamente un mes. Al cabo de éste, una dudosa retracción del escritor propició que varios intelectuales europeos y latinoamericanos, que le habían manifestado su apoyo con la firma de una carta, rompieran lazos afectivos con Cuba.

A partir de esta fecha, se creó un tono gris. Fonet (2007) sostiene que El Quinquenio Gris “reprogramó el entusiasmo revolucionario” pero lo que había sido búsqueda y pasión se convirtió en metas a cumplir. Según el mismo crítico, desde 1971 en Cuba se impuso, por decreto, una política cultural en detrimento de la creación artística.

Otra raya al tigre, se sumó a los reproches del ámbito artístico: la estigmatización a los homosexuales. Como algunos escritores lo eran se consideró que, en general, estaban contaminados y, por eso, el Consejo Nacional de Cultura los reemplazó por jóvenes escritores, provenientes de diversos talleres literarios, que asumieron el poder cultural y lo ejercieron a través de cuadros políticos.

Arturo Arango (2007 a), admitido en 1972 en “La Brigada Hermanos Saíz” de la UNEAC, confiesa: “Tardamos en comprender [...] que nosotros mismos estábamos siendo utilizados, que éramos parte de una operación que ahora se llamaría ‘formación de escritores emergentes’”. Sostiene que se formó “la generación de la esperanza cierta [que] nos colocaba en situación de elegidos [...] éramos los descontaminados, los intelectuales que podían ser salvados de lo que el Che, en *El socialismo y el hombre en Cuba*, llamó ‘el pecado original’”.

La literatura monotémica del “Quinquenio gris” empezó a tener modificaciones hasta dar paso, en el “Periodo de rectificación”, a una literatura donde se apreció un considerable grado de libertad; por ello, a veces adoptó, y otras no, temáticas que recrearon el tema de la Revolución cubana.

3.2. Rectificación en la narrativa cubana: 1976 en adelante

En 1976 se instituyó el Ministerio de Cultura cubano. Con éste se inició la creación de una nueva narrativa que no siempre contempló un contenido histórico. Las gestiones de recursos materiales, la coordinación con otros organismos, etc., ocuparon los cuatro años restantes de la década de 1970 y fue hasta la década de 1980 cuando se notó un cambio en la producción literaria avalada por Armando Hart Dávalos. Éste como encargado de la institución dio al César lo que era del César y a Dios lo que era de Dios, pues “hizo hincapié en la necesidad de devolver a las opiniones de ciertos funcionarios su mera condición de juicios personales y de establecer un debate profundo en la actividad cultural de la Isla” (Huertas, 1993, 16). El ministro de cultura exhortó a revertir el facilismo dogmático por el rigor en la valoración del hecho artístico, lo cual fue tema de varios debates. El resultado de éstos, dio lugar, a mediados de la década de 1980, al “Periodo

de rectificación³⁷ que amparó un mayor espíritu crítico y un ánimo renovador no sólo en la literatura, sino en todo el sector cultural.

Amparados por el suceso, los escritores se manifestaron en contra del uso de criterios políticos, el “amiguismo”, ataques personales, además de hacer énfasis en la escasez de difusión y espacio dedicado a la valoración crítica. Aunque cabe señalar que ya desde los años sesenta “El Caimán Barbudo”³⁸ denunciaba las deficiencias de la crítica literaria.

En 1980 la revista *Bohemia* convocó a escritores, periodistas, directores de editoriales, etc. para que, a lo largo de dos números, reflexionaran sobre la situación presente y futura de las creaciones literarias. Uno de los intelectuales, periodista y poeta en ese entonces, Osvaldo Navarro “pone el dedo en la llaga al observar que la consecuencia inevitable de esta escasez crítica y su peor contrapartida es la falta de autocrítica, la falta de rigor por parte de los propios creadores. En definitiva [...] la narrativa se resiente ante el peso de los ‘intocables’, de las ‘vacas sagradas’ que [...] bien puede tratarse tanto de figuras consagradas como de escritores principiantes” (Huertas, 1993, 19).

³⁷ Huertas (1993) informa que este periodo de rectificación remitía principal y esencialmente al sistema administrativo, a la actividad laboral y a la economía pero que de alguna manera repercutió en la literatura, pues éstas instaban por una recuperación de los valores morales y el idealismo de los primeros años de la Revolución, de tal suerte que resultara para y en la sociedad un espíritu crítico de transformación.

³⁸ Suplemento del periódico *Juventud Rebelde*, órgano de difusión de la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC), inició su publicación en 1966 en el Departamento de Filosofía de la Universidad de La Habana donde Jesús Díaz daba clases. Con excepción de Díaz todos eran poetas. Según Miranda (1971), los referentes de la poética de los caimanes eran Retamar, Suardíaz, Jamís y Escardó. Díaz (2000, 106) manifestó que “El Caimán Barbudo” nació para “crear un suplemento literario y una revista de ciencias sociales que le facilitaran a la revolución cubana seguir un estilo propio, distinto y distante del soviético”. Enfatizó que el suplemento apoyó a “la revolución cubana, por ingenua, ilusa, estúpida o culpable que pueda considerarse esa actitud” (Díaz, 2000, 107). Sin embargo, al final de la primera época de “El Caimán Barbudo” los integrantes fueron abiertamente acusados de “diversionismo ideológico”, “debilidades”, “blandenguerías”, “opiniones conflictivas” y “malas palabras”, ya que desde el punto de vista de las autoridades revolucionarias: “No se sumaba bien al coro de la unanimidad, desafinaba a todas luces. Y lo hacía cuando ya toda la prensa había sido controlada directamente por el poder [...]. No renunciamos al sentido del humor y la dictadura no podía tolerarlo” (Díaz, 2000, 111).

En esta época los intelectuales lograron espacios en revistas literarias: *Casa de las Américas*, *Letras Cubanas*, *El Caimán Barbudo*³⁹ y *Bohemia*. También organizaron “Las Jornadas de Narrativa Cubana”,⁴⁰ el “Primer Forum de Literatura Cubana” (La Habana (1983), “el ciclo organizado por Casa de las Américas titulado: ‘¿Qué escriben ahora?’ donde se abre un debate con los escritores sobre su obra en marcha o el Forum de la Crítica del año 1987” (Huertas, 1993, 17). Gracias a los medios de divulgación mencionados, la producción narrativa de estos años ochenta se caracterizó por incluir situaciones cotidianas a través de un discurso espontáneo y natural que se mofaba de la gran literatura. Así, su novedad está en la ironía y el humor⁴¹ y, por eso tuvo la opción de retomar o no, el tema del proceso revolucionario. La narrativa de esta década agregó una figura autoral que además de asumir el acto de la escritura, comenta el hecho con el lector. Finalmente, dicha prosa se ocupó de la elaboración formal de los textos al utilizar rigurosamente el lenguaje artístico.

En seguida me refiero al autor del texto, el cual no puede estar desvinculado de un contexto histórico-político-social concreto, pues aunque no siempre esté consciente, el contexto predetermina su producción.

³⁹ Según Díaz (2000), luego de que “El Caimán Barbudo” existió como suplemento de *Pensamiento Crítico* (1965-1967), continuó publicándose como Revista en años posteriores.

⁴⁰ Celebradas por primera vez en Santiago de Cuba en 1979 y continuadas en 1980 y 1981.

⁴¹ Begoña Huertas (1993) refiere que tal característica de la narrativa en la década de 1980 se debe a que se pretende dejar la rigidez de la actividad artística en la que habían caído los creadores de años anteriores.

No es que quiera hablar de política, sucede simplemente que no puedo evitarlo. Hace treinta y cinco años que la política, como el mar, rodea a Cuba por todas partes, la lame y la penetra.
Jesús Díaz. (*La piel y la máscara*).

4. Biografía cultural y política de Osvaldo Navarro

Osvaldo Navarro Santana nació el 18 de agosto de 1946 en Santo Domingo, Las Villas, Cuba. Bernardo Marqués Ravelo (2008) recuerda que “desde jovencito tuvo la afición por los versos, de modo que no había canturía en la zona a la que no acudiera para disfrutar con las improvisaciones de los versificadores, que se ponían en aprietos, mutuamente, para el disfrute de los espectadores”. A los 14 años, Navarro como combatiente de la zona del Escambray, ya pertenecía a las Fuerzas Armadas Revolucionarias hasta que la Revolución le requirió otras funciones.

Entre 1964 y 1967 perteneció a Ediciones “El Puente” y por consiguiente también a la brigada “Hermanos Saíz”, (que fue una extensión cultural), de la cual llegó a ser presidente. La brigada patrocinaba la participación social de los jóvenes creadores, por lo que, en periodos vacacionales desempeñaban trabajos voluntarios en granjas y fábricas. Esto se hacía con el propósito de tender nexos entre los jóvenes artistas y quienes no lo eran y, así, evitar que los artistas de la literatura nacieran con lo que Ernesto Guevara llamó “el pecado original”.

Tras las jornadas laborales de la Revolución, Navarro solía leer la obra de José Martí, Julián del Casal, César Vallejo, Jorge Luis Borges, Antonio Machado, Miguel Hernández, León Felipe y Pablo Neruda, sin desdeñar a los poetas repentistas, creadores de una poesía oral, que ya conocía, por ejemplo, el trabajo de Jesús Orta Ruíz. En su biblioteca también podía encontrarse –rememora Marqués Ravelo (2008)– a Kafka, Freud, Dostoievsky, Tolstoi y Emerson.

Estudió Filología en la Universidad de La Habana. Posteriormente se desempeñó en la docencia, el periodismo y la literatura, En 1972 obtuvo el “Premio David”⁴² por *De regreso a la tierra* (poemario que se publicó en 1974). Continúo escribiendo y publicando los siguientes poemarios: *Los días y los hombres* (1975), *Espejo de conciencia* (1980), *Las manos en el fuego* (1981), *El sueño de ser grande* (1981) *Nosotros dos* (1984), *Combustión interna* (1985), *Clarividencia* (1989). Fuera de Cuba y entre sus idas y venidas a Estados Unidos y México publicó, *Xabaneras* (1996), *Catarsis* (1999), *Horror al vacío* (2008) y *Melodías de amor* (2008). En cuanto a libros de narrativa su producción fue menos vasta, pues sólo incluye los títulos: *El Caballo de Mayaguara* (1984) e *Hijos de Saturno* (2002). En abril de 1975 viajó, con una delegación cultural en su calidad de periodista de la Revista *El Caimán Barbudo*, al Distrito Federal, México, un suceso que duró casi un mes. En 1984 recibió el “Premio Nacional de la Crítica de Cuba” por su texto *El Caballo de Mayaguara* publicada ese mismo año.

Osvaldo Navarro combinó su actividad literaria con actividades de índole política. Así, desempeñó, en la Revolución, cargos como consejero cultural en Moscú. En la década de 1980 formó parte –junto a varios escritores altamente consolidados, como Jesús Orta Ruiz, “El Indio Naborí”, Adolfo Fuentes, Eliseo Diego, entre otros– del jurado de varios certámenes de premios como el del “Concurso 26 de Julio”.

A finales de 1980, la poetisa Elena Tamargo, esposa de Navarro, consiguió empleo, para ambos, en el ámbito académico en México. Entonces el escritor, con el deseo de tener unida a su familia, inició trámites para que permitieran salir de Cuba a su hijo Nazim. Sin embargo, Navarro no consiguió el permiso y sí una serie de divergencias con

⁴²Según Manuel Sosa (2008) tanto los “Premios David” de poesía como los “Premios UNEAC” empezaron a convocarse en 1967. Una de las características del “Premio David” fue la exigencia de que los concursantes fueran jóvenes escritores inéditos, que no hubieran publicado un libro completo en el género en que concursaban. Se otorgaba para motivar la labor escritural de los prospectos creadores artísticos. En 1972 las bases de este premio estuvieron a cargo de la UNEAC y de la brigada “Hermanos Saíz”.

el gobierno revolucionario. Rafael Alcides (2007) sostiene que “después de un largo año de gestiones hasta con el santero, no obstante los pasados grandes contactos de Navarro con la cúpula y el mucho ron para olvidar y los muchos cigarrillos consumidos, al fin el otrora poderoso Osvaldo Navarro logró escapar gracias a una gestión del ministro de Cultura Abel Prieto”.

En México colaboró en medios de comunicación como en el periódico *La Jornada*. En los primeros días de febrero de 2008 invitaba a sus amigos a la presentación del que sería su último poemario, *Horror al vacío*, cuando se le extinguió la vida. Dejó sin publicar un ensayo sobre José Martí: *Las paces con Martí*.⁴³

Navarro (2005) creyó “en la capacidad revolucionaria del arte y la literatura para transformar la realidad”. De ahí su adscripción a la corriente realista en general, aunque en particular, en algún momento de su trayectoria literaria el escritor se ajustó al realismo crítico convencido de que los males que aquejaban a la sociedad cubana eran “circunstanciales y, por lo mismo, superables mediante la crítica” (Navarro, 2005). Él mismo ubica sus novelas dentro de la corriente realista.

Es difícil no involucrar su participación política en Cuba. Así, para decir que por su obra poética, narrativa y ensayística se considera a Osvaldo Navarro uno de los escritores cubanos más importantes de su generación, es necesario aclarar, que de tal aseveración ya no es partícipe la crítica literaria cubana en general. Sobre todo, la que se encuentra en la Isla. Navarro, por circunstancias no fáciles de esclarecer, se exilió en México donde vivió, a decir de Elena Tamargo (2009), 17 años. El crítico Emilio Ichikawa ubicó al escritor como militante revolucionario, en una sensibilidad romántica de la historia cubana. Mientras que Rafael Alcides (2007) lo llamó “dogmático” por su total adhesión

⁴³ Tamargo (2009) comenta que Navarro dedicó a Martí “los últimos, tal vez, veinte años de su vida, a revisar su obra, estudiarlo, posicionarlo”.

a la Revolución y lo relacionó con una línea radical de la Revolución con la que desde 1987 tuvo fuertes divergencias y, por eso, salió de Cuba.

Según Abel German (2008), pese a la polémica posición política de Navarro, su obra literaria, entre ella sus ensayos “son, en verdad, de una lucidez asombrosa. Expresan, de muchas formas, su universo de conocimientos. Y su peculiar manera de entender y asumir el devenir de nuestro país”. De *Horror al vacío* comentó: “esos poemas, que hasta hacía sólo diez días leía relacionándolos con un poeta al que conocía, ahora pertenecían a ese misterio que es, en última instancia, la soledad de los aplazados. [...] continué adentrándome en las habitaciones sorprendentes de cada poema, asombrándome de tantas claves” (German, 2008). De su segunda novela, *Hijos de Saturno*, la crítica refirió que testimonia el fin del entusiasmo y el comienzo esencial de la autofagia política de la isla verde olivo, lo cual le valió para ser catalogado como un trabajo intenso, autocrítico.

Osvaldo Navarro falleció a los 61 años víctima de un infarto masivo el 7 de febrero de 2008. El deceso tuvo lugar en la ciudad de México y sus restos, por voluntad del escritor, fueron trasladados a Miami, Estados Unidos.

III. ANÁLISIS DE LOS TEXTOS DE OSVALDO NAVARRO

1. *El Caballo de Mayaguara*. Epopeya de la Revolución cubana

1.1. Historia y tema

Gustavo Castellón Melián, hijo de campesinos pobres, se obligó a trabajar desde niño. La miseria económica, los trabajos de ganadería y agricultura lo separaron de una instrucción escolarizada pero, a cambio, le facilitaron el conocimiento de las montañas del Escambray y desarrolló habilidades físicas que favorecieron su sobrevivencia.

La injusticia social en el gobierno de Gerardo Machado lo condujo a una inconformidad sociopolítica e ingresó al Partido Socialista Popular en el que militó catorce años. Se fue de “alzado” en Mayaguara en 1957 y, con el tiempo ganó la fama de guerrillero intrépido y su nombre de combate: el Caballo de Mayaguara.

Con la derrota al gobierno de Batista, siguió el ejemplo de Fidel Castro y Ernesto Guevara. Defendió incansablemente los ideales de la Revolución con el combate a los contrarrevolucionarios. “La limpia”, en la zona del Escambray duró aproximadamente seis años, en los cuales el Caballo afianzó una fama de héroe revolucionario mítico que fortaleció su confianza como jefe guerrillero en varios poblados de la Sierra Maestra.

En el presente del relato, el Caballo rememora no sólo varios pasajes de la Revolución cubana, sino también las injusticias sufridas hacia su persona por parte de pseudorrevolucionarios del “Segundo frente”, mismos que actuaron inhumanamente contra los campesinos, alfabetizadores y milicianos. Más adelante, Los falsos revolucionarios fueron descubiertos y juzgados por los tribunales revolucionarios. El Caballo cree en Fidel Castro y en el sistema socialista, implantado poco tiempo después del triunfo de la guerra revolucionaria, pero no deja de lado los desaciertos del gobierno.

No obstante, lejos de sentir desaliento por esto, se motiva a continuar con el trabajo de la Revolución socialista.

El tema de *El Caballo de Mayaguara* gira en torno a la consolidación de la Revolución cubana en manos de los revolucionarios, mismos que desenmascaran a grupos de pseudorrevolucionarios y combaten con armas a los contrarrevolucionarios. A través del combate a la contrarrevolución se encuentra el afán de propagar el valor ético del gobierno.

1.2. Situación de enunciación. El narrador

Elaborado con la técnica testimonial *El Caballo de Mayaguara* es un discurso histórico que no deja de ser ficticio. Tiene un narrador autodiégetico, pues la historia es contada por el protagonista. La focalización en la narración varía, ya que pasa de una focalización interna fija, la de la mente figural, a una focalización cero que relata lo que acontece con algunos personajes. Detectamos la focalización interna fija tan pronto el narrador advierte:

Los relatos que puedo hacer sobre lo que pasó en la Limpia no son tampoco esa historia, porque yo me ciño solamente a decir lo que me consta, lo que viví y las cosas de las cuales estuve muy cerca [...] lo más probable es que no pueda decirlo todo porque no lo recuerdo o porque en realidad lo que uno vivió aquí fue tanto que no alcanza un libro para contarlo. Por el Escambray pasaron miles de compañeros que pueden aportar otros hechos.⁴⁴

Mientras que con las palabras “dicen” y “me contaron” pasa a la focalización cero. De tal manera, cuando capturan a un bandido que se hacía pasar por médico y lo llevan ante Ernesto Guevara acontece lo siguiente:

No hizo más que caer el Che en el Escambray y a los pocos días fue que cogieron al tipo y lo tenían en la Comandancia amarrado a un poste. Lo iban a fusilar, porque creo que el Che como sí era médico de verdad, le hizo unas preguntas sobre la

⁴⁴ Navarro, Osvaldo, *El Caballo de Mayaguara*. Letras Cubanas, Cuba. 1984, p. 72. A partir de aquí, todas las citas tomadas del texto son de esta edición. Por lo que, en adelante sólo aparecerá el número de la página.

medicina y el hombre no sabía ni papa. Y dicen que el Che le dijo hasta culo. Me contaron los compañeros que le dijo: "Usted es un farsante que está profanando una profesión tan bonita como la medicina". Y no sé cual fue el fin de ese sujeto, si lo soltaron o si por fin lo fusilaron que era lo que se merecía (p. 51).

Este tipo de focalización se detecta con mayor facilidad cuando el narrador refiere el estado físico de la tropa del Che y el sentimiento de compasión que despierta en quienes están en La Algarroba. Así, narra el estado anímico de los combatientes recién llegados:

En La Algarroba vi por primera vez en mi vida al Che, que venía con una tropa que daba lástima, con el trabajo que habían atravesado esas llanuras de Camagüey. Traían las ropas hechas ripios. Estaban flacos y ojerosos, y tenían las caras amarillas y los ojos brillosos. Muchos no traían zapatos, y casi todos tenían los pies hinchados y llenos de ampollas y tronconazos. Pero estaban alegres, con razón, porque habían hecho una heroicidad que se quedó como una de las más grandes que se han dado en la historia de Cuba (p. 54).

1.3. Perspectiva del narrador

La naturaleza del discurso impide separar la perspectiva del narrador de la del personaje. Mayoritariamente, la focalización es interna fija consonante, es decir, que la narración se adhiere completamente a la conciencia figural del Caballo de Mayaguara. Con palabras de Pimentel (1998, 105), se "narra y describe desde las limitaciones espaciales, temporales, cognitivas, perceptuales, estilísticas e ideológicas" del personaje principal, quien es la deixis de referencia. Pese a esa transparencia el narrador continúa en el desempeño de su caracterización y, gracias a ello, es posible observar una distinción que se encuentra en el manejo del lenguaje. El del narrador es un lenguaje literario; un lenguaje convencional. Mientras que el de El Caballo de Mayaguara tiene el registro lingüístico oral propio de Cuba:

Por la época en que el Che estaba ya en Caballete de Casa, *se corría la bola de que el ejército iba a tirar una ofensiva hacia las lomas. Que venía Sánchez Mosquera. Que venía un tal coronel La Rubia. Y era cierto la cosa.* Mandaron una tropa con más de mil hombres. Una parte subió por Santa Lucía en Cabaiguán, y la otra desde Fomento por el caminito de piedra Gorda. Pero nosotros no teníamos informaciones claras. *Y la bola andaba: "Que están en Fomento." "Que van a subir." "Que traen tanques y yipís, y el mundo es lo que traen." Pero yo, cabeciduro como siempre, me acerqué bastante al llano y estaba alante, alante, sin conocer de verdad lo que*

había. Porque como todos los días corrían la bola, me dije: "Eso es mentira, esos pendejos no suben para arriba." "¿Qué tú crees, Cuellar?" Le decía a mi segundo. "Mierda, chico, esos no tienen cojones para venir" (págs. 56 y 57) (con las cursivas pretendo resaltar la oralidad).

La perspectiva del narrador deja entrever cierto culto a la personalidad (la cual no es aceptada entre los altos dirigentes de la Revolución cubana). El narrador que es el protagonista manifiesta constantemente la valentía con que ataca a los contrarrevolucionarios:

Yo siempre peleaba parado, porque ese fue un prestigio que me fui ganando debido a una característica que tenía, y después me pareció que era un bochorno tirarme en el suelo, que eso no era de un hombre valiente como yo. [...] Y ya eso se hizo fama. Y la verdad es que no me mataron porque soy el hombre de más suerte que ha dado Cuba [...] quien me quita a mí el número uno en capturas de bandidos en el Escambray, y quien me quita en Cuba el número uno en eliminarle enemigos a la Revolución (p. 12 y 13).

También coincide con la fuerte convicción de que la Revolución condujo a una mejor forma de vida. Sin embargo, el Caballo de Mayaguara no ignora los errores que el proceso revolucionario conlleva, aún en el presente del relato. Los desaciertos son adjudicados recurrentemente a Fidel Castro; por ello, el personaje defiende al dirigente porque considera difícil que el comandante en jefe pueda estar en todo.

1.4. Configuración del personaje

La propuesta narratológica de Pimentel (1998) insiste en que el estudio del personaje no sólo debe hacerse en el plano discursivo sino también en el plano referencial y en el ideológico. Así, el título del relato es también el nombre del personaje principal. Este hecho, aunado a un mediano conocimiento de la historia revolucionaria de Cuba, ayuda al lector en la elaboración de un resumen del relato, pues el hecho de saber que la narración lleva el nombre del protagonista significa un adelanto de la diégesis. En este sentido, como bien lo señala Pimentel (1998, 63), "el nombre es el centro de imantación

semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones”. Por lo anterior, sin tener un conocimiento profundo de la historia de la Revolución cubana, el nombre del personaje principal es histórico, ya que es plenamente un referente de una parte importante de la historia de ese país.

El discurso figural de *El Caballo de Mayaguara* señala, en distintas partes, que las habilidades físicas del protagonista, antes de ser El Caballo de Mayaguara, fueron desarrolladas desde la infancia y reforzadas en la juventud en jornadas de trabajo pesado:

Desde que yo tenía diecinueve o veinte años, andaba con ganado y me metía por dondequiera en el Escambray. Y cuando venían las recogidas de café, a veces las aprovechaba en tiempos mejores y me buscaba algún dinero. Y yo cogiendo café soy un bárbaro. [...] ¿Caminando? Yo quiero que me busquen al que más fama tenga en Cuba. Porque cuando me pongo a caminar soy pesado de verdad. No almuerzo ni como ni tomo agua. Y es nada más que camina y camina y camina (p. 22).

Como personaje revolucionario, Gustavo Castellón, “El Caballo de Mayaguara”, fue un combatiente en las etapas prerrevolucionaria y posrevolucionaria;⁴⁵ en el derrocamiento de la dictadura batistiana y “La limpia” de los contrarrevolucionarios. El sobrenombre del revolucionario cubano tiene su origen antes del triunfo guerrillero, cuando se “alza” a la sierra y se oculta en un poblado llamado Mayaguara. Posteriormente, su resistencia física como parte de su práctica guerrillera ratifica su nombre de combate:

El nombre de Caballo de Mayaguara me lo gané yo en la guerra contra la dictadura batistiana. Como he sido siempre una persona muy combativa, no me gustaba permanecer en los campamentos. Estaba constantemente en acción. Un suponer, me retiraba cantidad de leguas de donde estaba la comandancia a pueblos cercanos a buscar armas. Me pasaba unos cuantos días perdido y cuando regresaba, me aparecía con un caballo cargado de revólveres, escopetas y todo tipo de armas y municiones. Y cuando llegaba a los campamentos, los muchachos decían; ‘por allá viene Castellón... ese sí es el caballo’ (p. 16).

⁴⁵ Llamo así a estas etapas por comodidad, puesto que estrictamente en el caso de “etapa prerrevolucionaria” puede ser válida porque antes de 1959 no existía una Revolución pero el vocablo “posrevolucionario” no es del todo adecuado porque alude a un después. ¿Después de la Revolución? Esto no es posible para el presente del relato porque ésta continuaba (continúa aún) su desarrollo.

La apariencia y personalidad del personaje, remiten a la semejanza con la especie equina. Aunque el discurso del personaje no dé una descripción física completa, dado que es una descripción discontinúa que exige del lector “llenar” más blancos para “leer” (Pimentel, 1998), basta con algunos datos encontrados en la información narrativa para formar su retrato físico: alto, delgado, cabello y barba largas y desdentado.

En el relato, este último elemento descriptivo permite analizar dos hechos implícitos. El primero tiene relación con el periodo prerrevolucionario, en el que la marginación de los gobiernos hacia los sectores pobres de la población cubana los excluía, entre otros aspectos, de una adecuada educación higiénica. El otro, que también indica un referente histórico, se ubica en el periodo posrevolucionario, cuando la convicción ideológica de los revolucionarios conllevaba, por el exceso de trabajo, el descuido de la salud, lo cual los hacía ver prematuramente envejecidos como es el caso de El Caballo de Mayaguara.

El personaje es ágil para emboscar al enemigo, intrépido hasta llegar, a veces, a ser impulsivo, piadoso o, mejor, justo. Así, reitera constantemente: “No soporto ninguna injusticia ni ningún abuso, venga de quien venga” (p. 23). Sus convicciones de lucha lo tornan radical pero no desobediente con sus superiores; pese a que, algunos, lo hacen objeto de injusticias.

El personaje es congruente. Tal congruencia se forja en lo que vendría a ser el detonante de la lucha armada, ya que Gustavo Castellón sufrió no sólo la desigualdad social sino el abuso de parte de los patrones cuando desempeñó diversos trabajos. Como paleador en las Minas de Harlem los dueños y administradores estadounidenses constantemente retenían el pago de los trabajadores:

Había allí un pagador que le decían Reinerio [...] que estaba viviendo la vida. Nosotros llenábamos quince y dieciséis rastras diarias, que llevaban hasta veinte toneladas de cobre cada una, y entre tres teníamos que llenarlas a pala. [...]. Me pasaban los meses y no iba a Placetas a ver a mi familia, porque no me quedaba ni

un domingo libre. Entonces, cuando venía el pago para los hombres, a los paleros de afuera que éramos el todo, porque nosotros éramos los que metíamos el mineral en los carros para ser embarcado por el puerto de Cienfuegos, nos cogían la mitad del dinero [...]. Y cuando llegaba la otra quincena era lo mismo. Siempre nos dejaba de pagar una parte [...]. Me cansé de tanta injusticia [...]. Cuando eso ya estaba trabajando de lleno en la clandestinidad (p. 27).

En la vida de El caballo, aunque sólo por momentos, existe el pesar de no haber tenido una instrucción escolar, pues es prácticamente iletrado y, por eso dice: “los grados militares que gané en el Escambray fueron por mi coraje y mi valentía, porque capacidad cultural, instrucción, no tenía ninguna [...]. Creo que soy el único oficial de las Fuerzas Armadas que no ha pasado escuela [...]. Pero si hubiera estudiado a estas alturas yo sería casi general” (p. 20). Esto difiere de la ética del hombre nuevo que forjó Guevara para Cuba y que fue difundida por las autoridades de los años sesenta.

El retrato físico y moral de El Caballo de Mayaguara que la información narrativa ofrece a través de un discurso figural cumple enteramente la ilusión de objetividad, ya que con palabras de Pimentel (1998, 71) la descripción “mientras mejor embone con los modelos cognitivos propuestos por el saber de la época mayor será la ilusión de que la descripción no sólo es ‘completa’ sino ‘imparcial’”.

2. *Hijos de Saturno*. Un artilugio literario a propósito de la Revolución cubana

2.1. Historia y tema

En 1936 Eustaquio de la Peña, originario de Topes de Collantes, Cuba, conoció al coronel Fulgencio Batista. Éste lo invitó a ingresar al ejército; por ello Eustaquio viajó a La Habana. En Cienfuegos, Eustaquio se reencontró con Richard Llaguno quien le refirió horrores de Batista. En el colegio militar el teniente Ugaldes Lima también criticó el proceder político del coronel. Esto y la lectura de periódicos obligaron al joven a

preocuparse por sucesos políticos de su país. Conoció a Maximino Conde (el Enano) un militar, anarquista y conocedor de La Habana quien lo aleccionó para sobrevivir en ella. Cuando Eustaquio se reencontró con Engracia Leclerc, el Enano propuso sacar provecho del apellido galo, para lo cual inventó un árbol genealógico.

Aunque la imagen imponente de Batista había cambiado para Eustaquio, éste seguía reconociendo y admirando su valentía; por ello, continuó en el ejército. Además estaba convencido de que cualquier cambio surgiría desde ahí. Eustaquio estudió leyes en una notaría. Ahí se enamoró de María Lyn, profesora de oratoria. Ella lo inició y acompañó en su actividad política, pues él aspiraba a incidir en cambios progresistas para su país; por ello, compartió los ideales del Partido Ortodoxo⁴⁶, lo cual le requirió la lectura compulsiva de textos políticos para discernir el dilema entre quienes decían verdad y quienes mentira.

El golpe de Estado de Batista lo incitó a matarlo. Falló. Se convirtió en el primer preso político, condenado a nueve años. En la cárcel, conoció a los asaltantes del Cuartel Moncada: políticos comunistas y a los hermanos Castro. En los círculos de estudio Eustaquio sólo coincidió con la estrategia de la lucha armada. Al salir amnistiado, inició la organización de un grupo guerrillero (Frente Revolucionario por la Democracia José Martí), el cual se internó en la Sierra Maestra y formó parte de la guerra de guerrillas. En su momento, el comandante Eustaquio, sin renunciar a la independencia de su grupo, aceptó la propuesta de Che Guevara de unir fuerzas con el 26 de Julio.

⁴⁶ Fundado por Eduardo Chibás en 1947. Si bien la composición de este partido, en cuanto a sus integrantes, fue heterogénea: ex militantes comunistas de ideas avanzadas, líderes de ideología reformista, librepensadores, profesionistas, obreros, campesinos, trabajadores por cuenta propia, desempleados y, sobre todo, jóvenes. Todos ellos se oponían a los gobiernos de Batista y de Grau San Martín porque imperó en éstos la corrupción. Así, este partido ganó prestigio entre las masas que compartían el objetivo común de amar a la patria y un deseo irrefrenable de “barrer” (destituir) los nefastos gobiernos.

Con el triunfo de la guerra revolucionaria, los máximos dirigentes de la Revolución otorgaron a Eustaquio y a su gente algunos cargos civiles. Sin embargo, se los quitaron bajo el argumento de ser sospechosos. María Lyn (esposa de Eustaquio) y Maximino Conde conjeturaron, por la hostilidad e imposición del gobierno, que la Revolución había desviado sus ideales. Se fueron de la isla. Aun esperanzado, Eustaquio se quedó. Se confinó en su casa. Sufrió la difamación de ser contrarrevolucionario. Fue empobreciendo económicamente. En esa situación se casó con Engracia, una alfabetizadora. Tuvo tres hijas. Con burlas y vejaciones, Eustaquio trabajó con devoción como guardabosque. Un día, cansado de sus problemas políticos no resueltos decidió escribir *Hijos de Saturno*.

La tercera hija de Eustaquio, Engracia de la Peña, ejerció el jineterismo en La Habana. Engracia conoció a su medio hermano Aquiles de la Peña Lyn, quien viajó de Estados Unidos a Cuba en busca de su padre. Platicaron y decidieron buscar al sexagenario Eustaquio. No lo encontraron, pues éste un día salió sin rumbo a la sierra y no volvió. Encontraron las memorias escritas de Eustaquio. Aquiles las ordenó y publicó.

El tema de *Hijos de Saturno* refiere el desencanto de la Revolución cubana. Al apartarse ésta de sus ideales originales, el gobierno presidido por Fidel Castro, inició, en menos de dos años, una carencia de valores que lo llevó a hostilizar, relegar, criticar o ejecutar a muchos cubanos a quienes acusó de contrarrevolucionarios. El desvío favoreció, como antaño, el ejercicio de la prostitución, la venta irregular de mercancías, las conspiraciones en contra del gobierno, etc. Además, la coerción del gobierno propició el exilio recurrente a Estados Unidos.

2.2. Situación de enunciación. Los narradores

Hijos de Saturno tiene una polifonía de voces narradoras. Así, el narrador del capítulo I es heterodiégetico; sabe todo acerca de los personajes: sus pensamientos y actos. A través de su mediación, el lector se entera de la vida cotidiana familiar de Eustaquio de la Peña, un comandante inhabilitado del ejército rebelde, venido a menos y vejado por las autoridades del gobierno cubano. Al final del primer capítulo, el protagonista informa, siempre a través del narrador, que escribirá sus memorias; el libro se titulará *Hijos de Saturno*. Sin embargo, la elección de la voz narrativa de los capítulos II al XXIV continúa siendo el de la tercera persona del singular. A simple vista, no existen mayores elementos que caractericen a un narrador homodiegético y menos a una voz autodiegética. Ello debido a que el narrador advirtió que “quería escribir con la libertad de no ser el sujeto hablante” (p. 26).

Esta voz narradora continúa, incluso, en los tres relatos secundarios que tiene la novela, aunque la ficcionalización de las voces narradoras se presenta en varios niveles, pues en el relato secundario más largo, el narrador extradiegético tiene una perspectiva disonante con respecto a la trama del álbum genealógico de Engracia Leclerc.

Mientras que en los otros dos relatos secundarios, que corresponden a la historia de vida familiar de Orquídea de Járuco y de Virgilio Menocal y Campoamor, los narradores son homodiegéticos, es decir, son narradores testimoniales pues formaron parte de la historia que narran. En otras palabras, son personajes de la diégesis que narran.

La ficcionalización dentro de la narración heterodiegética prosigue en el capítulo XXV cuando, una vez más, cambia la voz narrativa. Pasa de tercera a primera persona del singular, debido a que Eustaquio de la Peña decide intercalar los registros de la actividad guerrillera escritos en su diario de campo.

En los dos últimos capítulos y “La breve explicación final” continúa la voz de un narrador intradiégetico o, mejor autodiegético, aunque no es la de Eustaquio de la Peña, sino la de Aquiles de la Peña Lyn quien narra su aventura de regresar a Cuba en busca de su progenitor que apenas recuerda.

2.3. Perspectiva de los narradores

La narración de *Hijos de Saturno* utiliza dos códigos de focalización básicos: la focalización cero o no focalización y la focalización interna.⁴⁷ La narración en la focalización cero es consonante con respecto a Eustaquio de la Peña, ya que se muestra siempre de acuerdo con el pensamiento y actuación del personaje a tal grado que llega a volverse literalmente transparente. La focalización cero coincide también con otros personajes pero dedica mucho tiempo a narrar sobre el comandante Eustaquio. Esta misma focalización continúa incluso en los relatos secundarios que se intercalan en varias partes de la novela.

En el capítulo XXV la focalización cambia debido a que el autor figural decide intercalar su diario de campaña. Lo notorio en este cambio es que existe una coincidencia, en cuanto a punto de vista (perspectiva), con la del narrador anterior.

Los capítulos XXVI y XXVII son narrados nuevamente por un narrador heterodiegético, por tanto, la narración continúa con una focalización cero. Finalmente, la narración de los dos últimos capítulos y “La breve explicación final” es autodiegética.

⁴⁷ A decir de Pimentel (1998) existen tres códigos de focalización básicos: 1. La focalización cero o no focalización, en la cual parece que el narrador organizó el relato, por tanto, lo sabe todo, pues, además puede desplazarse de una conciencia a otra, de un espacio a otro con un mínimo de restricciones, 2. La focalización interna cuya libertad está restringida porque la focalización está centrada en una mente figural (focalización interna fija), en un número limitado de personajes (focalización interna variable) y porque la narración es epistolar y cada personaje narra los sucesos que le acontecen (focalización interna múltiple) y 3. La focalización externa en la que la libertad se restringe porque no puede conocerse los pensamientos de ninguno de los personajes, en otras palabras, si bien el enunciador puede narrar desde el ángulo que decida, le es prohibido el acceso a la conciencia figural.

Ahora bien, el narrador del capítulo I tiende a la empatía con los sentimientos de los personajes. Así, repite frases de tono filosófico: “volvió a mirar las estrellas con la misma fijeza, como si se tratara de un acto recurrente, y se puso a pensar en lo insignificante y desvalida que resulta la vida humana frente a la vastedad del universo” (p. 9).

En el mismo capítulo, la libre mirada narrativa proporciona toda clase de antecedentes, juicios y opiniones de acuerdo al modo y el momento en que el narrador los considera pertinentes. Sin embargo, es un narrador con focalización cero que adquiere matices de focalización interna variable consonante, ya que se identifica plenamente con el personaje principal. Esto puede valorarse desde la primera página:

Con un gesto peculiar, propio de quien ha sabido imponerse a los demás hombres hasta en la manera de sacudirse el miembro y de abotonarse la portañuela, el Comandante se sobrepuso al escalofrío que siempre lo embargaba en el momento de orinar, volvió a mirar las estrellas con la misma fijeza, como si se tratara de un acto recurrente, y se puso a pensar en lo insignificante y desvalida que resulta la vida humana frente a la vastedad del universo.⁴⁸

Sólo en un par de veces, la focalización se ubica en la mente figural de Engracia, esposa de Eustaquio. De hecho, se conoce a este personaje a través de una psiconarración; el narrador da cuenta de la intimidad psíquica de ella. Aunque de vez en cuando permite un discurso directo:

Ella era la más ganada por la perplejidad, ya que no se podía explicar cómo era posible que su marido, después de tantos sufrimientos inconfesados, en lugar de envejecer luciera cada vez más rejuvenecido, con la barba de visigodo todavía rojiza y los músculos de los hombres elásticos como trapecio de caballo. Y su sorpresa era mayor cuando, en muchas oportunidades en que él se encontraba trabajando en el traspatio de la casa, lo escuchaba tararear las mismas canciones de actualidad preferidas por sus hijas (p. 15).

El narrador de este primer capítulo tiene matices. Por momentos ofrece una narración de focalización cero mientras que, en otros momentos, la perspectiva se vuelve hacia una focalización interna variable y, consonante, cuando focaliza al personaje principal. Así,

⁴⁸ Navarro, Osvaldo. *Hijos de Saturno*. Debate. México. (2002). p. 9. A partir de aquí todas las citas corresponden a esta edición.

permite conocer los agrídulces de la unión conyugal de Eustaquio y Engracia. Regresa a la narración propia de un narrador heterodiegético, que relata la experiencia escolar y del hogar de las hijas del matrimonio. Esta mirada heterodiegética también da cuenta de la cotidianidad de los campesinos, de los visitantes de la Villa Artemisa, de los transeúntes ordinarios del pueblo de Trinidad y finalmente de las razones que lo hacen tomar la decisión de escribir el libro de su vida.

Mayoritariamente, es un narrador heterodiegético con perspectiva no focalizada que se desplaza en el tiempo y espacio según requiera la narración; ello le permite referir situaciones como cuando Eustaquio tiene un fuerte apuro económico que lo obliga a buscar a un viejo amigo, El Caballo de Mayaguara, a quien había conocido en tiempos en que ambos fueron guerrilleros y aunque estuvieron en frentes distintos los unió la causa de la lucha: “La mañana en que el caballo tuvo la noticia de que Eustaquio de la Peña lo andaba buscando, acudió presto a su encuentro, pues sabía que no se trataba de algo menor, y lo recibió con alegría, abrazándolo fuerte y mirándolo a los ojos, como era su costumbre” (p. 22).

En el capítulo II inicia la autobiografía testimoniada de Eustaquio de la Peña. Sin embargo, a través de un artificio literario el narrador ha advertido que la narración será en tercera persona. Por lo tanto, la mirada narrativa pretende ser la de un narrador extradiegético, sólo que hay marcas que avalan la presencia de un narrador intradiegético, cuya perspectiva se delata cuando focaliza desde la mente del protagonista. En esta narración puede observarse la situación del capítulo anterior. En primer lugar, un narrador que filosofa desde la primera línea: “Para muchos pudiera resultar una exageración, puesto que nada suele confundirse tanto con la verdad como la mentira” (p. 27). En segundo lugar, una focalización interna fija que coincide con la

mente del autor figural: Eustaquio de la Peña. Frases que sustentan lo anterior son las siguientes: “Su pensamiento se movía cada vez más con insistencia”, “le sobrevino una crisis depresiva tan devastadora que produjo alarma en la familia”. En otras palabras, el narrador selecciona la información, cuando se centra en Eustaquio, lo cual limita el conocimiento perceptual y espacio-temporal del resto de los personajes.

Lo anterior se modifica en el capítulo VI cuando aparece Richard Llaguno, pues al narrador le resulta necesario instalarse en su mente para sentar las bases del progresivo cambio en la personalidad de Eustaquio de la Peña. Así, vuelve a pasar de una focalización interna fija a una focalización interna variable que presenta a varios personajes: Ugaldes Lima (capítulo VII), Maximino Conde (capítulo VIII), el general Leclerc (capítulo XI), María Lyn (capítulo XV), Orquídea de Járuco (capítulo XVI), Virgilio Menocal y Campoamor (capítulo XXII), etc.

Es interesante analizar el capítulo XII, ya que se aprecia una narración con focalización interna fija consonante. Al ajustarse totalmente a la conciencia figural, el narrador “describe desde las limitaciones espaciales, temporales, cognitivas, perceptuales, estilísticas e ideológicas” del protagonista (Pimentel, 1998, 105). La empatía del narrador con respecto al protagonista llega incluso a volverlo transparente. No es que el narrador ceda paso al personaje principal, puesto que no hay palabras o señas gramaticales que lo denoten, sino que, como lo dice Pimentel (1998), se llega a la frontera entre la perspectiva del narrador y la del personaje. En la información narrativa, lo anterior puede ejemplificarse luego de un diálogo entre Ugaldes Lima y el joven Eustaquio a propósito del ascenso del coronel Batista a presidente del país.

Pero Ugaldes Lima pareció perder interés por la conversación, y se quedó metido en sus pensamientos, mientras hacía gestos de afirmación con la cabeza, como un caballo cuando dice que sí, que todo está muy bien.

¿Qué todo está muy bien? Yo creo que eso ni el mismo caballo lo cree porque no hay que ser muy inteligente para darse cuenta de que los caballos dicen que sí con la cabeza pero con esa misma cabeza están pensando que no y sus motivos tienen porque mientras dicen que sí lucen obedientes y generosos pero en cuanto se les ocurre mover la cabeza de un lado para otro ya parecen deslucidos y resabidos ante los ojos del amo y allá le va el fuetazo entonces a los caballos que no son tontos no tienen otro remedio que amansarse y el amo llega hasta encariñarse con ellos y eso es porque todo el que es dueño de algo o se sabe con mando aunque los mandados sean caballos necesita que ese alguien le responda en todo momento que sí sin ofrecer resistencia para disfrutar la fuerza de su poder por eso cuando las cosas no suceden de acuerdo con sus deseos allá le va el fuetazo al pobre caballo digo si de caballos se trata y de ahí que los caballos se vuelvan unos hipócritas y mientras están agarrados por las riendas se portan que da gusto y tú ves que cogen el paso (págs. 130 y 131).

Dos situaciones pueden observarse en esta cita: la primera es que la narración tiene toda la perspectiva del personaje, y por eso la voz corresponde a la primera persona del singular. La segunda tiene que ver con la indicación de que se trata de un monólogo interno (que ocupa tres páginas), lo cual es avalado por la nula existencia de signos ortográficos.

En el capítulo XXV, el comandante decide intercalar su diario de campaña para no “dañar la verdad histórica, que tanto le preocupaba. Además, tenía otros dos argumentos a su favor: consideraba que el discurso narrativo del diario se mantenía por sí mismo, quería hacer un homenaje a la literatura de campaña de su país” (p. 231). Por lo tanto, a lo largo del capítulo continúa el discurso directo, pues se trata de una narración en primera persona, cuya perspectiva es la del personaje principal.

En los capítulos que prosiguen, la narración se regresa a una focalización alternada, es decir, focalización cero en la mayor parte del relato con una presentación menor de focalización interna fija consonante. Es una narración prácticamente desde la perspectiva de Eustaquio de la Peña.

Los dos últimos capítulos XXVIII y XXIX y “La breve explicación final” son relatados por un narrador autodiegético: Aquiles de la Peña Lyn, hijo de Eustaquio de la Peña y María Lyn. Este personaje es el encargado de dar los pormenores de la publicación del libro:

Pensé, entonces, que la publicación de ésta autobiografía, que había sido el último deseo de papá, podría resultar una magnífica fuente de investigación para quienes se interesaran en tener, de primera mano, aunque con la carga apasionada de alguien que desempeñó un papel protagónico, una visión diferente (hasta donde conozco) de lo sucedido en la isla de Cuba durante un largo período del siglo XX, en especial de la etapa que se inicia con la revolución en los años cincuenta (p. 297).

Esta perspectiva narrativa es a la vez una perspectiva figural y, por ende, da pie a cambios en el curso de la trama, pues el mundo narrado que ofrece depende no sólo del punto de vista que este personaje tiene, sino de la forma que narra.

Cuantitativamente, el contenido narrativo de HS es proporcionado por un narrador heterodiegético, cuya presencia se advierte por los juicios y prejuicios que disemina en varias partes de la novela.

2.4. Perspectiva de la trama

En términos de Luz Aurora Pimentel (1998, 122), la perspectiva de la trama es un punto de vista del mundo que implica un trabajo selectivo orientado con miras a conformar una historia, “un tejido, una trama: una verdadera figura”. De hecho, según la investigadora: “esta selección orientada, es en sí misma, un punto de vista sobre el mundo, y puede por tanto ser descrita en términos de su significación ideológica, cognitiva, perceptual, etc. De ahí que, a partir del entramado lógico de los elementos seleccionados, se articule la dimensión ideológica del relato”.

Al analizar la perspectiva de la trama de *Hijos de Saturno* puede observarse una postura crítica desde una práctica política revolucionaria; sostiene que por las condiciones en las que se encontraba la sociedad cubana fue necesario un cambio. Posible éste gracias a la lucha armada. El consenso de la sociedad, durante el desarrollo de las

actividades subversivas, logró la victoria de la guerra revolucionaria. Sin embargo, la perspectiva de la trama insiste en señalar que el protagonismo de un líder, observado desde antes del triunfo revolucionario y el hecho de centrar el poder en el grupo político más fuerte (Movimiento 26 de Julio), cimentaron las bases para otra mala dictadura.

A través de Eustaquio se conocen las causas que suscitaron la rebelión de los isleños en contra de la dictadura batistiana. La narración intercala ideas antagónicas para reforzar la perspectiva dominante de la trama. Así, el autodeclarado anarquista, Maximino Conde, el Enano, ayuda al guajiro Eustaquio, pues cree que el lumpemproletariado y el campesinado tienen una lucha común. No obstante, el Enano cambia su punto de vista, ya que termina por compartir la idea de un cambio radical a través de la lucha armada, disciplinada. La perspectiva de la trama también hace énfasis en el papel que desempeña el sector intelectual progresista de Cuba que, pese a sus buenas reflexiones político-sociales, también se equivocó.

2.5. Perspectiva política de los personajes

La información narrativa de *Hijos de Saturno* presenta a nivel de personajes una perspectiva política que llega en un primer momento a ser antagónica.

Eustaquio de la Peña con 19 años se encuentra lejos de entender el discurso del Coronel Fulgencio Batista quien desde 1936 tiene ínfulas de presidente. Tampoco comprende el análisis político-social que Richard Llaguno hace en contra de los gobiernos tiranos. Por mera intuición, rechaza la mediocridad de Ugaldes Lima, cuya inconformidad política reprime. Eustaquio navega en el mar de confusiones del anarquista Maximino Conde. Sólo después de lecturas tormentosas y contradictorias y tras sufrir el encarcelamiento por magnicidio, Eustaquio progresivamente va modificando su perspectiva política. Finalmente, sus reflexiones convergen con los ideales

de Richard Llaguno en un sólo objetivo: a favor de la lucha armada para incidir en un genuino cambio político- social de Cuba.

Richard Llaguno, mayor que Eustaquio y Maximino, personifica al intelectual progresista. Siente simpatía por el inteligente y valiente Eustaquio de la Peña y lo alecciona a través de su amistad. Gracias a ello, el personaje principal de *Hijos de Saturno*, en la etapa adulta, cuenta con la capacidad de hacer un análisis y práctica política más reflexiva. Llaguno y Eustaquio vislumbran el error de depositar todo el poder en un solo grupo. Al final del relato, consideran junto con María Lyn, Maximino Conde y Virgilio Menocal que la Revolución va adoptando, como práctica ideológica, un comunismo distorsionado, comunismo “del malo” (p. 266). Como muchos revolucionarios, que no se acoplaron al nuevo sistema, Llaguno muere en condiciones económicas venidas a menos.

La participación política social de las mujeres es restringida. Lutgarda y Eneida, como viven en un medio rural, son conservadoras y discretas pero no dudan en buscar a Eustaquio para advertirle que los militares buscan el rastro de su guerrilla. Las tres Engracias (mulatas) que tienen vínculo con Eustaquio recrean, en distintas épocas, la clase social más baja de la Isla. La pobreza no sólo es económica, sino también intelectual. Las dos primeras se acoplan bien a su situación de vida pero la tercera Engracia, que también se dedica a la prostitución, está inconforme. Sólo María Lyn personifica al sector reducido de mujeres con una formación profesional que participa en la lucha armada.

La perspectiva política de todos los personajes de *Hijos de Saturno* es la misma, pues reconocen su equivocación (haber confiado en la dirección de la organización política más fuerte: el 26 de Julio, dirigida por Fidel Castro). Sin embargo, como los personajes no

visualizan volver sobre sus pasos y enmendar en algo los desaciertos, algunos optan por el exilio y otros se convierten en disidentes del gobierno cubano.

3. Paratextos

Régine Robin (1994, 287) conviene plenamente con Duchet al sostener que es en el paratexto donde la teoría sociocrítica busca las huellas de lo ideológico que tiene el texto; por ello, propone que el estudio de éste incluya “los comienzos”, íncipit en su nominación latina, pues tiene un carácter didáctico que es vector de ideología dirigido al lector: “en particular en la manera como el texto, desde el principio, contesta las preguntas cardinales del relato: ¿quién?, ¿dónde?, ¿cuándo?, proporcionando un código de lectura mediante un complejo sistema de referencias y connivencias culturales: el final de la novela, cómo se habla, cómo se toma la palabra, los enunciados separables, etc.” Además, el estudio de los comienzos del texto literario resulta necesario, pues la historia que se narra en realidad empezó antes del universo diegético del relato (Duchet).

3.1. El paratexto en *El Caballo de Mayaguara*

3.1.1. El título

El título de *El Caballo de Mayaguara* remite al legendario revolucionario Gustavo Castellón Melían, cuya herencia combativa le vino de su abuelo y su padre que combatieron bajo las órdenes de Máximo Gómez. Gustavo Castellón, inconforme con las dictaduras de Gerardo Machado y Fulgencio Batista, se afilió en 1943 al Partido Popular. Posteriormente, como integrante del Movimiento 26 de Julio y el Directorio Revolucionario, Castellón se rebeló en el poblado de Mayaguara que se ubica en la zona del Escambray. Empezaron a decirle el Caballo “porque siempre estaba corriendo por las lomas: recolectaba armas, medicamentos, dinero” (Lay, 2009). Tras el triunfo de la

guerra revolucionaria, en 1959, combatió la contrarrevolución.⁴⁹ Fue en el periodo de “La limpia” cuando su nombre de batalla trascendió como figura mítica. Al respecto, Lay (2009) rememora que “quizá nadie levantó una mitología más alta [...] Las historias que corrían por el Escambray afirmaban que Castellón podía convertirse en árbol, animal, humo o viento, según precisara. También se dijo de él que olía los bandidos o que al poner la oreja en tierra escuchaba el temor en el corazón del enemigo”.

También la página electrónica CubaNet da a conocer algunas anécdotas de El Caballo de Mayaguara:

Cuando "El Caballo" se enteró que los invasores al mando de Che Guevara habían llegado a las montañas del Escambray decidió alzarse con ellos. Lo llevaron ante el argentino. A Guevara le gustaba poner a los hombres a prueba y "El Caballo" no sería la excepción. El comandante rebelde le exigió que para ingresar en la tropa tenía que traerle un arma de combate. "El Caballo" aceptó el reto, y en horas de la noche de ese mismo día entró al cuartel de la guardia rural y, mientras la guarnición dormía, se llevó todos los fusiles de la armería. Llegó a las lomas guiando un arria de mulos cargada con armas de todo tipo. Guevara lo aceptó en la tropa. La lección de hombría la había dado "El Caballo de Mayaguara".

3.1.2. Los subtítulos

Los subtítulos organizados siguiendo un formato de crónica también se ubican como paratexto y tienen una función didáctica. Se agrupan en dos partes, la primera se subtítula “Los primeros combates” y la segunda “La limpia del Escambray”. En el interior de dichas partes se encuentran los episodios a los que también les corresponde un subtítulo. De tal suerte que el orden cronológico de éstos guía al lector, pese a las varias retrospectivas de vida por parte del protagonista.

⁴⁹ Según Lay (2009) en 1962 los grupos contrarrevolucionarios, financiados por Estados Unidos, incrementaron, pues de 42 que existían en marzo en septiembre del mismo año ya sumaban 79.

3.1.3. El epígrafe

El siguiente paratexto en *El Caballo de Mayaguara* es el epígrafe. Éste es una cita de uno de los textos de la literatura universal: *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, que a la letra dice: “que la épica también puede escribirse en prosa como en verso”. En dicho epígrafe puede apreciarse, también, el carácter didáctico, puesto que es, de manera más clara, una indicación de lectura que señala el desarrollo del relato, ya que recrea las hazañas de un héroe y, por consiguiente, es posible encontrar una carga emotiva como la que proporciona la leyenda. Lo anterior a propósito de que hasta el mismo personaje reconoce que se ha hecho de su persona un mito.

3.2. El paratexto en *Hijos de Saturno*

En este segundo texto el estudio de los comienzos es más amplio debido a que, por un lado, son más los elementos que forman el paratexto y, por otro lado, al tener estos elementos un carácter histórico, social, político y/o artístico más complejo, exigen mayor amplitud y profundización.

3.2.1. El título

El título de *Hijos de Saturno* es temático de tipo metafórico. La información narrativa no desarrolla el mito romano del dios Saturno, que por temor a correr la misma suerte de su padre, castrado por su propia mano, se traga a sus hijos. Sin embargo, sí recrea metafóricamente el tema de las revoluciones como grandes acontecimientos que ahogan, con sus rígidos lineamientos, a sus gobernados.

De hecho, el título de la novela es una frase nominal acuñada desde la época de la Revolución francesa. Usada en distintas etapas de la historia política mundial por quienes analizan el tema de las grandes revoluciones político-sociales, cuyo fin común fue la

victoria de una rebelión armada con miras a suprimir la desigualdad social y económica y que, sin embargo, a la percepción de muchos, desviaron su rumbo original.

Cuando se dice de los revolucionarios que son “hijos de Saturno”, significa que su posición política-social es desvalorada por la revolución que ayudaron a triunfar, es decir, la frase nominal refiere la especulación de que las revoluciones, luego de afianzar el poder, se vuelven contra quienes las erigieron. Así, son hijos de Saturno aquellos que no se ajustan a los lineamientos de una revolución y, por ello, ésta los aniquila.

Varios intelectuales han sostenido que las revoluciones suelen “engullir a sus hijos”. Por ejemplo, Ana Rebeca Prada (s/a) en “El lado oscuro del arte de Francisco de Goya y Lucientes”, cita parte de un discurso pronunciado por Pierre Vergniaud, orador girondino condenado a muerte en 1793, quien expresa que “la Revolución, como Saturno, devorando uno a uno a sus hijos, engendrará finalmente el despotismo con todas las calamidades que lo acompañan”. Prada analiza la interpretación que Davenport-Hines hizo de la obra pictórica de Francisco de Goya, quien siguió el tono de Pierre Vergniaud. Según Davenport-Hines, citado por Prada, *Saturno devorando un hijo* es una “intensificada, convulsiva imagen de la atrocidad ininteligible de Saturno”.

De este lado del mundo, donde permanece el único régimen socialista de América, el escritor Jesús Díaz, formado en pleno inicio de la Revolución cubana, retomó la expresión “Hijos de Saturno” en el recuento de su labor revolucionaria en la que dirigió “El Caimán Barbudo”.⁵⁰ Díaz (2000) rememora que luego de un fuerte acoso de las autoridades culturales cubanas el suplemento fue suprimido. Nombra a varias personalidades de Cuba como supuestas víctimas del régimen: “Osvaldo Dorticós, Haydée Santamaría, Miguel Rodríguez Varela, Eduardo Castañeda y tantos y tantos hijos de Saturno” (Díaz,

⁵⁰ Suplemento cultural del periódico Juventud Rebelde, órgano informativo de la Revolución (1965 a 1967).

2000, 117 y 118). También recuerda a quienes murieron por infartos luego de aguantar humillaciones y/o acusaciones por periodos prolongados “otra de las formas de ser devorado por lo que Sergio Ramírez llamó ‘Las fauces de Saturno’” (Díaz, 2000, 119).

No sólo los hostigados y relegados, regularmente exiliados, hablan de los “hijos de Saturno”, sino también algunos investigadores sobre el fenómeno concluyen en que la Revolución cubana, en más de medio siglo, ha manifestado esa conducta. Ejemplo de lo anterior es Liliana Martínez (2006) quien titula su trabajo sobre la intelectualidad cubana (primera época de “El Caimán Barbudo”): *Los hijos de Saturno: intelectuales y revolución en Cuba*. En el mencionado libro se refiere al complejo proceso de emergencia de la intelectualidad.

En la cuarta de forros señala que si bien, en un principio, la Revolución permitió una revolución cultural de la isla, posteriormente, tal revolución cultural “encontró sus mayores obstáculos en las propias inercias de los participantes y en la cada vez más fuerte inclinación a la instauración de una postura ideológica dominante desde diversos liderazgos políticos e intelectuales y de la incipiente burocracia revolucionaria”.

3.2.2. La portada

La portada de la primera edición impresa en México de *Hijos de Saturno* está ocupada, en sus tres cuartas partes, con la representación del mito de Saturno tragándose a su hijo. El cuadro, *Saturno devorando a un hijo*, es copia del que se encuentra exhibido en el Museo del Prado de Madrid. El autor de la mencionada pintura es el español Francisco de Goya Lucientes quien hacia 1821-1823 retomó el mito como tema.

Es curioso que la historia del cuadro *Saturno devorando un hijo* y la historia del texto *Hijos de Saturno* tengan ciertas similitudes. Goya hizo la pintura cuando ya no tenía la fama de pintor de la corte española. Entre otras razones porque su identificación con las

ideas liberales de Francia lo pusieron, en esa época de la invasión napoleónica, en una situación indefinida, ya que, por un lado, defendía la postura de España, y por otro lado, aunque lamentaba el proceder de Francia, continuaba admirando sus ideas de libertad. El pintor español trasladó en parte de su obra las atrocidades de la guerra, lo cual lo solidarizó con el pueblo masacrado; pero no con la corte. Cuando terminó la guerra en 1814 y Fernando VII inició su gobierno, Goya aun permaneció en su país hasta 1824; pero, comprendió que debía irse, pues la depuración de liberales y afrancesados creaba un ambiente hostil con miras a prolongarse.

Por su parte, Osvaldo Navarro también inició la escritura de *Hijos de Saturno* pocos años antes de salir de Cuba y la concluyó cuando su condición de exiliado lo despojó del reconocimiento de escritor descollante⁵¹ de la literatura cubana. Navarro declaró que desde 1984 empezó a concretar en la escritura la idea de que el arte y la literatura tienen la capacidad “de transformar la realidad [denunciar] los males que aquejaban a la sociedad cubana” (Navarro, 2005). Lo anterior significa que desde entonces el escritor criticó algunos procedimientos de la Revolución cubana. Puede decirse entonces que la crítica volcada en su novela es la continuación de la crítica que inició nueve años antes de su salida.

3.2.3. El epígrafe

El epígrafe aclara y justifica el sentido metafórico de los dos paratextos anteriores: el título y la portada. La comprensión del epígrafe requiere traer a propósito el mito romano de Saturno, la explicación de la frase nominal (“Los hijos de Saturno”) y la interpretación de *Saturno devorando a un hijo*. Con esta información es posible dar sentido a la cita: “Tratemos de establecer qué fuerzas nos pueden dar nuestras ilusiones,

⁵¹ Cf. Ichikawa (2005 a) y Félix Luis Viera (2008).

y si no, qué resolución, nuestras desesperanzas”, tomada de *El paraíso perdido* de John Milton. A partir de la información narrativa, atribuyo estas palabras a quienes unieron fuerzas para ganar la guerra revolucionaria, cuyo objetivo fue derribar la dictadura de Batista. Tras el triunfo, confiaron en que el gobierno tenía plena capacidad para conducir el país y contribuyeron al proceso revolucionario. Sin embargo, se dieron cuenta al ser objeto de coerción, que la Revolución había desviado sus ideales y que pretendía destruirlos.

En el texto, el epígrafe cumple también la función de anticipar la trama de la novela, la cual se intuye carente de esperanza, ya que inevitablemente el lector percibe que los héroes o personajes no saldrán bien librados. Por eso, el epígrafe de la novela intriga sin tener mayor claridad por qué. Esto también podría ser una invitación a leer *Hijos de Saturno*.

3.2.4. El prefacio

El capítulo I de *Hijos de Saturno* es una introducción, que en términos técnicos es un prefacio ficticio, el cual se presenta de la siguiente manera:

El texto inicia *in media res*. Presenta al personaje principal, Eustaquio de la Peña, ya sexagenario. Un ex comandante depurado del ejército rebelde a quien el gobierno tacha de sospechoso. Lo anterior se expone a través de una retrospectiva parcial de vida de parte del personaje. Las vejaciones por parte del gobierno lo obligan a escribir el testimonio de su paso por la Revolución.

Así, comparte con su mujer, Engracia, las fuentes de preparación e inspiración, el formato en el que presentará su autobiografía, el narrador, el estilo, “auténtico, sin limitar la exposición clara y diáfana de las ideas” (p. 26), el reto de emplear un vocabulario si no vulgar, tampoco culto, puesto que él no tenía vastos conocimientos, y

sobre todo, deja claro que su libro se llamará *Hijos de Saturno* en honor a la mitología latina que tanto admira.

Hacia el final de la novela, capítulo XXVIII, se corrobora el carácter ficticio del prefacio; pero el autor no es Eustaquio de la Peña sino Aquiles de la Peña que dice ser el prefacista del texto. Aquiles declara que encontró el libro inconcluso y por eso elabora una “introducción complementaria en la que he tratado de reconstruir, sin romper demasiado con el estilo narrativo general, algunos hechos no abordados por papá, basado principalmente en los testimonios de mis hermanas, y un epílogo, más bien de corte personal, para dar noticia no sobre mi relación con la historia que se cuenta, sino sobre el final mismo de esa historia” (p. 298).

3.2.5. Las notas

Las notas se encuentran en uno de los relatos secundarios. Como son notas de un autor ficcional, el destinador como el destinatario forman parte de la diégesis del texto primario. En otras palabras, el narratario no es el del relato principal, ya que las notas no van dirigidas al lector de la novela, sino a los que están dentro de ella.

En el capítulo XI se presenta el relato secundario más largo que tiene la novela. Éste tiene como finalidad justificar la invención de un álbum genealógico de Engracia Leclerc, alias Magdalena Chamiso. Para lograr que los parroquianos, de la casa de citas, crean el abolengo francés de la dueña se presenta a personajes históricos de la revolución haitiana: el general Carlos Leclerc, quien combatió al caudillo de los rebeldes negros Toussaint L ‘Ouverture.

Carlos Leclerc es antecesor de Emile Leclerc, quien huyó de Haití por la revuelta de los negros. Llegó a Cuba donde fundó El Gran Palenque. Ahí instalado, procreó muchos hijos pero sólo reconoció a “Juan Jacobo [...] patriarca de una familia venida a menos, cuya

honorabilidad se había mantenido en el tiempo, oponiendo a la desgracia la tradición de darle nombre de Engracia, fundadora de la prole, a una niña de cada generación” (p. 104). Así, se justifica o explica el nombre y el supuesto parentesco de Engracia.

Debido a que el relato es secundario, la mirada narrativa cambia, pues se vuelve una narración intradiegetica, en la cual el narrador tiene la necesidad de ir corrigiendo y complementando la información “documental” del relato. Así, tiene una perspectiva disonante con respecto a los autores, pues en sólo cinco cuartillas requiere de 17 llamadas a pie de página. La narración informa y aclara que en El Gran Palenque:

Para evitar cualquier abuso respecto a recibir dos mudas al mismo tiempo, un día a la semana se forman todos en fila y se obliga a cada negro que venga con una puesta y la otra en la mano, junto con la frazada.¹ Si alguno de esos artículos se extravía, su costo de reemplazo se reparte entre todos, ya que el dueño,² estima que cualquier picardía que ocurra entre ellos sale a relucir por lo general.³

1 Se sabe que el autor de este texto escribía en inglés, por lo que, a causa de no haberse podido consultar la edición príncipe, ha resultado imposible establecer si lo confuso de la redacción proviene del original o si, por el contrario, se debe a una deficiente traducción.

2 El autor emplea en varias ocasiones la denominación de dueño o amo cuando en realidad debería decir jefe o general.

3 La delación por faltas cometidas formaba parte de la educación moral de cada miembro de la comunidad, y su práctica se enseñaba a los niños desde la escuela (p. 111).

3.2.6. El posfacio

El posfacio de *Hijos de Saturno* se presenta bajo la forma de un epílogo titulado “Breve explicación final”. Es un posfacio ficticio que asume Aquiles de la Peña Lyn. Éste cuenta a grandes rasgos su experiencia de vida. En el universo espacio-temporal de la novela, este personaje dialoga con el lector para resaltar varios aspectos del texto: sus elementos hiperbólicos, poéticos, su estructura musical y, a pesar de que el texto está inconcluso, enfatiza que la información histórica de Cuba es de fuente inequívoca. Aquiles se refiere a lo inacabado del libro para justificar su intromisión de redactar un prefacio y un posfacio. Este último es didáctico, pues se ocupa de proporcionar al lector elementos para una posible crítica del texto. Por eso insiste en que se trata de un libro:

Fragmentario, contradictorio, agónico, podría decirse, en cuanto a la búsqueda de diferentes vías para plasmar en palabras un mundo de vivencias mezcladas con la reflexión y la poesía: por momentos parece un testimonio, a veces se confunde con el ensayo periodístico y en no pocas ocasiones la poesía levanta el vuelo. Sólo así hubiera sido posible juntar [...] la ciudad y el campo, las vivencias y las lecturas, la historia y las individualidades humanas, lo hiperbólico y lo diminutivo, la realidad y la fantasía, la guerra y la paz, el amor y la crueldad, la cultura y la barbarie. Por eso, seguramente, está lleno de referencias muy diversas y salpicado de una infinidad de intertextualidades, que lo aproximan, aunque no estuviera en la intención del autor, ni el tema ni los ambientes parezcan apropiados, a una concepción de la literatura (de la cultura, en general) que ha dado en llamarse posmoderna (p. 299).

El narrador del posfacio quiere asegurarse de que el lector tome en cuenta el programa de lectura que, en parte, le proporcionó en el prefacio, ya que insiste en que el autor tiene un afán por encontrar una identidad apoyándose en los mitos de ahí la invocación de autores y elementos clásicos grecolatinos y contemporáneos.

3.2.7. El epílogo

Finalmente, el epílogo de *Hijos de Saturno* prueba lo que se desarrolló en el texto: la desgracia de ser hijos de Saturno. Aquiles de la Peña inserta el epílogo para “dejar constancia del destino de las personas-personajes principales que aparecen en este libro” (p. 299).

Con un listado de nombres reales y ficticios, de los cuales los que no recrean a alguien poderoso, que son la mayoría, terminan mal, el epílogo enumera denuncias que recalcan una decadencia social de Cuba. De hecho, en esta parte del relato es donde se encuentra el mayor filo político del texto.

En primer lugar, se presenta el destino incierto de Eustaquio de la Peña, sugiriendo el destino incierto de la Revolución, pues, según la narración, está sumida en la corrupción, entendida esta como una práctica que consiste en usar el poder político para provecho propio. Por eso, tres páginas antes, Engracia refiriéndose a su desaparición indica: “—Allá arriba se lo estarán comiendo los buitres. Quiero decir, las tiñosas” (p. 295). Puede

inferirse que los buitres de “allá arriba” son los funcionarios poderosos, que rondan y están todo el tiempo al acecho para destruir a quienes consideran enemigos de la Revolución.

Los personajes que en algún momento estuvieron unidos por un lazo afectivo con Eustaquio mueren en circunstancias aparentemente absurdas. Por ejemplo, Richard Llaguno, el intelectual revolucionario, en estado de ebriedad, cae y, al golpearse en la cabeza, fallece. Maximino Conde y María Lyn terminan su vida en el destierro. Otros que decidieron quedarse en la isla sin aceptar, en lo posible, las imposiciones del régimen, fueron, en su mayoría, ejecutados o llevaron una existencia difícil.

El caso de las Engracias (nombre que de alguna manera es irónico) también ilustra la decadencia de la isla, pues en el presente del relato el ejercicio del jineterismo alude a condiciones económicas deplorables.

Según el epílogo, el Caballo de Mayaguara a principios de 1980 se ahorcó. Con este suicidio, se insinúa la decepción de la Revolución de varios combatientes del ejército rebelde.

De Ernesto (Che) Guevara el epílogo deja de lado los altos valores revolucionarios de éste personaje histórico que conllevan riesgos y repite la versión que indica un abandono en Bolivia por parte de los dirigentes de la Revolución cubana, debido a las supuestas diferencias que tuvo con éstos.

Ni siquiera el hospital antituberculoso construido en Topes de Collantes sale airoso en el epílogo, pues lejos quedó la idea que había inspirado su edificación, esto es, para resolver un problema de salud emergente de los cubanos, ya que el epílogo refiere que se convirtió en “centro de turismo de salud sólo para extranjeros” (p. 302).

La recapitulación se aprecia demoledora cuando afirma que nadie se acuerda de los guerrilleros muertos, pues con excepción de los hermanos Castro y del lenguaje el resto es decadencia. Dicho sea de paso, con la alusión a la capacidad de renovación permanente del lenguaje, *Hijos de Saturno* indica que a través de la literatura puede generarse un pensamiento colectivo. De tal manera que pueda incursionar en el debate de sucesos políticos que afectan el presente y el futuro de un país.

3.3. Epitextos

Para complementar el análisis del *corpus* de esta investigación es importante el estudio de los epitextos, ya que permite exponer dos situaciones manifestadas desde los relatos mismos. Aunque quizá el escritor no haya tenido la intención de hacer una autopoética⁵² (que es un elemento de epitexto) lo cierto es que la realiza, incluso, antes de los epitextos, que se entiende se elaboran después del texto. Así, desde la información narrativa de *Hijos de Saturno* el autor proporciona elementos para hacer la lectura de la novela.

Los materiales encontrados para hacer un trabajo extraliterario circulan en Internet. Un primer subgrupo de epitextos es conformado por las entrevistas concedidas a propósito de la presentación de *Hijos de Saturno*, al parecer. El segundo subgrupo lo componen: comentarios y respuestas que dio el autor, junto a otros escritores, en su asistencia a la Feria Internacional del libro en Guadalajara, México, en 2002,⁵³ además de una entrevista concedida a Ernesto Olivera, amigo de Osvaldo Navarro. Finalmente, lo que vendría a ser el tercer subgrupo, es una respuesta solicitada a Navarro por el crítico

⁵²Marcela Arpes e Iria Sobrino Freire (2005) sostienen que la autopoética es un discurso que el escritor elabora a partir de su propia obra. De ahí, su carácter transitivo y anafórico, pues tiene como referente su creación artística que ya está en circulación en el ámbito cultural. Arpes y Sobrino (2005) señalan que la autopoética también “se puede interpretar como una toma de posición de algún modo *inducida*” (cursivas en texto original).

⁵³Cuba fue país invitado, por tanto se presentaron títulos no sólo de escritores que residen o residieron en la isla, sino también de los del exilio. De ahí la presencia de Eliseo Diego y Osvaldo Navarro, entre otros.

Emilio Ichikawa, luego del segundo comentario, desfavorable, que éste le hiciera a la producción narrativa ficticia de Navarro. Posteriormente, la respuesta, a manera de derecho a réplica, se hizo pública.

3.3.1. Ejercicio autopoético de Osvaldo Navarro

Es importante el estudio de la autopoética, porque arroja información de la interdiscursividad ideológica tal como la clasifica Régine Robin (1994), esto es, en niveles: proyecto ideológico, marco ideológico inicial e ideología de referencia.

Emilio Ichikawa (2005 b) argumenta a propósito de *Hijos de Saturno* que “Navarro intenta ser su propio crítico deslizando en la novela opiniones sobre el arte de escribir, refiriendo obras y documentos, concluyendo que, en fin de cuentas, el verdadero protagonista de este trama, y del mismo proceso revolucionario, es el lenguaje”. En efecto, por medio de artificios literarios, desde el capítulo I de *Hijos de Saturno* hay indicaciones de lectura de un libro que, se anuncia, se escribirá. Refiere por ejemplo que para lograr la verosimilitud del libro, el autor ha leído unas cien novelas históricas, memorias y testimonios. Plena justificación de tejer en la novela la intertextualidad, el pastiche y la parodia (tal como las propone Genette en su reconocido libro *Palimpsestos*).

La novela *Hijos de Saturno* y el epitexto también comparten el mismo marco ideológico, así como la misma ideología de referencia, esto es, el escenario histórico cubano. En el texto y en el epitexto el punto de vista recalca una y otra vez la desgracia de ser hijos de Saturno.

En la entrevista realizada por Yanet Aguilar Sosa (2002) en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, Navarro se refiere a los elementos de su trabajo literario y exhorta a leer la novela *Hijos de Saturno*: “Yo traté de lograr muchas cosas en esta

novela que es una búsqueda de los cubanos de muchas maneras, ojala haya logrado aunque sea una parte de lo que me propuse, que fue mucho”.

La siguiente entrevista realizada por Midiala Rosales (colaboradora de *Proceso*) fechada el 1 de diciembre de 2002, se titula: “Osvaldo Navarro presentará ‘Hijos de Saturno’ en la FIL. (Cultura)”. En esta entrevista, el escritor indica su proyecto ideológico; el motivo que lo incitó a escribir tanto *El Caballo de Mayaguara* como *Hijos de Saturno*. Del primer relato deja entrever su deseo de aportar, a través de su actividad profesional literaria, la experiencia revolucionaria a futuras generaciones.

Cuando se refiere a su segunda novela, declara haber escrito el primer capítulo en La Habana, pero la concluye, 14 años después, fuera de la Isla. Comenta que la idea le surgió a partir de la escritura de *El Caballo de Mayaguara* que versaba “sobre un hombre real que se suicidó y que era como mi padre, un mito en Cuba. Entonces, caigo en una crisis total y después que termino ese libro me doy cuenta de que la historia de ese hombre [...] era mucho más rica, y que había mucho más que yo no podía contar como testimonio”.

3.3.2. Vestigios de una ficción histórica

En “Navarro cuenta la historia de sus compatriotas en un libro”, Yanet Aguilar (2002) hace una breve reseña de la novela en la que intercala algunos comentarios del autor; acerca de *Hijos de Saturno*:⁵⁴ “Esta no es una novela de ciencia ficción, se sustenta en hechos históricos muy elementales porque no me interesaba contar la historia, ese es un asunto de los historiadores, a mi me tocaba contar el drama, la tragedia de una

⁵⁴El trabajo de la corresponsal no es presentado como una entrevista, ya que no cumple enteramente con el formato de ésta, es decir, la periodista no proporciona las preguntas formuladas al entrevistado, sólo da a conocer entre comillas los comentarios o respuestas del escritor.

generación que en el fondo es también la tragedia de las generaciones posteriores en Cuba”.

Más adelante, habla de algunos referentes históricos de la novela: el sanatorio antituberculoso construido en 1936 por iniciativa de Fulgencio Batista, quien también lo inauguró. Insatisfecho con el comentario, Navarro insiste más adelante: "Batista es un personaje que tiene mucho que ver con la historia cubana del siglo XX, por eso es un personaje que aparece en la novela".

En estas entrevistas, Navarro deja entrever su aspiración de legar el testimonio de su experiencia de vida, ya que como cubano presencié el triunfo de la guerra revolucionaria y la trascendencia y desarrollo de la Revolución; por ello, comenta: "A lo mejor es una visión falsa de gente que está envejeciendo, a la generación de 30 años hacia abajo no le interesa lo que vaya a pasar en ese país, pero es un fenómeno universal, [...] creo que están hechos para eso, para llevarlos a donde tú quieras llevarlos, mientras que la generación de la novela y la mía misma no era manipulable, tenemos una experiencia muy fuerte”.

Rosales (2002) vincula la vida del autor con la del protagonista al comentar: "Osvaldo fue soldado del ejército al triunfo de la Revolución, y como el personaje, que un día decide escribir su biografía, Osvaldo decidió, un día, escribir una novela que cantara la historia de ese desencanto, la historia de un hombre que, como él, creyó posible la utopía".⁵⁵ Por su parte, Navarro apunta hacia el tema principal de *Hijos de Saturno* en los siguientes términos: "Equivocamos nuestro destino. ¿Qué tenían que ver con el comunismo esos héroes que eran democráticos, esos guajiros que hicieron la revolución y

⁵⁵Como puede apreciarse, la entrevistadora vincula, y lo seguirá haciendo en todo su escrito, la vida del artista y la del personaje, ya que sus preguntas siempre son planteadas como la siguiente: "Usted, como el personaje de la novela, ¿Cree que la Revolución cubana ha sido un fracaso?, ¿Qué pasó?, ¿A qué se debe esta conclusión? Usted, como el personaje de la novela, ¿Se siente responsable de lo que pasó en Cuba?".

que no tenían idea siquiera de lo que era la Unión Soviética? Fidel Castro nos metió en esa senda oscura que nada tenía que ver con nuestra Historia, con nuestro destino, y que nos ha llevado a ese desastre que es la Cuba hoy”.

Y señala lo que concibe como el fracaso de los revolucionarios que, como bien dice, se encuentra en el relato:

Yo creo que en la novela lo digo: el fracaso de la Revolución cubana comenzó en el mismo momento de la lucha armada, cuando todo el poder se concentró en la Sierra, en la persona de Fidel Castro. Y esa concentración de poderes llevó al totalitarismo que hay hoy en Cuba, que ya no tiene nada que ver con la Revolución. El totalitarismo es mucho más brutal que las dictaduras, porque éstas controlan la vida en la esfera ideológica y política, pero no controlan lo económico ni lo social ni la educación.

Destaco que el tono de la entrevista persigue respuestas que tienen que ver con aspectos históricos, políticos y sociales de Cuba del periodo posrevolucionario, periodo en el cual se ha desvanecido totalmente la euforia del triunfo revolucionario.

A propósito de la Feria de Guadalajara, Wilfredo Cancio Isla hace una entrevista a varios escritores cubanos como a Andrés Jorge quien sostuvo: “nunca estaremos en paz con nuestro presente mientras no repasemos nuestras fobias y desgarramientos del pasado reciente”.

Este comentario desató una inevitable controversia protagonizada al día siguiente (8 de diciembre de 2002) por los residentes y los exiliados cubanos. Abel Prieto, ministro de cultura de Cuba, aseguró que en la isla se vivía ya “una política cultural de coherencia y madurez hacia los autores cubanos emigrados”. Cancio cubre la nota (“Feria de Guadalajara cierra con ventas récord”) en la que Osvaldo Navarro respondió al ministro de cultura de Cuba: “Mientras el diálogo de la cultura esté mediatizado por la política no será posible ningún diálogo o asimilación auténticos”. Como puede apreciarse, Navarro no pierde ocasión para denunciar el estado de restricción y marginación en que viven algunos, sean o no escritores.

En otra entrevista, Ernesto Olivera (2009) comenta y pregunta a Navarro: “Sobre tu polémica tesis de la carencia de diálogo sin los dioses, ¿hay diálogo en tu novela *Hijos de Saturno*?” De inmediato, Navarro atribuye esta tesis a Heidegger y luego responde que en Cuba no hay diálogo, por consiguiente no hay otredad, lo cual conduce a un fatal fracaso de la democracia: “las dictaduras patriarcales no sólo no necesitan del diálogo, sino que lo impiden, porque sólo así pueden imponer su voluntad como único discurso posible. *Hijos de Saturno* va en el sentido del patriarcalismo criminal, que fue la forma que adoptó la revolución desde el mismo momento en que cerró el diálogo con sus propias criaturas”.

En esta última entrevista, se observa cómo el epitexto abarca otros aspectos de índole distinta a la literaria, ya que no apunta sólo a la creación artística, sino que alude a otros temas que, si bien son elementos que conforman la información narrativa del texto, alejan el comentario concerniente a la configuración literaria. Sin embargo, son cavilaciones del escritor que nos indican su ocupación de elaborar una ficción histórica. Además da a conocer algunos motivos por los cuáles salió clandestinamente de Cuba.

4. Intertextualidad

En la información narrativa de *El Caballo de Mayaguara* e *Hijos de Saturno* están presentes innumerables textos que ayudan a la exposición del diálogo artístico y el diálogo político. Sobre todo en *Hijos de Saturno* puede observarse la relación de éste con una numerosa lista de textos de diverso contenido: político, social, mitológico, religioso y filosófico. La intertextualidad no siempre se clasifica según la propuesta de Pimentel (1998): grado directo y grado indirecto, pues prefiero mantenerlos según la función que les asignó el autor. Son los casos de *El paraíso perdido* de John Milton y del cuadro de

Goya *Saturno devorando a un hijo*, los cuales están estudiados, en este trabajo de investigación, como paratextos.

4.1. Intertextualidad en *El Caballo de Mayaguara*

4.1.1. Grado directo

La presencia de uno de los textos de la literatura universal se inserta en *El Caballo de Mayaguara* desde las primeras páginas. En primer lugar, porque el relato inicia con un epígrafe, cuyo autor es Miguel de Cervantes Saavedra, en el cual indica “que la épica también puede escribirse en prosa como en verso”. Tal reflexión fue extraída de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* donde las palabras citadas son proferidas por el personaje principal. En segundo lugar (y esto bien podría sostener la elaboración de un pastiche), la presencia del texto mencionado se observa en el capitulado de *El Caballo de Mayaguara*: “De cuando al hombre no le decían todavía el caballo, pero ya lo era”, “Lo que sucedió con el Ajumao y su hijo el Ajumaito”, etc.

4.1.2. Grado indirecto

En *El Caballo de Mayaguara* la intertextualidad de grado indirecto se da con el artículo “El socialismo y el hombre en Cuba” del no menos reconocido Ernesto (Che) Guevara. Es un grado indirecto porque no se menciona el título del trabajo del escritor argentino. Sin embargo, está totalmente acoplado a la información narrativa de *El Caballo de Mayaguara*, pues ambos textos, *El Caballo de Mayaguara* y “El socialismo y el hombre en Cuba”, persiguen la idea de construir el socialismo; por ello, surge la necesidad de que los revolucionarios adopten una ética que vaya acorde a las nuevas circunstancias políticas. Así, “El socialismo y el hombre en Cuba” proporciona la teoría y *El Caballo de Mayaguara* presenta la práctica.

4.2. Intertextualidad en *Hijos de Saturno*

En este segundo texto la intertextualidad es mayor. Para clasificarla, continúo con la propuesta de Pimentel (1998) y concentro los textos en grado directo y grado indirecto. También los agrupo según el propósito de su presencia en *Hijos de Saturno*. La razón de lo anterior se debe a que la presencia de algunos textos refuerzan temas sobre problemas de la Revolución: la pobreza económica, los problemas agrarios y la crítica a las autoridades del gobierno por la coerción que éste ejerce.

4.2.1. Grado directo

Aunque varios textos pertenecen a una intertextualidad de grado directo —*Gramática Castellana, Manual del perfecto sinvergüenza, El estado y la revolución, El hombre mediocre, La isla del tesoro, Tres tristes tigre*, las reflexiones políticas de Bakunin y Marx, las cavilaciones filosóficas de Aristóteles, Rousseau y Descartes, el aforismo célebre de Martí, el trabajo científico de Freud, la creación literaria de Enrique González Martínez, García Lorca, Luís de Góngora, etc.— puesto que *Hijos de Saturno* hace referencia explícita a ellos, en realidad se quedan, en eso, en menciones. Convocados en la narración para dar la impresión de que se tiene una buena enciclopedia cultural y para denotar el aprendizaje político progresivo del personaje principal.

En otros casos la intertextualidad directa de *Hijos de Saturno* incursiona en una paráfrasis, pues reconstruye el tema del texto que evoca. Por ejemplo: *Fuente Ovejuna, La metamorfosis, El reino de este mundo*, algunos pasajes bíblicos (Torre de babel, El arca de Noé), etc. Otras veces la narración de *Hijos de Saturno* utiliza motivos, frases o situaciones clave del otro texto para presentar su relación directa. Vale la pena observar como aparecen algunos textos.

4.2.1.1. Paráfrasis

Fuente Ovejuna de Lope de Vega se presenta como uno de los relatos secundarios de la novela. En este relato, Virgilio, como esposo de Eneida, entra en la familia de la Peña. Como su personalidad extraña no convencía a Eustaquio, Virgilio le confesó que era un fugitivo de la ley. Su apellido verdadero era Menocal y Campoamor. Fue hijo de una mujer débil, quien ante los abusos de su marido sólo atinaba a llorar en la *fuenta ovejuna* del patio de su casa, y de un hombre “rudo, insensible y egoísta que en su juventud había sido mayoral” (p. 212) y que obligó a sus hijos a trabajar el campo.

Una mañana su padre mató a su madre. Entonces todos los hermanos se armaron con lo que encontraron a la vista e hicieron justicia por su propia mano “–Picadillo lo hicimos. [Virgilio] recogió los pedazos de su padre como pudo (“tuve que usar una pala”) y, para que no quedaran huellas de que en el asesinato (ajusticiamiento) habían participado varios, los metió en un cuero de vaca y los puso en el fuego, pero como no se convertían en ceniza, los sacó (“asaditos”) y se los echó a los perros de labor” (p. 213). Huyó. Se enteró, por un programa de radio,⁵⁶ que todo salió según a lo planeado.

La metamorfosis de Franz Kafka también se encuentra recreada en *Hijos de Saturno*. En un episodio de la vida del protagonista la rígida disciplina militar le originó un sentimiento de inferioridad, pues fue objeto de atropellos y burlas. De la angustia pasó a una pesadilla recurrente: “todas las noches seguía el hilo de la historia. [En ella] algún personaje de una novela nunca leída, tal vez le ordenaba en cada ocasión que se redujera de tamaño, porque esa era la voluntad de la patria” (p. 72). En la pesadilla

⁵⁶El Dr. José Antonio Matos Arévalo, investigador cubano refiere que el programa de radio cuya identificación contiene las palabras de una canción que se cita en HS: “Guantanamera, / guajira guantanamera” realmente existió. Tal como lo refiere HS, en el programa radial “dramatizaban con actores y comentaban en décimas cantadas los más espeluznantes hechos de violencia y sangre”. Información compartida en la Jornada de cultura cubana llevada a Cabo en Chilpancingo, Gro. del 5 al 9 de octubre de 2009.

Eustaquio (como Gregorio Samsa) padecía de los dolores que las contracciones le producían, pues cada vez reducía de tamaño hasta que le indicaron que se volviera insecto:

En ese proceso agónico de metamorfosis estuvo varias jornadas, hasta que al fin una madrugada, nadando en un charco de sudor por el esfuerzo, comenzaron a salirle una patas pequeñas y peludas, y supo que de ahí en adelante sería una cucaracha. Pero no fue una cucaracha como todas, libre y feliz por las cloacas del mundo, sino sometida a una férrea disciplina, uniformada y con fusil a cuestas, obligada a vivir en permanente formación con otras cucarachas y hacer cola (fila) para todo, desde lavarse los ojos por la mañana hasta comerse por la tarde su magra ración de cucaracha (p. 72 y 73).

El reino de este mundo de Alejo Carpentier es otro relato secundario convocado directamente en *Hijos de Saturno* para presentar la invención del álbum genealógico de Engracia Leclerc. Tal invención se debe a la aspiración de vincular el parentesco más lejano de Engracia con los Leclerc de Francia. El álbum presume que Emile Leclerc huyó de Haití durante la revuelta de los esclavos negros: “En la goleta que lo conducía a Cuba, disfrazado de músico ciego, todavía con el asombro del milagro de haber escapado vivo del degüello a cuchillo y de un veneno de hierbas, distribuido por los negros con ensañamiento en las haciendas de los colonos blancos (Carpentier)” (p. 106).

4.2.1.2. Motivos

En ocasiones *Hijos de Saturno* retoma temas o motivos ya trabajados y, los presenta por medio de la intertextualidad. En este caso se encuentra parte de la novelística de Vargas Vila, específicamente la de motivo o asunto erótico: *Aura o las violetas*, *Flor de Fango*, *Ibis*, *Lirio Rojo*. La intertextualidad se da a través de Maximino Conde quien entre sus compañeros pasa como instruido y hasta culto porque “tenía el mérito de ser el único en la escuela que se había leído las novelas de Vargas Vila, a lo que se agregaban los hechos de saberse de memoria los tangos de Carlos Gardel y de haber sido mensajero del historiador de la ciudad, sus conversaciones resultaban de un interés inusitado, sobre todo

cuando hablaba de mujeres y sexo, su tema favorito, porque alardeaba de tener uno de los miembros mejor favorecidos por la naturaleza” (p. 79 y 80).

De hecho, Maximino Conde siente gran admiración por el escritor colombiano; por ello, lo trae a propósito constantemente cuando habla de erotismo sexual, el cual concibe como “un hambre cuya voracidad se resuelve únicamente palpando y mordiendo la carne. Porque es con violencia –de qué otro modo pudiera ser– que los hombres se defienden del vacío de la eternidad perpetuando a empellones la especie. Así, aseguraba el Enano, que no por casualidad había leído a Vargas Vila, el erótico prescinde del sentimiento de las mujeres, con tal de que sean hembras hermosas” (p. 101).

4.2.1.3. Frases

Otras veces la narración intercala frases en forma de juego de palabras, tales como la siguiente: “Virgilio el de la Eneida”, pues sabemos que es *Eneida* de Virgilio, evocando la obra maestra del poeta romano.

También cuando Emile Leclerc, personaje de un relato secundario, al proclamar abolida la esclavitud “pronunció un largo y enardecido discurso, en el cual expuso sus ideas acerca de la igualdad, la justicia y la fraternidad, muy a grandes rasgos, porque en un *discurso*, así sea el del *método*, no pueden desarrollarse todas las aristas de una concepción del mundo” (p. 107) (cursivas mías).

En otro momento, Richard Llaguno se refiere de manera sarcástica a que los habitantes de Cienfuegos trazaron las calles de la ciudad “en forma tan *cartesiana*” [que] no concibieron ni una curva en alguna de sus calles para demostrar, aunque fuera por la excepción, que el mundo no es sólo una *regularidad matemática*” (p. 59). Después indica que los habitantes habían construido innumerables cúpulas con la intención de

“luchar contra el *racionalismo*” [esto es, para] “romper con la *línea recta y el cuadrado*” (p. 60) (cursivas mías).

A través del mismo personaje, la narración alude directamente a la leyenda de “El Dorado” que, entre otros textos, se encuentra en *Cándido o el optimismo* de Voltaire a propósito del nombre del hotel: “El Ciervo de Oro” que a Llaguno le pareció una extravagancia y pensó que tal vez los pobladores sacaron la idea de una novela francesa que contaba la leyenda de un lugar en América “llamado El Dorado, donde todo era de oro, hasta los animales. Aunque tenía la convicción de que, si no se trataba de una mala traducción o de una libérrima interpretación de la leyenda, en todo aquello se evidenciaba un error, pues en el libro del famoso francés se hablaba de ovejas y no de ciervos” (p. 59).

4.2.1.4. Situaciones clave

Hijos de Saturno intercala una intertextualidad a partir de situaciones clave, es decir, la historia de otro texto le sirve para crear un ambiente pertinente. Así, *Hijos de Saturno* trae a propósito a *Por quien doblan las campanas* de Ernest Hemingway cuando Eustaquio de la Peña, como comandante de un grupo guerrillero, lleva entre sus pocas pertenencias esta novela y dice: “Por la radio llegan canciones paraguayas. Yo estuve leyendo una novela sobre la guerra civil española, *Por quien doblan las campanas*, de un tal Ernest Hemingway, muy interesante” (p. 234).

También se alude directamente a *La historia* de Herodoto. Primero cuando Eustaquio sale de prisión y María Lyn ofrece una comida para celebrar: “Eustaquio entró en el apartamento, gallardo como un espartano que acabara de combatir en las Termopilas al mando de Leónidas, pero caminando con las torpezas de quien ha debido subir y bajar repetidamente un desfiladero” (p. 204). Después, al internarse en la Sierra

los guerrilleros comandados por Eustaquio no deben levantar sospechas; por ello recorren “de noche por entre un pequeño desfiladero (no sé por qué recordé a las Termópilas), que hubiera resultado peligroso si alguien nos persiguiera, pero hasta ahora somos sólo unos enemigos desconocidos para el ejército” (p. 234).

No podía faltar uno de los textos más conocidos del Nobel Gabriel García Márquez: *El coronel no tiene quien le escriba*. La relación directa bien puede tomarse a partir de la frase que da título al texto del escritor colombiano, aunque también por una situación clave de *Hijos de Saturno* y hasta por un motivo puesto que es el tema del texto que se alude. Lo cierto es que la evocación aparece automáticamente en el lector, dado que no existen marcas en la narración:

[Eustaquio] se levantó más temprano que de costumbre, ensilló la mula, se vistió pulcramente de blanco, con guayabera y sombrero, envolvió el mejor gallo en una tela, lo metió debajo del brazo y se fue a la valla del pueblo. Cuando regresó por la tarde, venía contento, porque su gallo había ganado, y le contó a su padre los pormenores de la pelea, haciendo elogios sobre las cualidades de aquel giro que, no por casualidad, era de la cría de *un coronel colombiano, al que nadie le escribía*, pero todos sabían quién era (págs. 51 y 52) (cursivas mías).

La intertextualidad directa también se encuentra por medio de versos, cuya obra y autoría no se menciona. Por ejemplo:

Ser de inmensa bondad, Dios poderoso
A vos acudo en mi dolor vehemente:
Arrancad este velo innominoso
Con que el mundo manchad quiere mi frente.

Los versos forman parte del poema “Plegaria a Dios” de Gabriel de la Concepción Valdés, poeta cubano nacido en 1809 y acusado en 1844 de ser integrante de la “Conspiración de la Escalera” y fusilado ese mismo año. Los versos citados los pronunció camino al patíbulo. En *Hijos de Saturno* se presenta cuando Eustaquio, difamado de haber fornicado con la yegua favorita del director es obligado a casarse con la bestia y a permanecer un tiempo en el calabozo. El narrador irónicamente indica: “Eustaquio entró

en el calabozo con el semblante sereno y la mirada puesta en lo infinito, como si se dirigiera al martirologio y a punto de recitar un poema famoso, si entonces lo conociera: “Ser de inmensa bondad [...]” (p. 75).

Dejé al final a *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra porque su presencia, a diferencia de los otros textos, se encuentra prácticamente a lo largo de *Hijos de Saturno*. De hecho, además de intertextualidad el relato hace del texto de Cervantes un pastiche, es decir, una imitación seria de su estilo (Genette, 1989). Así, podemos apreciar una organización muy parecida a la de la novela española: la invención de un autor figural, la intercalación de varios relatos secundarios, la alusión de textos que le anteceden, etc.

4.2.2. Grado indirecto

Los textos que se encuentran en grado de intertextualidad indirecta, es decir, que están acoplados completamente a la narración del relato, apoyan la crítica que la información narrativa hace de varios problemas de la Revolución cubana: la pobreza económica, los problemas agrarios y la crítica a las autoridades revolucionarias ejecutoras de coerción.

4.2.2.1. Pobreza económica

La crítica que se hace de la pobreza económica es a través de dos grandes novelas de la literatura latinoamericana:

La primera es *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde. Con *Hijos de Saturno* comparte, aunque en tiempos distintos, parte del espacio narrativo (La Habana) y el argumento. Ambos textos recrean la pobreza de la población negra o mulata. Así, Aquiles de la Peña es el hombre blanco y rico mientras que Engracia de la Peña es la mulata pobre que debe alquilar su cuerpo para obtener un ingreso económico. Dicha condición social, como

en *Cecilia Valdés*, también determina en *Hijos de Saturno* un destino ineludible, pues no existen oportunidades para un progreso material.

En *Hijos de Saturno* el incesto no se concreta por una situación inverosímil. Aquiles y Engracia se conocen en La Habana, donde ella le ofrece sus servicios de jinetera. Él, que no había pensado en ese tipo de relación, acepta su compañía pero, por horas, aplaza el momento íntimo con una larga plática en la que se entera de que son hermanos. De tal modo, cuando Engracia insiste en cumplir con su oficio, entablan uno de los pocos diálogos que permite el narrador:

- ¿No me vas a hacer el amor?
- El amor no se hace: lo estamos compartiendo.
- ¿Cómo?
- Sí, nos estamos amando como hermanos.
- Claro, somos cubanos los dos.
- ¿Y si fuéramos hermanos de sangre?
- Yo sólo tengo dos hermanas.
- ¿Cómo se llama tu padre?
- ¿Mi padre? Eustaquio. Eustaquio de la Peña.
- Ah, ya ves, así también se llama el mío (p. 282).

La segunda novela bien ensamblada en *Hijos de Saturno* es *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. La lectura de las primeras líneas del capítulo XXVIII provoca irremediablemente la evocación del relato mexicano. Con un narrador igual, el capítulo inicia: “Viajé a Cuba por primera vez en el verano de 1994 en busca de mi padre, un tal Eustaquio de la Peña, del que sólo tenía referencias dispersas. [...] Mi madre, que nunca le perdonó el hecho de haberse quedado en la isla, jamás volvió a procurar contacto con papá, pero desde que tuve uso de razón me hablaba de él” (p. 275).

Dado que ambiciono llevar un poco más lejos la intertextualidad, señalo que en la trama de *Pedro Páramo* el hijo que busca a su padre empieza a reconstruir por otras versiones, distintas a la de su madre, cómo fue su progenitor. En *Hijos de Saturno*, Aquiles de la Peña conoce, en este orden, las versiones de: Engracia de la Peña, Engracia Leclerc,

Richard Llaguno, Engracia (madre de su media hermana quien, curiosamente, no tiene apellido) y finalmente la de la memoria escrita (inconclusa) que dejó Eustaquio de la Peña. Igual que en *Pedro Páramo* la búsqueda se queda ahí, pues el hijo no encuentra al padre.

Otros elementos de intertextualidad son el espacio y el ambiente. El poblado en dónde Aquiles va a buscar a su padre se encuentra en ruinas, por lo que dice:

Ante mí se extendió un paisaje que no podía ser más desolador [...] por las paredes descascaradas asomaban ladrillos. En los techos se veían tejas corridas, y las puertas y ventanas, caídas sobre sí mismas, cerraban a duras penas. Los campos de atrás, en los que años antes hubiera una cerrada y bella manigua, desmontada para levantar un opulento plan lechero, estaban pelados y polvorientos. El arroyo se había secado, y en lo que fueran sus márgenes no quedaba siquiera una palma real que sirviera como señuelo a las futuras generaciones, al menos para saber por qué es un símbolo en el escudo nacional. Por los alrededores no se veían caminar o volar un solo animalito con propiedades comestibles, aunque fuera un pollo flaco que diera sustancia para un caldo de enfermo (págs. 293 y 294).

Por si el aspecto fantasmal del pueblo fuera poco, la Engracia que salió a recibirlos, una mujer totalmente deteriorada, les pregunta si eran dioses o seres humanos y posteriormente comenta : “— Ah, ya lo sabía yo, son espíritus de muertos”.

4.2.2.2. Problemas agrarios

En cuanto a la intertextualidad que indica un apego a la tierra y que apoya la crítica que se hace a ciertos problemas agrarios se debe sin duda a que uno de los principales objetivos de la Revolución fue el impulso al campo cubano, quizá porque en las filas del ejército rebelde hubo un alto porcentaje de campesinos. De ahí, la trascendencia de la reforma agraria, funcional en un principio, ya que benefició al sector agrícola que tuvo una libre cosecha de productos.

Hijos de Saturno alude a *Dialéctica de la naturaleza* de Engels y, sobre todo, intercala el nombre de dioses griegos que de una u otra manera tienen relación con la

naturaleza. Así, Eustaquio justifica que en la Villa Artemisa exista un sembradío en un área de dos hectáreas de:

Todos los árboles frutales que pueden crecer en el trópico, incluyendo el aguacate [...] y un herbolario con las más variadas y exóticas plantas medicinales. Tenía, además, junto al arroyo, un pequeño sembradío de mariposas que oloreaban la zona hasta un kilómetro a la redonda en tiempos de primavera y verano, y un orquidiario, con no menos de doscientas variedades, incluyendo las llamadas de flores negras y las de la tierra que resultan muy raras. Un poco más atrás, estaba 'el bosque experimental en miniatura', de unas diez hectáreas, en el cual había tratado de reproducir, sobre terrenos semierosionados, [...] las características originarias del bosque tropical cubano, ya casi extinguido (págs. 16 y 17).

La situación cambió a partir de la implementación de proyectos agrícolas del gobierno revolucionario, calificados en la narración de absurdos y, por eso, su fracaso.

4.2.2.3. Crítica a las autoridades del gobierno

Por lo que se refiere a la relación con textos que refuerzan la crítica a las autoridades se aprecia en el contenido narrativo de *Hijos de Saturno* el mito romano de Saturno que se traga a sus hijos recién nacidos por temor a que la profecía se cumpla y sea destronado.

El título *Hijos de Saturno*, la portada ilustrada con la pintura *Saturno devorando un hijo* y la información narrativa del primer capítulo refuerzan la relación que existe entre los textos. El relato configura un ambiente perverso, debido a la indefensión en que se encuentran los hijos aborrecidos. Desde la lectura del primer capítulo se presenta al hijo malquerido: Eustaquio de la Peña quien empobrecido y exhibido como "vulgar bandolero" sigue padeciendo las represalias del gobierno. Cuando la situación se vuelve insostenible decidió escribir *Hijos de Saturno*.

En la última parte de la novela el segundo autor figural del texto hace referencia al mito de Saturno cuando se encuentra ante la disyuntiva de publicar o no el libro. Se decide por lo primero, porque dice: "Sentí que en el fondo se hacía un gran homenaje [...] a todas las personas personajes que, como mi padre, fueron devorados por la propia

criatura histórica que los engendró” (p. 297). También el epígrafe ya estudiado afianza la idea de una derrota por parte de ex guerrilleros (los hijos de Saturno) que descontentos por el presente se resisten a jugar el papel de espectadores detestados. Se observa así que la información narrativa, denuncia la corrupción del grupo que dirige la Revolución para que trascienda la idea de que las revoluciones como Saturno silencian contundentemente a sus hijos.

La denuncia también se hace a través de una parodia de Fidel Castro, la cual se ofrece en uno de los relatos secundarios. Se insertan dos textos importantes en el mundo de las letras y en el ámbito político *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier y “La historia me absolverá” de Fidel Castro.

La novela de Carpentier se relaciona con *Hijos de Saturno* para ubicar a Emile Leclerc, descendiente de Carlos Leclerc (combatiente en la insurrección de los negros en Haití), con quien se compara a Castro. Mientras que el documento del comandante se presenta al finalizar la proclamación de la comunidad socialista por parte de Emile Leclerc cuando éste indicó a sus subordinados que él tenía atributos especiales: representaba al sol. No obstante, no tendrían que adorarlo porque la modestia era un valor humano arraigado en la comunidad “aunque tenía la seguridad de que, por sus acciones sería redimido por la historia, algo que sí le importaba y que, según su criterio, a nadie hacía daño” (págs. 108 y 109).

En cuanto a la coerción política que las autoridades ejercen, ésta se encuentra en una intertextualidad con *El Caballo de Mayaguara*. Caso curioso porque el autor es el mismo de *Hijos de Saturno*. La relación se presenta a partir del diálogo entre los dos personajes principales de los relatos, pues según la narración Eustaquio buscó al Caballo de Mayaguara “al cual lo unía una amistad mantenida en silencio, como si no existiera, pero

sostenida por ambas partes con suficientes muestras de voluntad como para que no desapareciera, desde que eran jóvenes, y que se había solidificado en la etapa de la lucha armada, cuando cada uno había organizado un grupo guerrillero en aquellas montañas” (p. 22). Es necesario recordar que en el presente de *Hijos Saturno* tanto Eustaquio como el Caballo son sexagenarios, que Eustaquio está en la ruina económica y que el Caballo, a pesar de haber padecido calumnias similares logró superarlas y cuenta con un buen prestigio entre las filas revolucionarias que le permite ayudar a Eustaquio a conseguir algunos materiales, básicos, para la construcción de una vivienda.

La segunda vez que *Hijos Saturno* convoca a *El Caballo de Mayaguara* es cuando Eustaquio se decide a dejar escritas sus memorias y se ha provisto de material bibliográfico. “Aunque en verdad, lo que le había servido más como inspiración había sido un libro llamado *El Caballo de Mayaguara*, en el que su compañero de batallas había contado parte de su vida” (pags. 25 y 26).

La tercera y última vez que se menciona al personaje del aludido testimonio es para dar cuenta del destino de los personajes. El lector se entera de que El Caballo de Mayaguara: “A principio de los 80, se ahorcó, colgándose con una cuerda de enlazar vacas, de un arquitebe de su casa en Cumanayagua”⁵⁷ (p. 302).

Parte de la intertextualidad de *Hijos Saturno* pretende demostrar el aprendizaje político y cultural del protagonista. De ahí, la presencia de textos como *Gramática*

⁵⁷Los escritores más sobresalientes que trabajan la biografía y actividad combativa de este personaje legendario son Osvaldo Navarro y Norberto Fuentes quien escribe *Nos impulsieron la violencia*, editada por Letras cubanas, La Habana, Cuba en 1986. Se presta a suspicacias el hecho de que por un lado, Emilio Ichikawa (2005) diga que en *Hijos de Saturno* se “aclara el destino oculto de uno de los personajes más conocidos de Navarro”. Esto es, que se ahorcó a principios de los años 80, y por otro lado, en una página de internet titulada “Bandidismo las villas” hecha en Sancti Spíritus Cuba, se publica un fragmento del relato de Norberto Fuentes que tiene una nota a pie de página en la que se lee “Gustavo Castellón murió el 22 de abril de 1991 con grado de mayor de las FAR” (<http://www.escambray.cu/bandidismo/Pcaba.htm>). En la misma página se publica un fragmento de *El Caballo de Mayaguara* y, si bien se menciona el título del texto y el nombre del autor, se obvian datos biográficos del personaje.

Castellana de Bello y Robles, el *Manual del perfecto sinvergüenza*⁵⁸ de José M. Muzarieta, *El estado y la revolución* de Lenin, *El hombre mediocre* de José Ingenieros, etc.

5. Lectura sociocrítica de *El Caballo de Mayaguara* e *Hijos de Saturno*

En esta parte, argumento que las cuatro instancias de lo ideológico caracterizadas por Régine Robin (1994)⁵⁹ determinaron la selección de elementos con que se elaboraron los relatos. Lo anterior se puede observar tanto en la perspectiva de la trama como en la configuración del referente histórico, el cual es ya una función mimética de contenido histórico-político y, por consiguiente, ideológico. Teun A. van Dijk (2000, 62) señala que el discurso ideológico se identifica tan “pronto [empieza a notarse en la narración] cómo las descripciones de sucesos, situaciones, acciones y personas implican buenas y malas cualidades de los grupos sociales, o involucran intereses en conflicto entre grupos”.⁶⁰

A partir de lo anterior, las narraciones estudiadas en esta investigación se ajustan a niveles ideológicos para mitificar o desmitificar a la Revolución cubana. Así, se comprende que los relatos tengan un metalenguaje revolucionario aunque utilizado para dar cuenta de situaciones antagónicas.

⁵⁸ Escrito por el periodista cubano José M. Muzarieta “Tom Mix” (1891- 1954) y publicado en 1922. A decir de Julio Ignacio Cardoze, en Cuba, por la misma época en que circuló el manual mencionado también lo hicieron manuales como el del perfecto ladrón, el del neurasténico, el del canalla, etc. de distintos autores, ya que la lectura de manuales se puso de moda a principios del siglo XX. Cfr. “Manual del perfecto sinvergüenza – Nicaragua”.

⁵⁹ La caracterización de ideología se encuentra en el apartado “Postulados y categorías de sociocrítica” incluido en este mismo trabajo.

⁶⁰ Cabrera (2007, 26) argumenta, siguiendo a Teun A. van Dijk, que en sentido semiótico, la ideología se caracteriza por ser un discurso que coordina las prácticas sociales dentro de un grupo y la interacción de éste con otros grupos: “Las ideologías básicamente contienen argumentaciones para establecer la autoimagen; las acciones y objetivos típicos; las normas y valores, y los métodos para alcanzarlos; la posición respecto de otros grupos, y los recursos pertenecientes al grupo, cuyas inquietudes o intereses particulares representan. También regulan sus sistemas de creencias evaluativos. En suma, sistematizan representaciones mentales compartidas grupalmente”.

5.1. Correlato histórico de *El Caballo de Mayaguara*

5.1.1. Etapa prerrevolucionaria

El correlato de este texto inicia en la época del machadato;⁶¹ un gobierno autoritario, sangriento y entreguista. La práctica de éste régimen aunada a la depresión económica de 1929, que conllevó la dificultad de exportar azúcar, significó escasez para Cuba.

Durante la primera y segunda dictadura de Fulgencio Batista la situación se mantuvo sin cambios positivos para la isla. En esas circunstancias surgió el Partido Socialista Popular (antes de 1940 llamado Partido Comunista de Cuba fundado en 1925) que gozó de relativa presencia hasta 1952. En 1957 empezó la sublevación armada en algunos lugares de la Sierra Maestra (como en El Escambray). En ese mismo año se instituyó el Directorio Revolucionario 13 de marzo. La imagen de Fidel Castro como dirigente máximo del 26 de Julio se propagó en toda la Isla. El Directorio Revolucionario 13 de Marzo y el 26 de Julio se aliaron para combatir al régimen batistiano. El 9 de abril de 1958 en una huelga fallida convocada por Fidel Castro, éste declaró públicamente su lucha total contra la tiranía. Batista respondió con una contraofensiva pero ya el ejército rebelde estaba fuertemente consolidado.

Rebeldes como algunos del “Segundo Frente” no aceptaron como jefe a Ernesto Guevara por ser extranjero. Desde 1958 estos mismos manifestaron su tendencia contrarrevolucionaria; por ello, enriquecieron sus intereses individuales y abusaron de la población robando, violando a las mujeres y asesinando. Guevara ordenó la captura de muchos farsantes revolucionarios y algunos casos ameritaron el fusilamiento.

⁶¹Llamada así en referencia a la presidencia de Gerardo Machado (1925 a 1933).

5.1.2. Triunfo de la guerra revolucionaria

Inmediatamente al triunfo de la guerra, se constituyeron los tribunales de la Revolución que hicieron los juicios a pseudorevolucionarios y contrarrevolucionarios.

5.1.3. Proceso revolucionario

En Sierra Maestra se adiestró militarmente a reclutas. En este adiestramiento hubo bajas, sin embargo, no existió el estigma de desertor. La mayoría de los integrantes del “Segundo Frente”, se declaró abiertamente contrarrevolucionario, por lo que iniciaron junto con otros grupos financiados por Estados Unidos una serie de sabotajes: la quema de caña, perjuicios a las centrales azucareras, fábricas, almacenes y tiendas más importantes.⁶²

En diciembre de 1959 se entregaron los primeros títulos de propiedad a los campesinos. Este hecho fue empañado por la confusión incentivada por el sectarismo a partir de la formación de las ORI en 1961. Además la ignorancia del pueblo cubano lo llevó a creer las referencias negativas del Comunismo, y por consiguiente, consideró una traición la práctica política de Fidel Castro que empezó a mirar hacia China y la Unión Soviética y terminó proclamando un régimen socialista para Cuba.

La prédica de los testigos de Jehová, considerados agentes del enemigo estadounidense, obstaculizó el proceso revolucionario. Lo anterior obligó a redoblar esfuerzos por parte de “los políticos” para explicar tanto en la zona rural como en la urbana los objetivos reales de la Revolución. Los campesinos revolucionarios negaron su ayuda a los contrarrevolucionarios porque éstos habían asesinado a muchos de ellos. El combate a los contrarrevolucionarios, principalmente en zonas como el Escambray,

⁶² Se especuló que en 1960 había cerca de 1000 alzados debido a los perjuicios del Segundo Frente y más adelante porque éste propagó la idea de que Fidel Castro los había traicionado al volverse comunista.

Yaguajal, Matanzas y Camaguey, tuvo dos etapas: la primera, dirigida en principio por Piti Fajardo y luego por Derminio Escalona, inició el 8 de septiembre de 1960. La segunda, dirigida por Raúl Menéndez Tomassevich, se da luego del ataque de Playa Girón en abril de 1961, aunque oficialmente comenzó el 3 de julio de 1962. Esta segunda etapa fue la más larga; duró alrededor de seis años.

Por su parte, la Revolución reclutó voluntarios sin edad apropiada para ser milicianos (niños a partir de 12 años). Así, también la campaña nacional de alfabetización aceptó a gente muy joven que requirió protección, sobre todo a raíz de la muerte de Manuel Ascunce y Pedro Lantigua.

En esos primeros años de la Revolución cubana Ernesto Guevara generalizó la idea sobre el hombre nuevo; reflexionó en que el guerrillero debía ser un reformador social y por tanto conocer el sufrimiento en un grado extremo.

Se implementó la ley de Reforma Agraria, el sistema de cooperativas y granjas del Estado. También en los primeros 4 años, el desconcierto imperante por los problemas sociales ocasionó la escasez de mano de obra para recoger la cosecha de café, así que de 1960 a 1963 “los batallones de combate”, “los políticos” y los jóvenes estudiantes sacaron adelante el trabajo.

A lo largo del combate a la contrarrevolución Fidel Castro indicó que debía respetarse a los campesinos en todos los aspectos. Otras medidas para combatir a la contrarrevolución fueron el control de las tiendas rurales (dado que algunos tenderos, obligados o voluntariamente daban apoyo a la contrarrevolución) y el trabajo de inteligencia infiltrado en la contrarrevolución para conocerla y desarticularla.

Cuba, pese a ser un país pequeño y pobre, afrontó los embates del ya entonces poderoso país norteamericano gracias a la ayuda de la Unión Soviética y a la capacidad

política del comandante en jefe. El reconocimiento de lo anterior y de la actividad combativa y de sacrificio de la sociedad cubana, sin ocultar las alusiones a “ocurrencias fallidas” de la Revolución en materia de productividad agrícola, se difundió a través de las revistas *Verde Olivo* de las FAR y *Bohemia*.

5.2. Correlato histórico de *Hijos de Saturno*

5.2.1. Etapa prerrevolucionaria

El universo espaciotemporal que designa el relato ubica el correlato histórico en los años 30 del siglo pasado.⁶³ En 1933 Cuba inició una lucha popular con una huelga obrera. Posteriormente se organizó una huelga general que obligó al presidente Gerardo Machado a huir del país en agosto del mismo año. Al frente quedó un gobierno provisional (que presidió Carlos Mendieta Montefur). Al mes, se produjo la “rebelión de los sargentos” –uno de los dirigentes fue Fulgencio Batista y Zaldívar– para quitarle el poder al gobierno provisional. Ramón Grau San Martín ocupó la presidencia. El 14 de enero de 1934, Fulgencio Batista, como jefe del Estado Mayor del Ejército, derrocó al presidente Ramón Grau San Martín.⁶⁴ En ese mismo año Franklin D. Roosevelt invalidó la Enmienda Platt. Para marzo de 1935 otra huelga general se llevó a cabo pero fue reprimida brutalmente por la mafia militar de Batista.

En 1938 se inició la construcción del hospital antituberculoso en la zona montañosa: Topes de Collantes. Uno de los interesados en la ejecución del proyecto fue Fulgencio

⁶³ Sin embargo, en el relato secundario más largo, en el que se elabora el álbum genealógico de Engracia Leclerc, hay un hecho histórico que data de 1791 cuando una cantidad considerable de colonos franceses establecidos en Haití huyen hacia Cuba a raíz de la sublevación de los (o sus) esclavos negros. Cabe decir que algunos de esos franceses que abandonaron Haití y llegaron a poblar Cuba lo hicieron con todo y sus esclavos.

⁶⁴ A lo largo de veinticinco años, con la complicidad de Estados Unidos, Batista tuvo el poder de nombrar presidentes-marioneta —Carlos Mendieta (1933- 1934), “José A. Barnet (1935- 1936), Miguel Mario Gómez (1936), Federico Laredo Bru (1936-1940)—. También se eligió él mismo como presidente (1940-1944) y se apoderó de la presidencia mediante un golpe de Estado (10 de marzo de 1952)” (Ramonet, 2006, 571).

Batista quien asumió la presidencia en 1940 y estuvo a cargo hasta 1944. Durante su gobierno, continuaron las represiones sangrientas a toda manifestación popular. A propósito de la segunda guerra mundial (1939-1945), se movilizó al ejército para proteger a la isla de los ataques de submarinos alemanes. La movilización inició con el ataque de los japoneses a la base naval Pearl Harbor de Estados Unidos en diciembre de 1941. En 1944 Batista concluyó su periodo presidencial, se retiró del poder obligadamente y, por ello, denotó el deseo de recuperarlo.

Cuba instauró las primeras elecciones libres, en las cuales ganó Ramón Grau San Martín, candidato del Partido del Pueblo Cubano Auténtico. Este gobierno se maleó por la práctica entreguista del presidente. Se le acusó de traidor y, para denunciar, y aún más, barrer, la corrupción del gobierno apareció en la escena política de 1947 el Partido del Pueblo Cubano Ortodoxo, liderado por Eduardo Chibás,⁶⁵ que aglutinó principalmente a jóvenes opositores de los ex gobiernos de Batista y de Grau San Martín. Los integrantes, provenientes de sectores económicamente medios y bajos (profesionistas, obreros, campesinos, trabajadores por cuenta propia y desempleados), tenían un fin común: un alto grado patriótico y un deseo irrefrenable de destituir a gobiernos corruptos.

Las elecciones de 1948 llevaron a la presidencia a Carlos Prío Socarrás, del Partido del Pueblo Cubano Auténtico; pero el 10 de marzo de 1952 Fulgencio Batista, a través del segundo golpe de Estado, lo derrotó. En contra de esto, Fidel Castro dirigió a un grupo

⁶⁵El Partido denunciaba los abusos y la corrupción de gobiernos fraudulentos como el Grau San Martín, que estaba en turno. Fidel Castro recuerda que el prestigio, del fundador del Partido Ortodoxo, “surge de un programa de radio semanal. Era los domingos, de ocho a ocho y media de la noche, durante años. Ganó gran respeto. Fue, en nuestro país, la primera creación política de la radio [...]. Tenía una enorme audiencia” (Ramonet, 2006. 100). En 1950 Chibás acusó al Ministro de Educación Aureliano Sánchez Arango del robo de grandes sumas de dinero del presupuesto nacional, sin embargo, no pudo sustentar con pruebas su acusación. En 1951, su desesperación por no poder aclarar la anterior situación lo orilló a darse un tiró, lo cual causó su muerte.

numeroso de jóvenes y atacaron el Cuartel Moncada el 26 de julio de 1953. La estrategia fracasó y los jóvenes sobrevivientes cayeron en la cárcel Modelo de Isla de Pinos. Pese al alegato, de “La historia me absolverá”, del mayor de los Castro, se condenó a los sublevados. Fulgencio Batista inauguró el hospital antituberculoso en mayo de 1954. En 1955 se proclamó la amnistía presidencial de presos políticos. Una vez libres, los moncadistas fundaron el “Movimiento 26 de Julio” dirigido por Fidel Castro.

A principios de 1957 se manifestaron las primeras actividades guerrilleras. En 1958 se declaró abiertamente la guerra de guerrillas en la Sierra Maestra de Cuba. En la ciudad, los de la marina y los ricos del país apoyaron al movimiento. La presencia del grupo 26 de Julio, se propagó rápidamente. Hacia finales de 1958, Che Guevara por órdenes de Fidel Castro reunió a grupos guerrilleros y alió fuerzas para derribar a Batista.

5.2.2. Triunfo de la guerra revolucionaria

El 1 de enero de 1959 Batista salió huyendo de la Isla y los guerrilleros tomaron el poder. Fue un tiempo de mucha euforia pero al mismo tiempo estuvo cargado de incertidumbre por el porvenir.

5.2.3. Proceso revolucionario

Los máximos dirigentes de la Revolución (los del 26 de Julio) convocaron a sus compañeros para otorgarles, mayoritariamente, cargos civiles, el respeto a su jerarquía castrense y el derecho de usar el uniforme revolucionario. En 1960 el gobierno revolucionario empezó a controlar las empresas privadas; nacionalizó los más importantes hoteles y centros turísticos; expropió los ingenios azucareros e intervino la más importante refinería de petróleo, las compañías de electricidad y teléfono estadounidenses.

La ley de Reforma Agraria, proclamada desde mayo de 1959, indicó la expropiación de las tierras que excedieran 400 hectáreas; respetaría la propiedad de pequeños y medianos productores. El gobierno implementó las cooperativas y la campaña nacional de alfabetización inició en enero de 1961.

Fidel Castro, que había negado ser comunista y reiterado el desarrollo de elecciones, proclamó para Cuba una República socialista, pues China y la Unión Soviética le habían prometido ayuda. Las agrupaciones políticas se juntaron para formar las Organizaciones Revolucionarias Integradas (ORI), en julio de 1961. Ésta aglutinó a integrantes del Movimiento 26 de Julio, del Partido Socialista Popular y del Directorio Revolucionario 13 de marzo. El gobierno acogió dirigentes inexpertos y hasta corruptos, cuya conducción trajo consecuencias fatales.

La ley de Reforma Agraria fue modificada en 1963, por lo que en adelante se expropiaron las propiedades (parcelas) mayores de 63 hectáreas para otorgárselas a campesinos carentes de ella y a las haciendas estatales que generaban empleo. Los desaciertos del gobierno revolucionario implicaron injusticias que propiciaron un alejamiento de los militantes. Más tarde, éstos migraron, generalmente, hacia Estados Unidos.⁶⁶ Las paupérrimas condiciones económicas acentuaron la prostitución de las mujeres cubanas.

⁶⁶La migración cubana es un fenómeno cuyos antecedentes se encuentran más de un siglo antes del triunfo de la Revolución. Sin embargo, con el triunfo revolucionario este proceso tradicional dio un giro. Como los factores económicos y políticos son los principales propiciadores de los desplazamientos humanos conlleva la idea de que se trata de exilios; es decir, desarraigos cargados de coraje y nostalgia (no se puede hacer algo por cambiar un estado de circunstancias políticas del lugar de origen y tampoco se puede volver), ya que a diferencia de quien migra con la idea de mejorar sus condiciones de vida materiales, quien se exilia lo hace obligado por las circunstancias. En este sentido es comprensible la reflexión: "Exilio es igual a dolor".

5.3. *El Caballo de Mayaguara*. Mitificación de la revolución cubana

El Caballo de Mayaguara se configura como mito, ya que se circunscribe a la tradición oral popular; por ello, subraya reiteradamente los sintagmas: “La gente ha contado”, “me contaron”, “dicen que”, etc. Por lo anterior, señalo en primer lugar que el personaje está mitificado en la diégesis, es decir, que la memoria colectiva convierte a Gustavo Castellón, el Caballo de Mayaguara, en un héroe mítico. En segundo lugar, indico que por medio de este personaje, la información narrativa del relato mitifica a la Revolución cubana, pues recrea al hombre nuevo en la construcción del socialismo.

5.3.1. El combatiente revolucionario

El relato inicia con un apartado de diez páginas titulado: “El héroe niega su leyenda”. En las tres primeras líneas nos entera de que: “La gente ha contado muchas historias sobre mí. Pero haciendo honor a la verdad, algunas cosas no sucedieron como se cuentan” (p. 6). En este mismo párrafo, el personaje reitera que se le han atribuido acciones que no hizo: “No hace mucho se me acercó un campesino y me dijo: ‘Venga acá Mayaguara, ¿es cierto que una vez usted sólo paró un tren?’ Me le quedé mirando y le dije: ‘Quién te ha metido eso en la cabeza, hombre?’ Y me dice: ‘Bueno, a mí me lo dijeron.’ Le respondí que fueron unos compañeros míos los que pararon un tren y lo quemaron, pero yo no estaba allí”.

En otras ocasiones, el mito es tan extremo que al Caballo le resulta difícil encontrar una explicación. Por ejemplo, cuando un respetuoso campesino lo cuestiona de la siguiente manera:

Mire, yo no le voy a preguntar cómo hace usted para convertirse en una mata, porque eso es asunto suyo. Cada cual tiene su ángel de la guarda, su santo o su espíritu, y es a él a quien tiene que dar cuentas. Se dice, y yo no tengo porqué negarlo, que usted puede convertirse en muchas cosas, según su necesidad cuando va a capturar a un bandido [...]. Lo que yo quiero preguntarle es cómo puede usted

hacer que las cosas no se vean. Porque si ahora mismo usted se convirtiera en jutía, dónde metería la pistola y el fusil y el yipi, porque esas son cosas que no tienen alma (p. 122 y 123).

5.3.2. El mito. Una práctica cultural

Es recurrente en el relato la presencia de creencias culturales que también hacen del personaje un mito. Así, el mismo Caballo de Mayaguara refiere: “Yo siempre peleaba de pie, y nunca recibí una herida. Por eso decían que tenía brujería” (p. 11). Otras veces sostiene: “Mi presentimiento era que el alzado que se enredara conmigo no podía escapar. Y eso parece que los impresionaba. El enemigo decía: ‘El Caballo pelea parado y pobre del que le tire. Ese hombre donde pone el ojo, pone la bala’” (p. 13). Según el personaje, todo esto lo induce a explicar que la gente decía que estaba “untado en palomonte” para protegerse.

A lo largo de la lectura puede observarse que el texto está organizado a partir de una perspectiva mítica, puesto que opone bien contra mal. En primer lugar, opone “lo bueno” que es el pueblo cubano, contra “lo malo” que son las dictaduras de Gerardo Machado y de Fulgencio Batista. En segundo lugar, enfrenta a los revolucionarios “los buenos”, contra los contrarrevolucionarios “los malos”. En la siguiente cita puede apreciarse claramente el mito del hombre bueno contra el malo:

Los campesinos decían: ‘si hubiera diez hombres como este aquí, que rápido se iba a terminar la guerra’. ‘Ese hombre es una bola de humo’ ‘Ese es un hombre de vergüenza’ ‘Y como lo quiere todo el mundo.’ Pero luego los envidiosos comiendo pollo frito, con espejuelitos calobares puestos me hacían la campaña en contra. Pero ellos hoy están fusilados o condenados por traidores a la Revolución, y yo sigo siendo el mismo (p. 38).

5.3.3. Atraso y pobreza vs igualdad y adelantos sociales

Emilia Yulzarí (2004, 55 y 56) concibe que la mitificación de la Revolución cubana tiene dos momentos principales:

1. el pasado (de pobreza y atraso social) es opuesto y reemplazado por el presente de igualdad y adelantos sociales (construcción del socialismo);

2. esta sustitución es efectuada por el héroe positivo –el hombre nuevo– de la nueva mitología revolucionaria, en su calidad de luchador contra la tiranía, trabajador abnegado y mártir en la sucesiva lucha contra los enemigos de la Revolución.

En *El Caballo de Mayaguara*, el primer momento se encuentra en la primera parte, cuando el protagonista mediante una retrospectiva de vida narra la miseria económica de su entorno. Recuerda que su familia rentaba una pequeña propiedad donde cultivaban productos de autoconsumo. Refiere que, aunque todos trabajaban, la pobreza era difícil de sobrellevar, debido a que: “Mi papá cobraba la pensión de veterano, que era una porquería. En aquellos tiempos un par de zapatos costaba sesenta centavos y no había dinero para comprarlo” (p. 19). Por eso el Caballo de Mayaguara evoca con crudeza:

De mi infancia los recuerdos son muy tristes, porque fue muy dura. La verdad es que yo no tuve infancia ni juventud. No supe nunca lo que era divertirme, no conocí lo que es la alegría. Mi única diversión fue la del trabajo como un buey, porque tenía que ayudar a mi padre, que lo quería mucho. [...] Si yo tenía once o doce años y me iba a una finca cercana con los Ferrás, y me colaba allí desde las dos o tres de la madrugada a ordeñar vacas y a enjear en una vaquería que ellos tenían. Recuerdo mucho eso porque eran muy grandes las patadas y los tarrazos que recibía (p. 23).

Lo anterior puede contrastarse con una situación de mejora social en la segunda parte del relato, pues luego del triunfo de la guerra revolucionaria y el trabajo para establecer a la Revolución, que implicó entre otras cuestiones, llevar a cabo “la limpia” del Escambray y fortalecer el sistema socialista, el Caballo señala: “Ahora cuando me pongo a ver las escuelas, las vaquerías, los sembrados de yerba, los campos de cítricos, los pueblos nuevos, las carreteras, es cuando me digo: ‘Carajo, todo esto está muy bien, pero aquí van faltando otras cosas. [...] Ahora es mucho mejor y quien sabe si más bonito, pero ya no es igual’” (p. 166).

5.3.4. El hombre nuevo

En cuanto al segundo momento, *El Caballo de Mayaguara* cumple lo planteado por Yulzarí, pues a través del personaje se materializan las reflexiones de Guevara (1988). En “El Socialismo y el hombre en Cuba” Guevara considera que en la construcción del socialismo el hombre es un hombre no hecho o, por lo menos, no acabado, ya que “las taras del pasado se trasladan al presente en la conciencia individual y hay que hacer un trabajo continuo para erradicarlas” (Guevara, 1988, 6). Al respecto, el Caballo de Mayaguara confiesa: “Mi mayor aspiración es ser cada día mejor. Pero eso es lo más difícil de todo, porque no hay cosa más complicada en este mundo que ser bueno” (p. 166).

Cuando Guevara habla del hombre nuevo dirige siempre la mirada hacia los cuadros revolucionarios a quienes define como un “grupo de vanguardia [...] ideológicamente más avanzado que la masa; ésta conoce los valores nuevos pero insuficientemente. Mientras en los primeros se produce un cambio cualitativo que les permite ir al sacrificio en su función de avanzada” (Guevara, 1988, 6). Esto puede verse concretado en la actitud del personaje quien, además de ser un trabajador incansable, no duda en llegar al sacrificio no sólo de su vida familiar, sino similar al estilo de vida de Che, el sacrificio implica el descuido de su salud. Así, no es extraño que el Caballo diga en algún momento: “Estaba muy destruido. Esa destrucción la tenía desde la guerra, de tanto ajetreo: tira un cerco por aquí, mete un peine por allá, como caballo de batalla, y tenía una úlcera en el estómago que me estaba matando. Todos los días vomitaba sangre [...] estaba hecho una calamidad, no pesaba ni cien libras, y yo soy un hombre alto” (p. 21).

Su convicción de sacrificio lo obliga a decir en el presente del relato (años 80): “Todavía falta mucho por hacer. Hay una gran cantidad de necesidades por resolver.

Muchos problemas a los que el Partido y todos los guajiros tenemos que enfrentarnos” (p. 167).

Otra conocida reflexión de Guevara (1988, 15) refiere que “El revolucionario, motor ideológico de la revolución dentro de su partido, se consume en esa actividad ininterrumpida que no tiene más fin que la muerte, a menos que la construcción se haga en escala mundial”. En este sentido, el protagonista declara llanamente: “Ahí está mi vida que habla por mí, que yo no soy de los que la estiman mucho, cuando no sea para hacer bien a los demás” (p. 96).

5.3.5. La Unión Soviética y el pueblo cubano

Dado que *El Caballo de Mayaguara* recrea mayoritariamente un tiempo posrevolucionario, el de la construcción del socialismo, el personaje es un revolucionario que, como lo dice, tiene una gran confianza en él, en el pueblo y en Fidel. Sin embargo, también reconoce que “la suerte nuestra ha sido la Unión Soviética. Por eso a mí de los soviéticos, coño, no hay quien me pueda decir ni ji, porque me lo como. Con lo bueno que han sido con nosotros. Porque si no hubiera sido por los países socialistas, nos hubieran descojonado” (p. 97).

La propagación de la ideología revolucionaria sostiene, *grosso modo*, que una Revolución se hace con la ayuda del pueblo, lo que implica guiarlo y tenerle confianza. Así, el Caballo de Mayaguara, para salir victorioso en las batallas contra los enemigos, confiaba en los hombres a su mando: “Tenía fe y confianza en ellos, nunca creí que yo sólo podía coger a los alzados” (p.11). Por lo anterior, si bien el Caballo alcanza a distinguir los desaciertos de algunos dirigentes revolucionarios, nunca duda que la Revolución, dirigida por Fidel Castro, encontrará una solución; por ello, exhorta a sus correligionarios a colaborar con el máximo dirigente, pues alega: “no puede estar en

todas partes, el pobre. Por eso yo digo que a Fidel hay que ayudarlo más, porque ayudándolo a él estamos ayudando a nuestro pueblo” (p. 158).

A partir del eje temático principal de *El Caballo de Mayaguara*, la “Limpia” del Escambray, el relato sostiene su tendencia a mitificar a la Revolución cubana desde el momento en que predica claramente la militancia revolucionaria. Por tanto, resalta la heroicidad de acontecimientos que ocurren en el tiempo posrevolucionario. Hace énfasis en cómo las actividades heroicas de los revolucionarios contrarrestaron los embustes y complots de los enemigos de la Revolución, que oculta o abiertamente actuaron en perjuicio de ella.

5.4. *Hijos de Saturno*. Desmitificación de la revolución cubana

Parte de la definición de mito, caracterizado ya en el marco conceptual de este trabajo, indica que éste contiene imágenes de una realidad pasada; por ello, es posible concebir al mito como “una forma de la ideología” (Beristáin, 2000, 335). La autora de esta cita agrega: “El papel que representó el mito en sociedades primitivas ha sido sustituido por la ideología que es la forma mítica moderna, de las sociedades civilizadas”. Así, las ideologías son formas de pensar y vivir cuestiones de lo social, lo que implica apropiarse de “hábitos y esquemas de percepción y de acción que son comunes a los miembros de un mismo grupo o clase social y constituyen la condición de toda exteriorización discursiva o práctica” (Bourdieu, citado por Altamirano y Sarlo, 1980, 68 y 69).

Si el texto artístico es consumidor a la vez que productor de ideologías (Duchet), entonces no es extraño que una novela como *Hijos de Saturno* tenga una información narrativa (que nos habla del complejo proceso revolucionario vivido por los cubanos), cuya postura ideológica desmitifica a la Revolución cubana.

Los elementos que sustentan dicha afirmación son: la perspectiva de la trama, la del narrador, la de los personajes y los paratextos (que ya se estudiaron en este trabajo), la figura de Fidel Castro presentada como la que más ha incidido en los problemas políticos (por ende, sociales), el metalenguaje político ridiculizado, la crítica a proyectos productivos agrícolas que el gobierno dispuso y que la perspectiva de la trama y de los personajes considera como desaciertos económicos del gobierno, el declive moral de ex guerrilleros que terminan en el exilio o en franca disidencia y la miseria económica de la enorme mayoría de la población isleña.

Las partes de la novela donde más se observan las huellas de lo ideológico que aspiran a desmitificar a la Revolución cubana son los capítulos: I, XI, XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX y la “Breve explicación final”.

5.4.1. La figura de Fidel Castro

El narrador de *Hijos de Saturno* presenta a Fidel Castro como un personaje, que si bien posee buenas intenciones también ostenta una personalidad excesivamente protagónica; le gusta ser escuchado pero no escuchar. La información narrativa sostiene que lo anterior trajo consecuencias graves para el proceso revolucionario, porque el afán del líder del 26 de Julio de considerarse el político mejor capacitado para la conducción del gobierno cubano no permitió, por ejemplo, a otros cuadros políticos exponer propuestas sobre el tipo de gobierno que los regiría, o sobre proyectos productivos, ecológicos, etc.

El relato refuerza esta idea con la imitación burlesca de Castro a quien se le compara con Emile Leclerc, personaje totalmente ficticio de uno de los relatos secundarios. Algunos rasgos de la personalidad y práctica política de Castro que se parodian por medio de Leclerc son los siguientes:

- ♣ Fidel Castro y Emile Leclerc se pronuncian con discursos largos y enardecidos.

- ♣ Ostentan cargos militares.
- ♣ Declaran que su comunidad es socialista.
- ♣ Conmemoran el aniversario de su hazaña el 1 de enero.
- ♣ En ambos se presenta la idea de defender a la patria con armas, con sangre si es preciso (Leclerc arma a sus subordinados) (Castro, en los 50 años de su gobierno, llegó a utilizar infinidad de veces la consigna “¡Patria o muerte! ¡Venceremos!”).⁶⁷
- ♣ En los dos personajes existe, recurrentemente, la promesa de una vida próspera en el futuro.
- ♣ Se presenta, en los dos, un fuerte sentimiento de solidaridad mundial.
- ♣ En su gobierno, ambos solicitan ayuda externa, la cual obtienen aunque sólo temporalmente.
- ♣ Algunas estrategias económicas, tanto de Castro como de Leclerc, fracasaron.
- ♣ En ciertas circunstancias la personalidad de los referidos fue iracunda.
- ♣ La actitud de Emile Leclerc es protagónica y aunque Fidel Castro no lo desea, juega un papel protagónico en la historia de la Revolución cubana.

En la historia principal de *Hijos de Saturno*, cuando Eustaquio conoció a Fidel Castro en la cárcel, donde ambos fueron presos políticos, aunque le reconoció su rol de líder nato también le molestó su prepotencia de hombre rico “más si eran hacendados, terratenientes o latifundistas: la seguridad [...] de sentirse dueño y la costumbre de mandar. Además hablaba con fruición, pero escuchaba con fastidio, y buscaba cualquier argumento para persuadir a los demás de que sus ideas eran las correctas, y al final las imponía” (p. 199).

La narración alude a la condición económica-social del líder revolucionario con la intención de reforzar varias ideas: una, que los ricos al sentirse poderosos son propensos a abusar de su poder; por ello, no solicitan sino ordenan, no son sencillos sino arrogantes.

⁶⁷ Es una frase que Fidel Castro insertó en su discurso del 16 de abril de 1961 en la víspera del ataque, en Playa Girón, de Estados Unidos a Cuba. A partir de entonces la frase aparece al final de sus discursos. Cf. Castro, Fidel, *La Revolución Cubana*.

Dos, la idea de un Fidel Castro que no permite el diálogo, ya que éste suele obstaculizar la ejecución de planes y estrategias políticas implementadas más de forma individual que grupal. Tres, que la práctica política se realiza para satisfacer intereses personales, no de la población; por ello, la diégesis plantea que si Castro no toma en cuenta a sus más allegados menos se ocupa de la gente que está lejos de su entorno.

Por otro lado, como la perspectiva del narrador y la del personaje principal se funden, pues ambos tienen un mismo punto de vista sobre el mundo, a Eustaquio, guajiro pobre, le disgusta de Castro que en el discurso de éste no se aprecie la empatía y solidaridad que debe a sus compañeros de lucha. Lo anterior debido a que en su alegato Castro “había proclamado que no le importaba la condena que el tribunal le impusiera, pues la historia lo absolvería [ante lo cual Eustaquio preguntó] “— ¿Y a los demás qué?” (p. 198).

De esta manera el universo espaciotemporal de *Hijos de Saturno* muestra claramente una postura ideológica en contra de la figura más representativa de la Revolución cubana, pues, repito, por medio del narrador y algunos personajes, no se pierde oportunidad para desacreditar la personalidad de Fidel Castro.

5.4.2. Metalenguaje político ridiculizado

En el capítulo XXVI, los elementos desmitificadores aparecen de forma más directa a partir de un metalenguaje⁶⁸ revolucionario. Por medio de expresiones metalingüísticas (que adquieren un matiz de paráfrasis, en el sentido de imitación del tema) irónicas, sarcásticas que se connotan, relacionan, con el lenguaje político de la época (años de la

⁶⁸ De acuerdo con Helena Beristáin (2000) un metalenguaje es un lenguaje acerca del lenguaje. En otras palabras un metalenguaje habla, aclara, amplía, explica, el lenguaje. Así, la paráfrasis puede cumplir una función metalingüística pues describe un significado de otro enunciado que, en ocasiones, puede ser una imitación del tema. Sólo que en este caso la narración de HS lo hace de manera irónica al afectar la lógica original de las expresiones. Beristáin (2000, 277) señala que la ironía “Consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria”.

década de 1960). Así, Eustaquio refiere que a varios revolucionarios les respetaron su jerarquía militar y, por consiguiente, continuaron portando el uniforme del ejército rebelde, además les otorgaron algunos cargos civiles. Sin embargo, no los invitaron a ser parte de las ORI, ya que los puestos los ocuparon los comunistas. “(‘La ORI, la ORI,/ la ORI es la candela’)” (p. 259). Además la gente empezó a enfrentarse al gobierno o salió de la isla por temor a la sombra del comunismo que, se pensaba, “les quitaría la patria potestad sobre sus hijos (‘y la patria y toda potestad’)” (p. 264).

Castro lejos de hacer elecciones se acercaba a países socialistas: “A China (‘Mao ama a Fidel, Fidel amamao’) y a la Unión Soviética (‘los bolos comen niños’) que le prometieron ayuda, y se la dieron” (p. 264). En esta confusión, “Castro y su gente estaban dispuestos a eliminar por cualquier vía toda oposición, lo mismo armada que pacífica [...] lo primero que hicieron fue ilegalizar todos los partidos políticos e iniciar la desarticulación de las diversas organizaciones revolucionarias, para concentrar el poder en un grupo del movimiento 26 de Julio [...] los medios de comunicación estaban intervenidos y luego pasaron a ser propiedad del Estado” (págs. 264 y 265).

Traigo nuevamente a Pimentel (1998) para decir que una historia es el resultado de una actividad de selección orientada; el creador selecciona unos acontecimientos y deja de lado otros; por ello, la autora (1998) concibe la historia de un relato como un punto de vista sobre el mundo. Parafraseo a la estudiosa y digo que el principio de selección y restricción de la información narrativa están en la base de lo que llama: perspectiva de la trama, es decir, un punto de vista sobre el mundo, el cual conlleva una significación ideológica.

En este sentido, *Hijos de Saturno* retoma algunos sucesos político-económico-sociales del inicio de la Revolución cubana: la nacionalización de los más importantes hoteles y

centros turísticos, la expropiación de los ingenios azucareros, la intervención de la más importante refinería de petróleo, de las compañías de electricidad y teléfono estadounidenses, la declaración de Fidel Castro, primero de que la Revolución es de tipo socialista, y luego la proclamación, también de él, que Cuba pasaba a ser una república socialista (1961), la organización de agrupaciones políticas: Movimiento 26 de Julio, Partido Socialista Popular y Directorio Revolucionario 13 de marzo para formar las Organizaciones Revolucionarias Integradas (ORI) y el apoyo económico (básicamente) de la Unión Soviética y de China.

Estas últimas acciones de la política de Cuba socialista son las que más se juzgan en la novela. La crítica es sarcástica (ironía mordaz, burla cruel) porque las ORI apenas si subsistieron un año. De hecho, en el seno de las organizaciones políticas con larga trayectoria, fue donde más celos y envidias había. Fidel Castro en *Biografía a dos voces* recuerda que parte de la gente del PSP (Partido Socialista Popular) se conducía con métodos y doctrinas estalinistas, de ahí el ansia de controlar. Castro recuerda la conducta política de Aníbal Escalante quien creó un fuerte sectarismo. Castro se refiere a los sectarios en los siguientes términos: “Tenían todas las viejas manías de una etapa de la historia del comunismo que había impuesto la exclusión, el gueto, esa mentalidad de gueto, y filtro por aquí y filtro por allá. Eran métodos prácticos para controlar, en gente, por otra parte muy honrada y muy sacrificada” (Ramonet, 2006, 201).

Al ser declarada socialista Cuba obtuvo el apoyo fundamental de la URSS y de China. Aunque ya desde 1960 —cuando “el viceprimer ministro soviético Anastas Mikoyan visita Cuba, concede un crédito de cien millones de dólares y firma tratados para la compra de azúcar y la venta de petróleo” (Ramonet, 2006, 577)— la isla había reactivado el contacto con la potencia (Batista había roto relaciones diplomáticas con la Unión

Soviética en 1952). Sin embargo, la doctrina comunista de la URSS causó, generalmente por ignorancia, confusión y miedo entre la población cubana. Lo anterior fue aprovechado por Estados Unidos que impulsó estrategias para vencer a Cuba, por ejemplo, difundió la idea que la Revolución quitaría a los padres la patria potestad; los deberes y derechos de los padres que conforme a la ley tienen los padres sobre sus hijos menores. Fidel Castro rememora que también se dijo a modo de incentivar el miedo, o mejor la contrarrevolución, que a los niños los “íbamos a mandar para la URSS, que en la URSS los iban a convertir en carne enlatada y que iban a mandar carne enlatada para acá” (Ramonet, 2006, 218). Este suceso dio pauta a que los padres alejaran a sus hijos de Cuba. Así, surgió la “Operación Peter Pan” que inició desde 1960, a través de la cual salieron clandestinamente más de 14,000 niños rumbo a Estados Unidos.

5.4.3. Crítica a proyectos productivos agrícolas⁶⁹

La perspectiva ideológica del personaje principal así como la de la trama sostienen en primer lugar que el fracaso del sistema socialista en Cuba se debió a la ejecución inadecuada de éste. De ahí que Eustaquio no construyó la casa siguiendo la pretensión de Engracia (quien la quería moderna, pues “en un plano estrictamente filosófico, resultaba contraproducente la pretensión de hacer algo tan radicalmente nuevo, sin tener en cuenta lo viejo” (p. 23). En esta expresión, y muchas otras que se presentan a modo de trazados ideológicos (Cros), puede observarse un total desacuerdo con la política del gobierno cubano.

En el primer año revolucionario el comandante Eustaquio, como jefe de una zona de desarrollo agrario, puso en marcha algunos puntos de la ley de reforma agraria. La

⁶⁹ En “Intertextualidad”, apartados: “Problemas agrarios” y “Crítica a las autoridades del gobierno”, insertos en este trabajo, también me refiero a la denuncia que se hace de estos problemas político-económicos de Cuba revolucionaria.

cooperativa dirigida por él obtuvo buenos resultados. Sin embargo, las directrices del Instituto de la Reforma Agraria giraron indicaciones para iniciar cultivos que, a juicio de Eustaquio, no eran viables. No obstante acató las disposiciones, las cuales arrojaron pérdidas que lo obligaron a pedir un subsidio. En ese trance a Eustaquio le molestó la crítica destructiva que las autoridades hacían del sistema cooperativo, porque según ellas “generaba egoísmo en los individuos” (p. 263). Por otro lado, el comandante consideró que las granjas del pueblo administradas por el Estado (implementadas en lugar de las cooperativas) eran una forma de control por parte del gobierno.

Tiempo después, siempre a partir de la situación social de Eustaquio, el relato alude a hechos concretos de la Revolución cubana como el fracaso del cultivo de caña (zafra de los diez años)⁷⁰ anunciada en 1970, la cual requirió el desmonte de grandes extensiones de tierra. A propósito, la narración refiere que Eustaquio sufrió un ataque de impotencia al presenciar como gente del gobierno sacrificó “cincuenta mil palmas reales y otros tantos árboles, muchos de maderas preciosas, con el objetivo de sembrar caña de azúcar en terrenos tan impropios para tales menesteres que ni a los mismísimos colonos españoles se les habría ocurrido” (págs. 17 y 18).

⁷⁰ Como se sabe, desde antes del triunfo guerrillero uno de los productos que cimentan la economía de Cuba es el azúcar. Sin embargo, el bloqueo económico de Estados Unidos, que incluyó la cuota azucarera propició que la dirigencia revolucionaria considerara una diversificación agrícola; por ello, se desmantelaron los cañaverales (1962). Tiempo después, con el objetivo de aprovechar el alto precio que a escala internacional estaba teniendo el azúcar Cuba emprendió la zafra más grande de su historia. La consigna era el logro de 10 millones de toneladas del producto. No obstante, pese al enorme esfuerzo de la población cubana en 1970 Fidel Castro anunció el fracaso de dicha hazaña. En su discurso sobre este asunto Castro señaló al aparato administrativo y a los líderes de la Revolución como culpables de la derrota. Por su parte, Ernesto Guevara en 1964, cuando observó que la zafra no marchaba como debiera, indicó tres causas principales que tenían que ver con el proceso de desmantelamiento de los cañaverales, con el abandono del corte de caña por millares de campesinos que se urbanizaron o, en su calidad de dueños de la tierra, cultivaron otros productos y con “las desigualdades del trabajo voluntario, mientras que en Camagüey, donde tradicionalmente había carencia de mano de obra para la zafra la gente que fue fracasó y se convirtió realmente más en un estorbo que en solucionadores del problema, en La Habana funcionó, los que vamos los domingos a realizar nuestra tarea podemos ver que la eficiencia [...] ha aumentado mucho” (Taibo II, 2003, 444).

En el correlato histórico de *Hijos de Saturno* las discrepancias en cuanto a proyectos productivos (granjas en vez de cooperativas) se encontraban incluso entre los dirigentes máximos de la Revolución. Así, Ernesto Guevara era más partidario de las estrategias económicas de China; defendía la forma de trabajo por medio de las cooperativas. Fidel Castro no estaba convencido de que éstas realmente funcionaran, pues argumenta: “No me agradaban mucho. Porque una cooperativa tenía hoteles y tenía de todo, y ya yo había visto algunas aquí que, a veces en vez de dedicarse a la agricultura, se dedicaban al comercio y al turismo” (Ramonet, 2006, 259).

Eustaquio denuncia una forma de corrupción al exponer que las frutas cultivadas en la pequeña propiedad que la Revolución le dejó y que eran acopiadas por el Estado, no eran vendidas en las embajadas extranjeras como las autoridades hacían creer, sino que “se las repartían entre los grandes jerarcas del gobierno y del Partido Comunista” (p. 19).

Como puede observarse, las distintas perspectivas del relato son posturas ideológicas que manifiestan el objetivo de afrentar a la dirigencia del régimen cubano.

5.4.4. Declive moral de ex guerrilleros

Hijos de Saturno reitera el hostigamiento por parte del gobierno, lo cual obligó a muchos combatientes de la guerra revolucionaria a renunciar a sus cargos civiles. Acusados de sospechosos, algunos ex guerrilleros abandonaron la isla, otros tomaron nuevamente las armas o se declararon disidentes del gobierno; por ello, el universo, espacio temporal del relato connota un ambiente de incertidumbre, tal como lo muestra el diálogo de Eustaquio y María Lyn cuando se despiden en el aeropuerto:

—¿Y tú qué piensas hacer? —le preguntó ella.

—¿Yo? Esperar a que el destino se cumpla — respondió él, mientras le daba un beso a su hijo.

Luego se volvió y, sin despedirse, echó a caminar hacia el más incierto de los destinos (p. 267).

Y más adelante, cuando Eustaquio aborda el ómnibus rumbo a Trinidad, mira un paisaje (“belleza desamparada”) que va de acuerdo a su estado anímico (“sintió que la intemperie se lo tragaba con su boca cósmica”) y creó la siguiente décima:

Pasan los cocuyos, pasa
la levisima llanura,
y pasa en su sepultura
la noche del que fracasa.

Pasa en vuelo la yaguasa
con su cántico nocturno.

Limpia un duende algún coturno
para que Dios lo encocuye,
mientras sus hijos se engulle,
en la oscuridad, Saturno (págs. 267 y 268).

Como se aprecia, en los seis primeros versos se presenta un ambiente desalentador, ya que el esplendor se ha esfumado (en el contexto histórico es la parte donde la euforia revolucionaria se ha desvanecido). Es de noche y sólo los animales nocturnos: el cocuyo y la yaguasa deambulan en un escenario confuso, aparentemente igual, plano, puesto que no se distingue algo más allá de lo inmediato, debido a la oscuridad. La quietud de la noche es similar a la de los muertos que son arrullados por el ave que al volar mantiene su ángulo hacia abajo y canta nostálgicamente. Los cuatro versos restantes tienen que ver con el teatro y con el mito de Saturno,⁷¹ ambos de la cultura grecorromana, que están relacionados con situaciones donde predomina lo trágico.

La narración del capítulo XXVII informa que el comandante Eustaquio de la Peña se aísla y con el paso del tiempo decide trabajar la tierra de su propiedad. Así, cuando viejos conocidos lo visitan y lo exhortan a cambiar de actitud para integrarse, en la medida de lo posible, en tareas de la Revolución o, en su defecto, para volver al camino

⁷¹ En “Intertextualidad en *Hijos de Saturno*” y “El paratexto en *Hijos de Saturno*” ya me referí al mito grecorromano.

de la guerrilla, su respuesta invariable la atribuyó al cansancio. Sin embargo, la narración indica que:

No iba a dar su apoyo, por pequeño que fuera a la misma revolución que ayudó a triunfar y que, después, torciendo su camino, traicionó sus ideales democráticos y populares, se erigió en una nueva dictadura, y marginó a muchos de los que la hicieron posible; tampoco movería un dedo para que regresaran al poder los mismos contra quienes él y sus compañeros (no pocos, muertos en combate) habían luchado. Así que, como en cualquiera de los bandos se hubiera considerado un traidor, se conformaba con aplicar unos versos memorables "...y en la vida,/ cual un monstruo de crímenes cargado,/ todo el que lleva luz se queda solo" (p. 271 y 272).

Al respecto, argumento que el personaje decide aislarse en vez de asilarse porque esto conlleva la quietud necesaria para reflexionar sobre los pasos de la Revolución; Eustaquio reconoce los errores en que el FREDEJOMA (la organización guerrillera de la que fue comandante) incurrió antes y después del triunfo revolucionario. Según los personajes, su error fue depositar toda la confianza en un grupo político, ya que a fin de cuentas muchos guerrilleros no lo conocían. Sin embargo, Eustaquio tiene presente, por un lado, que una Revolución es profunda, radical en sus medidas, en su práctica y, por otro lado, la situación por la que el gobierno le exigió su renuncia ("por sospechoso" y no por incompetente, egoísta o sectario) puede aclararse. Así, pues, la misma información narrativa hace notar la posibilidad de resarcir, por parte de los altos mandos, la injusticia cometida al Comandante de la Peña. Tal posibilidad significó para el personaje la esperanza de seguir contribuyendo al proceso político revolucionario. Sin embargo, la esperanza se diluyó.

En "La breve explicación final" se indica, con la supuesta decisión de Aquiles de publicar *Hijos de Saturno*, la opresión final de los que confiaron en la Revolución. Este personaje se convenció que dando a conocer el libro "se hacía un gran homenaje a [...] todas las personas (personajes) que, como mi padre, fueron devorados por la propia criatura histórica que los engendró" (p. 297).

5.4.5. Miseria económica

Hijos de Saturno desacredita el sistema socialista que se implementó en Cuba desde 1961 cuando Castro refirió en su discurso que la Revolución era de carácter socialista.⁷² Para desmitificar a la Revolución cubana la información narrativa de la novela enumera situaciones referentes a la miseria económica imperante en que viven los personajes.

Dobb (1977, 36) argumenta que la consigna de una sociedad socialista es eliminar la división en clases a partir de la abolición de la propiedad privada. Ésta al conllevar desigualdad implica subordinación de un hombre a otro hombre, pues la desigualdad “confiere a un hombre *poder sobre otro hombre* incluyendo en dicho poder el de hacer que este último tenga que entregar al primero una parte del fruto de su trabajo”. Este autor deduce que quizá este tipo de desigualdad es la que la gente considera más odiosa y censurable, ya que significa para los que no tienen propiedad “la pérdida de una parte considerable de su libertad: la libertad de poderse ganar la vida independientemente siempre que se prefiera esto a trabajar para otro” (Dobb, 1977, 36). Lo anterior se critica en el relato dado que éste expone la confiscación pausada, por parte del gobierno cubano, de las tierras de Eustaquio, quien como mediano propietario pasa a la pobreza extrema. Con esta situación del personaje la perspectiva narrativa señala la desigualdad que, pese a las décadas transcurridas, está alojada en el seno de la Revolución.

Los capítulos XXVIII y XXIX y “La breve explicación final” ya no cuentan la vida del comandante de la Peña, sino de Aquiles y Engracia de la Peña, personajes a través de los cuales también se resalta la pobreza económica de la Revolución. Aquiles viaja a La Habana, la cual encuentra arruinada; por ello, dice: “me sentía un tanto defraudado, y

⁷² Una revolución socialista significa, según Maurice Dobb (1977), un cambio radical fundamentalmente en el sistema de propiedad de la sociedad y en las relaciones sociales. Lo anterior quiere decir que al desaparecer la propiedad privada también lo hará la clase propietaria, la cual se beneficia de los ingresos derivados del capital y de la fuerza de trabajo ajena (formas específicas de desigualdad).

en algún momento experimenté una cierta desesperanza y el deseo de no haber tenido nada que ver jamás, con este ambiente, el cual tendía a repeler porque me resultaba no alegre y sano, como siempre creí, sino vulgar [...] y plagado de inmundicias y miserias, no sólo materiales, sino morales” (p. 286). Engracia de la Peña ejerce el jineterismo para mitigar en algo sus necesidades básicas. Los hermanos se conocen y conversan largo rato. En la plática Engracia confiesa su inconformidad por la vida que lleva: “dijo, como si hablara para toda la humanidad, que se sentía la mujer más triste y frustrada de todo el planeta (‘puta de mierda’). Entonces, su rostro cambió a una expresión de ira, y maldijo a su padre y a su madre por haber ayudado a formar a un país como aquel” (p. 283).

Hijos de Saturno insiste en presentar a la prostitución femenina (jineterismo) como uno de los elementos desmitificadores de la Revolución, pues aunque este oficio en Cuba tiene una larga historia⁷³ en el presente del relato se expone desorbitado y patético.⁷⁴

Según se observa, las posturas ideológicas de los personajes enfatizan la frustración por las condiciones de pobreza en que viven la experiencia del proceso revolucionario. Así, el relato expresa que el gobierno no ve las carencias básicas de los cubanos, ya que la ayuda bélica⁷⁵ que brinda a distintos países lo mantiene ocupado; por ello, harta de las

⁷³ Cf. Lancelot Cowie “El jineterismo como fenómeno social en la narrativa cubana contemporánea”.

⁷⁴ La narración presenta a tres jineteras mulatas que están unidas por el nombre, el parentesco, la condición social, económica y racial y el lazo afectivo y filial con el protagonista. En diferentes épocas y lugares ellas venden el ejercicio de su sexualidad. La primera, Engracia Leclerc, ubicada más de veinte años antes del triunfo de la guerra revolucionaria vive tranquilamente su condición; por eso, se resiste a dejar el oficio cuando Eustaquio de la Peña le propone matrimonio. La segunda vegeta en la euforia del proceso político; se aleja del burdel cuando su tía la recomienda para formar parte de la campaña de alfabetización. En esas circunstancias conoce al comandante Eustaquio, se involucra sentimentalmente con él y así resuelve, relativamente, su problema económico. Como se observa, en los dos primeros casos deciden voluntariamente entrar y salir del oficio. En cambio la tercera mulata, Engracia de la Peña, al ser hija de un ex guerrillero sospechoso, el gobierno le trunca toda iniciativa de progreso profesional y no tiene más alternativa que el jineterismo. Por lo anterior puede decirse que la perspectiva del relato refiere que el oficio de la prostitución en Cuba, aunque desempeñado desde hace siglos, ha tenido cambios a partir de la victoria revolucionaria. No obstante, son cambios desfavorables para la mujer isleña (y más para aquella de raíces negras).

⁷⁵ Recuérdense los compromisos políticos internacionales de Cuba apenas ganada la guerra revolucionaria. En nuestro continente apoyó a Guatemala, El Salvador, Nicaragua, etc. Mientras que en África se solidarizó con varios países que aspiraban a lograr su independencia: Argelia, Angola, Guinea

condiciones paupérrimas del hogar, Engracia dice con enojo: “—Primero hay que ordenar la casa de uno y después resolver los problemas del mundo” (p. 21). Eustaquio se propone mejorar su vivienda y aunque se considera autosuficiente y digno se ve obligado a pedir favores y busca a su amigo el Caballo de Mayaguara quien funge como mediador ante el gobierno para conseguir no lo necesario sino “lo que se pueda” (p. 23). No obstante, termina la construcción de su casa con materiales comprados, por Engracia, en el mercado negro.

Por lo ya expuesto cabe decir en este apartado que la información narrativa del relato señala que no sólo Eustaquio de la Peña es el hijo desdeñado de la Revolución sino también ex compañeros de lucha que, como él, decidieron quedarse en Cuba (disidentes) y los hijos del comandante (Engracia y Aquiles) que sufren marginación, restricción o coerción.

Retomo la aseveración de Pimentel (1998) de que no hay una historia inocente y, por tanto, los enunciados con que se conformó la historia de *Hijos de Saturno* están cuidadosamente seleccionados para lograr la connotación de otros significados que desmitifican a la Revolución cubana, pues aunque en un primer momento la postura ideológica de la novela comparte los ideales de la Revolución, en un segundo momento indica que el proceder de sus dirigentes hizo que ésta se alejara de ellos.

Bissau, Cabo verde y el archipiélago de Saõ Tomé y príncipe, Mozambique y Zimbabue. Ernesto Guevara, Che, estuvo además de en Congo Belga, en nueve países más: Egipto, Malí, Guinea, Ghana, Dahomey (Benín), Tanzania, Congo-Brazzaville, etc. En 1978 Angola sufrió un ataque de Sudáfrica cuyo resultado fue la masacre de Kassinga, más de 600 personas, entonces Angola envió a Cuba a los sobrevivientes, niños en su mayoría. El apoyo internacional de Cuba requirió la solidaridad de miles de combatientes voluntarios, llamados “la reserva”. Castro recuerda que en 1977 “ya habían regresado [de Angola] a Cuba unos 12,000 internacionalistas, es decir la tercera parte de nuestras fuerzas” (Ramonet, 2006, 291). En la década de 1980 la Revolución continuó apoyando a pueblos africanos: Namibia, Zimbabue y Sudáfrica, por ejemplo, que ahora luchaban contra el coloniaje y el apartheid (marginación racial por la gente de tez blanca). Finalmente, cuando en 1987 Angola es atacada nuevamente por Sudáfrica Cuba no niega su solidaridad y reúne en Angola a 55,000 cubanos. Tras la victoria de Angola se firman los acuerdos de paz para el sudoeste de África (firman: Sudáfrica, Angola y Cuba) en la sede de la ONU, en Nueva York (1988). Los últimos soldados internacionalistas cubanos llegaron a su país en 1991.

CONCLUSIONES

En este trabajo argumenté —con apoyo de la sociocrítica como teoría de análisis del texto literario, que a su vez incorpora elementos de la narratología para estudiar las instancias ideológicas y narrativas encontradas en el discurso social y que lo estructuran y lo programan— que el proceso de estetización también lo fue de ideologización. A través del lenguaje artístico el discurso revolucionario cubano se configuró en los relatos que compusieron el *corpus* de la investigación.

Como en el texto literario se textualiza más de un aspecto del mundo de acción humana, en *El Caballo de Mayaguara* e *Hijos de Saturno* pudo apreciarse claramente cuatro instancias de lo ideológico, tal como las propuso Régine Robin.

Osvaldo Navarro, testigo de una extraordinaria aunque también compleja situación política, vivió con intensidad aquella etapa de transición y transacción de la Revolución cubana. Su apoyo al proceso revolucionario lo acercó a heroicos guerrilleros como Gustavo Castellón, *El Caballo de Mayaguara*. La admiración por el personaje y la necesidad de exteriorizar su experiencia revolucionaria impulsaron fuertemente la aspiración del escritor para contribuir al proceso revolucionario. Navarro reelaboró, dada su profesión literaria, acontecimientos histórico-político-sociales de Cuba, que es lo que conforma su proyecto ideológico.

Ahora bien, aunque el marco ideológico inicial es la campaña militar: “La limpia” también está explícita la aspiración de lograr una ética revolucionaria, sobre todo en el hombre que representa la vanguardia política; el “hombre nuevo”.

La ideología de referencia (la perspectiva desde la que escribe) del autor es la de la época romántica de la Revolución, en la cual creía que un movimiento armado cambiaría el estado de cosas que imperaba en la dictadura de Fulgencio Batista. Por lo

anterior, a través de *El Caballo de Mayaguara*, hace énfasis en apoyar incondicionalmente al proceso revolucionario cubano.

Finalmente, la ideología del texto expresa que *El Caballo de Mayaguara*, como personaje histórico de la Revolución cubana, está mitologizado. Por un lado, la gente lo relaciona o evoca con una situación mítica, debido a su cualidad de transformación y por otro lado, gracias al relato que recoge y organiza ficcionalmente su experiencia de vida revolucionaria, el mito se afianza. Así, la esencia del *Caballo de Mayaguara* trasciende como héroe mítico.

Repito que atrapar la esencia de Gustavo Castellón le llevó a Navarro ocho años de convivencia con el combatiente. Por la paciente tarea del escritor no sólo no es extraño que el relato haya sido considerado uno de los mejores textos de la narrativa testimonial, merecedor del Premio de la Crítica de Cuba en 1984, sino que se considere el texto como el que mejor expone las andanzas del guerrillero,⁷⁶ y por tanto, rememora Ichikawa (2005 b), el relato se inscribió fuertemente en una época “hasta el punto de que toda la generación de los 80 le tiene al menos como un título familiar”,⁷⁷ lo cual es confirmado por Lay (2009) quien declara: “El solo nombrarlo me retrotrajo a mis años de adolescente, época en que el libro de Navarro era mi compañero inseparable”.

⁷⁶ A decir de Lay (2009) además del ya referido relato de Norberto Fuentes existen otros dos que incorporan algunos pormenores de la vida de *El Caballo*: *Todo es secreto hasta un día* y *Las reglas del juego: 30 años de la Seguridad Cubana*.

⁷⁷ Sin embargo, el mismo crítico comenta que el texto fue censurado y que hasta la tercera y última edición en 1990 “cuando la Perestroika era más que una certeza y el castrismo jugaba la “glasnoscita”, el autor logra incorporar un párrafo aclaratorio de algunas andanzas editoriales, y ciertas alusiones a la muerte de Castellón que antes hubieran sido imposibles de entregar al público” (Ichikawa, 2005 a). Desafortunadamente sólo tengo la primera edición, por tanto desconozco el párrafo aclaratorio. Deduzco que la censura fue posterior a la premiación (o, ¿qué sentido tendría repetir una historia como la de Padilla?) y que esta censura no tuvo más que motivos políticos, es decir tuvo que ver con la grieta del derrumbe socialista en Europa que, quizá silenciosamente, cada vez se abría más, que incluye la traición de Stalin a la Revolución Rusa y finaliza con la caída del muro de Berlín. Lo cierto es que buena parte de la información narrativa del relato es suficientemente directa al agradecer el apoyo de la Unión Soviética.

En los últimos meses del año 2007 Osvaldo Navarro concedió la última entrevista a Ernesto Olivera, en la cual refirió que en Cuba se tenía la idea de hacer una serie de televisión acerca del personaje. Sin embargo, hasta la fecha, no he obtenido información sobre tal proyecto, lo cierto es que los restos de Gustavo Castellón, apodado El Caballo de Mayaguara, recientemente se depositaron, a decir de Lay (2009), en el Mausoleo a los combatientes del Frente de la Villas ubicado en Santa Clara junto a los restos de otros guerrilleros inmortales como los de Ernesto Guevara, “Che”.

La idea de escribir *Hijos de Saturno* inició tras la premiación y publicación de *El Caballo de Mayaguara*. En una entrevista de Midiala Rosales en 2002 Navarro confesó las razones que lo incitaron a crear una historia en un género más elástico. Así, en el proyecto ideológico del escritor ya se esbozaba un personaje, inspirado por El Caballo de Mayaguara, que contara más que en el relato testimonial, el cual se ajustaba a las exigencias que Casa de las Américas había indicado, esto es, que el autor debía documentar y recopilar de fuente directa un aspecto de la realidad que quisiera dar a conocer; por ello, tanto los relatos o constancias obtenidas de los protagonistas tendrían que venir de los testigos directos. De tal manera Osvaldo Navarro quien sólo quería escribir sobre las hazañas de un hombre que no conoció el miedo, aspiró a reelaborar más de la experiencia de la Revolución cubana.

De hecho, el escritor confiesa que “la tendencia memoriosa de la novela cubana [...] se debe, a mi modo de ver, a que sus autores, por haber tenido experiencias vivenciales extremas en un momento histórico de suprema complejidad, sintieron la necesidad de dejar constancia” (Navarro, 2005). Se entiende así la razón por la que *Hijos de Saturno* también está vinculado, técnicamente, con la narrativa testimonial, pues recoge, a modo de continuación, la historia revolucionaria de Cuba. Además, a decir del mismo Navarro

(2005), escribir una novela realista con tendencia memoriosa persiguió “un claro matiz no sólo estético, sino político. Creía en la capacidad revolucionaria del arte y la literatura para transformar la realidad”.

El marco ideológico inicial de *Hijos de Saturno* entra en conflicto con el sistema de valores dominante de la etapa posrevolucionaria, ya que no se ajusta a las exigencias que el proceso revolucionario reclama. En otras palabras, se trata de sumar desde el principio una serie de irregularidades que teóricamente no son propias de una comunidad socialista. En 2005 Navarro declaró que al visualizar la escritura de *Hijos de Saturno*, todavía en Cuba, con toda intención incorporaba la “denuncia de los males que aquejaban a la sociedad cubana de entonces, que me parecían circunstanciales y, por lo mismo, superables mediante la crítica”. Pero, siete años después, cuando salió clandestinamente de la isla, ya no le parecían males circunstanciales; por ello, asumió una actitud intolerante con respecto a la política del gobierno cubano.

La ideología de referencia del autor al elaborar la novela se encuentra en el reconocimiento de que los guerrilleros equivocaron su destino, debido a que engrandecieron sólo al grupo político dirigido por Fidel Castro. En este sentido, el autor escribe desde una visión romántica que posteriormente abandona, ya que su personaje principal se opone a la dictadura de Batista y organiza un movimiento armado convencido de que es el camino para cambiar los nefastos problemas sociales. Sin embargo, la perspectiva cambia al exponer el desencanto que el personaje experimenta por los desvíos del gobierno revolucionario.

Por lo anterior, al textualizar, estetizar e ideologizar la escritura, la ideología del texto es claramente un informe sobre los avatares que inevitablemente dan pauta a un desencanto; por tanto, a diferencia de *El Caballo de Mayaguara*, *Hijos de Saturno*

pretende contundentemente desmitificar a la Revolución cubana. Así, aunque, Osvaldo Navarro intenta convencernos de que no filtra su postura ideológica al declarar que en ambas novelas sólo se limitó a narrar la vida de los personajes y a presentar sus opiniones, que no son necesariamente las de él, es fácil advertir su postura ideológica en la información narrativa de *Hijos de Saturno*. También Félix Luis Viera, amigo y reseñador de toda la obra de Navarro, sostiene a propósito de *Hijos de Saturno* que el “eje temático es el desencanto de un luchador revolucionario y me atrevo a asegurar que la desilusión del propio autor”.

Los elementos artísticos con que fueron elaborados los textos examinados son distintos, ya que el primero, asumido aquí como relato mitificador de la Revolución⁷⁸ cubana, está totalmente apegado a la escritura testimonial. Arturo Jiménez (1998) se refirió al texto como testimonio novelado y Emilio Ichikawa (2005 a) resaltó primero su forma híbrida y luego lo clasificó como novela (Ichikawa, 2000 b). En 2002 el autor de los relatos declaró, refiriéndose a *El Caballo de Mayaguara*, que “había escrito una novela testimonial”. Tres años después aclara que es un testimonio que muchos leyeron como novela. *El Caballo de Mayaguara* es un testimonio novelado cuya información narrativa gira en torno a la vida de Gustavo Castellón Melián. El carácter ficticio del relato se debe a que Castellón quien hace “la declaración legal de los hechos” (Julio, 1997, 10) que narra requirió de un interlocutor, es decir, un compilador de sus experiencias como guerrillero revolucionario: Osvaldo Navarro, quien seleccionó la información y denotó su influencia en la utilización de un lenguaje que no tiene un registro oral popular. De hecho, *El Caballo de Mayaguara* es el resultado de la convivencia entre el

⁷⁸ Aunque también pienso que algunos textos más que mitificar aspiran a dejar en la memoria histórica situaciones trascendentes que se suscitaron en Cuba y que pretendieron potenciarse en el resto de Latinoamérica dada la magnitud política-histórica-social que representó la Revolución cubana.

autor y Gustavo Castellón a lo largo de ocho años.⁷⁹ Como escritura testimonial *El Caballo de Mayaguara* tiene pocos artificios literarios, puesto que al narrador le interesa más lograr la veracidad de lo que narra y no tanto una cualidad artística.⁸⁰

Mientras que *Hijos de Saturno* se ajusta más a las características de un trabajo artístico: la novela, pues, utiliza, cualitativa y cuantitativamente, un lenguaje poético. Sin embargo, también es un testimonio, ya que narra una parte de una realidad humana concreta; por ello, considero que es una novela de esencia histórica, por consiguiente, una novela realista. Al ser testigo⁸¹ de los dilemas político-sociales de Cuba el escritor se convenció de que a través de la literatura era posible lograr un cambio de la sociedad. Específicamente tuvo la convicción de que el realismo era el recurso idóneo para denunciar los males sociales.

Si *El Caballo de Mayaguara* es un trabajo de selección que logró la trascendencia de un personaje que socialmente sintetiza la identidad del hombre revolucionario, del hombre nuevo que concreta una ética distinta a la de los sistemas capitalistas, *Hijos de Saturno* presenta una situación contraria. En esta novela el autor, con mayor habilidad profesional, decide verdaderamente confeccionar una actividad literaria lúdica haciendo uso de varias modalidades discursivas que le otorgan un carácter polifónico.

⁷⁹ De hecho, Yandrey Lay Fabregat (2009) comenta que Osvaldo Navarro convivió ocho años con Gustavo Castellón Melián, el Caballo de Mayaguara, para poder escribir el texto.

⁸⁰ En su convocatoria, Casa de las Américas indica que “los libros testimonio documentarán, de fuente directa, un aspecto de la realidad latinoamericana y caribeña [...]. En ambos casos es importante la documentación fidedigna, que puede ser escrita y gráfica. La forma queda a discreción del autor, pero la calidad literaria es también indispensable” Cedomil, Goic, (1983), *La novela de la revolución mexicana* (citado por Jonson, 1998,32).

⁸¹ Recuérdese que al triunfo de la Revolución Osvaldo Navarro era un adolescente de 14 años que vivió las transformaciones ocurridas en la isla. Para 1966 compenetrado en el mundo intelectual artístico cursaba una profesión universitaria que le permitió proveerse de herramientas que luego utilizaría en la creación de su obra literaria.

La selección de los paratextos, atinadas síntesis de la información narrativa, y la intertextualidad, sugieren por un lado, un entero conocimiento artístico-literario del escritor y, por otro lado, exponen que mientras en *El Caballo de Mayaguara* el diálogo fue con un presente histórico, *Hijos de Saturno* dialoga siempre con el pasado.

La lectura sociocrítica de los textos arroja más concordancias y discordancias. Éstas se presentan en la configuración literaria de lo ideológico, que se gestó a partir de los acontecimientos histórico-políticos ocurridos durante varias décadas en Cuba. Expresan algunos conflictos sociales ocurridos antes y después del triunfo de la guerra revolucionaria: el rechazo a las dictaduras de Machado y Batista, la victoria revolucionaria y la implementación y organización de un sistema socialista. Este complejo proceso de Cuba no sólo conllevó la necesidad de una postura ideológica acorde a la nueva situación política, sino también los desajustes y reajustes en los distintos aspectos de la sociedad isleña, mismos que originaron múltiples discrepancias en distintos sectores de la población. Discrepancias que resultaron descomposiciones sociales como la contrarrevolución y el exilio.

Ahora, enfatizo dos discordancias finales. Una: Mientras el primer relato plantea la innovación del cubano revolucionario y, por tanto, canaliza todo su esfuerzo para desarrollar y consolidar la Revolución cubana, el segundo relato indica y reitera la idea de una Revolución que se desvió y, por consiguiente, ya no debe seguir ayudándose; pero no propone una alternativa para encauzar ideas revolucionarias.

La otra discordancia tiene que ver con el eje temático principal de *El Caballo de Mayaguara*. Puede apreciarse de manera explícita la aspiración de construir el socialismo, pues enfatiza los logros y mejoramientos en el plano socio-económico de la

Revolución y señala un punto de vista ideológico que mitifica el presente posrevolucionario que es también el presente del relato.

En cambio *Hijos de Saturno* a través del personaje protagónico, Eustaquio de la Peña, mediano productor y propietario agrícola, tematiza el apego a la tierra en vez de apuntar a las ideas socialistas de la Revolución. Lo que sí hace es una exposición de errores en un tono álgido; critica y desaprueba la mayoría de las iniciativas de proyectos productivos de las autoridades revolucionarias. Además resalta la pobreza económica extrema como uno de los aspectos que propicia la corrupción en diferentes estratos sociales. En definitiva, como *Hijos de Saturno* no considera los importantes avances de la Revolución cubana en materia de salud, educación, etc., desmitifica el proceso revolucionario que, según el relato, no sólo se quedó en los primeros pasos, sino que se malogró.

Finalmente, recalco que aunque la información narrativa de un texto con respecto al otro es antagónica, los relatos pertenecen a la literatura testimonial, por tanto, desarrollan un tema de esencia histórica; son una ficción histórica.⁸² La tentación de clasificar los textos me lleva a considerarlos, en un primer momento, como novelas históricas contemporáneas tal como las caracteriza Begoña Pulido (2006, 12), pues encuentro en ellas un afán de “regresar al debate acerca de los orígenes o del pasado”. Específicamente, *Hijos de Saturno* se inserta perfectamente como novela histórica de finales del siglo XX, tal como propone Begoña Pulido (2006), ya que agrupa una serie de reflexiones propias de una sociedad posmoderna⁸³ que inevitablemente la dotan de

⁸² Osvaldo Navarro hace de sus textos una ficción histórica, ya que tanto en el universo espacio temporal que designa el relato como en los epítextos utiliza la ficción para dar cuenta de las complejas circunstancias político-sociales realmente existentes de Cuba.

⁸³ Cros (2007) señala que la significación de la expresión “postmodernidad” “depende de lo que precede, o sea de la modernidad. El prefijo post sugiere juntamente un balance, una herencia y una fractura o sea un campo nocional estructurado en torno a la continuidad y la ruptura”.

intenciones ideológicas. En otras palabras, si ya de por sí la novela histórica crea un universo ficticio a partir de uno real, puesto que siempre será una interpretación de un pasado a partir de un presente,⁸⁴ la novela histórica de finales del siglo XX agrupa una serie de características concretas que *Hijos de Saturno* desarrolla plenamente.

Como trabajo artístico, *Hijos de Saturno* tiene su base en la ficción; por eso, pudo crear mundos, historias autónomas, libres de acoger lo absurdo, lo irónico, lo paródico, etc. Expuso una serie de problemáticas político-sociales de Cuba como un punto de vista sobre la historia. Perspectiva, que por momentos de manera implícita y en otros de forma explícita, tuvo la intención de propiciar el debate tanto del sujeto de conocimiento como del sujeto de la historia. Pero ambos textos a través de elementos mimetizantes, propios del realismo literario, aspiran, no sólo a dejar constancia de una verdad histórica, sino a reflexionar sobre hechos histórico-políticos trascendentes de Latinoamérica.

La lectura crítica de los textos referidos, me dan la oportunidad de expresar tres últimas consideraciones: 1. La literatura tiene la capacidad de concebir ideas para incursionar en el debate social de su tiempo (Cabrera y Estrada, 2007), ya que elabora mundos a partir de personajes que sintetizan rasgos colectivos de una época y lugar específicos. Así, El Caballo de Mayaguara es un héroe positivo y sus virtudes representan los valores que importan a toda la comunidad; tiene una identificación con la figura del héroe y los valores colectivos de su sociedad. Así, es un personaje típico y representativo de los valores de esa colectividad. En contraste, Eustaquio de la Peña es un héroe pero no de la esencia de El Caballo de Mayaguara y aunque se debate en un mundo complejo de valores, no llega tampoco a ser antihéroe. De cualquier forma, la conducta de

⁸⁴ Por ello, Pulido (2006, 17) sostiene que la novela histórica de finales del siglo XX “restaura puentes entre el ayer y el hoy a través de acercamientos alegóricos o simbólicos [...] o simplemente mediante la intervención del narrador que no duda en trazar ese puente”.

Eustaquio no se ajusta a los valores de la comunidad revolucionaria cubana y ello lo aleja de una visión de mundo uniforme.

2. La calidad literaria del autor fue en aumento, ya que desde *El Caballo de Mayaguara* denota una ocupación estética aunque no de la altura de *Hijos de Saturno*, que indiscutiblemente es un trabajo con un mejor acabado estético. Aprovecho para decir que, en vida, la relevancia productiva del autor no se cargó tanto en la prosa como en la poesía. Así, aunque en el género narrativo Osvaldo Navarro se perfiló, con *Hijos de Saturno*, como una promesa, ésta se vio truncada por el fallecimiento del escritor.

3. Como en ningún momento este trabajo pretendió hacer una apología de la Revolución o del exilio cubano, sino que aspiró a realizar una lectura literaria crítica, concluyo el presente trabajo con una reflexión que no es nueva, la cual manifiesta que a Cuba no es posible verla en blanco y negro, pues exige que la veamos matizada. Lo anterior debido a que es necesario tomar en cuenta desde las circunstancias difíciles en que la inexperiencia política se desarrolló hasta los intereses individuales, de algunos dirigentes revolucionarios locales e internacionales. Ver a Cuba matizada nos permite, a los latinoamericanos, hacer un ejercicio crítico de los aciertos y desaciertos de proyectos político-sociales, cuya intención conlleva la incursión en prácticas democráticas que tanto necesitamos.

BIBLIOGRAFÍA

Altamirano, Carlos y Sarlo Beatriz, (1980), *Conceptos de Sociología literaria*, Centro editor de América Latina, Buenos Aires, Argentina.

Arango, Arturo, (2007), "Con tantos palos que te dio la vida: Poesía, censura y persistencia" <http://www.Criterios.es/pdf/arangotantospalos.pdf>

Arcos, Jorge Luis, (1999), *Las palabras son islas, panorama de la poesía cubana siglo XX*, Letras cubanas, La Habana, Cuba.

Beristáin, Helena, (2000), *Diccionario de Retórica y poética*. Porrúa, México.

Caballero, Bonald J. M., (1971), *Narrativa cubana de la revolución*, Alianza. Madrid.

Cabrera, Patricia, (2007), *Una inquietud de amanecer*, UNAM- Plaza y Valdés, México.

Cabrera, Patricia y Estrada Alba Teresa, (2007), "Síntesis de Proyecto PAPIIT: Literatura y política en México. Siglos XX y XXI", México, UNAM. (En desarrollo).

Castro, Fidel, (1972), *La Revolución Cubana*. Era. México.

Cros, Edmond, (1986), *Literatura, ideología y sociedad*, Trad. Salvador García Mouton, Gredos, Madrid.

_____ (1984), "Sociología de la literatura", Trad. Isabel Vericat y François Perus en *Historia y Literatura*, François Perus (compiladora), Instituto Mora, México.

Díaz, Jesús, (1996), *La piel y la máscara*, Anagrama, Barcelona.

Dobb, Maurice, (1977), *Argumentos sobre el socialismo*, Ediciones de cultura popular, S.A. México.

Fernández Retamar Roberto, (1989), *Hemos construido una alegría olvidada. Poesías escogidas. 1949- 1988*, Visor, Madrid.

Fornet, Ambrosio, (2002), *La coartada perpetua* (lingüística y teoría literaria), Siglo XXI, México.

Genette, Gérard, (1989), *Palimpsestos* (la literatura en segundo grado), Taurus, Madrid, España.

_____, (2001), *Umbrales*, Siglo XXI, México.

Guevara, Ernesto Che, (1967), *Obra revolucionaria*, Era, México.

_____ (1988), *El socialismo y el hombre nuevo*, Siglo XXI, México.

Huertas, Begoña Uhagon, (1993), *Ensayo de un cambio. La narrativa cubana de los '80*, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.

Jonson, Aracelí Noemí, (1998), *Guerra en el Paraíso* de Carlos Montemayor y la literatura testimonial, tesis de maestría, Houston, Texas.

Julio, Rodríguez Luis, (1997), *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana*. Estudio taxonómico, Fondo de Cultura Económica, México.

Lie, Nadia, (1996), *Transición y transacción. La revista cubana Casa de las Américas (1960- 1976)*, Hispamerica, Estados Unidos.

Lukács, Georg, (1965), *Ensayos sobre el realismo*, Ediciones siglo veinte, Buenos Aires.

_____ (1966), *Problemas del realismo*, traducc. Carlos gehard, F.C.E., México.

_____ [1963] (1984), *Significación actual del realismo crítico*, Trad. María Teresa Toral, Era, México.

Martínez, Pérez Liliana, (2006), *Los hijos de Saturno: intelectuales y revolución en Cuba*. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, México

Miranda, Julio E., (1971), *Nueva literatura cubana*, Taurus Ediciones, Madrid.

Navarro, Osvaldo, (1984), *El Caballo de Mayaguara*, Letras Cubanas, Cuba.

_____, (2002). *Hijos de Saturno*, Debate, Madrid.

Negrín, Edhit, (1995), "Atisbo a la emergencia de la sociocrítica" en Aproximaciones lecturas del texto. Esther Cohen (editora), UNAM. México.

Pereira Armando, (1995), *Novela de la Revolución cubana*, UNAM, México.

Pimentel, Luz Aurora, (1998), *El relato en perspectiva*, Estudio de teoría Narrativa, Siglo XXI, México.

Pulido, Herráez Begoña, (2006), *Poéticas de la novela histórica contemporánea*, UNAM-Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, México.

Ramonet, Ignacio, (2006), *Fidel Castro, Biografía a dos voces*, Debate, México.

Robin Régine, (1994), "Para una sociopoética del imaginario social", Trad. de Danielle Zaslavsky) en *Historia y Literatura*, François Perus (compiladora), Instituto Mora, México.

Rodríguez, Coronel Rogelio, (1983), *Novela de la revolución*, Letras cubanas, La Habana, Cuba.

Sábato, Ernesto, (1987), "Novelistas y revoluciones", en: *El escritor y sus fantasmas*, Seix Barral, Barcelona.

Saer, Juan José, (1999), *El concepto de ficción*, Planeta Mexicana, México.

Taibo II, Paco Ignacio, (2003), *Ernesto Guevara también conocido como el Che*, Planeta, México.

El discurso como interacción social, (2000), Teun A., van Dijk (compilador), vol. 2, Gedisa, España.

Yulzarí Emilia, (2004), *La configuración literaria de la revolución cubana. De la mitificación a la desmitificación*, Betania, España.

Zurbano Roberto, (1996), *Los estados nacientes Literatura cubana y postmodernidad*, Editorial Letras Cubana, La Habana.

CIBERGRAFÍA

Aguilar, Sosa Yanet, (2002), "Navarro cuenta la historia de sus compatriotas en un libro", <http://www.cubanet.org/CNews/y02/oct02/17o3.htm>

Alcides, Rafael, (2007), "¿Enemigo rumor?", <http://cubadata.Blogspot.Com/2007/08/enemigo-rumor.html>

Arango, Arturo, (2007a), "Pasar por joven", <http://www.criterios.es>.

_____, (2007b), "Con tantos palos que te dio la vida: Poesía, censura y persistencia", <http://www.criterios.es/pdf/arangotantospalos.pdf>

Bozal, Valeriano, "Pinturas negras [Goya]", <http://www.museodelprado.es/es/submenu/enciclopedia/buscador/voz/pinturas-negras-goya/>

Cancio, Isla Wilfredo, a) (2002), "Autores exiliados tienen su día en Guadalajara", <http://www.cubanet.org/CNews/y02/dec02/09o1.htm>

_____, b) (2002), "Escritores exiliados y de la isla se dan la mano en la Feria de Guadalajara", <http://www.cubanet.org/CNews/y02/dec02/09o1.htm>

_____, c) (2002), "Funcionario defiende el derecho de los cubanos a regresar sin visa", <http://www.cubanet.org/CNews/y02/dec02/09o1.htm>

_____, d) (2000), "Feria de Guadalajara cierra con ventas récord", <http://www.cubanet.org/CNews/y02/dec02/09o1.htm>

Cros, Edmond, (2007), "Para girar a la izquierda - Edmond Cros y las líneas de fuerza de nuestro tiempo: cultura y política, Norte/Sur, una Europa social",
<http://www.sociocritique.fr/IMG/jpg/Sa1.jpg>

De la Concepción, Valdés Gabriel, "Gabriel de la Concepción Valdés 'Plácido' (1809-1844)", <http://www.damisela.com/literatura/pais/cuba/autores/placido/index.htm>

Díaz Jesús, (2000), "El fin de otra ilusión. A propósito de la quiebra de El Caimán Barbudo y la clausura de Pensamiento Crítico", <http://arch1cubaencuentro.com/pdfs/16-17/16jd106pdf>

Díaz, Martínez Manuel, (1998), "Sufrir la historia: tarea de poetas", Revista Cubana HC.
<http://www.hispanocubana.org/revistahc/paginas/revista8910/REVISTA%20N.9/articulos/sufrir.html>

Espinosa, Barrios Adrián, (2002), "Algunos puntos de vista sobre la situación literaria de Cuba", <http://comsoc.udg.mx/gaceta/paginas/280/280-28.pdf>

Fornet, Ambrosio, (2007), "El quinquenio gris: revisitando el término",
<http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=3551>

German, Abel, (2008), "*Horror al vacío*, poemas de Osvaldo Navarro",
<http://arch1cubaencuentro.com/pdfs/16-17/16jd106pdf>

Ichikawa, Emilio a) (2005), "Un héroe del Escambray en la corte del reformismo",
<http://eichikawa.com/critica/Escambray.html>

_____ b) (2005), "Dos palabras, dos manos: una revelación de amistad",
[http://www.bitacoracubana.com/emilio/Dos palabras.htm](http://www.bitacoracubana.com/emilio/Dos%20palabras.htm) (ya no disponible)

_____ c) (2005), "Osvaldo Navarro: el derecho a mentarle la madre a los tomates",
<http://www.bitacoracubana.com/emilio/Dospalabras.htm>

_____ a) (2008) "Osvaldo Navarro: un ser crucial",
<http://ei.eichikawa.com/2008/03/osvaldo-navarro.html>

_____ b) (2008), "Osvaldo Navarro: un ser crucial" (Palabras leídas en la sede de la *Editorial Iduna* el viernes 29 de febrero-2008),
<http://www.angelfire.com/planet/islas/Spanish/v3n10-pdf/74-75.pdf>

_____ c) (2008), "Homenaje (una carta de Osvaldo Navarro)",
<http://ei.eichikawa.com/2008/12/homenaje-una-carta-de-osvaldo-navarro.html>

Jiménez, Arturo, (1998), "La poesía de Raúl Ortega, como cuchilladas en su vientre: Navarro", <http://www.jornada.unam.mx/1998/12/14/cul-poesiacuba.html>

Kohan, Néstor, (s/a), *Che Guevara. El sujeto y el poder*,

http://www.archivochile.com/America_latina/Doc_paises_al/Cuba/Escritos_sobre_che/escri_tossobreche0032.pdf

Lay, Fabregat Yandrey, (2009), "Otra vez relincha la leyenda del Caballo de Mayaguara",

http://www.vanguardia.co.cu/index.php?tpl=design/secciones/lectura/historia.tpl.html&newsid_obj_id=18532

Marqués, Ravelo Bernardo, (2008), "Osvaldo Navarro *in memoriam*",

<http://www.idunaed.com/navarrohomenaje.htm>

Morejón, Arnaiz Idalia, (2002), "Nueva novela y poética revolucionaria: dos revistas, dos enfoques",

http://www.proceedings.scielo.php?pid=MSC00000000120020003000298&script=sci_arttex

Murrieta, Fabio, (2003), "Política y ficción: las imágenes del poder en la literatura cubana contemporánea", en Revista Hispano Cubana HC.

<http://www.hispanocubana.org/revistahc/paginas/revista8910/REVISTA2/ensayos/politica.html>

Navarro, Osvaldo, (2005), "Carta a Emilio Ichikawa",

<http://www.bitacoracubana.com/emilio/Dospalabras.htm>

Paul, Carlos, (2006), "Goya prefería ligar el saber a la libertad y no al poder: Jorge Juanes",

<http://www.jornada.unam.mx/2006/07/05/index.php?section=cultura&article=a17n1cul>

Pérez, Porto Julián, (2008), "Fallece Osvaldo Navarro a causa de un infarto masivo",

<http://www.jornada.unam.mx/2008/02/08/index.php?section=cultura&article=a07n2cul>

Pino, Carlos, (2003), "Entrevista con el escritor cubano René Vázquez Díaz, autor de 'Un amor que se nos va'", http://www.lajiribilla.cubaweb.cu/2007/n298_01/298_13.html

Prada, Ana Rebeca, "El lado oscuro del arte de Francisco de Goya y Lucientes",

http://www.palabrasmas.org/desplegar_texto2.php?id_articulo=232

Rosales, Rosa Midiala, (2002) "Osvaldo Navarro presentará 'Hijos de Saturno' en la FIL. (Cultura)" <http://www.articlearchives.com/latin-america/cuba/594368-1.html>

Saumell, Rafael E., "Alejo Carpentier: la consagración que se llevó",

<http://www.hispanocubana.org/revistahc/paginas/revista8910/REVISTA20/articulos/alejo.html>

Sobrino, Freire Iria, (2005), "El manifiesto artístico: una aproximación al estudio de su funcionamiento en el campo de producción cultural",
<http://www.ensayistas.org/critica/manifiestos/iria.htm>

Sosa, Manuel, (2008), "Un repaso a los Premios David de poesía",
<http://lafincadesosa.blogspot.com/2008/06/los-premios-david-de-poesa.html>

Tamargo, Elena, (2009), "Osvaldo Navarro, su horror al vacío o la suprema soledad de su destino",
<http://www.otrolunes.com/html/librario/librario-n06-a07-p01-2009.html>

HEMEROGRAFÍA

Fernández, Retamar Roberto, (1967), "Hacia una nueva intelectualidad revolucionaria en Cuba" en *Casa de las Américas*, núm. 40, ene - feb, 4 - 18 pp.

Rodríguez, Coronel Rogelio, (1990), "La novela cubana contemporánea: alternativas y deslindes" en *Revista Iberoamericana*, núm. 56, 152 - 153, pp. 899 - 912.

Cowie, Lancelot, (2002), "El jineterismo como fenómeno social en la narrativa cubana contemporánea" en *Revista Mexicana del Caribe*, Vol. VII, núm. 14, Universidad de Quintana Roo, Chetumal, México, pp. 207 - 215.

MATERIAL AUDIOVISUAL

Gallardo, Juan Luis, Vives Camilo y Segura Alberto (Productores), Álvarez Rebeca (Directora), (2004), *La Revolución cubana, entre el Arte y la Cultura* [Cinta cinematográfica], Cuba y España: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, Gran Vía Musical de Ediciones S. L. e Impulso Records S. L.

Gallardo, Juan Luis, Vives Camilo y Segura Alberto (Productores), Álvarez Rebeca (Directora), (2004), *Momentos con Fidel* [Cinta cinematográfica], Cuba y España: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, Gran Vía Musical de Ediciones S. L. e Impulso Records S. L.